

ACADEMIA

2/2011



ACADEMIA

2/2011



აკოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

AP. KUTATELADZE TBILISI STATE ACADEMY OF ART

რედაქტორი
მარინე ბულია

Editor
Marina Bulia

სარედაქციო საბჭო:
გია ბუღაძე, დიმიტრი თუმანიშვილი,
ვახტანგ ლიჩელი, ანა კლდიაშვილი,
ნინო გაგანიძე, თეიმურაზ ჯოჯუა,
მზია ჯანჯალია, მაია მანია

Editorial Board:
Gia Bugadze, Dimitri Tumanishvili,
Vakhtang Licheli, Anna Kldiashvili,
Nino Gaganidze, Teimuraz Jojua,
Mzia Janjalia, Maia Mania

მთარგმნელი
ლადო მირიანაშვილი

Translated from Georgian by
Lado Mirianashvili

დიზაინი
თამაზ ვარვარიძე

Design by
Tamaz Varvaridze

კომპიუტერული უზრუნველყოფა
ირმა ლიპარტელიანი

Computer services provided by
Irma Liparteliani

სარჩევი CONTENTS

- 5 **გია ბულაძე**
Urlicht
- 6 **Gia Bugadze**
Urlicht
- 21 **დიმიტრი თუმანიშვილი**
უახლესი ქართული ხელოვნების
შესწავლისთვის
- 25 **Dimitri Tumanishvili**
For Study of Modern Georgian Art
- 26 **ხათუნა ხაბულიანი**
თანამედროვე ხელოვნებისა და
ნამუშევრის ხარისხის შესახებ
- 32 **Khatuna Khabuliani**
About Contemporary Art and Quality
of Art Works (part 1)
- 36 **მარიამ დიდებულიძე**
დავით კაკაბაძის „ბრეტანი“ და შორეული
აღმოსავლეთის ხელოვნება
- 46 **Mariam Didebulidze**
“Bretagne” by Davit Kakabadze
and the Art of Far East
- 52 **ცისია კილაძე**
შალვა კიქოძის ავტოპორტრეტი „უდროოდ
დაღუპული მეგობრის მოსაგონებლად“
- 58 **Tsisisa Kiladze**
Shalva Kikodze – “In Memory of the
Young Deceased Friend”
- 65 **ნათია რამიშვილი**
დავით კაკაბაძე და სივრცის ახლებური
გააზრება
- 71 **Natia Ramishvili**
Davit Kakabadze and a New Vision of Space
- 75 **ლელა წიფურია**
„ჯაყოს ხიზნების“ სათეატრო
ვერსიის ვიზუალური ინტერპრეტაცია
- 81 **Lela Tsipuria**
Visual Interpretation of the Theatrical Version
of “Jaqo’s Refugees”

- 83 ნათია ნაცვლიშვილი**
თბილისის კათოლიკური თემის
ისტორიიდან (სოლოლაკის სასაფლაო)
- 87 Natia Natsvlishvili**
An Episode From the History of the Catholic Community
of Tbilisi (Sololaki Cemetery)
- 92 მანონ ლილუაშვილი**
წმ. მიქაელ მთავარანგელოზის
ეკლესია თბილისში
- 97 Manon Liluashvili**
Church of St. Michael the Archangel in Tbilisi
- 102 თამარ ხუნდაძე**
შუა საუკუნეების (VI-XI სს.) ქართული საეტიტორო
რელიეფის იკონოგრაფიული ვარიაციები
- 112 Tamar Khundadze**
Iconographic Variations of the Georgian Bas-reliefs
of Middle Ages (6th-9th cc) with Depictions of Ktitors
- 118 ციცინო ჩაჩხუნაშვილი**
კიდევ ერთხელ მცხეთის წმინდა
ჯვრის მცირე ტაძრის შესახებ
- 125 Tsitsino Chachkhunashvili**
Once Again about the Small Holy Cross Church in Mtskheta
- 131 მანანა სურამელაშვილი**
სიძველის შენარჩუნების ტრადიცია
თბილისის ურბანულ მემკვიდრეობაში
და დღევანდელი დანაკარგები
- 139 Manana Suramelashvili**
Tradition of Ancient Architecture Preservation in Urban
Heritage of Tbilisi and the Recent Loss of it
- 146 კახა ტრაპაიძე**
გელათის სამონასტრო კომპლექსის ნაგებობათა
გადახურვის პრობლემა
- 150 Kakha Trapaidze**
The Problem of the Gelati Monastery Complex
Roof Restoration
- 154 ელიზაბეტ ჰუბერტა დეუ ქესნე-ვან გოგი**
პირადი მოგონებები
ვინსენტ ვან გოგის შესახებ
- 166 Elisabeth Huberta du Quesne–van Gogh**
Private Memoirs about Vincent van Gogh

ბია ბუღაძე

აპ. ქუთათელაძის სახ.
თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

URLICHT

არ შემიძლია შევასრულო რაიმე მუსიკალური ნაწარმოები, დავუკრა, ვიმღერო. მაგრამ შემიძლია მუსიკას ვუსმინო, შევისისხლხორცო ის და ამ მუსიკალური სიცოცხლით ვიცხოვრო. ამგვარად, წლების განმავლობაში პროფესიონალ მსმენელად ჩამოვყალიბდი. ამას ბგერად-მუსიკალურად ჟღერადის, ე.ი. ჟღერადი აზრის ხილვად-წარმოსახვით აზრთან, ე.ი. მხატვრობასთან ურთიერთშეხების სურვილი დაემატა. უფრო მაღალფარდოვნად თუ ვიტყვი დაემატება „კვლევის“ სურვილი.

ეს არის ვიზუალურში — სმენადის, სივრცობრივ-ხელშესახებში კი დროისმიერ-მეტაფიზიკურის შეხვედრა-თანაცხოვრების მოძიების მძაფრი სურვილი. ასე რომ, მხატვრობით მუსიკოსად ჩამოვყალიბდი.

ამას მოჰყვა ძიება-კვლევები გერმანული და შუა ევროპული მუსიკის სფეროში. ვგულისხმობ, ჩემს ვაგნერულ მისწრაფებებს და რალა თქმა უნდა, გუსტავ მალერს.

მალერი ცხოვრობდა და არსებობდა მუსიკით; უფრო კონკრეტულად კი, ხელოვნების იმ ენით, რომელიც მუსიკალური ჟღერად-ბგერადი აზრით გამოითქმება. რიჰარდ ვაგნერი ამბობდა — „ხელოვნება იწყება იქ, სადაც მთავრდება ცხოვრება“. შეიძლება ითქვას, რომ მალერს ბავშობიდანვე არ ჰქონდა სხვა ცხოვრება გარდა მუსიკისა, მთელი მისი არსება მუსიკით იყო მოცული, გაჟღენთილი იყო მუსიკალური თვითგამოხატვის და სამყაროს განმარტების, შემეცნების, კრეაციის დაუოკებელი ნებით. იგი იყო ფილოსოფოსი მუსიკით, იგი იყო პოეტი მუსიკით, იგი იყო ადამინი-მუსიკით, იგი იყო მამაკაცი მუსიკით, იგი იყო მხატვარი მუსიკით, იგი იყო მისტიკოსი მუსიკით, იგი იყო მუსიკოსი მუსიკით.

და ბოლოს, იგი იყო, როგორც თვითონ ამბობდა, ადამიანი სამგზის სამშობლოს გარეშე — მალერი თვლიდა, რომ ავსტრიელებისთვის იგი იყო ჩეხი, გერმანელებისთვის — ავსტრიელი და ზოგადად სამყაროსთვის — ებრაელი, მარადიულად მონეტიალურ ურია; და თუ უფრო შორს წავალთ და ვაგნერის მაინსპირირებელი ლეგენდების ანალოგიას გავყვებით, სად არის დაუკებელი მუსიკით შეპყრობილი სულის პასუხები არსებით ენ. „დასკვნით შეკითხვებზე“? – რატომ ვიბადებით და რატომ ვკვდებით, რატომ გვძულს და რატომ გვიყვარს? ალბათ პასუხი სიყვარულში, ერთგულებაში, თავდაუზოგავობასა და შემოქმედებაში უნდა ვეძიოთ. და კიდევ ერთი კითხვა — რა ფენომენია ქალი მალერისთვის? მის ცხოვრებაში არის დედა, არიან დები, მაგრამ არ არის ქალი, არ არის „სენტა“, არ არის „ელისაბედი“, არ არის „ელზა“, არ არის თვით მაცდური „კუნდრი“; და უცებ ჩნდება ალმა, ალმა შინდლერი. ლამაზი, ვარდის ბურქივით „სურნელოვანი“ ქალი. და არის სიყვარული, და არის ერთგულება, და არის უნდობლობაც და, რაც მთავარია, არიან ქალიშვილები — მარია და ანა. არის მამობრივი სიყვარული, ოჯახის ერთგულება, მაგრამ არ არის მამრი, ის რომელიც ოჯახის მთლიანობას, მის „წმიდათაწმინდას“ დაიცავს. სამაგიეროდ არის დიდი მუსიკა, დიდი დრამა, დიდი სიმფონიზმი, გრანდიოზული ჟღერადი ფრესკები, დიდი ეპიკურ-ექსპრესიული მონუმენტური პლანები, ჟღერადობის დამატყვევებელი ინტენსივობა, დიდი დიაპაზონი ექსტატიკური ინტენსივობისა, პასტორალური განცდებითა და ტკბობისმომგვრელი სივრცობრივ-მელოდიური წარმოსახვებით.

თავდაუზოგავი შრომა, სიმტკიცე, პრინციპულობა და ოჯახური ღალატი, მეუღლის, ალმას ღალატი, შვილის, მარიას, „Putzi“-ის სიკვდილი და დიდი ტკივილი, საკუთარი თავით უკმაყოფილება, საკუთარი თავის დადანაშაულება, თვთვევმაც კი; აღიარება საკუთარი შეცდომებისა და მონანიება, მონანიება აღდგომის, განახლების სურვილითა და ვნებით.

არის მალერში საოცარი გრძნობა, მას პირობითად „ამოუსვლელი მზე“ ან „მადლიერი დამშვიდობების“ განცდა შეიძლება ეწოდოს. ჩემთვის

ეს ამოუსვლელი მზე მე-2 და მე-8 სიმფონიების იდეაშია გაცხადებული, ხოლო „მადლიერი დამშვიდობება“ პატიების და შენდობის განცდით „დედამინის სიმღერასა“ და „ბიჭუნას ჯადოსნურ რქაში“ ვლინდება. რთული გზა იყო „Das Klagen- de Lied“-ს და „Das Lied von der Erde“-ს შორის. ეს გზა მალერმა ღირსეულად გაიარა დიდი თავდა- დებით, მიტოვებულმა და მარტოსულმა, ოლონდ გაიარა სიყვარულით აღსავსე გულით.

ჩემი ახალი მულტიმედიური დრამა, რომელსაც პირობითად მალერის ბიოგრაფიის ვი-

ზუალურ-ნარატიულ „კვლევას“ ვუწოდებ, მისი შემოქმედებით მაინსპირირებული ძალების წარ- მოჩენის მცდელობას წარმოადგენს.

2011 წელს მალერის გარდაცვალებიდან 100 წელი შესრულდა. ჩემი ბიოგრაფიულ-ვიზუალუ- რი „კვლევა“ სწორედ ამ მნიშვნელოვან ადამიანს და მის დანატოვას ეძღვნება, რადგან მიმაჩნია, რომ გუსტავ მალერის ბიოგრაფია, როგორც ადა- მიანური, ისე შემოქმედებითი ერთ მთელს წარ- მოადგენს. ვფიქრობ, მხატვრობის ხერხით მისი ასახვა გარკვეულ ინტერესს უნდა იწვევდეს.

GIA BUGADZE

Ap. Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

URLICHT

S u m m a r y

Gustav Mahler is a philosopher of music, monumental creator, apocalyptic “cultural biographer”, who considers the entire culture and history of the mankind as an epic of culture and music.

Symphony No. 2. To me, fourth and fifth movements of Urlicht have always been and still are the high standard pieces of music. I always tried to correspondingly explain emotion which Mahler put in the fifth movement of Symphony No. 2. I was surprised of the amazing power of music which sounds in symphonies nos. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 and 10. Das Lied von der Erde is a hymn of gratitude to life and to a burning and sorrowful longing. My new multimedia-based drama, which I conditionally call visual-narrative “research” of Mahler’s biography, is an attempt to reveal creative and inspiring power of the composer.

The year 2011 is the 100th anniversary of Gustav Mahler’s death. My biographic-visual “research” is dedicated to this prominent figure and to his heritage, since I consider that Gustav Mahler’s biography, as that of a man and of his musical creativity, is one whole. I hope that its reproduction in painting should generate interest.



Hut of Retreat

ბანმარტოჯის ქონი

თითქოს წაიქცა, თითქოს დამარცხდა, თითქოს ძალა აღარ შესწევს, მაგრამ მაინც მადლიერია; იმიტომ, რომ ხელოვნება, მუსიკა, ჰარმონია, რიტმი, მელოდია მასში კვლავ ცოცხალია, სიცოცხლე ფეთქავს მის არსებაში. უკანასკნელად შეჩერდება თავისი ტყის „Komponierhaus“-ში და ქმნის დიდი „მადლიერების შედევრს“ „Das Lied von der Erde“. მალერი დიდ სიყვარულში გამოუტყდა სიცოცხლეს, დედამინას. გული წყდება, რომ მიდის ამ სამყაროდან, თუმცა მისი მისია დასრულებულია.



Mahler
in the Woods

მალერი ტყეში

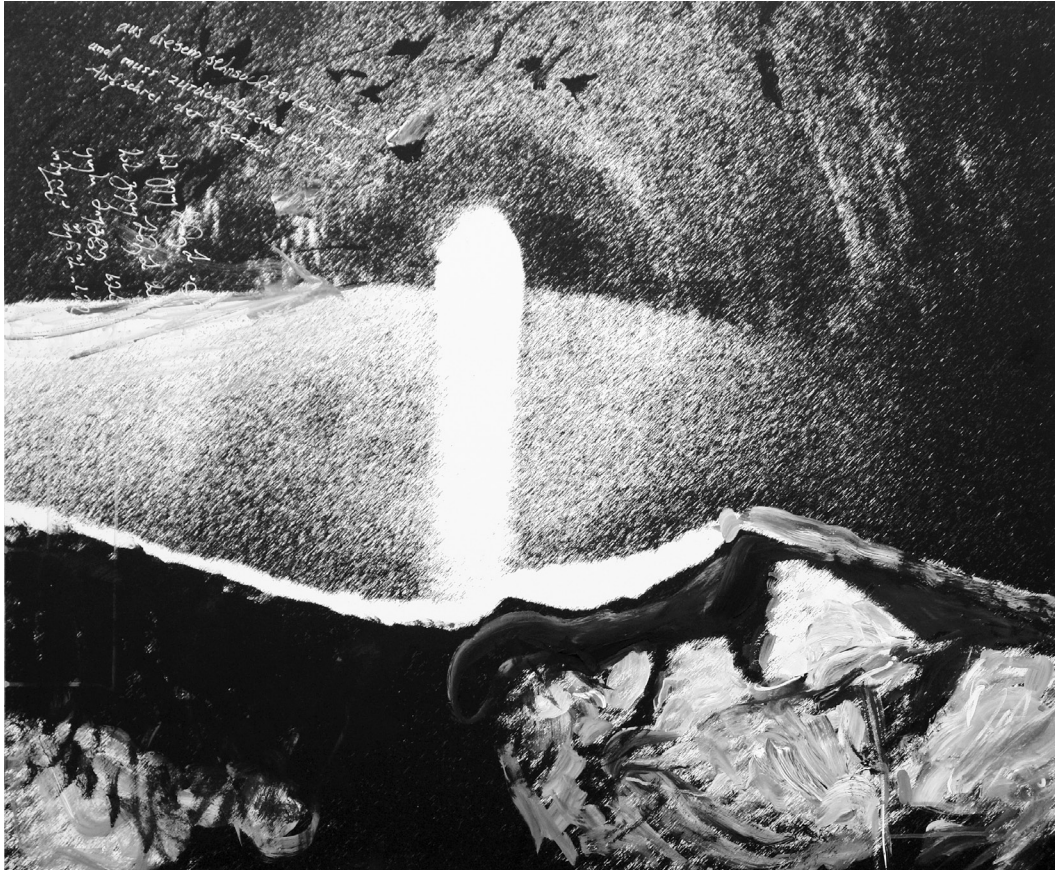
სამყაროს ბგერად-ჟღერადი განცდა უფრო მძაფრდება ბუნების, სინათლის, მთების, სივრცეების მასშტაბური, გრანდიოზული და იმავდროულად, იდუმალი ხილვის დროს. რა საიდუმლოს ინახავს ტყე? სხივი იდუმალ მანათობელ ისრებად შემოიჭრება ხეთა შორის, როგორ ჟღერს შუქი და ჩრდილი? როგორ იბადება წარმოსახვათა კასკადი, რომელიც სხვა, ამ სამყაროსათვის დამახასიათებელ ლოგიკას არ ემორჩილება. ეს არის იდუმალება სივრცითი ხმოვანებისა, რომელიც მე-6 და მე-7 სიმფონიებში ამოხეთქავს.

ბედნიერება

რა ბედნიერებაა ოჯახთან, საყვარელ ადამიანებთან ერთად ყოფნა და რა ძალას აძლევს ეს შემოქმედს. ეს ბედნიერება ისეთი ძალის მომანიჭებელია, ისეთი მუხტის მომცემია, რომ შეიძლება კაცს ზებუნებრივი ენერჯია მისცეს, რომელსაც იგი ხელოვნებად გარდაქმნის. ბედნიერება ხელოვნებად უნდა გარდაიქმნას და აჟღერდეს სივრცეში.



Happiness



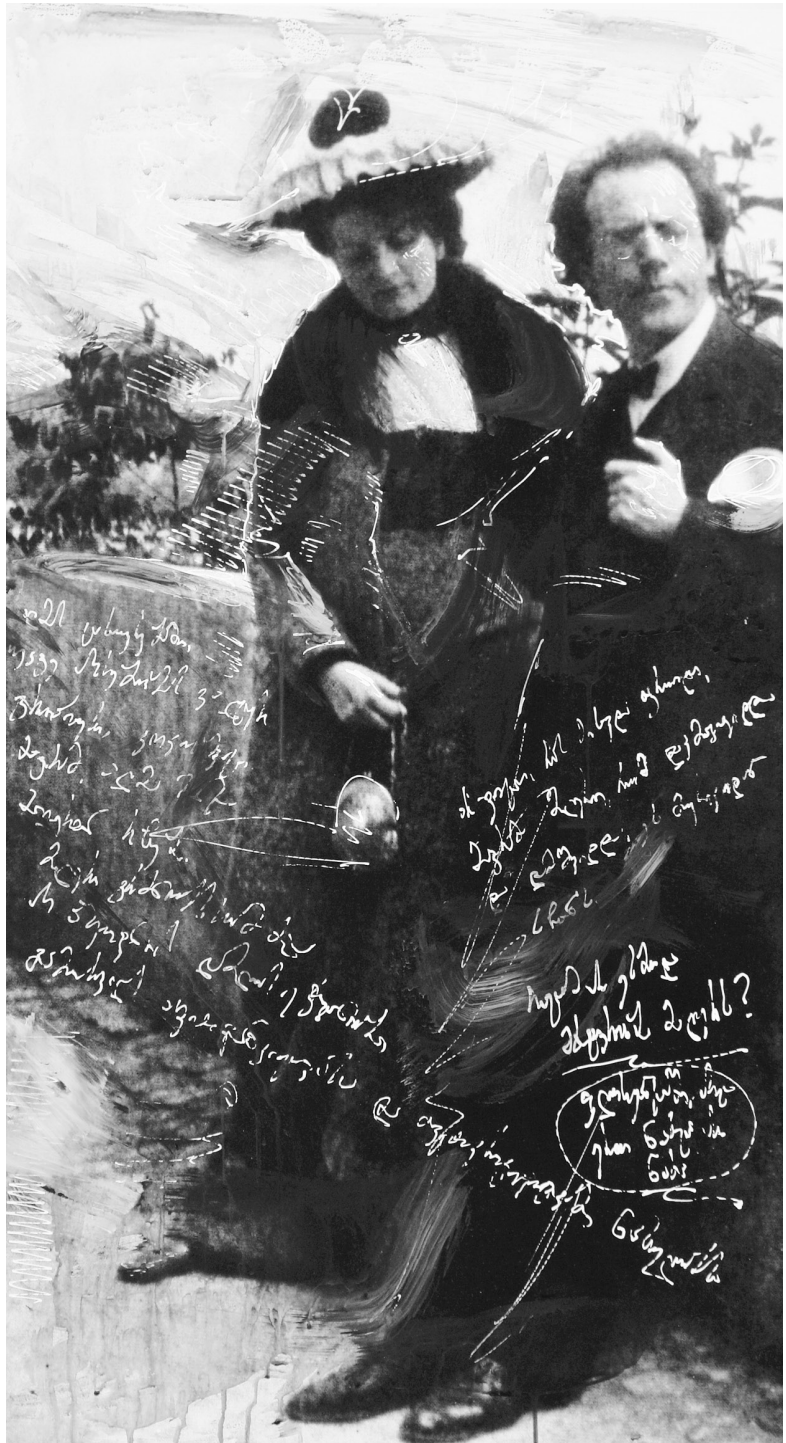
Questions about Music

კითხვები მუსიკაში

მისტიკური სიღრმეები საკუთარ სულსა და არსებაში. სად იწყება შინაგანი სივრცე და სად მთავრდება ის, ან სადამდე შემოდის გარე სამყარო ჩვენში? სად არის ადამიანი? ადამიანი მებრძოლი, კონფლიქტში მყოფი ტკივილია თუ სიზმრისეული მოჩვენება, რომელიც ხელის ცეცებით ეძებს სიცოცხლის და არსებობის საზრისს. მალერი შეკითხვად იქცა, კითხვებს კი პასუხი არ აქვს, კითხვები საზრდოა დიდი ხელოვნებისა.

სწრაფვა

მალერი არასდროს გაჩერდება სანამ ცოცხალია და სანამ აზროვნებს. იგი ძალზე დიდი სათქმელით მოვიდა, თუმცა კი ეს სათქმელი მთლად თანამედროვე არ არის, განსხვავებით მისი მოქიშპე მეგობარი კოლეგისგან, რიჰარდ შტრაუსისგან, რომელიც მალერისთვის „ყოველთვის თანამედროვეა“. მალერი ეძებს სიახლეებს, არ ესმის შონბერგის, თუმცა კი ხვდება, რომ აქ რაღაც სიახლეა და გულწრფელად ცდილობს ამას ჩანვდეს. მახსენდება შონბერგის პატარა, ზეთში შესრულებული ნახატი, ეტიუდი — „მალერის დაკრძალვა“, ამოთხრილი საფლავი და ადამიანები, რომელნიც საფლავის თავზე ამაყად წამომართული ხის ფონზე აჩრდილებად ჩანან.



Aspiration

იმედი — ტყის ბილიკზე

ბავშვთან ერთად ტყეში, ტყის ბილიკზე. რა შესანიშნავი გრძნობაა შვილთან ბუნებაში ყოფნა. ეს ის გრძნობაა, რომელიც მე-3 სიმფონიაში ანგელოზის წკრიალა ხმაში, ზარების მოცეკვავე რეკვაში ვლინდება და ხმიანობს. ეს არის ის, რაც მას, მალერს „ანგელოზებმა“ უთხრეს, ეს პატარა ანაა, პატარა ანგელოზი — „Gucki“, რომელიც, სხვათა შორის, ჩემდა სასიამოვნოდ, მხატვარი-მოქანდაკე გახდა. ანუ მასში ბგერა-ხმოვანება თითქოს შეჩერდა და საკულპტურად იქცა. ალბათ ძალზე რთულია იყო მალერის შვილი, ასეთი დიდი ხელოვანის შვილი და თან იყო ისეთივე დიდი, როგორც მამა.

Hope, on a Forest Path





Pain

ტკივილი

ძვირფასი „Putzi“ – მალერის პატარა ქალიშვილი, მარია გარდაიცვალა. მალერმა თითქოს იწინასწარმეტყველა მისი ნაადრევი აღსასრული; წინასწარ დაწერა „სიმღერები გარდაცვლილ ბავშვებზე“. ალმა საყვედურობდა მეუღლეს, რატომ წერ ამ ნაწარმოებს, რამე უბედურება არ დაგვემართოსო, მაგრამ რა ექნა მალერს საკუთარი დამანგრეველი ინტუიციისათვის, რომელიც არ ასვენებდა, მაინც ამოქმედებდა ხელოვანს და თავისას არ იშლიდა. ხომ არ იყო ეს ჯადოსნობა წინასწარმეტყველებასთან ერთად? ხომ არა იყო ეს ერთგვარი აღსარება-ზიარების რიტუალი ტკივილის და სინანულის შესამეცნებლად; ტკივილით, დაკარგვის გზით მოტანილი სიყვარული.



Ice Cross

ყინულის ჯვარი

მალერი იკვლევდა წარსულს, საკუთარ თავში ჩაღრმავებით იგი საკაცობრიო სულის ისტორიას იკვლევდა. მალერმა თავის მეგობრებს სთხოვა, ლათინურიდან ეთარგმნათ მისთვის ფრანჩესკო ასიზელის ერთ-ერთი ტექსტი. იგი ფიქრობდა, რომ ფრანჩესკო ასიზელის საყოველთაო ერთიანობისა და სიყვარულის იმპულსებით განმსჭვალული მოძღვრება მას ქრისტიანობის არსში ჩანვდომა-ჩაღრმავებაში დაეხმარებოდა. მისთვის ქრისტიანობის განცდა ჯერ კიდევ ყინულივით ცივი, მაგრამ დრამატულად მძაფრი იყო. ქრისტიანობა მალერისთვის იყო ტექსტი და ბგერა და, ამავე დროს, ძიება წარუვალი სულისა. მის მუსიკაში ქრისტიანობა და იუდაიზმი, აღმოსავლური ფილოსოფია და მისტიკა ერთმანეთში იხლართებოდა, რაც მის მისტიკურ კოსმოგონიაში მე-2 სიმფონიის — „Urlicht“-ში გაცხადდა.

მარტოობა

ხელოვანი მარტოა, მარტოა ყველგან და ძალიან ხშირად ძალზე ნაწყენია. ნაწყენია მალერიც. ძალიან გულდანყვეტილი, შეურაცხყოფილი, დათრგუნული. მას შეეხო საყვარელი ადამიანის ლაღატი, ეს განსაკუთრებულად მძიმე განცდა, რომელიც ასე ანადგურებს ადამიანს; ამავე დროს, იდეალებიც არ დაეთმოება მალერს და თავის სიმარტოვეში ჩაიძირება. ხელოვანმა ფროიდსაც კი მიმართა, თავისი სატკივარი, განცდები, მარტოობის სიმძიმე გაუმხილა. საშველი კი ფსიქონალიზში არ იყო. სამაგიეროდ ეს ტკივილი მუსიკაში გარდაისახა შედეგრებად, კონკრეტულად კი, მე-8 სიმფონიის I ნაწილში გამოვლინდა.



Loneliness

უკანასკნელი გემი

გემი „კაიზერ ვილჰელმ II“. ამ გემზე ქრებოდა მალერის სიცოცხლე. ეს გემი მისი ცხოვრების ქარონის ნავად იქცა. წარმოისახა მისი ბავშობის სახლი კალიშტეში, ჩეხეთში ნათესავებთან და მეზობლებთან ერთად. ამ სახლის ღობეები და ფანჯრები აჩრდილთა სამყაროს მოახლოებას ამცნობენ შემოქმედს და გზას უხსნიან მალერს მარადისობისაკენ.

The Last Ship





Mahler in Astral

მალერი ასტრალში

ხელოვნების ქმნადობის პროცესში ძლიერდება არსებობის, ამქვეყნად ყოფნის განცდა. უფრო მძაფრად საკუთარ არსებობას მაშინ გრძნობ, როდესაც ხელოვნებას ქმნი, ან ხელოვნებით ცხოვრობ, ან ბგერებად აჟღერებ კოსმოსურ ასტრალურ ხილვებს. ჭკრეტს რა კოსმოსურ სივრცეებს, მალერი გრძნობს იდუმალ მისტიკურ ჟღერად ჰარმონიას და იგი მე-5 სიმფონიის ურთულეს ნყოფაში ხან სითბოდ, ხან ნალველად გვევლინება; ხან კი ტკბილი მელოდიის „თბილი თითებით“ თავბრუდამხვევ რონდოში იღვრება და გვატრიალებს და გვაბზრიალებს.

იტალიური მოგზაურობა

ფლორენციაში მალერმა საკმაოდ დიდხანს დაჰყო და იმდენად დიდი განცდა ჰქონდა მუსიკალური ფანტაზირებისა, რომ მხატვრობისთვის ვერ მოიცალა. არც ერთ მხატვარსა თუ სამხატვრო ქმნილებაზე არაფერი უთქვამს და არ დაუნერია თავის ნერილებში. სწორედ ფლორენციაში იგრძნო, რომ მისი ადგილი სამყაროს აღქმის დასავლური ნათელი კრეატიულობის და აღმოსავლური ლაბირინთული იდუმალების ზღვარზე იყო. სწორედ აქ, ფლორენციაში გადაწყდა ფრესკული სიმფონიების რეალური ბედი. მაინც მგონია, მხატვრობიდან მიღებული ინსპირაცია ძალზე ძლიერი იყო, ოღონდ ეს ყოველივე მუსიკად გარდაისახა.



The Italian Trip

ბემზა უკანასკნელად

მალერი აღმას წინაშე თავს დამნაშავედ გრძნობდა. იგი აღმას ეუბნებოდა, რომ ყველაფერი მისი, გუსტავის ბრალი იყო; რომ იგი თავად იმსახურებდა აღმას მხრიდან აგრესიასა და უყურადღებობას. მალერი პირდებოდა მეუღლეს, რომ იგი შეიცვლებოდა, გახდებოდა უფრო მომთმენი და მოსიყვარულე და, რაც მთავარია, იგი ამიერიდან სერიოზულად მოეკიდებოდა აღმას შემოქმედებას, მის მუსიკალურ ქმნილებებს. მალერი ფიქრობდა, რომ თუკი თვითონ მოკვდებოდა (სიკვდილის მოახლოებას კი იგი მძაფრად გრძნობდა), მშვენიერ აღმას თავყვანისმცემლები არ მოასვენებდნენ და იგი მარტო არ დარჩებოდა. ამ აზრს მალერი მეუღლესაც უზიარებდა.

მოგვიანებით, აღმას მართლაც მრავალი თავყვანისმცემელი ჰყავდა. თუმცა, ვისთან ერთადაც არ უნდა ეცხოვრა, იქნებოდნენ ეს მისი ქმრები (ვალტერ გროპიუსი და ფრანც ვერფელი), თუ სხვა მამაკაცები, აღმას ყოველთვის თან დაჰქონდა როდენის მიერ შექმნილი გუსტავ მალერის პორტრეტი. აღმას განცდით, მალერი მისი მუდმივი თანამდევნი იყო და თითქოს იცავდა მას ყველგან და ყოველ წამს.



The Last Time on the Ship

დიმიტრი თუშანიშვილი

გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

აპ. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

უახლესი ქართული ხელოვნების შესწავლისთვის

ვფიქრობ, ყველას, ვინც ქართული ხელოვნების ნაწარმოებებსა თუ მათ თაობაზე არსებულ ნაწერებს თვალს გადაავლებს, შეაჟრჟოლებს, გასაზრებლისა და გამოსარკვევის ოდენობით შემკრთალს. ხომ რამდენია ნაკეთები, რამდენი რამ წარმოჩენილი და ნათელყოფილი, საკვლევის თუ გამოსაჩენის რაოდენობა კი არ კლებულობს, პირიქით, მატულობს. ამ უცნაურობას არაერთი მიზეზი აქვს — სავსებით ობიექტური (უძველესი ხანის ნიმუშთა გამომზეურება, უახლესი შემოქმედების, ჩვენდა საბედნიეროდ, მუდმივი შემომატება, არასახარბიელო პოლიტიკური ვითარებანი), ნახევრად-ობიექტური (ამა თუ იმ გარემოებათა გამო ზოგიერთ ამოცანათა შეგვიანება თუ დახანება) და საკმაოდ სუბიექტურიც (არცთუ მრავალრიცხოვან მეცნიერთა არასაკმაო შეთანხმებულობა, აქედან კი — საზოგადო მიზნების გამოკვეთისა და მათი ერთობით მიღწევის სირთულე); არც ის დავივიწყოთ, რომ მეცნიერებაში ყოველი გადაჭრილი საკითხი არაერთ გადასაწყვეტს აჩენს და ცხოვრების საჭიროებანი თუ მსოფლიო აზრის მიხვევ-მოხვევაც საჩქარო პასუხს მოითხოვს ხოლმე... ასეა თუ ისე გასაკეთებელი შესაშინებლად ბევრია და, სწორედ ამიტომ, დროულად უნდა შევჯერდეთ, დღეს, ხვალ თუ ზეგ უპირატესობა რას მივცეთ, რას მივაქციოთ განსაკუთრებული ყურადღება. ამიტომაც, რომ შესაძლებელი მგონია საკუთარი მოსაზრება ისეთ საგანზეც გამოვთქვა, რომელიც „ისე“, ზოგადად ვიცი და არა როგორც „ვინრო“ სპეციალისტმა — ვინძლო ჩემმა განაფიქრმაც დააჩქაროს ხელოვნების საისტორიო მუშაობის გეზის დაზუსტება.

არავინ დაობს, რომ ერთი იმ „უბანთაგანი“, რომელთა შესახებ ჩვენი ცოდნა დიდად ნაკლუ-

ლია, XX საუკუნის ხელოვნებაა; არც ისაა დიდი გამოცანა, ეს რამ გამოიწვია — რალა თქმა უნდა იმ „იდეოლოგიურმა“ მოთხოვნებმა (თანაც გონებაში უწვდომელი ლოგიკით ცვალებადმა), ხან რის მიჩუმალებას რომ გვაიძულებდა და ხან რის წინამონევას. ამ ყველასათვის ცნობილმა გარემოებამ, სხვათა შორის, ისიც მოიტანა, რომ 1990-იანი წლების დასაწყისში ბ-მა ვახტანგ ბერიძემ დაუშვებლად მიიჩნია ქართული ხელოვნების ისტორიის იმხანად დაგეგმილი ექვსტომეულის დამაბოლოებელი, 1917 წლის მერმინდელი ხანისთვის მიძღვნილი წიგნის დამუშავება — აქ ყველაფერი თავიდან უნდა გაკეთდესო. მაშინაც და დღესაც, ამ „ყველაფერში“ უწინარესად ე.წ. „ქართული“ (თუ „ტფილისური“) „ავანგარდი“ დაინახებოდა და დაინახება, სხვა დანარჩენი კი მეტ-ნაკლებად ცნობილად იგულისხმება. არასოდეს ვყოფილვარ დარწმუნებული, რომ სხვა პერიოდების, ვთქვათ, 1930-1940-იანი წლების მხატვრობა-მქანდაკელობა სრულად გვაქვს გათვალისწინებული, მაგრამ მერე და მერე მეტისმეტად უნუგემო სურათი წარმომიდგა. რამდენიმე წლის წინ ქ-ნი ცისია კილაძის თაოსნობით მომზადდა ციფრული დისკი თბილისის სურათების (პირველად „დიდების ტაძრის“, შემდგომ „ეროვნული“, ხოლო 1990-იან წლებში „ცისფერი“) გალერეის ისტორიაზე. სხვა ღირშესანიშნავ მასალასთან ერთად აქ გამოყენებულია რამდენიმე საბჭოური კინოქრონიკაც, სადაც გამოფენების გახსნა ალბეჭდილი, მათ შორის 1940-იანი და 1950-იანი წლების დასაწყისისაც. რა თქმა უნდა, ძირითადი ადგილი აქ, იმ, ასე ვთქვათ, „სეფე“ ნამუშევრებს აქვს დათმობილი, მაშინ დამთვალეიერებელს შესვლისთანავე, რომ ეგებებოდა და ექსპოზიციის „იდეურობას“ მოწმობდა. გამაკვირვა და, ცოტაცდა, თავზარი აი რამ დამცა — ეს „მთავარი“ სურათები კი არა, მათი დამხატვნიც ჩემთვის სრულიად უცნობი აღმოჩნდა, მე მათი გვარებიც არ მსმენოდა! და ეს იმის მიუხედავად, რომ ჩემს ნათესავებსა თუ ოჯახის ახლობლებში სხვადასხვა თაობისა და მიმართულების არაერთი მხატვარი ერია და ფერწერასა და ფერმწერებზე მსჯელობა პატარაობიდან მესმოდა... ცხადი გახდა, რომ ჩემი (და სხვათა!) წარმოსახული „სოციალისტური რეალიზმი“ მთლად ის არ ყოფილა, რაც მის მომგონთა და დამკვეთთა ნებით არსებულა...

ისე არავინ გამიგოს, თითქოს ქართველ ხელოვნების ისტორიკოსებს, ჩემს მასწავლებლებსა, უფროს თუ თანატოლ კოლეგებს ვსაყვედურობდე რასმე — თუმცა რამდენჯერმე მომეყურა მათ მიმართ სამდურავი, ეს ჯერისაებრ არ გაუშუქებიათო, ის ლამისაა „გააყალბესო“. ვერ გამიგია, საბჭოეთის თუ გინდ ბოლო ათწლეულის მომსწრეთ პირიდან ასეთი უსამართლო და უსაფუძვლო „ბრალდებები“ როგორ ამოსდით. მართლა საზოგადოებრივი (პირობითად, თორემ გვაქვს კი, ასე 1960-იანი წლების აქეთ „საზოგადოება“?) მეხსიერების მოშლა გვჭირს თუ რაშია საქმე? არ არის ძნელი მისახვედრი, რომ საერთოდაც, ყველგან და ყოველთვის (ახლაც!) თანადროულ მოვლენებზე წერა „ისტორია“ არ გახლავთ — არა მარტო შეფასებები, სამსჯელოდ რისამე შერჩევაც ათასნაირი, სულაც არა მარტოდენ ესთეტიკური, მისწრაფებებით არის შეპირობებული. ათასწილ ასე იყო ეს საბჭოეთში. XX საუკუნის ხელოვანთა ხელოვნების მკვლევართაგან ამორჩევა თუ განხილვა-გამოქვეყნება აშკარად არა აკადემიური (ჩემთვის — სულაც არა დასაძრახისი!) მიუდგომლობით, არამედ ორი სხვა ამოცანით განისაზღვრებოდა. პირველი და უმთავრესი, ასე მგონია, მხატვართა შესაძლო დევნისგან დაცვა იყო, მათ ნებისმიერ წამს რომ ემუქრებოდა. რადგან ყოველთვის მოიძებნება ვინმე, ვინც გამორჩენისა თუ უბრალოდ „თვითდამკვიდრების“ გამო, ვისაც გინდა შესწამებს ცილს, ქართველმა ხელოვნების ისტორიკოსებმა ხისტი ვითომდა „იდეურობის“ სავარაუდო თუ სულაც რეალურ „მსხვერპლთა“ ქომაგობა იტვირთეს. ქ-ნი ეკატერინე პრივალოვას თუ ბ-ბის ვახტანგ ბერიძისა და ლევან რჩეულიშვილის დანატოვარ ქალაქებში ნახავთ გამოუქვეყნებელ წერილებსა თუ ჩანაწერებს საჯარო გამოსვლებისთვის, რომლებშიც რა და ვინ აღარაა მოშველიებული ნიჭიერი ადამიანებისადმი წაყენებული „ბრალის“ („ფორმალიზმი“ და მისთანანი) გასაბათილებლად — მაშინაც, როდესაც პირადად, თავისთვის ისინი მათი ნახელავით ერთმნიშვნელოვნად აღფრთოვანებულნი არც ყოფილან. და ან ასე შორს წასვლა რად გვინდა — განა მომდევნო თაობებში ამასვე არ იქმოდნენ, მაგ., ქ-ნი დალი ლებანიძე და ბ-ნი სამსონ ლეჟავა? მეორე მიზანი გახლდათ უახლეს ხელოვანთა ნაქმნში — მათ შორის „სოციალიზმის“ მიერ შეწყნარებულ ნამუშევ-

რებშიც! — გამორჩეულიყო მაღალი პროფესიული დონის (ამით ხომ მაინც ღირებული) ნიმუშები, რომელნიც ჩვენს მხატვრობასა და ქანდაკებას, გინდაც არქიტექტურას საუკეთესო მხრიდან დაანახებდა შინაურსა თუ გარეშეს და მომავალსაც სალი ტრადიციის საფუძველს გაუჩინდა. ერთსა და მეორე შემთხვევაშიც ისინი — ჩვენ! — იმდენად „ისტორიკოსები“ კი არა, აპოლოგეტები იყვნენ (ვიყავით!) და დღესაც მგონია, რომ მაშინდელ მდგომარეობაში ეს, არ ვიცი საუკეთესო თუ, ერთადერთი გამოსავალი კი იყო.

რასაკვირველია, სასურველი შედეგის მისაღებად ხან რისამე შეფარვით თქმა, ხანაც რისამე შესახებ დადუმება ხდებოდა აუცილებელი. მაგალითად: დავით კაკაბაძეზე წერისას ქ-ნი გაიანე ალიბეგაშვილი და ბ-ნი ლევან რჩეულიშვილი (ნუთუ აღარავის ახსოვს, 1950-იან წლებსა თუ 1960-ების დასაწყისში ეს რომ უბრალოდ საშიში იყო?) მახვილს სვამენ მისი აბსტრაქციების უსათაურობასა და მათ „დეკორატიულობაზე“, რაც ცხადია, ამარტივებდა მათ რაობას, სამაგიეროდ, შესაძლებელს ხდიდა მათ გამოქვეყნებას. ან, კიდევ, ბ-ნი ლ. რჩეულიშვილი 1955 წელს, იოსებ შარლემანის საიუბილეოდ ამბობდა: 1900 წლებში „იგი ცდის იმუშაოს ისე, რიგორ მისი თანამედროვე ფორმალისტი მხატვრები, მაგრამ ეს ფერწერული აღვირახსნილობა იმდენად უცხოა მისი ბუნებისთვის, რომ არაფერი გამოსდის“ (ლ. რჩეულიშვილი, ახალი ქართული ხელოვნების საკითხები, თბ., 1998, გვ.63). სიტყვა „ფორმალისტი“ კი ითქვა, ის კი აღარა, რომ ი. შარლემანი მემარცხენე მხატვრობას განუდგა, არა, უბრალოდ — „მისი ბუნებისთვის უცხო არისო“. დარბაზში მსხდომთ კი გაახსენდებოდათ ართქმული (მე ესეც ბ-ნი ლეოსგან გამიგონია!), რომ კომპოზიციას ი. შარლემანი 1920-1930-იან წლებშიც უსაგნო ელემენტების აწყობით ასწავლიდა. ამას ისიც დავამატა, რომ წერილობითაცა და თხრობისასაც ადამიანები იმასა და იმათზე ამახვილებდნენ ყურადღებას, რაც ფასეულად მოიაზრებოდა. რაც არაფრად უღირდათ ან კიდევ მეტი, მავნედა და საზიანოდ ესახებოდათ მათ თავისთვის კი იცოდნენ, სახსენებლად და გასახსენებლად კი აღარ რაცხდნენ. არადა, ეს იყო კიდევ ის კონტექსტი, რომელშიც თვითონ ყველაფერს განიხილავდნენ და რომელიც ჩვენ კი, რასაკვირველია, უნებუ-

რად, აღარ გაგვიზიარეს. აი ჩვენ კი მათი გადარჩეული და მოწოდებული მის გარეშე და, ამიტომ, შეცვლილი, დაძრული კუთხით აღვიქვით. ასე, „ავანგარდი“ გაუიგივდა ქართულ შემოქმედებას — არადა, მას ყველა როდი იწონებდა (მარტო გერონტი ქიქოძე რადა ღირს) და, მით უმეტეს, არ ყოფილა ის ცალსახად „ანტიბოლშევიკური“ როგორც ახლა ითქმის და იწერება. ამნაირი პატრიოტულობა-ანტიკომუნისტურობა ჩვენებური „მემარცხენეობისა“ ასეთივე კონფუკტურული გამონაგონია, როგორც 1930-1960-იან წლებში მისი „ბურჟუაზიულადა“ თუ „ფაშისტურად“ გამოცხადება იყო.

მაგრამ „ავანგარდისტებს“ აქებენ მაინც და, გამოდის, რომ ყველაზე მეტად — ასევე უნებურად, — იმათ იზარალებს, ვინც „სოცრეალიზმს“ გაუიგივებს — მაგ., ლეო ქიჩელიძე (შეიძლება ვერ შენიშნო როგორი კეთილი, მაგრამ გამოკვეთილი ირონიით იხატება პიონერ-კომკავშირელები მის „გვადი ბიგვაში“) ანდა უჩა ჯაფარიძემ. არ გეგონოთ სხვებზე მივანიშნებდე — ეს პატარა წერილი დიდწილად ბ-ნი უჩას ხსოვნის წინაშე მობოდიშების სურვილითაა ნაკარნახევი. მისი პროფესიულობის იქით, იგი ჩემთვის „ბელადების“ დამხატვავილა გახლდათ (ნიკიტა ხრუშჩოვის პორტრეტიც კი დაუნერია და თუ არ ვცდები, მის მოხსნამდე სულ ცოტა ხნით ადრე, 1964 წლის საგაზაფხულო გამოფენაზე გამოიტანა, რამაც მაშინ გამაცინა — სიმწარენარევად კი...). რამდენიმე წლის წინ, პირველ ყოვლისა, ზემოხსენებული დისკის ნყალობით, დავუფიქრდი, რომ მასზე (სიმონ ჩიქოვანისა არ იყოს) მაღალ თანამდებობებზე ნამყოფსა და დიდად პატივმიგებულზე არავინ ამბობს, ვინმე „გააფუჭაო“; და მაშინდა გავაცნობიერე, რომ იმ დროს, როდესაც „ოფიცოზურად“ გაბადრული ტრაქტორისტები და აკისკისებული მწველავეები უნდა ეხატა, უ. ჯაფარიძე დარბაისელ რაჭველ გლეხკაცებს გამოსახავდა... არც ისაა, ალბათ, შემთხვევითი, რომ თბილისის სამხატვრო აკადემიას ის 1942-1948 წლებში რექტორობდა და მისი წასვლის (გადაყენების? ვინ გეტყვის ახლა ნამდვილს?) მერე იწყება იქ პროფესორების დათხოვნა და სტუდენტების გარიცხვა თუ კურსზე დატოვება... ხოლო ყველაფერი ნათელი შეიქნა, როდესაც მისი უფროსი ძმის, ფილოლოგის, მხატვრის, 1921 წლამდე კი

თანაცვე საზოგადო მოღვაწის, ლადო ჯაფარიძის მოგონებები წავიკითხე და აღმოვაჩინე ბ-ნი უჩას გარემო — ის ინტელიგენტურ-თავადაზნაურულიბერალური წრე, ურომლისოდაც ამდენი რამ არ გვექნებოდა და რომლის გარეშეც საქართველო, ალბათ, დღევანდლამდე ვერც მოიტანდა. და — დაგვირგვინებასავით! — ბ-მა გიორგი (გია) ბუღაძემ მიაშობო, რომ 1980-იან წლებში ბ-ნი უჩასთან (მაშინ — მის ხელმძღვანელთან) მისული შეესწრო, როგორ აჩვენა გურამ შარაძემ მას ქაქუჩა ჩოლოყაშვილის „შეფიცულების“ ფანქრით ჩახატული პორტრეტები და გაირკვა, რომ ისინი უ. ჯაფარიძეს დაეხატა... და ისიც რაოდენ ნიშანდობლივია, რომ ბ-მა უჩამ 60 წლის შემდეგაც არ ისურვა მეგზურის ვინაობის გამხელა...

ეს ვრცელი ამბავი, აი, რატომ მოვყევი — ჩვენ არა მარტო უნდა შეძლებისაებრ მივაგნოთ და სამზეოზე გამოვიტანოთ ყველა ჩვენებური მხატვრის ნამუშევრები (აღარ მოვიდა დრო, მაგ., შევისწავლოთ ვახტანგ კოტეტიშვილი როგორც ფერმწერი და მოქანდაკე? არ უნდა ვიცოდეთ, რას და როგორ ხატავდა, ვთქვათ, სალომე სულხანიშვილი — თავის დროზე სახელგასმენილი მოღვაწის ივანე სულხანიშვილის ასული და იაკობ ნიკოლაძის მეუღლე?); არა მარტო უნდა შემოვიტანოთ პროფესიულსა თუ საზოგადოებრივ თვალსაწიერში ყველაფერი, რაც მუზეუმების საცავებსა (და რამდენია იქ უძვირფასესი და ერთიანად მივინყებული?) თუ კერძო კოლექციებშია დაუნჯებული, ეს ყოველივე „პანორამულადაც“ უნდა დავინახოთ. უამრავი მოულოდნელობა რომ გველის, ამას რამდენიმე წლის წინ ფერმწერ დავით გურამიშვილის (ნიკო ნიკოლაძის ცოლისძმის!) შესანიშნავი ჟანრული ფოტოსურათების, ახლახან კი ბ-ნი გიორგი სარაჯიშვილის მიერ უკვე გიგო გაბაშვილის ფოტოკოლექციის, არსებითად, აღმოჩენაც საკმარისად გვიჩვენებს. მოგვიწევს ჩვენ ისეთი სურათებისა და სკულპტურების მოძიებაც, რომელნიც სავარაუდოდ, დიდად აღმაფრთოვანებელი ვერ იქნება, იმ მხატვრების „გამოჩხრეკაც“, ვინც, ალბათ, საამაყოდ არ გამოგვადგება. ოღონდ უმათოდ ვერასოდეს გავიგებთ ნამდვილად, „ვინ ვინ იყო“ გაბოლშევიკებულ საქართველოში... 1980-იან წლებში ბ-ნი ირაკლი ყიფშიძეს, მაშინ „მხატვრის სახლის“ ხელმძღვანელის, ბ-ნი თეიმურაზ გოცაძის მოადგილეს, ასეთი განაზ-

22

რახი ჰქონდა — თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმში (სარისოდ მაშინ კინალამ უნივერსალი „თბილისი“ გამოიმეტეს), ერთ, მძიმე შინდისფერით მოფარდაგებულ, მოოქრვილ კოზმიდებიან დარბაზში მოოქრვილსავე ჩარჩოებში ჩასმული სტალინური ხანის „ოფიცოზური“ ტილოები გამოეფინა. იქნებ როდისმე ამ მონაფიქრსაც მივუბრუნდეთ? ასეთ თუ ისე, თუ არ მოვიშორებთ ისტორიულ „კლიშეებს“, უცაბედად გაჩენილს და მაინც, ახლა უკვე მაცთუნებელს, ვერაფერში გავერკვევით და მორიგი „პროგრესული“ (ნუ დავივინყებთ, რომ დასავლელი „პროგრესისტები“ დღეს ფრიად „ნაიბოლშევიკებენ“) ყალიბი ისევე გზა-კვალს აგვირევს... ერთიც კიდე: არაა გამორიცხული, ის „ოფიცოზიც“ ჩვენი წარმოსახულისგან განსხვავებული გამოდგეს — მაგ., ერთ ასეთ „წითელ“ მხატვრად ისტორიულ-იდეური სურათების ავტორი, ივანე ვეფხვაძე მიაჩნდა ყველას; ახლა კი, მისი შვილიშვილის, ჯოვანი ვეფხვაძის წიგნიდან ირკვევა, რომ „წითელი“ თავკაცების ხატვით მან საპატიმროში თავი გადაიჩინა (ლ. ბერიას პორტრეტი შეასრულებინეს, „ბელადს“ მოსწონებია, ტუსალობიდან გაუშვა და მერე აღარც თვითონ მოეშვა და აღარც სხვები).

ამავე რიგისა მეჩვენება ერთი, თითქოსდა სულ კერძო საკითხი. დიდი ხანია უახლესი ქართული მხატვრობის ისტორიის ერთ-ერთ საკვანძო „მოქმედად“ ნიკო ფიროსმანაშვილი დაისახა. მასზე ბევრს ვმსჯელობთ და ვკამათობთ კიდეც — მის მსოფლმხედველობაზე, მის „ხალხურობასა“, „თვითნასწავლობასა“ თუ, პირიქით, „ხელოვანებაზე“, მის ადგილზე ჩვენი კულტურის ისტორიაში... მეტი რაღა, მას XX საუკუნის „ავანგარდული“ ყაიდის პირველ (რიგით მაინც, თუ არა — ღირსებითაც) ხელოვანადაც სახელდებენ... ამ მსჯელობაში მე თვითონაც მიმიღია მონაწილეობა და უცებ რამდენიმე თვეა სულ, მივხვდი, რომ ამდენ სჯა-ბაასში ერთი მარტივი რამ მივგრჩა — ჩვენ არ ვიცით დანამდვილებით, საითკენ მიდიოდა თავად ფიროსმანი, რა მიმართულება ჰქონდა მის ძიებას — ერთი სიტყვით რომ ვთქვათ — ჩვენ არ ვიცით მის ნამუშევართა დროითი რიგი. არადა, ამაზე — რა თქმა უნდა, ისტორიული თვალსაზრისით და არა მისი სურათების ღირებულების მხრივ, — ძალიან ბევრია დამოკიდებული. საქმე ისაა, რომ ფერწერული ხერხების კუთხით ნიკო

ფიროსმანაშვილი ძალზე მრავალფეროვანია — ზოგან, მაგალითებზე, თანაბარი ლურჯი ცა და მკვეთრი ფერითი ლაქებია, სხვაგან — ფრანგი ბარბიზონელებისთვის შესაშური ტონალურგადასვლებიანი „დანისლული“ ხეები თუ კორომები ჩნდება. თანადროულია ეს ნაწარმოებნი? თუ დროში მისდევს ერთმანეთს — ჯერ პირობითი მხატვრობაა და მერე „ევროპეიზებული“-ტონალური თუ — პირუკუ? ამ, ერთი შეხედვით „ტიქნიკური“, კითხვის პასუხზე ჰკიდია, თუ საით წაიყვანა მხატვარი მისი „ხედვა“ — „გემოვნების“ სახეცვლამ — მეტი ბუნებრიობიდან მოჭარბებული პირობითობისკენ — მაშინ ჩვენ, ასე თუ ისე უფლებამოსილნი ვართ იგი „ავანგარდისტთა“ რიგში მოვაქციოთ (თუმც პირადად მე ამას ისტორიულად მართებულად ვერ ვთვლი); ხოლო თუ ის შორდება პირობითობას მეტი „ბუნებრიობის“, „მართლმავარობის“ მოსახელთებლად, ის დინების სანინააღმდეგოდ მავალი აღმოჩნდება, „ძველი თაობის“ დასში მოხვდება. დღესდღეობით (ქ-ნი ქეთევან ბაგრატიშვილის მიერ დაბეჭდილი — იხ., Niko Pirosmani, Leningrad, 1983) მონაცემებით, გვაქვს 13 1906-1917 წლებით დათარიღებული ნამუშევრები. ამავე ხანაში მოთავსდება მთაწმინდის ხედი (უკვე აშენებული ფუნიკულაორით ე.ი. 1905 წლის შემდგომი!) და რუსეთ-იაპონიის ომის სურათები. ამ ტილოებს რომ გადახედავ, თითქოს მეორე ვარაუდი უფრო გამართლებული ჩანს — იხ., მაგ., 1906 წლის ა. გარანოვის და 1913-ის ილია ზდანევიჩის პორტრეტები, სადაც გარემოს „გაილფუზიონისტურების“ ხარისხი ამკარად მატულობს, ანდა 1912 წლის ნარურმორტი (პორიზონტალურად დაგრძელებული!), სხვებზე უფრო „ჩვეულებრივად“ დაწყობილი საგნებით. მაგრამ იმავე 1912 წლის „ირემი“ (უკან ვარდის ბუჩქით) ისევ „მოპირობითოა“, თანაბარ-ლურჯი ცით. ეს ბუნებრივიცაა: ისტორიკოსებისთვის ასე ხელსაყრელი წრფივი, ცალგეზიანი სწრაფვა ცხოვრებაში საკმაო იშვიათობაა, ამას კი დანიშნულების, დაკვეთის პირობების და ა.შ. სხვადასხვაობაც ემატება. კიდეც ერთი გასაჭირიც გვაქვს, რომელზედაც, რაც ამ ხელობაში ვარ, ბევრს ფუჩუნობენ, მის დასაძლევად კი არაფერს ღონებენ. დაჟინებით ლაპარაკობენ, ვითომ ჩვენი ხელოვნების მუზეუმის ფიროსმანის კოლექციაში რიგი ნაყალბევი სურათები (თუ ასლები) იყოს შეტყუებული-

ლი. ნუთუ გაუთავებელ მითქმა-მოთქმას არ უნდა გვერჩიოს, გამოვყოთ სავსებით უტყუარი (ნიკო ფიროსმანაშვილის ხელიდან მიღებული თუ ახალ კვალზე პირველ შემგროვებელთა — დიმიტრი შევარდნაძე, გიორგი ლეონიძე — მიერ ნაპოვნი) ნიმუშები და მათთან შეჯერებით ერთხელ და სამუდამოდ ვთქვათ, ბოროტი ჭორია ეს ყოველივე — რასაც ოდნავაც ვერ გამოვრიცხავთ! — თუ სიმართლე. ხოლო უკეთუ მართლაც ასეა, ჩამოვაშოროთ ფიროსმანს მონატმასნი და სათუო... ეს მით უფრო საშურია დღეს, როდესაც საკმარისზე მეტი რაოდენობით გამოჩნდა და გაიყიდა ფრიად საეჭვო (თუ უეჭველად რიოში) „ფიროსმანაშვილები“. ამგვარი შემონმება და საჭიროებისამებრ, გამოხშირვაც, მეცნიერული შემეცნების თვალთახედვითაც ჩასატარებელია — იმიტომ, ისევ და ისევ, რომ ნათლად დავინახოთ, რაგვარი იყო სინამდვილეში „ნიკალას ნუთისოფელი“, მის-მიერი მსოფლხატი და მსოფლ-განაცადი.

უთუოდ, ბევრი სხვა პრობლემაც შეიძლება ჩამოსახელდეს. აი, მაგალითად: მისაკვლევი თუ ჩვენს ხედვის არეშია დასაბრუნებელი გიგო გა-

ბაშვილის ალეგორიული და რელიგიური, ალექსანდრე მრეველიშვილის ისტორიული, შალვა ძნელაძის სიმბოლური სურათები და სხვაც მრავალი; თვალშესავლებია სულ დავინყებული მხატვრების — მაგ., მარიამ მუხრან-ბატონის (ესპანელი ბაგრატიონების, შესაბამისად, დის, მამიდისა და პაპიდის), — დანატოვარი; დასავლელია ამ ქვეყნით წასულ ხელოვანთა სახელოსნოები და ოჯახები... ან, მაგალითად, ბ-ბის ვახტანგ ბერიძის და ნოდარ ჯანბერიძის პუბლიკაციათა წყალობით გაცილებით მეტი სისრულით თავმოყრილ ჩვენს „საბჭოთა“ არქიტექტურას რაც შეეხება: განა არაა გამოსამუშავებელი, შეძლებისგვარად, პროფესიულ-ობიექტური საზომები, რათა (ჩემთვის გასაგებმა) მძულვარებამ მეტისმეტი არ გაგვანირვინოს ან (ჩემთვის სრულიად გამაოგნებელი) ნოსტალგიის გამო ზედმეტის ზედმეტი არ დავიცავ-გადავინარჩუნოთ...

დასასრულ ერთიც კიდევ: დღეს მაინც ნულარ გადავდებთ სახვალიოდ გუშინინდელ საკეთებელს, „შემდგომთა ჩვენთა“ სავალს კიდევ მეტად ნუ დავუმძიმებთ...

DIMITRI TUMANISHVILI

G. Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art
History and Heritage Preservation
Ap. Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

FOR STUDY OF MODERN GEORGIAN ART

S u m m a r y

This article concerns two issues, which in the author's opinion are topical and would have to be resolved: a) Complete historical picture of the Soviet times fine art should be reconstructed and evaluated with an objective approach, free from political interference and conjectures; b) Chronological list of Niko Piroshmanashvili's art works should be established, and authenticity of the paintings known by now are to be verified.

ხათუნა ხაბულიანი

აპ. ქუთათელაძის სახ. თბილისის
სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

თანამედროვე ხელოვნებისა და ნამუშევრის ხარისხის შესახებ

ინანილი

1990-იანი წლებიდან საერთაშორისო სახელოვნებო სცენა მნიშვნელოვნად შეიცვალა და ეს ცვლილება დიდწილად გლობალიზაციის პროცესსა და პოსტ ტოტალიტარულ დისკურსს ირეკლავდა. ვიზუალური ხელოვნების მნიშვნელოვანი თემა გახდა სოციალური კრიტიკა და შესაბამისად გენდერის, მიგრაციის, იდენტობის, გლობალიზაციის, მედიისა და სხვა მსგავსი საკითხები. როგორ გამოიყურება ამ სიტუაციაში მხატვრული ნამუშევარი, რა კრიტერიუმებით ფასდება ის და რა სახით ხორციელდება მისი არტიკულაცია სოციუმში — ეს საკითხები დისკუსიებისა და კვლევების საგანია და ამ წერილშიც სხვადასხვა მოსაზრებების განხილვისა და ერთგვარი შეჯამების მცდელობაა წარმოდგენილი.

ლარს ვილკსი, — ხელოვანი და თეორეტიკოსი, რომელიც წინასწარმეტყველ მუჰამედის კარიკატურული გამოსახულებებით გახდა სკანდალურად ცნობილი, თავის კომენტარებში ნამუშევრის ხარისხის შესახებ წერს, რომ ნამუშევრის ხარისხს ხელოვნების (არტ) სამყარო განსაზღვრავს და იმისათვის, რომ ნამუშევარი აღიარებული იქნას, ის სწორედ ამ სამყარომ უნდა აღიაროს. ნამუშევრის „ხელოვნებად“ ჩათვლას არჩათვლის გასარკვევად ნებისმიერი დაინტერესებული ცალკეული პერსონა, თუ პერსონათა ჯგუფი ავტორიტეტის აზრს ითვალისწინებს, ხოლო ამ შემთხვევაში „ავტორიტეტს“ არა ვინმე კონკრეტული ადამიანი, არამედ არტ ინსტიტუცია წარმოადგენს: „არა რომელიმე პერსონა, ან განსაკუთრებული ფუნქცია, არამედ ზოგადი შეხედულება. მთავარი საკითხია რა არის არსებითი, რა შეიძლება ჩაითვალოს სერიოზული არტ

სამყაროს შეხედულებად. ეს შეიძლება ნიშნავდეს ჰკითხონ ხელოვნების შესახებ ხელოვნების ისტორიკოსს, კრიტიკოსს, ესთეტს, ხელოვანს და ა.შ. — რომ განსაზღვრონ ზოგადი აზრი არტ სამყაროს შესახებ.“¹

ხელოვნებად ჩათვლა — არჩათვლის საკითხი ასევე არსებით თემას წარმოადგენს „რედიმედიის“ დაბადებიდან და არც ახლა დაუკარგავს აქტუალობა, მაშინ როდესაც რიგითი საგნის ხელოვნების ნიმუშად ტრანსფორმაციის პროცედურას ემატება საზოგადოებრივი დისკურსის ფართოდ გაშლილი საზღვრები, სადაც „ხელოვნების“ განსაზღვრების კრიტერიუმები მუდმივად იცვლება. ისევ ლარს ვილკსის კომენტარს რომ დავუბრუნდეთ — „რასაც ჩვენ ვუნოდებთ ხელოვნებას თანამედროვე საზოგადოებაში, სავსებით გარკვეულია. ჩვენ ის შეგვიძლია ვიხილოთ მუზეუმებში, გალერეებში, ვკითხულობთ მათ შესახებ წიგნებში, ჟურნალებსა და გაზეთებში. და არსებობს ისეთი საგანი, როგორცაა ხელოვნების ისტორია, სადაც დახარისხებული ობიექტები ერთად აწყვია და დახარისხებაც გარკვეული პრინციპებით მიმდინარეობს... ტრადიციულად ხელოვნების კლასიფიკაცია უტოლდება ხარისხის კლასიფიკაციას; ხელოვნება ამ თვალსაზრისით ყოველთვის ფლობს ხარისხის სტანდარტს. ცუდი ხელოვნება საერთოდ არ არის ხელოვნება.“²

¹ „Not a certain person or a special option but the general opinion. The point is to find what is valid, what is regarded as the opinion of the serious artworld. This could mean asking about art to an art historian, a critic, an aesthetician, an artist and so forth — as representing the general opinion of the artworld.“ „Not a certain person or a special option but the general opinion. The point is to find what is valid, what is regarded as the opinion of the serious artworld. This could mean asking about art to an art historian, a critic, an aesthetician, an artist and so forth — as representing the general opinion of the artworld. იხ“ Lars Vilks. *Quality of Art*. Part I. Konstvilks/Just another WordPress.com weblog. March 19, 2007 (ტექსტში წარმოდგენილი ციტატები თარგმნილია წერილის ავტორის მიერ).

² „It is obvious that there is something we call art in the contemporary society. We can find it in museums, galleries, read about it in books, magazines and newspapers. And there is such a thing as history of art where the qualified objects of art are brought together and organized after certain principles... Traditionally classifying art is equal to classifying a quality; art in this sense has always a standard of quality. Bad art is not art at all.“ იხ. Lars Vilks, *Quality of Art*, Part I. Konstvilks/Just another WordPress.com weblog. March 19, 2007.

ლარს ვილკსი არტ სამყაროებზე საუბრისას განიხილავს ლიბერალურ თვალსაზრისს არტ სამყაროების მრავლად არსებობის შესახებაც, სადაც ამ სიმრავლეში სულ სხვადასხვა ესთეტიკური კრიტერიუმები შეიძლება არსებობდეს, და ეს სამყაროები გემოვნებათა სხვადასხვაობამ შეიძლება ასაზრდოოს. ის იმასაც დასძენს, რომ ხელოვნებას მარტივად ვერ ვუნოდებთ იმას, რაც რომელიმე სახის ესთეტიკურ სიამოვნებას მაინც მოგვიტანს და ამგვარი აღიარება არტ სამყაროების სიმრავლისა თავისთავდაც გულისხმობს მათ ერთმანეთთან დაკავშირებას. მოკლედ, ძირითადი განმსაზღვრელი ხელოვნების ნამუშევრის ხარისხისა არის არტ სამყარო და რთული იქნება მისი დეტალური აღწერაც და ზუსტი სქემატური სურათის შექმნა, თუმცა შეიძლება, რომ ეს ვცადოთ მაინც. აქ დამატებით ერთი განმარტებაც იქნება აუცილებელი, — როცა ჩვენ არტ სამყაროზე ვსაუბრობთ, ჩვენი, ანუ ქართული სივრცის სპეციფიკური მიმართებაც უნდა აღვნიშნოთ ამ სამყაროს მიმართ. ჩვენი არტ სცენა პოსტ ტოტალიტარული სივრცეებისათვის სახასიათო მდგომარეობაში იმყოფება, თუმცა ყველა ამ სივრცეს (ყოფილი საბჭოთა რესპუბლიკებისა, თუ აღმოსავლეთ ევროპის) რა თქმა უნდა, თავისი განმასხვავებელიც აქვს. ამ ქვეყნების უმეტესობამ გაიარა დასავლურ არტ სამყაროსთან პირველი ნაცნობობის ტრავმა საბჭოთა იზოლირების პერიოდში შექმნილი ილუზიების რღვევით და იმ სირთულეებთან შეჯახებით, რაც საერთაშორისო არტ პროცესებში სრულუფლებიან მონაწილედ გახდომის სურვილსა და მცდელობებს ახლდა თან. ამ არტისტების წინაშე დადგა ამოცანა ემეტიყველათ თანამედროვე ხელოვნების ენაზე, ჰქონოდათ ცოდნა იმ გამოცდილებებისა და კოდებისა, რაც XX საუკუნის ხელოვნებამ დააგროვა და თან ემუშავათ, თავისივე კონტექსტიდან გამომდინარე, აუთენტურ ფორმაზე, რომელიც არ შემოიფარგლებოდა მხოლოდ „მესამე სამყაროსგან“ მოსალოდნელი ეგზოტიკური ღირებულებით. მსგავსი კატეგორიის ქვეყნების ხელოვნების პროცესებიც თავისებურ ურთიერთობაში არის საერთაშორისო არტ სამყაროსთან და მის ბირთვთან, რომელიც იმ ქვეყნების ბაზაზე ჩამოყალიბდა, სადაც ვიზუალური ხელოვნების განვითარებამ და მასთან დაკავშირებულმა ინ-

ფრასტრუქტურამ უკვე მნიშვნელოვანი გამოცდილების დაგროვება შესძლო, ანუ დღეისათვის ეს ქვეყნებიც შეადგენენ, თავისი კუთვნილი როლით, იმ არტ სამყაროს ნაწილს, რომელშიც სწორედ ხელოვნების ნამუშევრის ხარისხის დადგენაცა და მისი აღიარებაც ხდება. არტ სამყაროს სქემა იწყება, რა თქმა უნდა, ხელოვანისა და მისი ნამუშევრიდან, შემდეგ ის მიდის საწყის ინსტიტუციასთან, რომელიც შეიძლება გალერეა იყოს. აქ ნამუშევარიც და მისი ავტორიც შედის კომუნიკაციაში გალერისტთან, აუდიტორიასთან, მედიასა და დილერთან. ხელოვანისა და გალერისტის კონტრაქტი შეიძლება შედგეს, შეიძლება ვერა და ხელოვანმაც გააგრძელოს ექსპერიმენტები სხვადასხვა სივრცეებსა და თანამშრომლობაში. წარმატების შემთხვევაში ის შეიძლება უკვე უფრო მასშტაბური პროექტის მონაწილედ გახდეს და კურატორულ პროექტშიც მიიღოს მონაწილეობა. თუ ეს საერთაშორისო პროექტი იქნება და ასეთივე მასშტაბის კურატორი, ეს ნიშნავს, რომ პროექტი მსოფლიოში მიმდინარე პროცესების კონტექსტიდან გამომდინარე იქნება და სავარაუდოდ, შერჩეული მხატვარიც უკვე ამ კონტექსტში იქნება ჩართული. ცნობილი ექსპერტების შეფასება, კონტაქტების კარგი ქსელი მას დაეხმარება მის შემოქმედებაზე დაინეროს ელიტარულ არტ ჟურნალებში, როგორებიცაა მაგ., „Freeze“, „Art Forum“, „Art in Amerika“, ან საუკეთესო შემთხვევაში „Parkett“-შიც. ამ პროცესის თანამდევრე შეიძლება იყოს დაინტერესება კოლექციონერთა მხრიდან, თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმთა წინადადებები და პრესტიჟული აუქციონები – Sothbey ან Christie's. ამ აუქციონებზე ნამუშევართა ფასი რა თქმა უნდა იწევს, თუ ხელოვანს მონაწილეობა აქვს მიღებული ისეთ საერთაშორისო გამოფენებში, როგორებიცაა „Documenta“, ან თუნდაც ვენეციის ბიენალე. ეს არის ზოგადი და მიახლოებითი სქემა ნამუშევრის მოძრაობისა ფიზიკურ არტ სამყაროში, რაც შეეხება მის მხატვრულ ღირებულებებსა და ამ ღირებულებათა განსაზღვრას, ეს უფრო პრობლემატურია და აქ უფრო ადრეულ პერიოდთან მოგვინევს შეხება, ვიდრე გასული საუკუნის 90-იანი წლებია. თანამედროვე ხელოვნების ნიმუშის ხარისხის განსაზღვრის კრიტერიუმები ფორმულადად სტრუქტურირებული არ არის, თუმცა

მათი ბუნება გამომდინარეა იმ ინტენსივობიდან, რომლითაც ის მონაწილეობს მიმდინარე დისკურსში. მოდერნისტულმა დისკურსმა წარმოშვა თავდაპირველი ვერსია კონცეპტუალური ხელოვნების ნიმუშისა „რედიმეიდის“ სახით, რომლის ფაქტორიც განუწყვეტლივ მონაწილეობს მას შემდეგ მოდერნისტული რევოლუციისათვის სახასიათო ორაზროვნების ასპექტით, რომელიც აკადემიური ტრადიციის „სიკვდილს“ აფიქსირებს და მის სანაცვლოდ ვიზუალური ხელოვნების საზღვრების გაფართოებას სთავაზობს კონცეფციებითა და სუბიექტური ფილოსოფიებით. ამ პერიოდიდან ხელოვნება აღარ არის მატერიალური ფორმით დადასტურებული ფაქტი (მაგ., ხელით შესრულებული ფერწერული ტილო), ის პირველ რიგში შეკითხვაა და როგორც პირველი „რედიმეიდი“ გამოიყურებოდა როგორც შეკითხვა (დასრულდა ხელოვნება? ეს არის ახალი ხელოვნება? საერთოდ რა არის ხელოვნება? სჭირდება ამ ეპოქის ადამიანს ხელოვნება? ვინ არის მხატვარი? და ა.შ.), ასევე ყოველი რამედ ღირებული ნამუშევარი ამ პერიოდიდან მოიცავს „რედიმეიდის“ კოდს, — ის პირველ რიგში შეკითხვაა. ნამუშევრის ხარისხის განსაზღვრისას კი ეს უპირველეს კრიტერიუმად გამოიყურება, — რამდენად ღირებულია თვითონ იმ შეკითხვის არსი, რასაც ესა თუ ის ნამუშევარი ატარებს, რამდენად ღრმად მიდის ცნობიერების პრობლემაში და ატარებს თუ არა პოტენციას დისკუსია წარმოშვას. ბორის გროისის სიტყვებით — „ხელოვნება, რომელიც დღეს საყოველთაო ყურადღებას იპყრობს, არ არის დაკავშირებული საგნების კეთებასთან, არამედ მოვლენების (event) შექმნასთან. საგნები უკვე საკმარისად მრავლადაა. შეიძლება ითქვას, რომ მოვლენებიც ბევრია, მაგრამ ეს მხოლოდ ასე ჩანს; არსებობს ათასნაირ გასართობთა მასა, მაგრამ არა იმისი, რასაც ჩვენ მივეჩვიეთ, რომ აზრს, ინტელექტუალურ შემოქმედებას მივაკუთვნოთ.“³ ეს შეიძლება იყოს არტის მთა-

³ „Искусство, к которому сегодня привлечено всеобщее внимание, связано не с производством вещей, а с производством событий. Вещей уже слишком много. Можно сказать, что и событий слишком много, но это только так кажется: существует масса всяческих развлечений, но не того, что мы привыкли относить к мысли, к интеллектуальной деятельности.“ ix. Борис Гройс, „Ничего „актуального“ в современном мире больше нет“, *Коммерсантъ Власть*, №7 (911), 21.02.2011, www.kommersant.ru

ვარი კონცეფტი, მაგრამ ამგვარ გაგებამდე გზა საკმაოდ რთულად გამოიყურება, ანუ როცა ხელოვნების „ტექნე“ განზომილების ფარგლები დაირღვა და რადიკალურად შორსაც წავიდა. ამ პუნქტს ბორის გროისი თავის ლექციაში „რა არის თანამედროვე ხელოვნება“⁴, განიხილავს „ნულოვან შემოქმედებით აქტად“. რა თქმა უნდა, აქ საკითხი ისევე „რედიმეიდს“ ეხება, ანუ პროცედურას, სადაც „ტექნე“ საერთოდ უგულებელყოფილია და მნიშვნელობას იძენს არტისტული გადაწყვეტილების ფაქტორი, ანუ ინტელექტუალური აქტი ვიზუალურ ხელოვნებაში, სელექცია და კონტექსტი. ამავე ლექციაში ბორის გროისი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ „ტექნესთან“ ამგვარი დაშორებულობა უფრო მოგვიანებით, პოპ-არტის პერიოდში გამოიკვეთა, რადგან თვითონ მარსელ დიუმანის „შადრევანის“ დროს ამგვარი ყოფითი საგნები ჯერ კიდევ „ტექნეს“ კატეგორიაში გადიოდა, ანუ სიურრეალისტურ თემასთან, თუ ფსიქოანალიზსა და ლიბიდოსთან ასოცირდებოდა. რაც შეეხება უკვე პოპ-არტისტულ დამკიდებულებას „რედიმეიდთან“, ამას გროისი ირონიულად სხვადასხვა საგნების საგამოფენო სივრცეში განურჩევლად შეტანად მოიხსენიებს. სწორედ უორჰოლის **Brillo Box** – თან (სურ.1) დაკავშირებით ითქვა არტურ დანტოს მოსაზრება „ხელოვნების დასასრულის“ შესახებ, ანუ ხელოვნება სრულდება იქ, სადაც ის ფილოსოფია ხდება⁵. ამ საფეხურზე რთული გასარჩევია ერთი შეხედვით, რაღაც ობიექტი (თუნდაც **Brillo Box**) არის, თუ არა ხელოვნება; ფილოსოფია კი ხშირად ირჩევს თავისი განსჯის საგნად იმ განსხვავებას, რომელიც ერთი შეხედვით იდენტურ ობიექტს შეიძლება ახასიათებდეს. სად არის ზღვარი, რომელიც ერთი მხრივ, **Brillo Box**-ს მხოლოდ რიგით საგნად წარმოადგენს, მეორე მხრივ კი, ხელოვნების ნიმუშად. რიგითი საგნის საკრალიზაცია, ანუ „ბანალურის გარდასახვა“ და მისთვის ხელოვნების ნიმუშის სატატუსის მინიჭება მხოლოდ მოდერნისტული მანიფესტაციების ეპოქას შეიძლებოდა არტისტული ნამუ-

⁴ Борис Гройс, „Что такое современное искусство“, Лекция, *Мутин журнал*, №54, 1997, გვ.253-276.

⁵ Arthur C. Danto, *Beyond the brillo box: the visual arts in post-historical perspective*, University of California Press, Ltd. London, 1992, გვ.33-55.

შევრის შექმნის სქემად ექცია. რაც შეეხება „მოვლენას“ და მოვლენის შექმნას, ის ზოგადად არცის ლიბერალიზაციის პროცესში ვლინდება. ეს უკანასკნელი გულისხმობს ფილოსოფიურ ამოცანას მხატვრული ფორმებისა და კრიტიკის ერთ პროცედურად ქცევისა, როცა ნამუშევარი თვითონ არის მატარებელი კრიტიკული აზრისა, რაც უკიდურესად სუბიექტურ გამოცდილებასთან არის გადაკვეთილი. 2007 წლის **DOKUMENTA 12**-ის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ნამუშევრად **ამარ კანვარის „ელვისებრი ჩვენებები“** ჩაითვა (სურ. 2), ის **DOKUMENTA 12**-ის ირგვლივ არსებულ მედიაში ყველგან გაშუქდა და განსაკუთრებით აღინიშნა არტ კრიტიკოსების მიერ. ეს არის ფილმი, რომელიც გამოფენაზე რვა პროექციით იყო წარმოდგენილი, ხმოვანი ბილიკის თანხლებით და საბოლოოდ ერთ შინაარსს ქმნიდა. თემა ინდოეთ-პაკისტანის საზღვარზე ვითარდება და ამ სასაზღვრო დასახლების ბინადართა ყოველდღიური ცხოვრების სცენების ფონზე საუბარი ძალადობაზე, როგორ უმკლავდებიან მის სხვადასხვა ფორმებს და ა.შ. ზოგადად **ამარ კანვარის** პოეტურ დოკუმენტურ ფილმებსა და ვიდეო ნამუშევრებში თემები ეხება ინდოეთის პოლიტიკურ, სოციალურ, ეკონომიკურსა და ეკოლოგიურ პირობებს და ეს თემები უმეტესად თხრობით გადმოიცემა. მის ნამუშევრებში დეკოლონალიზაციისა და დანაწევრების, სექტანტური ძალადობის, ოჯახური კონფლიქტების კვლევები შეიცავს ოჯახური ურთიერთობების, გენდერისა და სექსუალობის, ფილოსოფიური და რელიგიური საკითხების, გლობალიზაციის პროცესის მოტივებსაც. ეს ხელოვანი აღიარებული და აქტუალური გამოჩნდა თანამედროვე არტ სამყაროსთვის, ანუ მის ნამუშევრებს აქვთ ის თვისებები, რასაც თანამედროვე არტ სისტემა ითხოვს; რა თქმა უნდა, ეს პირველ რიგში ეხება იდენტობის თემას ტრანსფორმაციის პერიოდში მყოფი მსოფლიოსთვის, პოსტ კოლონიური და პოსტ ტოტალიტარული ქვეყნების კულტურებისთვის. იდენტობის დისკურსი გამორჩეულად მაღალი ხარისხისაა და შესაძლო გამოვლენათა უსაზღვრო რაოდენობის მომცველი, ამიტომ მისი აქტუალობა ლოგიკურია და ხელოვნების გათავისუფლებასაც ადასტურებს; არტურ დანტოს თანახმად, არტი უბიძგებს წარმოიშვას კითხვა

მისი ჭეშმარიტი იდენტობის შესახებ და როცა ეს ხდება, ეს შეიძლება განისაზღვროს უკვე ფილოსოფიად ქცევის შესაძლებლობად. ხელოვნებაში რევოლუციას განსაზღვრავს, როგორც სოციალური საზღვრების რღვევა, სადაც გენდერისა და კლასების თემა შედის, ასევე საზღვრების რღვევა მაღალ ხელოვნებასა და პოპულარულ კულტურას შორის (პოპ არტის გამოცდილება); რევოლუციურ პროცესებს ხელოვნებაში აჩვენებს ახალი ტიპის მუზეუმების შექმნაც, რომლებიც რთულსა და კომპლექსურ ინფრასტრუქტურას წარმოადგენს და კომერციულ ფუნქციასაც ითავსებს. რაც შეეხება ფილოსოფიურ რევოლუციას ხელოვნებაში, აქ, დანტოს განმარტებით, ჯერ უნდა არსებობდეს წინაპირობა, ანუ ნაიშალოს მანამდე არსებული სტანდარტები, რაც მოდერნისტული მანიფესტაციებით განხორციელდა; უნდა იყოს კონცეფცია, თეორიული საფუძველი იმისა, რომ ხელოვნებად ჩათვალოთ ის, რაც სხვა შემთხვევაში არ იქნებოდა ხელოვნება, — შესაძლებელი უნდა იყოს დისკუსიის განვითარება, სადაც სხვადასხვა მხარეებს ექნებათ არგუმენტაცია — არის თუ არა ეს ობიექტი ხელოვნება. თუ რატომ ხდება ეს უკვე ფილოსოფიის განზომილება, ამას დანტო იმ არგუმენტით ასაბუთებს, რომ ფილოსოფიის მთავარი ამოცანა სამყაროსთვის ფუნდამენტური საკითხების განსაზღვრაა და კარგ ფილოსოფიურ მეთოდად კი შემდეგი პროცედურა სახელდება: იპოვო ორი ძირეულად განსხვავებული მოვლენა, როდესაც ისინი ერთნაირად გამოიყურება და იპოვო ის, რაც მათ განსხვავებულობას დაამტკიცებს. განსხვავება კი არ არის მატერიალური და ხილული, ის კონცეპტუალურია და წარმოშობს კითხვას არტსა და არ-არტს შორის განსხვავების შესახებ. თანამედროვე ხელოვნების ამოცანა ხდება ნარატივის განზომილების გადალახვა, რაც სრულიად საპირისპიროა ალორძინების პერიოდის ხელოვნების გაგებისა, რომლის მთავარი მიღწევა ზუსტად ნარატივის ზედმიწევნით დაუფლება და მისი სიზუსტით გადმოცემა იყო. დანტო ამ პერიოდს არტის რეპრეზენტაციის პერიოდს უწოდებს, როცა ხელოვნების რეპრეზენტაცია ხდება და მისი მთავარი ღირებულება მშვენიერებაა. რაც შეეხება მოდერნიზმს, ანუ მანიფესტაციების პერიოდს, აქ, ხელოვნების მთავარ

ამოცანად იმის გარკვევა ხდება, თუ თვითონ ის თავად რას წარმოადგენს; პოსტ ისტორიული პერიოდი კი ამ ძიებათა დასასრულითა და ხელოვნების სრული თავისუფლებით მთავრდება.

აქ შეიძლება ითქვას, რომ რალაც ეტაპის დასასრული ნამდვილად ცხადია და ისიც კარგად ჩანს, რომ ვიზუალური ხელოვნება აღარ არის ის, რაც იყო ასი და მეტი წლის წინ, ის სრულიად სხვა მოვლენად იქცა. სავარაუდოდ, არც ის პროცესი დასრულდება როდესმე, როცა თავისი პროდუქციის პარალელურად ხელოვნება კვლავ იმუშავებს კვლევებზე საკუთარი არსისა და რაობის ირგვლივ. ალბათ, ამ პროცესს კვლავ გარდამავალი უნდა ვუნოდოთ და რთულია იმის პროგნოზირება, ხელოვნების განვითარება რა პუნქტამდე მივა უახლოეს მომავალშიც კი, თუმცა ცხადია, რომ ის გააგრძელებს ლიბერალიზაციასაც და იდენტობის თემებზე კონცენტრირებასაც. ამ სურათის ფონზე როგორ განისაზღვრება ხელოვნების ნიმუშის ხარისხი და რომელი ნამუშევარი ხდება ადეკვატური და ორგანული არტ სივრცისთვის, შესაძლოა დებატების თემაც გახდეს, თუმცა ერთმნიშვნელოვნად შეიძლება ბორის გროისის მოსაზრებას დავეთანხმოთ იმ საკითხში, რომ თანამედროვე ხელოვნების ნამუშევარი პირველ რიგში „მოვლენას“ უნდა ქმნიდეს და არ იყოს მხოლოდ „საგანი“. რა იგულისხმება ამ შემთხვევაში „არტ მოვლენაში“ (art event)? ეს არ არის, რა თქმა უნდა, მხოლოდ ხმაურიანი და ხანგრძლივი პრეზენტაცია რომელიმე არტისტის მიერ შექმნილი „ობიექტისა“. ეს მოვლენა მრავალმხრივ საინტერესო უნდა იყოს, მაგალითად, ნამუშევარს უნდა ჰქონდეს რალაც ნამდვილად „ახალი“, უფრო ეფექტური იქნება, თუ ის რალაცავარად რომელიმე „ტაბუს“ შეეხება; საუკეთესო მაგალითად აქ მაურიციო კატელანის ნამუშევრები გამოდგება, რომლებიც შეიძლება დახასიათდეს როგორც ორაზროვანი, შოკისმომგვრელი, ტაბუების დამანგრეველი, პროვოკაციული, არაპროგნოზირებადი და ა.შ. მას თანამედროვე ხელოვნების „მასხარად“ იცნობენ, რომელიც თავისუფალია, როგორც კონფუქტურისაგან, ისე კორექტულობისაგან და საკმაოდ თვალსაჩინოდ წარმოადგენს კლასიკური იკონოგრაფიის ტრანსფორმაციას თანამედროვე ხელოვნებაში. 1998 წელს გამოფენილი „ტყეში

თუ ნაიქცა ხე და ირგვლივ არავინაა. ექნება მას ხმა?“ (სურ. 3) სკულპტურა იყო – სახედარი (ფიტული) ზურგზე აკიდებული ტვირთით – ძველი, მასიური ტელევიზორით. ერთია, რომ მასმედიისა და პოპ კულტურის გავლენა, მისი ძალაუფლება XX საუკუნის კულტურული დისკურსის ერთ-ერთი მთავარი თემა იყო და მეორე — როგორ ვიზუალურ ფორმას იღებს მისი კრიტიკა ამ ხელოვანთან. მთელი ქრისტიანული ხელოვნების ერთ-ერთი მთავარი სცენა — „იერუსალიმად შესვლა“, რომელშიც სახედარზე ამხედრებულ იესოს პალმის რტოებით ეგებებიან, ამ შემთხვევაში მასმედიის ტვირთით დამძიმებული საწყალი ცხოველის ფიტულად იქცა. რა თქმა უნდა, ესეც დროის ნიშანია, როგორც მისივე რეპლიკა ფულზე კონცენტრირებული არტ სამყაროს შესახებ: „ეს დროის ნიშანია. 1960-იან წლებში ყველას შეეძლო ხელოვანი გამხდარიყო; დღეს ყველას ფულის კეთება უნდა...“

დღევანდელი სიტუაცია ნამდვილად განსხვავდება იმისაგან, რაც 1960-იანებში ხდებოდა. იოზეფ ბოისის ცნობილი ლოზუნგი — „ყველა ადამიანი მხატვარია“, — ასევე დროის ნიშანი იყო, თუმცა ეს დრო ჩვენს სივრცეში საერთოდ არ ყოფილა, მის მიღმა ჩაიარა და ჩვენს მხატვრებს დღემდე უკმარისობის გრძნობა აქვთ იმის გამო, რომ ამ ეპოქამ მათი მონაწილეობის გარეშე ამოწურა თავისი ამოცანები. დაფუძრუნდეთ ისევ მაურიციო კატელანსა და მის გონებამახვილურ კომენტარებს არტ სამყაროს პერვერსიებზე: ნიუ-იორკში ჩელსის ურიცხვი გალერეების წყებას რამდენიმე წლის წინ ერთი ახალიც დაემატა, რომელსაც ერთი შეხედვით სხვებისაგან ვერავინ განასხვავებდა, რომ არა წარწერა „**Wrong Gallery**“ (სურ. 4). - ეს მხოლოდ გალერეის ძვირადღირებული კარი იყო და თვითონ მისი ფართობი კი ორნახევარ კვადრატულ ფუტს უდრიდა. იქ, რა თქმა უნდა, გამოფენასაც ვერ მოაწყობდნენ. ანუ, ეს სრულიად არაკომერციული ინსტიტუცია იყო არტ სამყაროს მზარდი კომერციალიზაციის სისტემაში. გალერეა-ფიქცია თვითონ იქცა ექსპონატად და 2005 წელს ნიუ-იორკიდან **Tate Gallery**-ში გადაინაცვლა... იდეების დეფიციტი, საერთაშორისო პროექტების პოლიტიზირება და კომერციალიზაცია, ხელოვნებაში ტექნოლოგიების დომინანტურობა და გალერეების უფუნ-

ქციობა ის საკითხებია, რაზეც კვლევითი მუშაობაც ხდება, დისკუსიებიც ეწყობა და მხატვრებიც რეაგირებენ. თუ სად, როდის და როგორ, ეს უკვე სხვა საკითხია...

როგორია თანამედროვე ხელოვნების ამოცანები და ვინ ქმნის დღეს ღირებულ ხელოვნებას? – ამ თემაზე ერთგვაროვანი პასუხის გაცემა შეუძლებელი იქნება. ეს უფრო მარტივად ასახსნელი იქნებოდა ოცდაათი წლის წინ, როცა თანამედროვე ხელოვნების სივრცე ძირითადად, დასავლეთი ევროპითა და აშშ-თი შემოიფარგლებოდა. დღეისთვის ეს სივრცე ძალიან გაიზარდა და ასევე გაიზარდა საერთაშორისო არტ ფორუმების მასშტაბები. მართალია, ამინდს ისევ ის ძირითადი ბირთვი ქმნის, მაგრამ საერთო სურათი ძალიან გართულებულია უკვე პოსტ ტოტალიტარული კულტურული დინამიკითაც.

თანამედროვე ვიზუალური ხელოვნების ერთ-ერთმა ვარსკვლავმა პოსტტოტალიტარული სამყაროდან – ჩინელმა აი ვეივეიმ ცოტა ხნის წინ **Tate Modern**-ის უზარმაზარ ჰოლში წარმოადგინა შთამბეჭდავი პროექტი – ინსტალაცია „მზესუმზირის მარცვლები“ (სურ. 5), - ფაიფურისგან დამზადებული ნატურალური ზომის მზესუმზირის ასი მილიონი მარცვალი, რომელიც ჩინური მანუფაქტურების ათი ათასობით თანამშრომელმა დაამზადა. რა თქმა უნდა, ეს ძალიან ძვირად ღირებული პროექტია. რა მესიჯია ამ ზღაპრული მასშტაბის პროექტში? – ჩინური კულტურის ტრადიცია, ისტორია და დღევანდელი გაგება ტერმინისა „**Made In China**“. რა თქმა უნდა, საქმე კვლავ იდენტობას ეხება. ტაბუსა და ზოგადად წესების დარღვევის თემა განსაკუთრებით ახლაგზარდა ავტორების სასარგებლოდ მუშაობს და ასაკიც წარმოადგენს ხოლმე ერთგვარ პირობასაც ნამუშევრის ხარისხის განსაზღვრისას. ვენეციის თანამედროვე ხელოვნების საერთაშორისო ბიენალეზე 2009 წელს „იმედის მომცემი მხატვრის“ ნომინაციაში ახლაგზარდა ხელოვანი ნატალი დჯურბერგი დაჯილდოვდა. დღეს ის საკმაოდ სახელგანთქმულია და მის ნამუშევრებს უკვე თანამედროვე ხელოვნების სოლიდურ მუზეუმებშიც ნახავთ. რა ხელოვნებას ქმნის ნატალი დჯურბერგი? ვენეციის ბიენალზე წარმოდგენილი მისი ვრცელი ინსტალაცია — „ედემის ბაღი“ (სურ. 6) სინთეტიური „ჯუნგლები“ იყო

პერიოდულად ჩართული მონიტორებით, რომლებზეც უწყვეტი ანიმაციური დრამა მიდიოდა. თითოეული სიუჟეტი მოკლე და მძაფრად განვითარებული ამბავი იყო. ავტორის თქმით, „როცა ზღაპრები ჭკუიდან გადადიან“.. პლასტილინისაგან გამოძერწილი ფიგურების მიერ გათამაშებული სცენარი ქვეცნობიერის თემებს ავითარებდა და ბნელი და ნათელი მხარეების შეჯახება ისეთ მოტივებს ეხებოდა, როგორებიცაა — ძალადობა, გაუმადლობა, რასიზმი, სექსი, დომინაცია.. დჯურბერგი უცნაური სამყაროს ინსტალაციებს ქმნის და აქ ზუსტად ის სინთეზია, რასაც ასე აფასებს თანამედროვე ხელოვნების სამყარო – უკიდურესად სუბიექტური სამყაროს შერწყმა ზოგად და საზოგადოებრივ პრობლემატიკასთან. „აქტუალურ“ ნამუშევართა უმეტესობა მობილურია, შეიძლება მათი ნებისმიერ ადგილას გადაადგილება და ესეც ხელს უწყობს მათ წარმატებას, თუ რასაკვირველია კონტაქტების კარგი ქსელიც აქვს ხელოვანს. „აქტუალობა“ გროისის მოსაზრებით ასევე საჭიროებს დეკონსტრუირებას: „აქტუალურის კონცეფციასაც, როგორც დღეს იტყოდნენ, „დეკონსტრუირება“ სჭირდება. თანამედროვე სამყაროში არაფერი განსაკუთრებით „აქტუალური“ აღარ ხდება. დღეს სხვადასხვა პრაქტიკა არსებობს, რომელიც სხვადასხვა დროსა და ადგილას წარმოიშვა: კაბაკოვი, რომანტიზმი, ბაროკო, ავსტრალიის აბორიგენების ხელოვნება. დღეს ჩვენ არა მხოლოდ გლობალიზაციის ეპოქაში ვართ, არამედ ტრანსტემპორარულობის ეპოქაშიც. ეს ტიპური პოსტმოდერნისტული ფენომენია – პოსტმოდერნიზმი ჯერ ხომ არავის გაუუქმებია, თუმცა მასზე ახლა აღარ უყვართ საუბარი. თავისთავად აქტუალობის კრიტერიუმი მე ნაკლებად მეჩვენება ქმედითად. ჩემთვის ქმედითი რელევანტურობის კრიტერიუმი“⁶.

⁶ „Знаете, концепцию актуального нужно, как это модно сейчас говорить, ”деконструировать”. Ничего такого ”актуального” в современном мире больше нет, потому что нет однозначно понятого исторического прогресса. В настоящее время сосуществуют практики, которые различны по времени возникновения и месту происхождения: Кабаков, романтизм, барокко, искусство аборигенов Австралии. Сейчас мы имеем не только эпоху глобализации, но и эпоху транстемпоральности. Это типичный постмодернистский феномен — постмодернизм ведь никто

რა თემაზეც პოსტ კოტალიტარული სამყაროს ხელოვნება მუშაობს, ძირითადად, ეს იდენტობის საკითხია. ეს ხელოვნები (ამ შემთხვევაში წარმატებულებს ვგულისხმობ) დასავლეთში განვითარებული თანამედროვე ხელოვნების ენით მეტყველებენ, მაგრამ ავთენტურ შინაარსს ავითარებენ. მსგავსივე იქნება თანამედროვე ქართული ხელოვნების ამოცანებიც და მხოლოდ ამის გააზრების შემდეგ თუ იქნება შესაძლებელი ზოგადი პრობლემების ირგვლივ დისკუსიებში მონაწილეობა, თუნდაც ეპოქის იმ ნიშნის შესახებ, როგორცაა ფულზე კონცენტრირებული ხელოვნება.

KHATUNA KHABULIANI

Ap. Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

ABOUT CONTEMPORARY ART AND QUALITY OF ART WORKS

(PART 1)

Summary

Liberalization process of the contemporary world of art under transition is reflected through study of social themes and diversity of the medium. In this connection the following questions arise: What does the art work look like in this new environment? What criteria are used to evaluate it? How is it articulated in the body of the human community? These questions are the topics for discussions and research. The issue of considering or not considering an object piece of art remains the main theme since origination of the ready-made style of art. It has not lost its topicality till now, when the process of transforming an ordinary object into piece of art is enhanced by wider discussions in the society, and where the definition of “art” permanently changes. We cannot call art everything which brings certain aesthetic pleasure. Postcolonial and posttotalitarian world proposes specific art, which undergoes evaluation by international art system. The latter gives preference to significant themes like the gender, media, migration, identity, globalization, etc. and considers youthful energy, breaking of taboos and well organized network as the main promoters of the above themes. Representing political issue through maximally subjective lens is one of the main conditions for art work recognition.

не отменял, хотя о нем и не любят теперь говорить. Так что сам по себе критерий актуальности не кажется мне действующим критерием. Действующим критерием для меня является критерий релевантности.“ об. Борис Гройс, „Ничего „актуального“ в современном мире больше нет“, *Коммерсантъ Власть*, №7 (911), 21.02.2011. www.kommersant.ru.



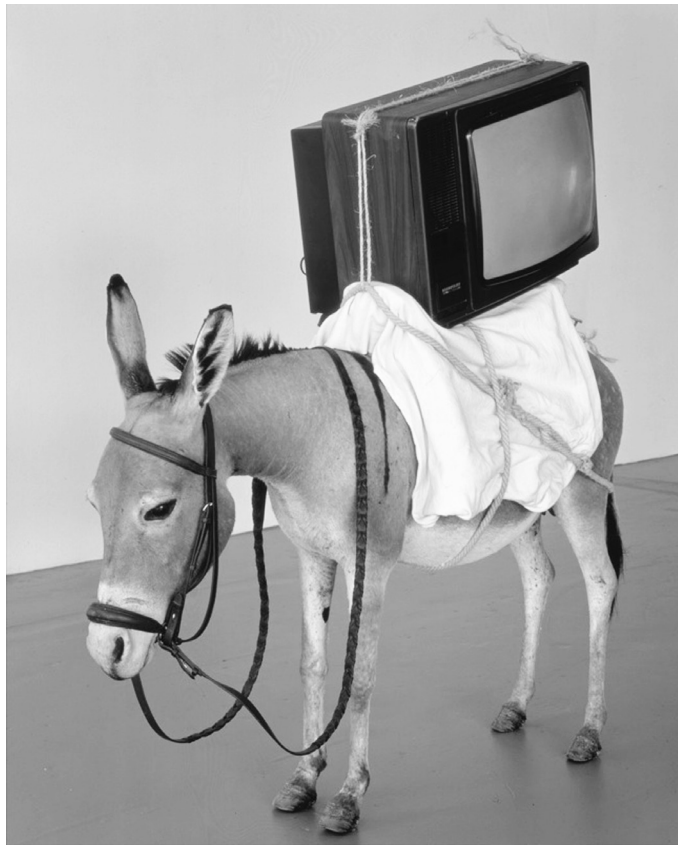
1. ენდი უორჰოლი. Brillo Boxes, 1964 წ.

Andy Warhol. Brillo Boxes, 1964



2. ამარ კანვარი. ელვისებრი ჩვენებები, Documenta 12, ვიდეო/ინსტალაცია, 2007 წ.

Amar Kanwar. The Lightning Testimonies, Documenta 12, Video installation, 2007



3. მაურიციო კატელანი.
ტყეში თუ წაიქცა ხე და ირგვლივ არავინაა,
ექნება მას ხმა? შერეული მედია, 1998 წ.
Mauruzio Cattelan.
If a Tree Falls in the Forest and There is no One
Around it, Does it Make a Sound?
Mixed media, 1998

4. მაურიციო კატელანი.
მცდარი გალერეა, ინსტალაცია, 2005 წ.
Mauruzio Cattelan.
The Wrong Gallery, Installation, 2005





5. აი ვეივეი. მზესუმზირის მარცვლები, ინსტალაცია, Tate Modern, 2011 წ.
Ai Weiwei. Sunflower Seeds, Installation, Tate Modern, 2011



6. ნატალი დჯურბერგი. ედემის ბაღი, ვენეციის ბიენალე, ინსტალაცია (შერეული მედია/
ანიმაცია), 2009 წ.
Nathalie Djurberg. Garden of Eden, Venice Biennale, Installation (Mixed media, animation), 2009

მარიამ დიდუბულიძე

გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

დავით კაკაბაძის „ბრეტანი“ და შორეული აღმოსავლეთის ხელოვნება¹

დავით კაკაბაძის ალბომის წინასიტყვაობაში ბატონი ლევან რჩეულიშვილი ბრეტანის სერიის თაობაზე წერს: „შუქრდილებით მსუბუქად, ჰაეროვნად მოდელირებული სახლები, ნავეები, ნისქვილები, თვით დედამინა, ზღვა და ცა – თითქოს ყველაფერი მქრქალდება და ერწყმის ფურცლის თეთრ ზედაპირს. ასეთ გადაწყვეტას, სადაც თვით თეთრი ფონი უაღრესად მნიშვნელოვანი და გამომსახველია ჩვენ არ ვხვდებით დავით კაკაბაძის არც ადრინდელ და არც გვიანდელ ნაწარმოებებში. მხატვარი არ ეძებს კომპოზიციის მატერიალურ მდგრადობას. მას აქ იზიდავს სწორედ ჩინეთისა და იაპონიის გრაგნილთა ფერწერის ასოციაციის გამომწვევი ჰაეროვნება, რომელიც თითქოს აქარწყლებს საგნების ნივთობრიობას“². ამ შედარებამ იმთავითვე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე და ბრეტანის აკვარელები სულ სხვა თვალთა დაინახე. ასევე სულ სხვაგვარად წარმომიდგა თვით დავით კაკაბაძე.

ეს ასოციაცია სულაც არ გულისხმობს ჩინურ თუ იაპონურ ფერწერასა და კაკაბაძისეული აკვარელების ტიპოლოგიურ ან ფუნქციონალურ იდენტურობას, მაგრამ არის რამდენიმე ნიშანი, რომელიც ძალიან აახლოებს მათ ერთმანეთთან

¹ ნაშრომი მოხსენების სახით იქნა წაკითხული ბატონ ლევან რჩეულიშვილის გარდაცვალებიდან მესამე წელს, სამხატვრო აკადემიაში მის საპატივცემულოდ მოწყობილ სამეცნიერო სესიაზე (1989). წერილი წარმოდგენილია მხოლოდ მცირედი ცვლილებებით, მომდევნო წლებში გამოცემული ნაშრომების გათვალისწინებით.

² ლ. რჩეულიშვილი, *დავით კაკაბაძე*, (ალბომი ქართულ, რუსულ და ინგლისურ ენებზე), თბ., 1983; გვ. 8. ეს დაკვირვება შემდგომი დროის მკვლევარებმაც გაიზიარეს: კ. კინცურაშვილი, *დავით კაკაბაძე. კლასიკ XX საუკუნის*, Санкт-Петербург, 2002, გვ. 70; მ. მედზმარიშვილი, *Пути авангарда, Париж - Москва - Тбилиси, Литературная Грузия, 1-6, 2002, 229* და სხვ.

და ყველაზე მეტად ეს მსოფლმხედველობაში – მსოფლიოს, სამყაროს ხედვის თავისებურებაში, სივრცის მხატვრულ გააზრებაში, კონკრეტულად კი ერთგვაროვანი, ნეიტრალური თეთრი ფონის შინაარსით დატვირთვაში და „ამეცყველებაში“ ვლინდება. ბატონ ლეოს კი ამგვარ შინაგან კავშირებზე უტყუარი ალლო ჰქონდა.

ცნობილია, რომ სივრცის გადმოცემის თავისებურება არის მხატვრობის ის ასპექტი, რომელიც ყველაზე ზუსტად და მძლავრად ასახავს კონკრეტული ეპოქისა და კონკრეტული შემოქმედის მსოფლგანცდას³.

აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ შორეული აღმოსავლეთის მხატვრობაზე საუბრისას, ხშირად მექანიკურად ვაერთიანებთ არა მხოლოდ ჩინურ და იაპონურ მხატვრობას, როგორც რაღაც ერთგვაროვანს, არამედ თვით ამ საკმაოდ თავისებურ კულტურულ ფენომენებში არსებულ განვითარების ეტაპებს, სხვადასხვა სკოლებსა და მიმდინარეობებს⁴. სამწუხაროდ, პირადად ჩემი ცოდნა ყოველივე ამის შესახებ ძალზე ზედაპირულია, თუმცა დაოსური და ძენური მონოქრომული პეიზაჟური აბრეშუმის გრაგნილები ჩემთვის მუდმივი აღფრთოვანების საგანს წარმოადგენს.

სწორედ ამ მხატვრულ ფენომენტთან დაინახა მსგავსება ბატონმა ლეომ და მეც გამიჩნდა სურვილი ამ მსგავსების მსოფლმხედველობითი და მხატვრული საფუძვლები ამომეკითხა.

ბრეტანის სერიას განსაკუთრებული ადგილი განეკუთვნება დ. კაკაბაძის შემოქმედებაში. 1921 წელს შესრულებული 46 მცირე ზომის (22 X 28) აკვარელების სერიას სამი თემა შეადგენს – ნავეები, სახლები (ნისქვილები), ქვები⁵ (სურ. 1, 4, 8, 9).

³ E. Panofsky, *Perspektive als symbolische Form*, Berlin-Leipzig, 1924; P. Арнхейм, *Искусство и визуальное восприятие*, М., 1974; Л. Жегин, *Язык живописного произведения*, М., 1970; П.Флоренский, „Обратная перспектива“, *Труды по знаковым системам*, Тарту, 1967; R. Arnheim, *Visual Thinking*, London, 1969 და სხვ.

⁴ S.E. Lee, *Chinese Landscape Painting*, New York, 1962; L. Sickmann. and A.Soper, *The Art and Architecture of China*, Harmondsworth, 1956; S.Noma, *The Art of Japan*, vol. 1 – 2 Tokyo - Palo Alto, 1972; R.Paine and A.Soper, *The Art and Architecture of Japan*, London, 1955.

⁵ Г.Алибегашвили, *Давид Какабадзе*, Тб., 1958, გვ. 24-25; ლ. რჩეულიშვილი, *დავით კაკაბაძე*, თბ., 1983, გვ. 8; პ. მარგველაშვილი, *დავით კაკაბაძის არქივიდან*, თბ., 1988, გვ. 17-20; В. Беридзе, Д. Лебанидзе, М. მედზმარიშვილი, *Давид Какабадзе*, М., 1989, გვ.72;

მათი ვარიაციები მხატვრული სახის დასრულებულობითა და მნიშვნელოვნებით გამოირჩევა. მიუხედავად მცირე ზომებისა ისინი სულაც არ ჰგავს ეტიუდს ან შემთხვევითი შთაბეჭდილების მომენტალურ ჩანახატებს — ამ თითქოს უმნიშვნელო საგნებში იგრძნობა რაღაც განსაკუთრებული მნიშვნელოვნება, მარადიულობა, ზედროულობა, მონუმენტურობა. ეს სწორედ ისეთი ქმნილებებია, რომლებსაც ესადაგება ხელოვნების არსების ჰაიდვეგერისეული განსაზღვრება — „ყოფიერების ჭეშმარიტების მიერ თავის თავის თვითდადგინება ქმნილებაში“⁶. ბრეტანის პეიზაჟების გრილი გარინდებულება რაღაც სხვა სინამდვილეზე მოგვითხრობს, ხილულის მიღმა რომ არსებობს და რომელიც ის ერთადერთი მიზანია, რომლის ასახვისკენაც მიისწრაფის შემოქმედი და რომელშიც მარადიული ჭეშმარიტება არის განცხადებული⁷.

სწორედ ეს მჭვრეტელობითი ასპექტი, მარადიულთან და ჭეშმარიტთან „შეხების“ განცდა არის საზიარო ძენურ და დაოსურ მხატვრობასთან. ეს შთაბეჭდილება აკვარელების მხატვრული გადაწყვეტითაა განპირობებული.

ბრეტანის აკვარელების კომპოზიციური აგება მკაცრი ცენტრისკენული გადაწყვეტით ხასიათდება: გამოსახულება კადრის ცენტრშია მოთავსებული; გარშემო დარჩენილია ცარიელი არე (სიბრტყე)

М. Медзмариашвили, Серия Бретонских Пейзажей в графике Давида Какабадзе, II Межреспубликанская научная конференция по проблемам искусства Армении и Грузии, Тезисы докладов, Ереван, 1981, გვ. 46; М. Медзмариашвили, Пути авангарда, Париж - Москва - Тбилиси, Литературная Грузия, 1-6, 2002, გვ. 229-230; К. Кинцурашвили, Давид Какабадзе, Классик XX века, Санкт-Петербург, 2002, გვ. 68-70.

⁶ M. Heidegger, *Holzwege, Gesamtausgabe, Bd. 5*, Frankfurt a.M., 1977, გვ. 21.

⁷ პ. მარგველაშვილი მიიჩნევს, რომ დ. კაკაბაძის ინტერესი ბრეტანისადმი ნიკო მარის გავლენით იყო განპირობებული და რომ „თვითმყოფადობით, დამოუკიდებელი ძველი კულტურით და შევინროებული მდგომარეობით ბრეტანი, ალბათ, საქართველოს აგონებდა“. იხ. პ. მარგველაშვილი, *დავით კაკაბაძის არქივიდან*, თბ., 1988, გვ. 19. მაგრამ სხვა მოტივაცია უფრო სარწმუნო ჩანს: პოსტ-იმპრესიონიოსტა და შემდგომ, XX ს-ის დამდეგის ხელოვანთა მისწრაფება ცივილიზაციით შეურყვნელი სამყაროსკენ, პირველსაწყისი სისუფთავისა და უბრალოებისკენ, პატრიარქალური წყობის მდგრადობისა და ტრადიციულობისკენ. სწორედ ეს იზიდავდა, მაგ., ემილ ბერნარსა და პოლ გოგენს, როცა ბრეტანში შთაგონებას ეძიებდნენ (იხ. К. Кинцурашвили, გვ. 69).

— საღებავით დაუფარავი ფურცლის სითეთრე. სხვადასხვა კომპოზიციაში ამ სითეთრის ხვედრითი წონა განსხვავებულია, თუმცა უმეტესად მას ფურცლის მესამედი თუ არა, მეოთხედი მაინც ეთმობა — რამდენიმე შემთხვევაში გამოსახულების ექსპანსია ცენტრიდან კიდევბისკენ გაზრდილია, შესაბამისად თეთრი არე ვიწრო ჩარჩოს იერს ღებულობს და სივრცის უსასრულობის შეგრძნება იკარგება, ქრება. მაგრამ უმეტეს კომპოზიციებში თეთრი ფურცლის სიცარიელე აქტიური სივრცითი შინაარსით (ცა, წყალი, მიწა) არის დატვირთული.

დ. კაკაბაძის სხვა აკვარელურ სერიებში (კოჯორი, კიკეთი, სვანეთი, აფრებიანი ნავეები) ძირითადი მაინც ნახატია — მკვეთრი, მკაფიო, პლასტიკური, რიტმული, აკვარელი მხოლოდ მსუბუქი დაფერვის ფუნქციას ასრულებს. ბრეტანში კი ეს მასალა სხვაგვარად არის გამოყენებული, სხვა გამომსახველობა აქვს.

წყლის საღებავის სპეციფიკური შესაძლებლობები არაჩვეულებრივი ოსტატობით სრულად არის გამოყენებული — გამჭვირვალობა, სინოტივე, სიგრილე, სისველე — სველ ქალაქზე ფერები იღვენთება ერთმანეთში, ხაზები და კონტურები კარგავს მკაფიო გარკვეულობას და თითქოს ფორმათა მიერ გამოსხივებულ „აურაში“ ინთქმება⁸. ფერებშიც ლურჯი და ცისფერი ჭარბობს — სიგრილე და სისველე, თუმცა ჟანგისფერიც საკმაოდ აქტიურია — მიწის სტატიკური გარკვეულობისა და შემოსაზღვრულობის აღმნიშვნელი. ფერთა შეღვენთა, შერევა, შელივლივება საგნების მიერ შინაგანი ნათების, ენერჯის გამოსხივების შთაბეჭდილებას ქმნის, და სწორედ ამ, ერთგვარი „აურის“ არსებობა განაპირობებს იმას, რომ ფურცლის თეთრი სიცარიელე აღიქმება არა როგორც უტყვი, ნეიტრალური ფონი, არამედ როგორც აქტიური საწყისი, კონკრეტული, თუმცა ფიზუკურად არ-გამოსახული სახე სივრცისა — ცა, წყალი, ხმელეთი⁹.

⁸ პ. მარგველაშვილი წერს: „სავსებით რეალისტური სურათი დანახული ცრემლით სავსე თვალებით“. იხ. პ. მარგველაშვილი, *დასახ. ნაშრ.* გვ. 19.

⁹ ერთი შეხედვით, ნეიტრალური ფერის ფონის „ამეტყველება“ და ყოველგვარო სახვითი საშუალებების გარეშე მათთვის შინაარსის მინიჭება ფიროსმანის ფერწერის ერთი გამორჩეული ნიშანია, მაგ., ნითელპერანგიანი მეთევზე, სადაც შავი ფონი ერთდროულად წყალიც არის, ცაც და ნაპირიც (იხ. დ. თუმანიშვილი, *წერილები, ნარკვევები*, თბ., 2001, გვ.

დაოსურ და ძენურ მსოფლმხედველობაზე დაფუძნებულ მხატვრობაში სიცარიელე — (თეთრი ფურცლის დაუფარავი სიბრტყეები) არ აღიქმება ნეიტრალურ ფონად. კუნ ბაი — ცარიელი სითეთრე უაღრესად მეტყველია. ძენის ფილოსოფიის ერთი ძირითადი ცნებაა *შუნიატა* — სიცარიელე, რომელიც მოიცავს აბსოლუტს, მსოფლიო სულს განასახიერებს. სიცარიელე გულისხმობს, ამავე დროს, მაქსიმალურ ავსებულობას, ოღონდ არა მატერიალური საგნებით, — საყოველთაობას, მარადიულობას¹⁰.

სიცარიელე უკიდურესად დამუხტულია მჭვრეტელობითი ენერგიით და ზოგჯერ უფრო გამომსახველიც არის, ვიდრე კონკრეტული გამოსახულება. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ გრაფიკულზე მთა, თუ ხე, თუ ყვავილი იმისთვის მოათავსეს, რომ ფურცლის ცარიელი სითეთრე ამეტყველებულიყო, მისი შინაგანი ენერგია ამოძრავებულყო, და რომ სწორედ ამ ენერგიის, ამ არ-გამოსახულის გადმოცემა უფრო მთავარია, ვიდრე მთის თუ ხის თუ ყვავილის კონკრეტული გამოსახულება¹¹ (სურ. 2, 3, 5, 6).

უსასრულობის ძენური იდეა უშუალოდ უკავშირდება სივრცის პრობლემას მხატვრობაში. ცა და მიწა არც კი გამოისახება — მოქმედება, გამოსახულება მათ გადაკვეთაზე არსებობს, იქ კონკრეტდება ფორმები. წყალი მიწისა და ცის შეხვედრაა, *ინისა* და *იანის*, „სიცარიელე, სიმშვიდე, სიჩუმე, ქმედების ნული — ეს არის ხაზი ცასა და მიწას შორის, დაოს აპოგეა“¹².

178 -179; Г.Хоштария, Творчество Пиросманашвили и его место в новой грузинской живописи, *Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения*, Тб., 1985, გვ. 142-145).

¹⁰ Е. Завадская, *Эстетические проблемы живописи старого Китая*, М., 1975, გვ. 81, 89, 163; S.Hitamatsu, *Zen and the Fine Arts*, Tokyo – Palo Alto, 1971, გვ. 56-59; A.Waley, *Zen Buddhism and its Relation to Art*, London, 1922; A.Watts, *The Spirit of Zen*, N.Y., 1958; D.Suzuki, *Zen and Japanese Culture*, Princeton, 1971.

¹¹ იაპონური საიმპერატორო კარის რიტუალური მუსიკა ძირითადად პაუზებისგან შედგება, ბგერები აგრძელებს პაუზაში უღერას მაშინაც, როცა მისი ფიზიკური ფლერადობა წყდება — „ჟღერი სიჩუმე“. აქვე შეიძლება გავისხსენოთ სახელგანთქმული ჩაის ცერემონია, რომელიც ფაქტობრივად არის „საუბარი სიტყვების გარეშე, სიჩუმეში; მშვენიერება პნკარებს მიღმა; ჩაის ოთახი — სიცარიელის თავშესაფარი“ და სხვ. T. Hayashiya, M. Nakamura, S. Hayashiya, *Japanese Art and the Tea Ceremony*, New York – Tokyo, 1974.

¹² Е. Завадская, *Эстетические проблемы живописи старого Китая*, М., 1975, გვ. 165.

სიცარიელე ახასიათებს ჭეშმარიტება-ნაზიარებ ადამიანსაც — იგი ცარიელდება (თავის სუფლდება) თავის „მე-სგან“, რათა დაიტოს აბსოლუტი; *სიუ-ში* — სიცარიელე და ავსილობა — მხატვრობის ერთ ერთი საფუძველია¹³.

აღსანიშნავია, რომ ბუდისტი ბერები ცდილობდნენ მაქსიმალურად შეემცირებინათ სუბიექტური სანყისი ხელოვნებაში — თავის თავში შეექმნათ ის სიცარიელე (*შუნიატა*), რომელიც აბსოლუტს დაიტევდა (ბამბუკი ხშირად გამოიყენება, როგორც სიმბოლო, რადგან იგი ცარიელია შიგნით. ძენის (ჩანის) ფილოსოფოსთათვის მხატვრობა მედიტაციის ფორმაა¹⁴).

მსგავსი რამ შეიცნობა დავით კაკაბაძის პიროვნებაშიც და შემოქმედებაშიც. მისი ობიექტურობა, ანალიტიკურობა, ერთგვარი ემოციური დისტანცირებულობა, თავდაჭერილობა, მისი რაციონალიზმი, სიცივე, იქნებ იმდენად მისი ხელოვნების „გონებისმიერობისა“ და „უემოციურობის“ („ის სურათს გონებით ქმნის“¹⁵) კი არა, არამედ სამყაროს მჭვრეტელობითი აღქმის გამოსატულება¹⁶.

დ. კაკაბაძესთან სურათის შექმნა გაცილებით უფრო რთული და ღრმა პროცესია — მედიტაციური მჭვრეტელობითი, თითქმის რელიგიური განცდის ტოლფასი — ამიტომაც არის ესოდენ ყოვლისმომცველი, მონუმენტური, მარადისობასა და უსასრულობაში დანახული იმერეთი, ან თუნდაც იგივე ბრეტანის პეიზაჟები¹⁷.

სწორედ მჭვრეტელობითი ენერგიით დამუხტულ სიცარიელესთან გვაქვს საქმე ბრეტანის

¹³ „Слово о живописи из Сада с Горчициное Зероно», М., 1969; S. Hitamatsu, *Zen and the Fine Arts*, Tokyo – Palo Alto, 1971; A. Watts, *The Spirit of Zen*, N.Y., 1958; Lin Yutang, *The Chinese Theory of Art*, London, 1967.

¹⁴ Е. Завадская, *Эстетические проблемы...*, М., 1975, გვ. 69, 164; A.Watts, *The Spirit of Zen*, N.Y., 1958; G.Rowley, *Principles of Chinese Painting*, New York, 1947.

¹⁵ ლ. მამალაძე-ანთელავა, სივრცე/დროის ტრანსფორმაციის საკითხი XX საუკუნის ქართულ მხატვრობაში, *საქართველოს სიძველენი*, № 13, გვ. 247.

¹⁶ ჰერმან ჰესსე, რომელიც ძალიან კარგად იცნობდა შორეული აღმოსავლეთის ფილოსოფიას და კულტურას, „სიცივეს“ მოცარტისა და გოეთეს სავანის მახასიათებლად მიიჩნევდა.

¹⁷ V საუკუნის დიდი ჩინელი პოეტი და ფერმწერი ვან ვეი ეწერდა, რომ იდეა ფუნჯზე ადრე არსებობს და, რომ თუ გინდა დახატო ბამბუკი, ჯერ მისი სახე უნდა შექმნა სულში. იხ. Ван Вей, *Тайны живописи*, кн. 3, М.,-Пг., 1923, გვ. 45.

სერიაში. ამ შეგრძნებას გამოსახულებისა და სივრცითი პაუზის ზუსტად მოძებნილი შეფარდება ინვესს. ამის მიღწევას, ანუ სიცარიელის „ამეტყველებას“ არაჩვეულებრივი მხატვრული ინტუიცია და ალლო სჭირდება. სწორედ სიცარიელის ერთგვარი „ძენური“ გააზრება ანიჭებს ბრეტანის სერიის ფურცლებს დამოუკიდებელ, განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონე მხატვრული სახის ღირსებას.

სივრცის ამგვარ გააზრებასა და „სიცარიელის“ მხატვრულ გაფორმებას გულისხმობდა ბილეოც, როცა იაპონური და ჩინური აბრეშუმის გრაფიკების ფერწერასთან ასოციაციას იშველიებდა.

ამავე ასოციაციას აძლიერებს საოცარი ლაკონიურობა და მონუმენტურობა, განსაკუთრებული მნიშვნელოვნება, რაც საერთოდ დამახასიათებელია დ. კაკაბაძის მხატვრული აზროვნებისთვის. მისი შემოქმედების მწვერვალი – იმერეთის პეიზაჟები მართლაც რომ მარადიულობის მონუმენტური სახეებია – ეს არც რომანტიკული, არც სენტიმენტალური პასტორალები არის, შემთხვევით, წამიერად დანახულის ჩანახატები – ეს ღმერთის თვალთ დანახული იმერეთია, ღმერთის წინაშე შეუნიღბავი და შეულამაზებელი, თავისი არსით წარმოდგენილი სინამდვილე მთელს მის უბრალოებაში (უ-ბრალო) და სიდიადეში, იმერეთი, რომლის კაკაბაძისეულ ხატში მთელი სამყარო არის კოდირებული. ბუდისტები ამბობენ, რომ სამყარო ერთ მარცვალში იმალება, ან ადამიანის ტვინის ერთ პატარა კვადრატში, ან აბრეშუმის მცირე ნაგლეჯზე, რომელზეც მხატვარი მთელ სამყაროს ატევს¹⁸. ასევეა დანახული და წარმოდგენილი ბრეტანიც.

დ. კაკაბაძე ზედროულისა და მარადიულის გამოსახვას ისახავს მიზანად და აღწევს კიდევ ბრეტანის სერია, რომელიც თითქოს მხოლოდ ჩანახატებია, ასეთი კამერული, ინტიმური, უმნიშვნელო, სწორედ სივრცის აგების თავისებურების გამო სამყაროს მონუმენტური სურათის სახეს იძენს.

ზედროულობის განცდას აძლიერებს ასევე ის, რომ დ. კაკაბაძე არ ხატავს მზის შუქს (უფრო სწორად — მიმართულ შუქს) – შუქი თითქოს

თვით ფერთა შიგნიდან მოდის და არა გარედან, ეს „ფერის სიძლიერით ამოსხივოსნებული შუქია“¹⁹.

ასევე საგულისხმოა, რომ ძენური და დაოსური პეიზაჟური გრაფიკების მსგავსად, მის პეიზაჟებშიც ადამიანი თითქმის არ არის, ან ძალიან მცირე ადგილი უკავია. მის სურათებში საოცარი სუჩუმე და გარინდებულობა სუფევს.

ჩინურ მხატვრობაში, მეტადრე სუნის პერიოდში (XI-XIII სს.), განსაკუთრებით გამოიკვეთა პეიზაჟის გრაფიკების ხელოვნება, რომელიც დაოსური და ძენური მსოფლგანცდის ტრადიციათა შერწყმას ეფუძნება²⁰. იქ სამი სამყარო – სამყარო წყლის, სამყარო ქვის და სამყარო ხის – მათი გაერთიანება ხდება დროისა და სივრცის განსაკუთრებული ორგანიზებით, რომელიც საკმაოდ განსხვავებული და დაცილებილია დასავლეთ ევროპული ხაზოვანი პერსპექტივისგან.

ცნობილია, რომ ძენურ ტრადიციასა და მსოფლმხედველობაზე დაფუძნებული ფერწერული გრაფიკები არ წარმოადგენენ პეიზაჟს ჩვეულებრივი გაგებით — ბუნება, როგორც ღვთაებრივის ხილული ხატი, დაოსურ და ძენურ მსოფლმხედველობათა ერთი ძირითადი იდეაა. ეს გრაფიკები ერთგვარად ხატის ფუნქციასაც იტვირთავდნენ – ასახავდნენ რა სამყაროს მარადიულობას და უსასრულობას, გამიზნული იყვნენ მედიტაციის, მჭვრეტელობის გზით აბსოლუტის წვდომისთვის²¹ (სურ. 2, 3).

ალბათ, დ. კაკაბაძეს არც უფიქრია ყოველივე ამაზე ბრეტანის სერიაზე მუშაობისას, და არც ჩინური და იაპონური გრაფიკების კალიგრაფიული შედეგების მიბაძვას ცდილობდა, მაგრამ მარადიულისა და უსასრულოს ძიებაში მან ინტუიციურად სწორედ ამგვარი პრინციპები გამოიყენა და მათმა გამოყენებამ, გარკვეული თვალსაზრისით, ამ სურათების ძლიერი სპირიტუალურობა განაპირობა.

არის კიდევ ერთი საერთო ნიშანი – ნახატის ხასიათი – ზუსტი, კალიგრაფიულად დახვენი-

¹⁹ ლ. რჩეულიშვილი, *დავით კაკაბაძე*, თბ., 1966, გვ. 19.

²⁰ Ао Цзы, *Книга Пути и Благодати (Дао да Цзин)*, М., 2002. G.Rowley, *Principles of Chinese Painting*, New York, 1947.

²¹ Е. Завадская, *Эстетические проблемы...*, М., 1975; გვ. 109, 249-250; S.Hitamatsu, *Zen and the Fine Arts*, Tokyo – Palo Alto, 1971; A. Waley, *Zen Buddhism and its Relation to Art*, London, 1922.

¹⁸ Е. Завадская, *Эстетические проблемы живописи старого Китая*, М., 1975, გვ. 67.

ლი და მოქნილი, კლასიკურად სრულყოფილი²², „მფეთქავი, არა-გახაზული“²³.

რა თქმა უნდა, ბევრი განსხვავებაც არის. მაგ., ძენური გრაგნილები ძირითადად მონოქრომულია და მაშინაც კი, როცა გამოსახულება დაფერილია, ფერის გამომსახველობა სხვაგვარია. დ. კაკაბაძის შემოქმედებაში კი ფერს უდიდესი მნიშვნელობა და დატვირთვა აკისრია – ფერი, რომელიც თითქოს ანათებს შიგნიდან, ფერი, რომელიც სივრცეს აგებს და შლის – იმერეთის პეიზაჟებში შორეული პლანები უფრო ინტენსიური არის ფერადოვნულად, უფრო ნათელი და ამით იქმნება, სწორედ ის დინამიკური სივრცე,²⁴ პირდაპირი პერსპექტივის მშრალ და მოსაწყენ სქემაში რომ ვერ ჯდება. ბრეტანის აკვარელებშიც კი, სადაც ფერი ფაქტობრივად კონტურებს მიუყვება, იგი მაინც შუქმნათი და მეტყველია.

კიდევ ერთი ასოციაცია თუ კავშირი ძენ ბუდიზმთან – ქვები, როგორც ფერწერული ნაწარმოების მთავარი და ერთადერთი თემა. თუ სახლებსა და ნავეებს თავისთავადი ცხოველხატულობა და „სურათოვნება“ აქვს, ქვების ამგვარი გამოხატვა ცოტა მოულოდნელია — ისინი „მსხვილი პლანით“, „პორტრეტულად“ არის წარმოდგენილი, თითქოს საგანგებოდ გადიდებული მზერის კონცენტრირებისთვის (სურ. 4). ძალაუვნებურად გვახსენდება ძენური მონასტრების ქვის ბალები — ხირანივა (მაგ., რიენძის და დაისენ-ინის მონასტრების ბალები კიოტოში)²⁵ (სურ. 7).

იქაც უსწორმასწორო, ბუნებრივი ფორმის ქვებს ოდნავ მოდებული აქვს ხავსი, რაც არბილებს მათ კონტურებს, გარემოს სიცარიელე მათ განსაკუთრებული ყურადღების ფოკუსად აქცევს. ქვების გამოსახვას შორეულ აღმოსავლეთში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებენ – იქნება ეს დიდი კლდოვანი ქედები თუ წყლის პირას დადებული მარტოხელა ქვა. თუმცა გასათვალისწინებელია, რომ ძენ ბუდიზმში თვითონ ქვა არ არის თავყვანისცემის საგანი. სამყაროს მარადიული ქეშმარიტებები ქვების სივრცეში განლაგების რიტმითა და წესით არის

გაცხადებული მჭვრეტელისთვის. „ქვები მინისა და ცის საყრდენია, სულის საუფლო“, ქვა — მიკროკოსმია²⁶.

ქვების განლაგების ხელოვნებას — სუტისის — უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება ძენის ფილოსოფიასა და ესთეტიკაში. ქვის ბალი, იგივე პეიზაჟური გრაგნილი, არის სამყაროს მოდელი, მისი სახე.

თვით ფორმა მჭვრეტელობითი კონცენტრაციისა ერთ უმნიშვნელო საგანზე და ამის მეშვეობით აბსოლუტის წვდომა ძენ ბუდიზმის რელიგიური პრაქტიკის არსებითი ნიშანია.

შორეული აღმოსავლეთის მოაზროვნე ხელოვანებთან დ. კაკაბაძეს კიდევ ერთი საერთო ნიშანი აკავშირებს – სერიულობა. მხატვრობაში სერიულობის შესახებ საინტერესო დაკვირვება აქვს ს. იოსელიანს. „სერიულობა უფრო ხშირად იმ მხატვრებს ახასიათებს, რომლებიც მიდრეკილნი არიან მეტაფორული აზროვნებისკენ“. ყოველი მათი სურათი ნაწილია ერთი დიდი მთელისა და სამყაროს არსის დაუსრულებელ ძიებას ასახავს²⁷. მართლაც, მას მერე რაც ჩვენს დროში მონუმენტური მხატვრობა, როგორც დარგი, ფაქტიურად გაქრა, მჭვრეტელობითი ბუნების მხატვრებს უჩნდება სერიების შექმნის — სხვადასხვა სურათების ერთ მონუმენტურ სახედ გაერთიანების მოთხოვნილება. ბრეტანის სერიის პატარა აკვარელებიც ხომ ერთ დიდ „ტილოს“ ქმნის და ცალ-ცალკე თითქოს არც აღიქმება.

დ. კაკაბაძის ყველაზე მცირე ზომის სურათიც კი გრანდიოზულობის, ეპიკურობის, დიდებულებისა და მონუმენტურობის განცდას ბადებს.

ცხადია, ვერ დავამტკიცებ, და არცა მგონია, რომ დავით კაკაბაძე გამიზნულად იყენებდა ჩინურ და იაპონურ ესთეტიკურ ტრაქტატებში ჩამოყალიბებულ სახვით ხერხებს, პრინციპებს და კანონებს. იგი თვითონ, თავისი ღრმა და დახვეწილი მხატვრული ინტუიციითა და ასევე ღრმა ინტელექტით აგნებდა ამ ხერხებს, მეორე მხრივ, ისიც ხომ საყოველთაოდაა ცნობილი, რაოდენ პოპულარული იყო ევროპაში XIX ს-ის II ნახევრიდან და XX ს-შიც იაპონური გრაფიურები, ჩინუ-

²² Г.Алибегашвили, *Давид Какабадзе*, Тб., 1958, გვ. 14.

²³ ლ. რჩეულიშვილი, *დავით კაკაბაძე*, თბ., 1966, გვ. 15.

²⁴ დავით კაკაბაძე, *ხელოვნება და სივრცე*, პარიზი, 1926, გვ. 11.

²⁵ H. Ota, *Japanese Architecture and Garden*, Tokyo, 1966; D. Suzuki, *Zen and Japanese Culture*, Princeton, 1971.

²⁶ არსებობს მხატვარ ვან გაის XVII ს-ის ტრაქტატი, თუ როგორ უნდა დაიხატოს განსულიერებული ქვა. E. Завадская, *Эстетические проблемы живописи старого Китая*, М., 1975, გვ. 251.

²⁷ ს. იოსელიანი, გურამ ქუთათელაძის შემოქმედება, *დისერტაციის ავტორეფერატი*, თბ., 1993, გვ. 16-17.

რი ფაიფური, აბრეშუმი. ქრელი და ჩახლართული ორნამენტები საკმაოდ ადრე გახდა მოდური ევროპაში, მაგრამ მხოლოდ იმპრესიონისტებმა, მეტადრე კი პოსტიმპრესიონისტებმა დაინახეს ძენური და დაოსური მონოქრომული მხატვრობის განსაკუთრებული ხიბლი. 1856 წელი მიჩნეულია იმ თარიღად, როდესაც ევროპულმა მხატვრობამ, ხოკუსაისა და ხიროშიგეს გრავიურების მეშვეობით, „აღმოაჩინა“ ძენური ხელოვნება²⁸. განსაკუთრებით დიდი სულიერი სიახლოვე ვან გოგისა და მატისის შემოქმედებაში გამოვლინდა²⁹.

ისიც ცნობილია, რა დიდ როლს ანიჭებდა დ. კაკაბაძე აღმოსავლეთის ზემოქმედებას დასავლეთის კულტურაზე — „აღმოსავლეთის ხელოვნება ყოველთვის იყო გამომცოცხლებელი და განმავითარებელი ფაქტორი დასავლეთის ხელოვნებისა“, „აღმოსავლეთის ქვეყნების ხელოვნების გავლენა დასავლეთის ქვეყნებზე გადამწყვეტი იყო ამ უკანასკნელისთვის“ და სხვა³⁰.

სივრცის აგებისა და გააზრების აღმოსავლური კონცეფცია ძალიან ახლობელი იყო მისთვის. კაკაბაძის არქივში დაცულია ჩანაწერი, სადაც ის სწორედ იაპონური და ჩინური ნახატების სივრცით აგებაზე წერს³¹: „სწორედ იაპონურ ნახატებში ეს პერსპექტივა არასდროს დაცული არ არის, მაგრამ სივრცეში მშვენივრად არის გადმოცემული. მათ ჩრდილი არ იციან. აღსანიშნავია ის, ჩინურ თვით ფუნჯის მოსმაში — ПЯТНО – არის უკვე მოცემული მესამე განზომილება, სიღრმე.... სივრცის გადმოცემა აქვთ უსაზღვრო“³².

უსასრულობისა და სიცარიელის ძენური იდეა უშუალოდ უკავშირდება სივრცის პრობლემას მხატვრობაში. ჩინურ და იაპონურ პეიზაჟურ გრაფიკაში (მაგ., სუნის პერიოდის, X-XIII სს.) გამოიყენება ჰაეროვანი, ანუ გაბნეული პერსპექტივა. ფერწერული სივრცე ძირითად დატვირთვას ატარებს. ჰაეროვანი ან გაბნეული პერსპექტივა სამი სახით არსებობს — მაღალი სივრცე, ღრმა სივრცე და ფართო სივრცე³³.

ეს გულისხმობს ხედვის განსხვავებული ნერტილების არსებობას, რომლებიც არ ემთხვევა ჰორიზონტის ხაზს. ამით იქმნება სწორედ ის დინამიკური სივრცე, რომელსაც ქადაგებდა დ. კაკაბაძე.

სივრცის თავისებური გადმოცემა სწორედაც დროსთან არის დაკავშირებული — არც ბრეტანში, არც იმერეთის პეიზაჟებში არ არის კონკრეტული დრო, — დრო ხომ სივრცის მეოთხე განზომილებაა, რაც შუა საუკუნეებისა და შორეული აღმოსავლეთის ხელოვნებაში მშვენივრად იქნა გამოყენებული უსასრულისა და მარადიულის გადმოსაცემად.

XX ს-ის მეცნიერებამ ჩამოაყალიბა მრუდი სივრცის ცნება, რომელიც გაცილებით ობიექტური და რეალისტური ყოფილა, ვიდრე პირდაპირი პერსპექტივით აგებული სივრცე. მრუდი სივრცე დროის დინების შენელებას იწვევს, უდროობაში გადადის და ე.ი. შესაფერისი ფორმაა მარადიული ცნებებისა და იდეების გამოსახატავად.

ჩინურ პეიზაჟში ნაშლილია ზღვარი სტატიკურ სივრცესა და მრუდ სივრცეს შორის. სუნის პერიოდის სივრცის აგების მხატვრული ხერხები დ. კაკაბაძე უფრო იმერულ პეიზაჟებში გამოიყენა — ბრეტანში იგი შორეულ ხედვის ნერტილს კი არ იღებს, არამედ ახლო პლანით, კონცენტრირებულად დასცქერის საგნებს. ამიტომ ისინი უფრო ხმამაღლა „ჟღერს“, ვიდრე ჩინური პეიზაჟების მშვიდ ინდეფერენტულობაში. ამ მხრივ ისინი უფრო მოგვიანო დროის ჩინელი მხატვრების ნაწარმოებებს მოგვაგონებს — იგივე აქტიური, „სავსე“ სიცარიელე – კუნ ბაი და მსხვილი პლანით მოტანილი საგნები, მაგ., ცი ბაი შის ნაწარმოებები³⁴.

გარკვეული თვალსაზრისით, ამავე პრინციპებს ეფუძნება 1942 წელს შესრულებული სურათი „სამშობლოს ცა“ (სურ. 10) — სრულიად განსხვავებული იმერეთის სერიის სხვა ტილოებისგან, აქაც ფაქტობრივად მხოლოდ ცა არის გამოსახული, თუმცა სივრცის სტრუქტურულობას და გამომსახველობას სურათის ქვედა კიდის გაყოლებაზე „იმერული პეიზაჟის“ ნაკუნები, მყინვარი, ეულად მდგარი ხე და თვით ცაზე მსუბუქი, ღრუბლების მსგავსი აფეთქებული ჭურვების კვალი განსაზღვრავს.

²⁸ Б. Роулэнд, *Искусство Востока и Запада*, М., 1958, გვ. 14.

²⁹ Е. Завадская, *Восток на Западе*, М., 1970.

³⁰ დავით კაკაბაძე, *ხელოვნება და სივრცე*, პარიზი, 1926, გვ. 16,17.

³¹ პ. მარგველაშვილი, *დავით კაკაბაძის არქივიდან*, თბ., 1988, გვ. 112.

³² დასახ. ნაშრომი, გვ. 110.

³³ П. Флоренский, „Обратная перспектива“, *Труды по знаковым системам*, Тарту, 1967, გვ. 25-28.

³⁴ Lin Yutang, *The Chinese Theory of Art*, London, 1967; G. Rowley, *Principles of Chinese Painting*, New York, 1947.

დრამატიზმი, ხედვის ნერტილის მკვეთრი ცვლილება, კვლავ სიცარიელე, როგორც გამოსახვის მთავარი „საგანი“.

საგულისხმოა, რომ ამ ტილოს გარჩევასა და თუმანიშვილის მიერ მოხმობილი დახასიათებები და განსაზღვრებები მშვენივრად ესადაგება იაპონური და ჩინური მხატვრობის ხასიათს: „მუდმივმყოფობა-უცვალეობა; „ხილული სამყაროს არა-ცვალეობა ნუთიერი, არამედ არსებრივი ნიშნების გამოვლენა; „ესაა თან ჰაეროვანი გარემო და თანაც რამ მარადმყოფიც...“. „არც განსაზღვრება „ამაღლებული“ არის უცაბედი და უადგილოდ ნახმარი. დაწმენდილობა გაუსქემატურებლად, მონუმენტურობა — თვით მცირე ზომის ნამუშევრებშიც; უსაზღვრობის განცდა — ჩინებულსა და თითქოს კიდეც ფორმალურად „ჩაკეტილ“ კომპოზიციებში“ და სხვა³⁵.

ამგვარად, შორეული აღმოსავლეთის დაოსელ და ძენ (ჩან) ბუდისტ ოსტატებთან დავით კაკაბაძეს მართლაც ბევრი რამ აკავშირებს — სპონტანურობისა და ინტუიციურობის შერწყმა რაციონალიზმსა და ნორმატიულობასთან; სურათის „კონსტრუირების“ წესი მკაცრად შერჩეული ელემენტებისგან; სერიულობა; მუდმივი მოტივების ერთგულება (ჩინურ ფერწერაში რამდენიმე მუდმივი თემაა, მაგ., ბამბუკი, ორქვი, გარეული ქლიავის ყვავილი, ქრიზანთემა და სხვ., ისევე როგორც იაპონურ მხატვრობაში ფუძი-იამა, ალუბლის რტო, ოკეანის ტალღა და სხვ.). მკაფიო და ზუსტი ნახატის რიტმულობა; ბუნებრიობა და უკიდურესი შენონილობა, ლაკონიურობა, საკუთარი „მე“-ს მაქსიმალური დაფარვა (რასაც მის რაციონალიზმსა და ერთგვარ „სიცივეს“ უკავშირებენ), ერთგვარი დისტანცირება, არა-სენტიმენტალობა, სამყაროს ხედვა დიდ მასშტაბში, კლასიკურობა (სისწორე, სიმართლე, არაშემთხვევითობა), მონუმენტურობა, ეპიკურობა, დაპირისპირებულობათა ერთიანობა. მჭვრეტელობითობა, მედიტაციურობა, არსებითის წვდომა. ასევე საერთო აქვს მათ მოთხოვნილება განზოგადების, შემოქმედების და ესთეტიკის საკითხების ანალიზის, თეორიული აზროვნებისა და ყოველივე ამის შესახებ წერილობითი ნაწარმოებების შექმნის.

³⁵ დ. თუმანიშვილი, ცის ორი სახე (კ.დ. ფრიდრიხის „ბერი ზღვის პირას“ და დ.კაკაბაძის „სამშობლოს ზეცა“), *წერილები, ნარკვევები*, თბ., 2001, გვ. 196-201.

ისევე როგორც V ს-ის ჩინელი პოეტი, ფერმწერი და ფილოსოფოსი, ვან ვეი, რომელიც ესთეტიკის პრობლემებზე რამდენიმე ტრაქტატის ავტორი იყო, დავით კაკაბაძეც ღრმად გაიაზრებდა, როგორც თავის, თავისი ქვეყნის, ასევე მსოფლიო შემოქმედებას და მათ შორის შინაგან კანონზომიერებებს და კავშირებს ეძიებდა.

„გონების სანყისის ასეთი მძლავრი შეჭრა კაკაბაძის მხატვრულ აზროვნებაში არ ბოჭავს მის მხატვრულ ემოციებს, აღქმის უშუალობას. პირიქით, იგი მხოლოდ აკონტროლებს მის ძლიერ ემოციურ პოტენციალს, მისი დამთავრებული სურათ-პოეზია ისეთივე ცოცხალი, უშუალო და ხალისიანია, როგორც ნატურიდან დაწერილი ეტიუდი. ხოლო თვით ეტიუდიც ამავე დროს სრულიად დამთავრებული ნაწარმოებია. დ. კაკაბაძის პეიზაჟი-ეტიუდები, რომლებიც უშუალოდ ნატურიდან არის დაწერილი უფრო მეტია ვიდრე სახელდახლოდ ფიქსირებული „ჩანახატი“. მას ეტიუდები დღევანდელი გაგებით არც შეუქმნია და ამაში ჩანს მისი შემოქმედებითი პროცესისათვის დამახასიათებელი ფსიქოლოგიური განწყობის თავისებურება, სადაც ერთდროულად ჩართულია მაძიებელი გონების სანყისები და გრძნობიერებით ამოძრავებული მხატვრულ განცდათა კომპლექსი“³⁶.

ხშირად აღნიშნავენ დავით კაკაბაძის შემოქმედების დიქოტომიურობას, ამბივალენტურობას, მაგრამ სინამდვილეში მისი შემოქმედება სწორედ დაპირისპირებულობათა მოხსნის ნიმუშია. ბრეტანის ციკლის სურათებში ვხედავთ დაპირისპირებულობათა ჰარმონიულ ერთიანობას — მომენტურში მარადიულის გამოსახვა, სიმრავლეში — ერთიანობის, უბრალოსა და ყოფითში — მონუმენტურისა და ეგზისტენციურის.

სწორედ დაპირისპირებულობათა ერთიანობაა დაოსურ და ძენურ ტრადიციებზე დაფუძნებული მხატვრობის ერთი მთავარი მახასიათებელი, განსაკუთრებით X-XI საუკუნეების მიჯნაზე.

ჯერ კიდევ ძვ. წ. VIII ს-ში შექმნილ „ცვლილებათა ნიგნში“ — „ი ძინი“ განცხადებული იყო სამყაროს დუალისტურ ბუნებათა — *ინ* და *იან* — ერთიანობა: არსებულის და არ არსებულის; სიცარიელის და სისავსის; ცოდნის და არცოდნის, მეს და არა-მეს და სხვ. უძველესი დროიდანვე მოდის

³⁶ ლ. რჩეულიშვილი, *დავით კაკაბაძე*, თბ., 1966, გვ. 12.

ტრადიცია სე ი — იდეის ხატვა, პირველსახის განსახიერება; მცირესა და წვრილმანში უსასრულობისა და მარადისობის დანახვა³⁷.

დ. კაკაბაძის ხელოვნება ძალიან მთლიანი, დასრულებული და სრულყოფილია. ამავე დროს, დაპირისპირებულობათა ერთიანობა მისი შემოქმედების მართლაც დამახასიათებელი ნიშანია. როგორც წერს ლ. რჩეულიშვილი — „ხილულის აბსტრაქტიზება და აბსტრაქტულის ხილულად გამოცხადება“³⁸. დასავლური და აღმოსავლური ფორმათშეგრძნებისა და აზროვნების შერწყმა, მაგრამ არა საგანგებოდ შერჩეული ნიშან-თვისებების მექანიკური შეერთებით, არამედ სწორედ რომ წინააღმდეგობათა მოხსნით — ახალი მხატვრული ღირებულების შექმნით. ასეთია სწორედ ქართული კულტურა, რომელიც ხსნის წინააღმდეგობებს ამ ორ დაპირისპირებულ კულტურულ მოვლენას შორის. ამიტომაც არის დავით კაკაბაძე ჭეშმარიტად ეროვნული მხატვარი, ქართული სულის გამომხატველი გაცილებით მეტად ვიდრე ის მხატვრები, რომლებიც ეროვნულს მხოლოდ გარეგნულ ნიშნებში და სიუჟეტებში ეძიებდნენ. მართლაც, მისთვის ეროვნული მხატვრული ტრადიცია რაღაც წარსულში დარჩენილი რამე კი არ იყო, არამედ ცოცხალი ძალა, რომელიც სათანადოდ შემოქმედებითად გააზრებულ-განცდილი, სრულად აგრძელებდა არსებობას ახალ დროსა და გარემოებებში. კაკაბაძისთვის ეროვნული ტრადიცია და თანამედროვე ავანგარდული ხელოვნება სულაც არ იყო დაპირისპირებული და ურთიერთგამომრიცხავი მოვლენები, არამედ არსობრივად ერთიანი და განუყოფელი. ის ძველს ახლის ცხოველმყოფელ ძალად გაიზრებდა, მან დაინახა ქართული ხელოვნების მთავარი მახასიათებელი — უბრალოება³⁹.

ამ კონტექსტში გასაგებია, თუ რატომ მიიზიდა ამ უკიდურესად ავანგარდისტიკა მხატვარმა ლევან რჩეულისვილის ყურადღება, რომელიც მთელი ცხოვრება შუა საუკუნეების ხელოვნებას იკვლევდა.

როგორც ვხედავთ, ბრეტანის სერიაში სივრცის გამოსახვის მსოფლმხედველობითი ასპექტი ძალზე მნიშვნელოვანია ზედროულისა და მარა-

დიულის, უსასრულობის გადმოსაცემად. ეს ამ ნაწარმოებების უმთავრესი თემაა.

გავიხსენოთ, რომ სივრცეს, როგორც მხატვრული ენის ერთ უმთავრეს ელემენტს დ. კაკაბაძე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა, „სიცოცხლის აუცილებელ ფაქტორს“ უწოდებდა⁴⁰.

„სივრცის განცდა არის ერთი მთავარი სახე ხელოვნებისა. თუ ხელოვნების ნაწარმოები ვერ იძლევა სივრცის გაცდას, ის არ არის ხელოვნების ნაწარმოები. სივრცის გაცდა — ინსტინქტია ადამიანის... სივრცის შემეცნებაც ორნაირია — რეალური და აბსტრაქტული (დასავლეთი და აღმოსავლეთი)“⁴¹.

ხელოვნებაში სივრცის პრობლემას დ. კაკაბაძემ საგანგებოდ თეორიული გამოკვლევაც კი მიუძღვნა⁴². რეალური და მხატვრული სივრცის გამოკვლევისას მან გამოჰყო სივრცის გააზრების ორი კონცეფცია — აღმოსავლური და დასავლური. „აღმოსავლეთის ხელოვნება მიილტვის მარადისობისკენ, დასავლეთისა კი დროულისკენ“⁴³.

„აღმოსავლეთის პლასტიკური ხელოვნება კონსტრუქციული და მონუმენტურია. ის გადმოცემულია სივრცის განუსაზღვრელ მანძილსა და განუზომელ დროში“⁴⁴. აღმოსავლეთი სივრცეს განყენებულ ფორმებში განიცდის, დასავლეთი კი კონკრეტულ სახეებში. განყენებულ ფორმებში ნაგრძნობი სივრცე, რომელშიც სივრცის დინამიკური განცდა ისახება — განუსაზღვრელ მრავალფეროვნებას იძლევა და ამიტომ ხელოვნება, დამყარებული ამ განცდაზე, მიაღწევს სრულ განვითარებას⁴⁵.

„უმთავრესი ფაქტორი სივრცის გაგრძნობისა არის მოძრაობა, მხოლოდ ბინოკულარული მხედველობაა სივრცის მუდმივი საშუალება“⁴⁶. „ხელოვნება შემოქმედებაშია, ის ვითარდება მხოლოდ განყენებულად განცდილ სივრცეში. კონკრეტულ ფორმებში განცდილი სივრცე ხე-

⁴⁰ დავით კაკაბაძე, *ხელოვნება და სივრცე*, პარიზი, 1926, გვ. 10.

⁴¹ პ. მარგველაშვილი, *დავით კაკაბაძის არქივიდან*, თბ., 1988, გვ. 110.

⁴² დავით კაკაბაძე, *ხელოვნება და სივრცე*, პარიზი, 1926.

⁴³ დასახ. ნაშრომი, გვ. 15.

⁴⁴ დასახ. ნაშრომი, გვ. 16.

⁴⁵ დასახ. ნაშრომი, გვ. 16.

⁴⁶ დასახ. ნაშრომი, გვ. 10.

³⁷ *«И цзин» («Книга Перемен»)*, Пекин, 1957.

³⁸ ლ. რჩეულიშვილი, *დავით კაკაბაძე*, თბ., 1966, გვ. 8.

³⁹ М. Медзмаришвили, *Пути авангарда*, Париж - Москва - Тбилиси, *Литературная Грузия*, 1-6, 2002, გვ. 201, 209.

ლოვნების განვითარების დამაბრკოლებელი ფაქტორია და შემოქმედება ამ პირობებში ვერ აღწევს წმინდა გამომსახველობას (რომაული, ინგლისური, ამერიკული ხელოვნება)⁴⁷.

სივრცით ასპექტს იგი ნაწარმოების შეფასების, მისი „კარგობის“ უმთავრეს კრიტერიუმად მიიჩნევს: „არსად, არც ერთ გამოკვლევაში არ არის აღნიშნული, თუ რატომ არის კარგი მხატვრობა ან ნაწარმოები, თუმცა ეს ნაწარმოები არ არის შესრულებული ევროპული რეალიზმის კანონებით. ჩემი აზრით, ვერავინ ვერ ახსნა ეს სინამდვილე. ნამდვილი ამის მიზეზი არის სივრცის გადმოცემა, სივრცის გრძობების დაკმაყოფილება. თუ ეს არის მიღწეული, ნაწარმოები კარგია. ამის საშუალებები კი ბევრია“⁴⁸.

ნიშანდობლივია, რომ კაკაბაძე თვით დასავლური ხელოვნების შიგნით მშვენივრად არჩევს მიბაძვითი და კონცეფტუალური სივრცითი გადანყვეტების განსხვავებას.

დ. კაკაბაძის მხატვრობაში სივრცითი კონცეფციის მრავალსახოვანების განხილვას აღარ შევედგები — ეს ბევრჯერ იქნა განხილული დ. კაკაბაძის შემოქმედებისადმი მიძღვნილ ყველა მნიშვნელოვან გამოკვლევებში. საგანგებოდ გამახვილებულია ყურადღება სივრცითი აგების კაკაბაძისეულ მხატვრულ გადანყვეტაზე, თავისებურებასა და მნიშვნელოვნებაზე⁴⁹.

სხვადასხვა სერიაში იგი განსხვავებულ სივრცით სტრუქტურას ქმნის – ძველი თბილისის გრაფიკული, დოკუმენტური ხასიათის ჩანახატებისთვის ის ფაქტობრივად ხაზობრივ პერსპექტი-

ვას იყენებს. თუმცა, თუ კარგად დავაკვირდებით, აქაც შევნიშნავთ „გადახვევებს“ — თუნდაც ხედვის კუთხის გაცილებით ფართო გაშლით, ვიდრე ეს უძრავ და ერთადერთ ხედვის წერტილს შეესატყვისება.

ასევე მეტ-ნაკლებად პირდაპირი პერსპექტივა გამოიყენა დ. კაკაბაძემ კოფრის, კიკეთის, ძველი თბილისის აკვარელებში. სვანეთის სერიაში სივრცითი აქცენტების განაწილება უფრო მძაფრია – მაშტაბური შეფარდება კომპოზიციასა და მთებს შორის ცვალებადია და მზერის კონცენტრირება ხან კომპოზიციის ხედვაზე, ხან მთებზე — მოძრავი ხედვის წერტილი, დინამიკური სივრცე.

სერიაში — აფრიანი ნაკვები, რომელიც ერთი შეხედვით აპლიკაციებს მოგვაგონებს, ფერთა სიბრტყოვანი ლაქები დინამიკური და სივრცითი უღერადობის მქონე მკაფიო ხაზოვან სტრუქტურას ერწყმის.

იმერეთის პეიზაჟებში მხატვრული სახის მონუმენტურობა სივრცის აბსტრაგირებით მიიღება – მხატვარი იყენებს მაღალ ხედვის წერტილს, დიდ პანორამას შლის, მკაფიო სივრცით დიფერენცირებას ძირითადად ფერის სიკაშკაშის გრადაციებით გადმოსცემს. ხედვის მაღალი წერტილი და პანორამული ხედვა ჩინური და იაპონური ძენური გრაფიკების სივრცით აგებას მოგვაგონებს — შორეული სივრცე, ფართო სივრცე, ღრმა სივრცე...

იმერეთის პეიზაჟებში აისახა დ. კაკაბაძის მხატვრობის ერთი შეხედვით წინააღმდეგობრივი, ამბივალენტური ბუნება — უკიდურესი განზოგადების შეხამება კონკრეტულობასთან, სივრცითობის — სიბრტყოვანებასთან. აქაც შეიძლება გავიხსენოთ ჩანის ტრადიციების ჩინური მხატვრობა, რომელიც სწორედ დაპირისპირებულობათა შორის წინააღმდეგობის მომხსნელად გვევლინება.

სახვითი სურათის — პეიზაჟის — შექმნისას იგი მიმართავს მაქსიმალურ განზოგადებას, აბსტრაქციის ზღვრამდე მიყვანილს, ხოლო როცა წმინდა წყლის აბსტრაქციებს აკეთებს — ქმნის უსაზღვრო, თითქოს კოსმიური სივრცის განცდას⁵⁰ (სურ. 11).

სწრაფად მოძრავი კლაკნილი ზოლებითა და ხაზებით, ფერთა სწრაფი რიტმით მიმოხვეული

⁴⁷ დასახ. ნაშრომი, გვ. 16.

⁴⁸ პ. მარგველაშვილი, *დავით კაკაბაძის არქივიდან*, თბ., 1988, გვ. 113.

⁴⁹ Г.Алибегашвили, *Давид Какабадзе*, Тб., 1958; ლ. რჩეულიშვილი, *დავით კაკაბაძე*, თბ., 1966; ლ. რჩეულიშვილი, *დავით კაკაბაძე*, (ალბომი ქართულ, რუსულ და ინგლისურ ენებზე), თბ., 1983; პ. მარგველაშვილი, *დავით კაკაბაძის არქივიდან*, თბ., 1988; В. Беридзе, Д. Лебанидзе, М. Медзмаришвили, *Давид Какабадзе*, М., 1989; დ. თუმანიშვილი, ცის ორი სახე (კ.დ. ფრიდრიხის „ბერი ზღვის პირას“ და დ. კაკაბაძის „სამშობლოს ზეცა“), *წერილები, ნარკვევები*, თბ., 2001, გვ. 196-201; К. Кинцурашвили, *Давид Какабадзе, Классик XX века*, Санкт-Петербург, 2002; М. Медзмаришвили, *Пути авангарда*, Париж - Москва - Тбилиси, *Литературная Грузия*, 1-6, 2002, გვ. 180-233; ლ. მამალაძე-ანთელავა, *სივრცე/დროის ტრანსფორმაციის საკითხი XX საუკუნის ქართულ მხატვრობაში, საქართველოს სიძველენი*, № 13, 2009, გვ. 240-253.

⁵⁰ Г.Алибегашвили, *Давид Какабадзе*, Тб., 1958, გვ. 21-22.

ლაქებითა და წერტილებით შედგენილი ნამუშევრები მართლაც უკიდევანო სივრცის შთაბეჭდილებას ბადებს, მაგრამ თუ შევადარებთ მაგ., ვ. კანდინსკის ამავე პრინციპებით შესრულებულ აბსტრაქციებს, დიდ განსხვავებას დავინახავთ – კანდინსკის სივრცე თითქოს „ყრუა“, არსებობს იმდენად, რამდენადაც გამოსახული ფორმებია დინამიკური, ისევე როგორც მათი განლაგების რიტმიც. თანაც ეს სივრცე მხოლოდ გარეგანი ჩარჩოთი არის შემოფარგლული, შემთხვევით ამოგლეჯილ კადრს ჰგავს.

კაკაბაძესთან კი ფონი ფერადოვანი ნიუანსების მრავალჯერად ცვლილებებზე იგება. ამიტომ ჩვენ თვით სივრცეს აღვიქვამთ, როგორც აქტიურსა და მეტყველს. ამავე დროს თითქმის ყველა კომპოზიციაში გამოყენებულია შიდა ჩარჩო — საკუთრივ გამოსახულებაზე დადებული მკვეთრი და მკაფიო გეომეტრიული მოხაზულობა, რომელიც ამკვიდრებს სასურათო სიბრტყეს. ცალკე განხილვის საგანია თვით მხატვრის მიერვე გაკეთებული ლითონის ჩარჩოები, მით უმეტეს თუ გავიხსენებთ მის მოსაზრებას „გაბრწყინვალეულ“ ზედაპირთა მნიშვნელობაზე სივრცითი ეფექტების შექმნაში. „გაბრწყინვალეული ზედაპირი, რომელშიც, როგორც სარკეში ჩანს მრავალი სხვადასხვა სიბრტყეები და სახეები, საუკეთესო საშუალებაა დინამიკური სივრცის გადმოცემისთვის“⁵¹.

თავის კოლაჟებში დ. კაკაბაძე რეალურ სარკეებს და ლითონის ნაჭრებს იყენებს და ამით სივრცითობის ახლებურ, საკმაოდ უჩვეულო ეფექტს აღწევს⁵².

ამ კოლაჟების ერთი შეხედვით, ნეიტრალური და ერთგვაროვანი ფონი, სინამდვილეში რთულ ტონალურ გრადაციებს მოიცავს, რაც თავისთავად აღძრავს სივრცის განცდას. ხოლო ჩაზნექილ და ამოზრცულ სარკეებსა და მინაში რეალური — მაყურებლის სივრცე და გარემო აირეკლება.

როგორც ვხედავთ, ადგილი აქვს არა უბრალოდ რეალური საგნებით სურათის კონსტრუირებას, არამედ რეალური სივრცის შეტანას ნაწარმოებში. საგულისხმო და ნიშანდობლივია, რომ

სწორედ ამ დროს ევროპულ ქანდაკებაში ისახება ტენდენცია ერთი მხრივ პრიალა, სარკისებური მასალის გამოყენებისა (მაგ., ჰანს არპი), მეორე მხრივ კი, მასიურ პლასტიკურ ფორმებში ძლიერი სივრცითი გარღვევების შექმნისა, (მაგ., ჰენრი მური), რითაც სწორედ ნაწარმოებისა და რეალური სივრცის ურთიერთგანმსჭვალვა ხდება.

ფერწერის ისტორიაში სურათის სივრცითი ტექსტურის გამდიდრებისა და ამოძრავების მიზნით დახატული სარკეების გამოყენება დიდი ხანია ცნობილია. ამის კლასიკური მაგალითებია იან ვან ეიკის არნოლფინების პორტრეტი და ველასკესის „მენინები“, ანდა თვით დავით კაკაბაძის 1913 წლის ავტოპორტრეტი სარკის წინ. თანამედროვე ხელოვნების გახსნილობამ განსხვავებული, არატრადიციული მასალების გამოყენებისადმი, საშუალება მისცა დ. კაკაბაძეს ამ ხერხის დინამიკური ეფექტი კიდევ უფრო გაეზარდა. მართლაც, ვან ეიკისა და ველასკესის ტილოებზე სარკეებში არეკლილი „წარმოსახვითი“ მაყურებლის სივრცე უცვლელი და სტატიკურია, კაკაბაძის კოლაჟებში კი იგი მარად ცვალებადი და დინამიკურია და სულ სხვაგვარ ელფერს იძენს.

დ.კაკაბაძის კოლაჟებში, უდახვენილეს ხაზობრივ, გეომეტრიულ მოზახულობებთან შერწყმულია ორგანული ბუნების ცოცხალი ფორმის მიმანიშნებელი კლაკნილი მოზახულობები, რომლებიც *ინისა* და *იანის* საყოველთაოდ ცნობილ გამოსახულება-ნიშნის ერთგვარ ტრანსფორმაციას მოგვაგონებს.

კაკაბაძესთან აბსოლუტურ, აპლიკაციურ სიბრტყოვანებას თითქმის ვერ ვნახავთ — მისი მხატვრული სახეები მუდამ სივრცეში იშლება, მაგრამ ეს არ არის ხაზობრივი პერსპექტივის ერთიანი, სტატიკური სივრცე ერთი უძრავი ხედვის წერტილით, ფიქსირებული ჰორიზონტის ხაზითა და ერთი საფოკუსო წერტილით. დინამიკური სივრცის მის კონცეფციას ეს, რა თქმა უნდა, არ შეესატყვისებოდა. გაცილებით უფრო ახლოს არის მისთვის ჩინური და იაპონური პეიზაჟური გრაგნილების „გაბნეული სივრცე“. იგი არ მიისწრაფვის არც სრული სიბრტყოვანებისკენ, და არც სრული ილუზორულობისკენ.

და მაინც, ბრეტანის სერია განსაკუთრებულია მის შემოქმედებაში.

⁵¹ დავით კაკაბაძე, *პარიზი, 1920-23 წლები*, პარიზი, 1924, გვ. 13.

⁵² М. Медзмариашвили, *Пути авангарда, Париж - Москва - Тбилиси, Литературная Грузия, 1-6, 2002*, გვ. 202.

სწორედ აქ, ფურცლის თეთრი სივრცის ამეტიყვევებაში, ყველაზე ნათლად გამოვლინდა მისი შინაგანი და მსოფლმხედველობითი სიახლოვე შორეული აღმოსავლეთის ფერწერასთან.

დ. კაკაბაძის მიზანი იყო განზოგადებული, მონუმენტური მხატვრული სახეების შექმნა. ზედროულის, მარადიულის, უსასრულობის, არსებითის გამოსახატავად იგი მიმართავდა იმავე ხერხებს, რასაც შუა საუკუნეების ქრისტიანულ და შორეული აღმოსავლეთის ხელოვნებაში ვხვდებით — ანუ როგორც ის უწოდებს, დინამიკურ სივრცეს და ფორმათა აბსტრაქტიზაციას.

დავით კაკაბაძის გარეგნული, თითქოსდა უემოციო, ცივი თავშეკავებულება სინამდვილეში ღრმად ემოციურია — ეს არის ბრძენის მჭვრეტელობა და არა პანთეისტის ბავშვური აღფრთოვანება — ბრძენისა, რომელიც თავის გარემოს ასახულებაში ღვთის სიტყვას და განგებულებას ამოიკითხავს და თავის ნაწარმოებებში გადმოსცემს. სწორედ აქ იკვეთება დავით კაკაბაძის და შორეული აღმოსავლეთის მხატვარ-ფილოსოფოსთა შემოქმედება⁵³.

MARIAM DIDEBULIDZE

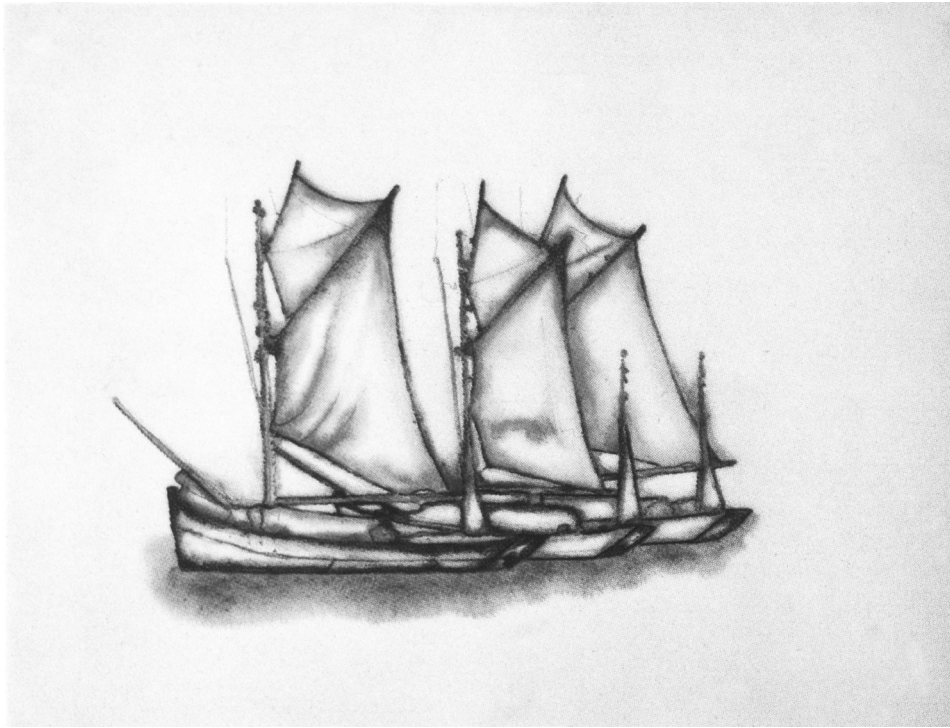
G. Chubinashvili National Research Centre
for Georgian Art History and Heritage Preservation

“BRETAGNE” BY DAVIT KAKABADZE AND THE ART OF FAR EAST

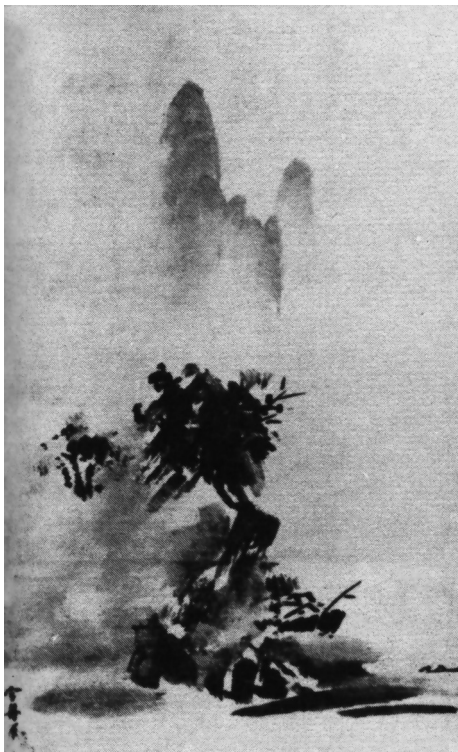
Summary

In 1983 Levan Rcheulishvili has noted a stylistic kinship of the “Bretagne” water colour landscapes by D. Kakabadze with Chinese and Japanese art. Despite differences, these paintings are related due to filling of the background with content. Small images of “Bretagne” are clearly monumental. Their stillness points at some other, unseen reality, and refers to the search of Eternal Truth. In Dao and Zen philosophy “emptiness” is the absolute, an essence of fullness and eternity. D. Kakabadze, like Daoists and Buddhists, seeks for subjectivity free contemplation. This approach can also be noted in painted landscapes of Imereti, though in a different form. Specific image, as if in fashion of Buddhist monks, envelops the entire country and is perceived as independent from time. Certain coincidences are obvious, e.g. coincidence in motives (boulders), serialization, etc. This is not the result of borrowing, but of closeness of philosophical views. D. Kakabadze’s high estimate of Oriental aesthetics is well known. In his opinion, it had influenced the Western art (in the first place, from the viewpoint of space reproduction, implying independence from time). Merging spontaneity and intuition with rational and normative is common for both D. Kakabadze’s paintings and art of the Far East. Such a removal of confrontation is characteristic of the Georgian culture as well. That’s why D. Kakabadze’s is a real national artist. His interest to the art of ancient Georgia, theoretical structuring of a conceptual space and most diverse artistic realization derives from his above-mentioned feature.

⁵³ დავით კაკაბაძეზე საუბრისას მახსენდება ერთი აღმოსავლური (ძენური) იგავი. ვინმე მბრძანებელს საუკეთესო — ღვთაებრივი ცხენის ყიდვა უნდოდა და ვეზირმა ერთი მეცხენე მიასწავლა. მეცხენემ შემოუთვალა, ღვთაებრივი ცხენი შეგიჩიეო — შავი ულავი. თუმცა როცა ჩამოიყვანეს, თეთრი ფაშატი აღმოჩნდა. მბრძანებელი გაოცდა — ცხენის ფერსა და სქესს ვერ არჩევსო და როგორ ვენდოო. ვეზირმა კი იკითხა — ის ცხენი მართლაც საუკეთესო თუ არისო? და როცა უპასუხეს, ქარივით მიქრის და მტვერს არ აყენებსო, აღფრთოვანდა — როგორ შორს წასულა არსთა წვდომაშიო. ვინაიდან მეცხენემ მთავარი შეამჩნია და შეაფასა ცხენში — მისი რბოლის სიჩქარე და ხასიათი, გარეგნულ ნიშნებს კი ყურადღებაც არ მიაქცია (იხ. E. Завадская, *Эстетические проблемы живописи старого Китая*, М., 1975, გვ. 39.). ეს იგავი ჯერომ სელინჯერსაც აქვს მოყვანილი თავის ერთ ნოველაში — „მაღლა ანიეთ ქერი დურგლებო“.

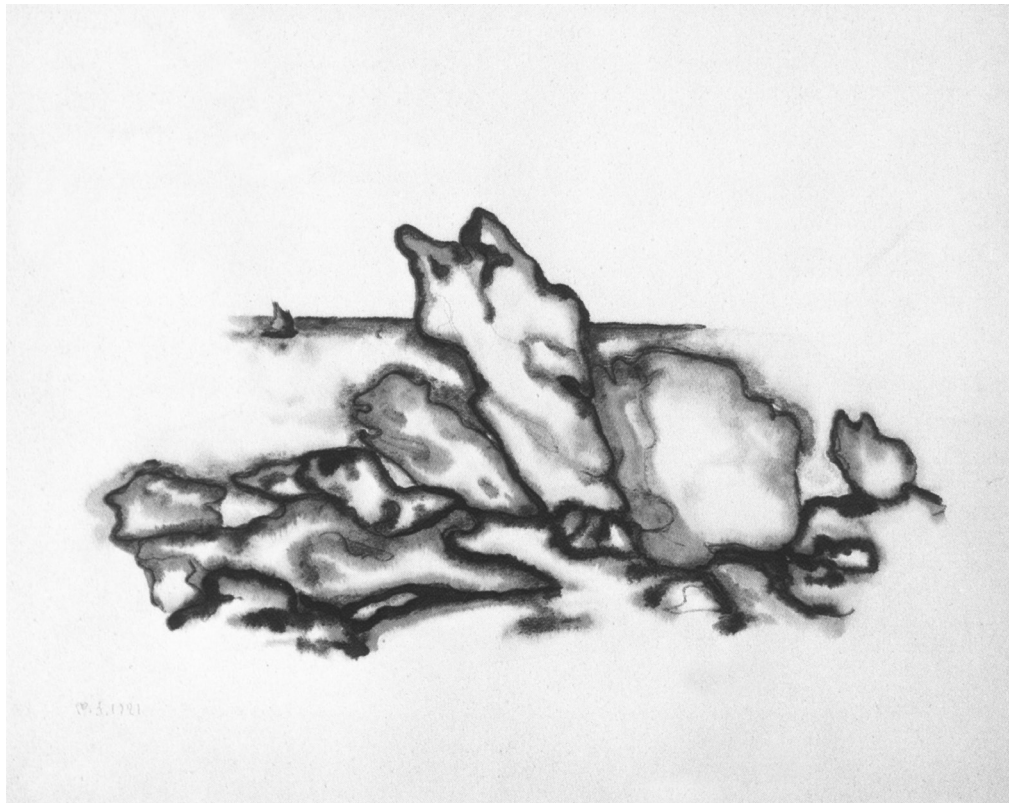


1. დ. კაკაბაძე. ბრეტანი, ნავები, 1921 წ.
Davit Kakabadze. Bretagne, Boats, 1921



2. სესიუ. პეიზაჟი სობოკუს სტილში, 1495 წ.
Sesshu. Landscape in Haboku Style, 1495

3. ნი ცზანი. პეიზაჟი, XIV ს.
Ni Tsan. Landscape, XIV c.



4. დ. კაკაბაძე. ბრეტანი, ქვები, 1921 წ.

Davit Kakabadze. Bretagne, Stones, 1921



5. ჩჟაო მენ-ფუ. გარეული ქლიავის ყვავილი, XIV ს.

Zhao Mengfu. Wild Plum Blossom, XIV c.

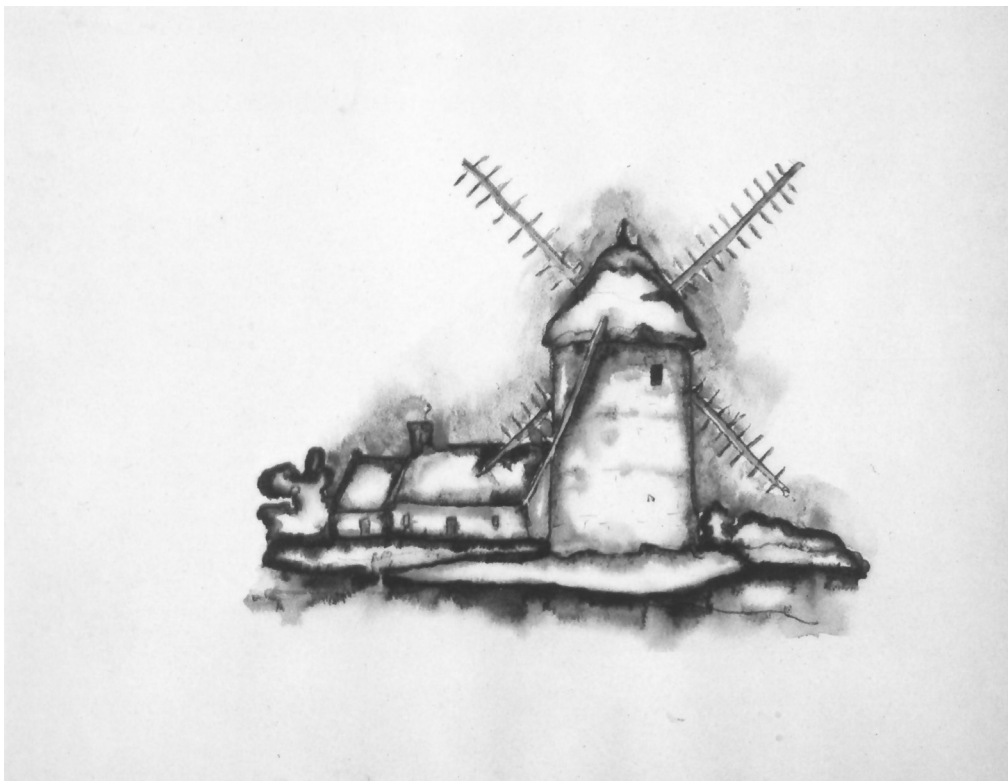


6. მი ფეი. ხეები, XI ს.

Mi Fei. Trees, XI c.



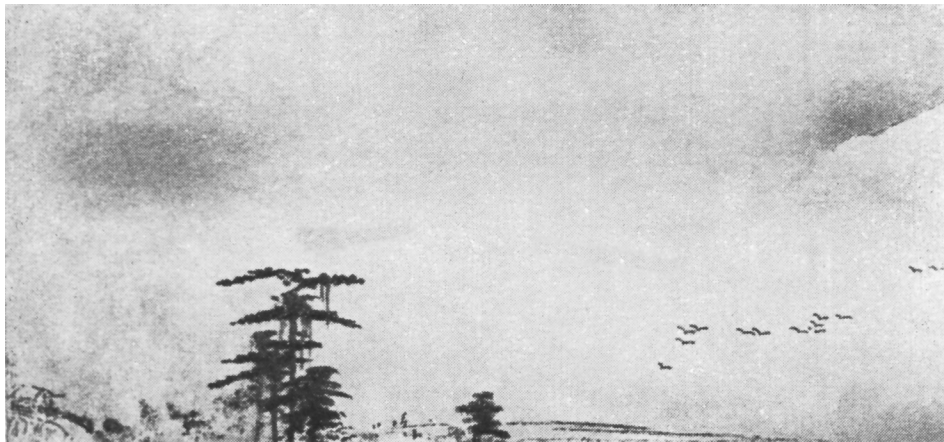
7. ბალი რეინძი. ფრაგმენტი, XV ს, კიოტო.
Rienzi Garden. fragment, Kyoto, XV c.



8. დ. კაკაბაძე. ბრეტანი, წისქვილი, 1921 წ.
Davit Kakabadze. Bretagne, Mill, 1921

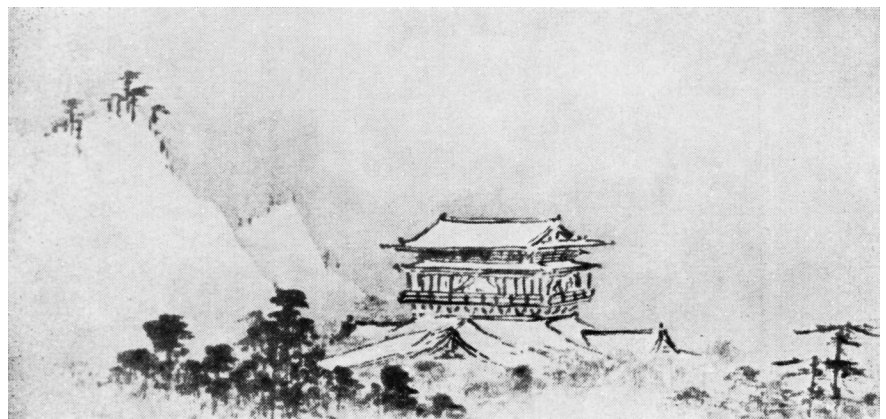


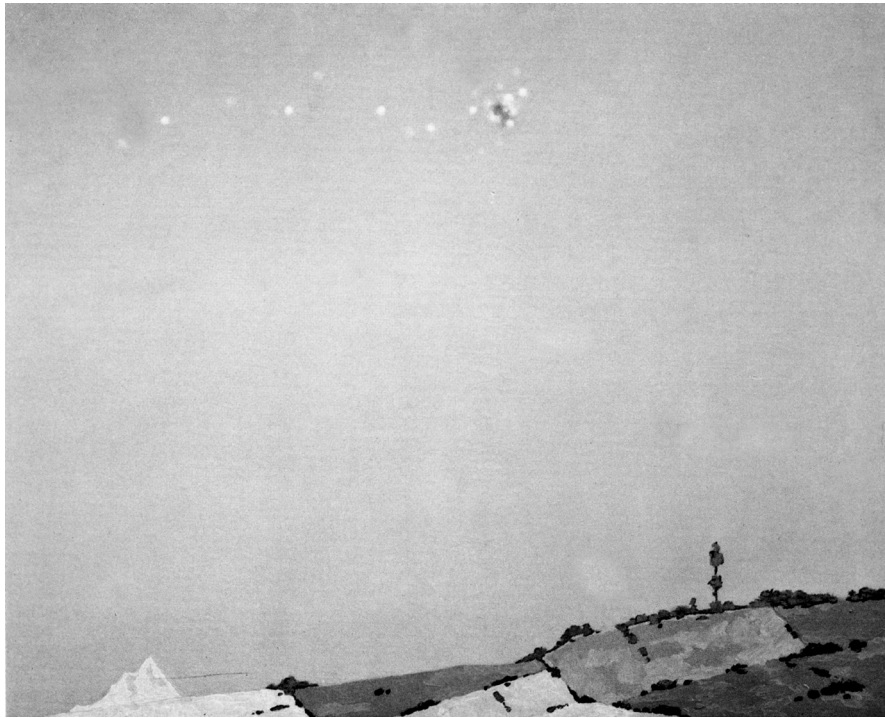
9. დ. კაკაბაძე. ბრეტანი, სახლები, 1921 წ.
Davit Kakabadze. Bretagne, Houses, 1921



10. მა იუანი. თოვლიანი
პეიზაჟი, XII ს.
Ma Yuan. Snowy Landscape,
XII c.

11. მა იუანი. თოვლიანი
პეიზაჟი, XII ს.
Ma Yuan. Snowy Landscape,
XII c.

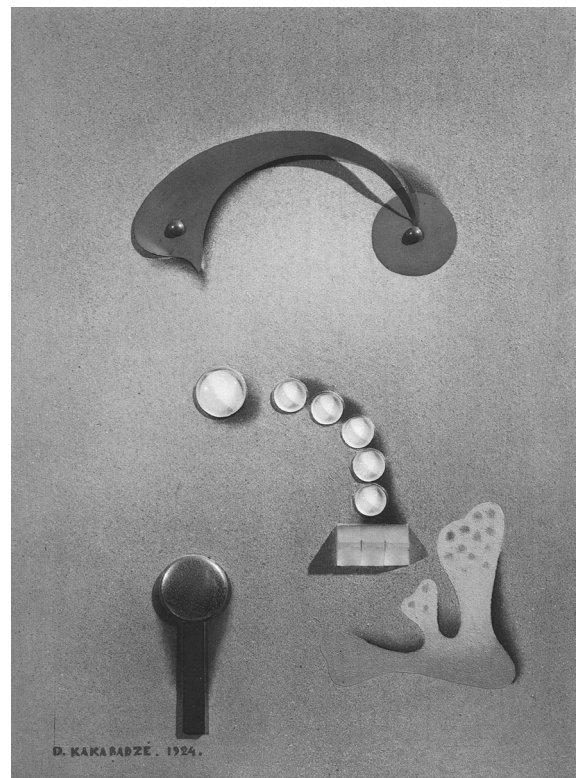




12. დ. კაკაბაძე. სამშობლოს ცა 1942 წელს, 1942 წ.
Davit Kakabadze. Sky of the Motherland in 1942, 1942



13. უ ჩჟენი. ბამბუკი, XIV ს.
Wu Zhen. Bamboo, XIV c.



14. დ. კაკაბაძე. კოლაჟი, 1924 წ.
Davit Kakabadze. Collage, 1924

ბისა და რეალობის ერთ სიბრტყეზე წარმოჩენა, სიზმრისეულის, მისტიკურის ჩვეულ სიტუაციაში გადმოტანა, სიზმრის რეალობად ქცევა.

საინტერესოა შ.ქიქოძის მიერ ამ ფერწერული ტილოსთვის შესრულებული ესკიზები.

„კერძო კოლექციაში დაცულია ორი ესკიზური ჩანახატი, შესრულებული ფანქით ქალაქის ნაგლეჯებზე. კომპოზიციის სქემა ვერტიკალური ხაზებითაა დასერილი, მათი საშუალებით მხატვარი საზღვრავს თითოეული კომპონენტის სამოქმედო არეს, მათი ურთიერთდამორების მანძილს. ცენტრში გამოსახულია სკამის საზურგეს ჩამოყრდნობილი, ირონიულად მომღიმარი მხატვარი. იგი უმზერს მის გვერდით ფიქრებში წასულ მოხუცს, ცალ ხელში წვერი რომ ჩაუბღუჯავს. მარჯვნივ კი ადამიანის ჩონჩხია. მაგიდაზე პირობითად მოხაზული ვაშლები აწყვია“².

ესკიზში კომპოზიციის ძირითადი ხასიათი ნაპოვნია, მაგრამ მისი ცენტრი შეცვლილია. ბოლო ვერსიაში მხატვარმა თავისი ავტოპორტრეტი წინა პლანზე, უცნაურ არსებათა გარემოცვაში გამოსახა. ესკიზში ის თითქოს ირონიულად, უფრო შორიდან, დისტანციიდან უმზერს მაგიდასთან მსხდომთ, ხოლო საბოლოო ვერსიაში მათი წვერი ხდება, თითქოს შემოდის მათ სივრცეში, შორიდან მჭვრეტელის პოზიციის მაგივრად. ამით უეჭველია, მძაფრდება ნამუშევრის ექსპრესიული გამომსახველობა და სიუჟეტიც უფრო დრამატულ იერს იძენს. მხატვარი თავის თავს ამ სიტუაციის, კომპოზიციის მთავარ პერსონაჟად აქცევს, ანუ ის ხდება ამ უჩვეულო მოვლენის არსი და ცენტრი.

მნახველის მზერასაც პირველ რიგში, სწორედ მისი ავტოპორტრეტი იპყრობს – ერთი მხრივ, ის სხვა პერსონაჟებთან ერთად ქმნის ერთ, ორგანულ მთლიანობას, მაგრამ, მეორე მხრივ, გამოყოფილია, ერთგვარ კონტრასტშიცაა მათთან. ხაზგასმით ფერმკრთალი სახე, კადრს მიღმა მიმართული მზერა გამოარჩევს მხატვრის ფიგურას და მისი პორტრეტის ერთგვარ იზოლირებას ახდენს. ის მათთან ერთადაა, ბანქოს სათამაშოდაც კი ემზადება, მაგრამ ამავე დროს თითქოს ეს ფანტასტიკური არსებები მისი ყურადღების მიღმა რჩებიან, ისინი შეუმჩნეველნიც კი არიან მისთვის, შეიძლება ითქვას მხატვრისთვის რეა-

ლობა კადრს მიღმა უფროა. თითქოს რაღაც ბედისწერის მოლოდინი, გამოუვალობის განცდა და, ამავე დროს, სიმშვიდე, გარინდება იკითხება მის სახეზე.

აშკარაა მეფისტოფელის ფიგურის შეპირისპირება მხატვართან – მხატვრის ფერმკრთალი, კეთილშობილი სახე და მეფისტოფელის უსახური, ურჩხულისებრი ნილაბი, რომელიც დაჟინებით უმზერს მხატვარს და თითქოს რიტმულად იმეორებს მისი სხეულის მონახაზს. იქნებ, როგორც ფაუსტის შემთხვევაში, ის მხატვრის ალტერ ეგოა, რომლისგანაც მხატვარი თავის დაღწევას ცდილობს? ყოველ შემთხვევაში, მეფისტოფელის ნიღბისებური სახე ცხადჰყოფს, რომ ის ბოროტი სული, დაცემული სამყაროს სიმბოლოა.

მეფისტოფელი, როგორც პერსონაჟი შალვა ქიქოძის ავტობიოგრაფიულ ეპიზოდსაც უკავშირდება. „მხატვრის მეგობრის, მწერალ სერგო კლდიაშვილის მოგონებით, შალვა ქიქოძის უცვლელი თანამგზავრი იყო სტეკი (ჯოხი) მეფისტოფელის გამოსახულებით, რომელიც მხატვარმა საქართველოდან, კონსტანტინოპოლის გავლით, საფრანგეთში გემით მოგზაურობისას დაკარგა, როცა გემი დაზიანდა და ეკიპაჟს გაშლილ ზღვაში დაღუპვა ელოდა. აქ შეეჯახა მხატვარი პირველად სიკვდილს. მოგვიანებით პარიზიდან იგი თავის ახლობლებს წერდა: „...ამ გზამ სტამბოლიდან მარსელამდე დამანახა ზღვის საშინელება და მისი სილამაზე. არასოდეს დავივინყებ მას, რაც გამოცვადე. სტამბოლიდან მარსელამდე შვიდი დღე ვიყავით შუაგულ ზღვაში. ოთხი დღე კი ისე, რომ გარშემო ვერაფერს ვხედავდით, გარდა ტლანქი, უზარმაზარი ტალღებისა და ტყვიისფერი ცისა... მთელ დღეებს ბაქანზე ვატარებდი და მხოლოდ ერთი ფიქრი, რომ ამ მოსალოდნელი კატასტროფიდან, შენ, ადამიანი, მთელი შენი ჭკუით, მთელი შენი აზრით, ღონით და ხერხით არარა ხარ, მახელებდა მე, არ მინდოდა ზღვაში დაღუპვა“³.

მეფისტოფელს თან ახლავს სიკვდილიც. მას ხელში უკავია ვაშლი — ცხოველმყოფელობის სიმბოლო და, ამავე დროს, მინიშნება ადამიანის პირველცოდვაზე, ცნობისწადილზე. თეთრი გვირილა მის მკერდზე კი უმანკოების, სინმინდის სიმბოლოა. ეს ყვავილი რუსეთში ჭლექთან ბრძოლის სიმბოლო იყო (პირველად საქველმოქმედო

58

² ი.აბესაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 24.

³ ი.აბესაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 24.

აქცია „თეთრი გვირილა“ 1912 წელს ჩატარდა). ეს სიმბოლური მინიშნებები შესაძლოა მხატვრის ერთგვარ წინათგრძნობას, მოახლოებული სიკვდილის წინასწარ ხილვას ასახავდეს, ნაადრევ სიკვდილზე მიუთითებდეს.

სახელწოდება — „უდროოდ დაღუპული მეგობრის მოსაგონებლად“ მინიშნებს, რომ ეს პორტრეტი – მემორიულ პორტრეტს უნდა განეკუთვნებოდეს. დაღუპული ადამიანის ხსოვნისადმი მიძღვნილი პორტრეტის ტიპები მრავლად გვხვდება ხელოვნების ისტორიაში უძველესი დროიდან დღემდე, თუმცა შ. ქიქოძის ამ ტილოზე დაღუპული მეგობარი არსად ჩანს.

ისეთი შთაბეჭდილებაა, რომ გარდაცვლილი მეგობრის ადგილი მხატვარს დაუკავებია და მასთან გაიგივებულა. ამით შ.ქიქოძე თითქოს აერთიანებს აწყმოს, წარსულსა და მომავალს და ერთგვარ ზედროულ, კრებით, სიმბოლურ ხატებას, სამყაროს ერთიან სახეს ქმნის.

შესაძლოა, სიმბოლურ მინიშნებას იძლევა თეთრ სუფრაზე გამოსახული ნატურმორტიც. სხვადასხვა ნაყოფი აქ თითქოს სიცოცხლის სიმბოლოებად ჩნდება. ბროწეული აღდგომის, განახლების სიმბოლო შეიძლება იყოს (თუმცა, ქართველ მხატვრებთან ესოდენ პოპულარული ბროწეული მაინც აღმოსავლურ მოტივად რჩება), მხატვრის წინ ჭიქა ღვინო კი იქნებ ევქარისტიაზე მინიშნებაა, მას მეფისტოფელის სასმელი უპირისპირდება⁴.

ერთი მხრივ, განზოგადებული, თუმცა მკვერივი ფორმები და, მეორე მხრივ, პირობითობა და საგნების დაყირავება აღმოსავლურ-მოდერნისტულ ხასიათს სძენს ნატურმორტს (სურ. 2). შ. ქიქოძე, მიუხედავად მისი ევროპული განათლებისა, მაინც აღმოსავლეთში ხედავს შემოქმედების საწყისს: „...მე კი მჯერა, რომ აღმოსავლეთი უნდა აღდგეს, ის აიღებს ევროპის მანქანას, მაგრამ თვალეში ბავშური გამომეტყველება ექნება და გული სიყვარულით ექნება სავსე“⁵.

მსხლისა თუ ვაშლის ფორმა თითქოს საგანგებო მნიშვნელობითაა აღსავსე და შესაძლოა, სეზანის ვაშლებიც გაგვახსენდეს მონუმენტურობისა და არსებობის ასახვის მცდელობის გამო.

ოღონდ თუ სეზანი უფო მეტად ინდივიდუალურად, იმპრესიონიზმზე რეაქციის პასუხადაც ეძიებს საგნების არსს, შალვა ქიქოძეს ქართული მხატვრული ტრადიცია, შეიძლება ითქვას გენეტიკური კოდი კარნახობს მსგავს მიდგომას.

აქ არ შეიძლება არ გაგვახსენდეს დავით კაკაბაძის „ავტოპორტრეტი ბროწეულებით“ (1913 წ.), რომელიც ქართული, ეროვნული ფორმატ-შეგრძნებისა და მხატვრული ხედვის ერთ-ერთი თვალსაჩინო მაგალითია (სურ. 3). შ. ქიქოძის ავტოპორტრეტს ამ ნამუშევართან საერთო განწყობა თუ მხატვრული გემოვნება აკავშირებს. აქაც შერწყმულია: აკადემიური და პირობით-დეკორატიული ფორმა, რეალისტური და სიმბოლურ-ფანტასტიკური, დამახასიათებელი და განზოგადებული, კონკრეტული და მარადიული. მხატვრის კონკრეტული პორტრეტი მისტიკურ, სიმბოლურ სახედ იქცევა და უდროობის თუ მარადიულობის განცდას ქმნის.

ამგვარი მხატვრული ხედვის საწყისი თუ ქვაკუთხედი ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედება შეიძლება იყოს. გ. ხოშტარია სიტყვებით, „ფიროსმანაშვილისეული სახეებისთვის ამა თუ იმ ზომით ნიშნეულია: დამახასიათებლობა (მკვეთრი დამახასიათებლობა, ტიპურობა, სიცხოველე, ბუნებრიობა და ა.შ.), მნიშვნელოვნება (სიმკაცრე, სიდარბაისლე, რეპრეზენტაციულობა, მონუმენტურობა, ზედროულობა და ა.შ.), ჰარმონიულობა, განონასწორებულობა, თავმეკავებული ძალდაუტანებლობა, კეთილშობილი სისადავე“⁶.

გ. ბერიძის თანახმად კი: „განზოგადებულობისა და ცხოვრებისეული დამაჯერებლობის საკვირველი შეხამება“⁷ (თვით დავით კაკაბაძე კი აღნიშნავს, რომ, როდესაც მან 1913 წელს პირველად იხილა ფიროსმანის ნამუშევრები, ოცნებად ექცა მუდმივად ახლოს ყოფილიყო ნიკალას სურათებთან, რადგან არსად ენახა საქართველოს ასეთი ძალუმი შეგრძნება, როგორც მის სურათებშია. მისთვის ფიროსმანი გახდა მხატვრული სიბრძნისა და განახლების წყარო. „Когда я впервые увидел картины Нико в 1913 году, то был крайне

⁴ I.Arsenishvili, Die Kunst des Selbstporträts im Schaffen georgischer Maler (zweites Jahrzehnt des 20.Jhs.), *Georgica*, 2001, N24, გვ. 115-122

⁵ ი.აბესაძე, ქ.ბაგრატიშვილი, *შალვა ქიქოძე კულტურული მემკვიდრეობა*, თბ., 2005, გვ. 47.

⁶ Г. Хоштария, Творчество Пиросманашвили и его место в новой грузинской живописи. *Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения*, Тб., 1985, გვ. 150.

⁷ დ. თუმანიშვილი, ნიკო ფიროსმანაშვილის „პატარა მეთევზე“, *წერილები, ნარკვევები*, თბ., 2001, გვ.179.



удивлен необыкновенным художником, подобного которому я нигде не видел. Мечтой моей стало иметь постоянно около себя картины Нико, черпать в них живописную мудрость, учиться у него. Ни у кого из художников я не знал подобного ощущения Грузии, как у Нико. Мне кажется, что с появлением его картин моя жизнь стала богаче, счастливей. Когда я люблю картины Пиросмани, я чувствую, что могучие силы и соки земли, заключенные в клеенки Нико, обновляют меня“)⁸.

როგორც დ. კაკაბაძისთვის, ისე შ.ქიქოძისთვისაც მხატვრული გემოვნების ორიენტირი სწორედ ნიკო ფიროსმანის შემოქმედებაა, თუმცა, რა თქმა უნდა, ფიროსმანაშვილისეული ხედვა (დროისა და სივრცის შეგრძნება) ამ მხატვრებთან თავისებურ ტრანსფორმაციას განიცდის.

შ.ქიქოძის მხატვრობაში ეროვნული საწყისი მისი ტემპერამენტისთვის დამახასიათებელ ძალზე ემოციურ, მძაფრ გამომსახველობას ერწყმის (ეს განსაკუთრებით კარგად ჩნდება აჭარის თემაზე შექმნილ ნამუშევრებში, სადაც მოძრავ ნახევარწრეებზე აგებული რიტმი, ახლო პლანი, ზოგჯერ კადრში გაჭედვით ან გადაჭრით გამოსახულება, ჟღერადი კოლორიტი, ხაზოვანი სტრუქტურა ექსპრესიის მძაფრ შთაბეჭდილებას ქმნის. ამავე დროს, გააზრებული ხაზოვანი რიტმი და დეკორატიულობა ქართული შუა საუკუნეების ფერწერის ტრადიციებიდან მომდინარეობს).

ისევე შ. ქიქოძის ნამუშევრის — „უდროოდ დაღუპული მეგობრის მოსაგონებლად“ სიმბოლურ მნიშვნელობას, რომ დავუბრუნდეთ, აღმოვაჩეთ, რომ ავტოპორტრეტი სიკვდილის სიმბოლოებთან ერთად არაერთ ევროპელ მხატვარს შეუქმნია. განსაკუთრებული სიხშირით კი ეს თემა გერმანელ (გერმანულენოვან) მხატვრებთან გვხვდება. მაგ., არნოლდ ბოკლინის — „ავტოპორტრეტი სიკვდილთან ერთად, რომელიც ვიოლინოზე უკრავს“ (1872) (სურ. 4) მომდევნო დროის მრავალი მხატვრისთვის მისაბაძი გახდა.

ა. ბოკლინისთვის სიკვდილთან სიახლოვე შემოქმედებითი იმპულსის წყაროა. ამით თითქოს მხატვრის, შემოქმედის ინდივიდუალობა, უნიკალურობაა ნაჩვენები. ხაზგასმულია, რომ მხატვარი არ ემორჩილება ჩვეულებრივ მოკვდავთა წესებს. სიკვდილი მუხასაა გატოლებული. გარდა ამისა, ის ტრადიციულ გერმანული Totentanz-ის ფორმითაა

წარმორჩენილი (სიკვდილის ცეკვა — შუა საუკუნეების ალეგორიული სიუჟეტი. მასში წარმოდგენილია სიკვდილის პერსონიფიკაცია, როგორც სიმბოლო ადამიანური ყოფის წარმავალობისა).

ასევე ერთგვარი შემოქმედებითი ინსპირაციის სიმბოლოა თავის ქალა და კუპიდონი ჰანს თომას ავტოპორტრეტში.

სიკვდილის თემაზე მრავალი ავტოპორტრეტი აქვს შექმნილი ლუის კორინთს. ა. ბოკლინისგან ნასესხებ მოტივს მან სრულიად ახალი კონტექსტი მიანიჭა. მაგ., „ავტოპორტრეტი სახელოსნოში ჩონჩხთან ერთად“ (1886) (სურ. 5), გრაფიკული ავტოპორტრეტი — „მხატვარი და სიკვდილი“ (1916) (სურ. 6), სადაც შეიძლება ითქვას, სიკვდილი მეტისმეტად მატერიალიზებული და ყოველგვარ მისტიკასაა მოკლებული. თუმცა, კონტრასტი სიკვდილს და სიცოცხლეს შორის მაინც ხაზგასმულია. სიკვდილი აქ ანატომიის გაკვეთილისთვის განკუთვნილი ჩონჩხია. ლ. კორინთის მოგვიანო ავტოპორტრეტებში ისევე ჩნდება სიკვდილი თავის ქალის სახით. ადრეული ნამუშევრებისგან განსხვავებით ის ისევე ალეგორიად იქცევა და საშიში, მისტიკური ელფერისაა. მაგ., ავტოპორტრეტში „მხატვარი და სიკვდილი“, 1920, სიკვდილი მოლანდებისა თუ ნილბის სახით მხატვარს უკნიდან ეპარება.

შეიძლება ითქვას, რომ XIX-XX საუკუნის ავტოპორტრეტებში ერთგვარი პესიმისტურ-პროვოკაციული სახით თავი იჩინა XVII საუკუნეში გავრცელებულმა memento mori-ს (გახსოვდეს სიკვდილი) თემამ (მაგ., დავიდ ბეილი, „ავტოპორტრეტი vanita-ს სიმბოლოებით“ (1651), სალვატორო როზა „ავტოპორტრეტი“ (1645) (სურ. 8). განსაკუთრებული სიძლიერით ეს მოტივი ექსპრესიონისტ ან ექსპრესიული ხასიათის მხატვრებთან ჟღერს. მაგ., ემიუნკი თავის 1895 წლის ერთ-ერთ ავტოპორტრეტში memento mori-ს უახლეს ვარიანტს გვთავაზობს. ის საკუთარ თავს ერთდროულად ცოცხალსაც გამოსახავს და მკვდარსაც. მისი მკლავი, სიკვდილის ხსოვნის ნიშნად, ძვლადაა ქცეული (სურ.7). მისივე სიტყვებით — „მე დავიბადე მომაკვდავი, ავადმყოფობა, სიგიჟე და სიკვდილი ის ბნელი ანგელოზები იყვნენ, ვინც თავზე ადგნენ ჩემს აკვანს და მთელი ცხოვრება თან მსდევდნენ“⁹.

⁸ К.Зданевич, *Нико Пиросманишвили*, М., 1964, გვ. 66.

⁹ R. Rosenblum and others, *Edvard Munch: symbols and images*, exh. cat., National Gallery of Art, Washington, D.C., 1978, გვ. 28.

კიდევ ერთი ექსპრესიონისტი — მაქს პეხმ-ტაინია, ვის შემოქმედებაშიც კვლავ გვხვდება დრამატიზმით გამსჭვალული ავტოპორტრეტი ჩონჩხთან ერთად (სურ.12).

ჯეიმს ენსორთან კი სიკვდილი, შეიძლება ითქვას, მხატვრის სახეს ერწყმის, ანუ მოლბერტთან მდგომი მხატვარი თვით გადაიქცევა ჩონჩხად. მაგ., სურათში „ჩემი პორტრეტი ჩონჩხის სახით“, მხატვარი თავად ხდება სიკვდილის პერსონიფიკაცია (სურ.9).

აქვე აღსანიშნავია ლადო გუდიაშვილის, სავარაუდოდ, 1940-იან წლებში შესრულებული, მინიატურული ავტოპორტრეტი. ეს არის მხატვრის ფოტოსურათი, მისი სახე, რომლის ცალ მხარეს მხატვარს თავის ქალა მიუხატავს. სიკვდილის ხსოვნა აქაც ამკარავს.

მოგვიანებით, 1972 წელს, სიკვდილამდე ცოტა ხნით ადრე, პიკასომ შეასრულა „ავტოპორტრეტი — სიკვდილის პირისპირ“. შ. ქიქოძის მსგავსად ისიც წინათგრძნობას შეუპყრია. გარდაუვალ სიკვდილს ის გაფართოებული თვალებით უყურებს პირისპირ (სურ.10).

შალვა ქიქოძის მეფისტოფელსაც თავისი წინასახეები აქვს ევროპულ მხატვრობაში, მაგ., მ. ვრუბელის „პანი“ (1879) და „მეფისტოფელისა და ფაუსტის გაფრენა“ (1896), ფ. შტუკის „პანი“ (1908) და „ლუციფერი“ (1890)¹⁰. თუმცა მათგან განსხვავებით ქიქოძის მეფისტოფელი უფრო გროტესკული ნიღბის შთაბეჭდილებას ტოვებს, რითიც კვლავ ექსპრესიონისტ მხატვართა ნიმუშები შეიძლება გავგახსენოს მაგ., ენსორის ავტოპორტრეტი ნიღბების გარემოცვაში, მიუნქის ავტოპორტრეტი ქალის ნიღბით თავზე (სურ.11) და სხვა.

ყველა ამ მოხსენიებულ მაგალითებთან შედარებისას თვალში საცემია შალვა ქიქოძის სურათის თავისებური, ორიგინალური გადანწყვეტა. ერთგვარი შინაგანი დისტანცია მის ავტოპორტრეტსა და სიკვდილსა და ფანტასმაგორიულ არსებათა შორის თითქოს უფრო საგრძნობია (როგორც ითქვას, მხატვარი ყურადღებას არ აქცევს ამ პერსონაჟებს). სიკვდილი აქ არც მუზაა, არც რაიმე საზარელი და მუდმივი ხსოვნის საგანი, ის, ისევე როგორც მეფისტოფელი, უფრო ირეალური, აბსურდული, გამოგონილი სამყაროს ნაწი-

ლია. თუ გერმანელი მხატვრები სერიოზულად ეკიდებიან ამგვარ ალეგორიებს, შალვა ქიქოძესთან ამკარავს ერთგვარი ირონიის განცდა. ჩონჩხის სიფრიფანა ფიგურა იმდენად შემაშინებელი არაა, რამდენადაც გროტესკული. მეფისტოფელიც უფრო ფანტასტიკურ, ზღაპრულ არსებას ჰგავს, ვიდრე ენსორის საზარელი ნიღბები, რომლებიც ყველა მხრიდან გარს შემორტყმის მხატვარს და თითქოს გზას უღობავენ მას. შეიძლება ითქვას შ. ქიქოძე თითქოს ირეალურ, აბსურდულ სამყაროშია მოხვედრილი, რომელსაც ის არ ეკუთვნის, ექსპრესიონისტებთან კი თვით სამყაროა დანახული, როგორც საზარელი და დაუნდობელი.

გერმანული ექსპრესიონიზმისთვის დამახასიათებელ განწირულობას, ესქატოლოგიურ განწყობას შალვა ქიქოძესთან გროტესკი ცვლის. რომ არა თვით მხატვრის დრამატიზმითა და სერიოზულობით აღსავსე ავტოპორტრეტი, სიუჟეტი გროტესკისა თუ შარჟის შთაბეჭდილებას დატოვებდა. აქ კვლავ ჩნდება შალვა ქიქოძის ნატურისთვის დამახასიათებელი ერთგვარი გაორება თუ ოპოზიციებით აზროვნება – ერთი მხრივ ირონია და, მეორე მხრივ, ტრაგიზმის განცდა.

ლადო გუდიაშვილის თქმით შალვა ქიქოძეს „როგორც შემოქმედს ჰქონდა კიდევ ერთი საინტერესო თვისება, ცხოვრების იუმორის პრიზმაში დანახვის უნარი...“¹¹. გერონტი ქიქოძის სიტყვებით კი: „შალვა ქიქოძე იყო სატირიკული და ტრაგიკული ბუნების მხატვარი“¹².

ეს ორმაგობა ხშირად მის ნამუშევრებსაც განმსჭვალავს. როგორც აღვნიშნეთ, ერთი მხრივ, ძლიერ ემოციური, სუბიექტური საწყისი – მჟღერი კოლორიტი, ექსპრესია, მოძრავი, ასიმეტრიული რიტმი, არაორდინარული რაკურსები და ხედვის წერტილები, ახლო პლანები, ზოგჯერ გადაჭრილი კადრი, მკაფიო ხაზოვანება და დეკორატიულობა, მეორე მხრივ კი, სტრუქტურულობა, ზომიერება და განზოგადებისკენ სწრაფვა, მუდმივი, მყარი ფორმების ძიება.

ის თავის წერილებში წერს: „ფოთიდან ვინც მისთვის, რომ აქ ვიგრძენ პირველად, თუ რა ძნელია თავის მიწა-წყლის მოშორება. დიდი ბრძოლა დამჭირდა, რომ არ დამეყვირა. ვფიქ-

¹⁰ I. Arsenishvili, Die Kunst des Selbstporträts im Schaffen georgischer Maler (zweites Jahrzehnt des 20.Jhs.), *Georgica*, 2001, N24, გვ. 115-122

¹¹ ლ. გუდიაშვილი, მოგონებების ნიგნი, *საბჭოთა ხელოვნება*, N8, 1967, გვ.30.

¹² ი.აბესაძე, ქართული ფერწერის ექსპრესიონისტული ტენდენციები, *საბჭოთა ხელოვნება*, N3, 1979, გვ. 24.

რობდი, სამშობლოს მგლეჯენ მეთქი და არა მე ვშორდები-მეთქი მას. შეიძლება წყალშიც გადავმხტარიყავი ნაპირამდე საცურაოდ, მაგრამ ამ გრძნობასთან ერთად ბევრი სხვა მებრძოლი გრძნობები იყვნენ, გრძნობები კეთილგონიერებისა და სიღინჯისა, რომლებსაც ჩვენ ასეთი სიმკაცრით გვაჩვენებს ცხოვრება¹³ ან კიდევ „მე ჩემი მეორე ბუნება მაინტერესებს, რომელიც ხანდახან გამოიყურება ხოლმე. მე ის უფრო მიყვარს: ის მეორე ბუნება“¹⁴.

ყველა მის მიერ შესრულებული ავტოპორტრეტი ტიპოლოგიურად ერთმანეთის მსგავსია (სურ.13, 14), მხატვარი სამ მეოთხედში, დაკვირვებული და მელანქოლიური მზერით იყურება მნახველისკენ, ის რომანტიკული და ხშირად სევდიანი იერით გამოირჩევა. განსაკუთრებით აქცენტირებულია თვალები. ავტოპორტრეტში - „უდროოდ დაღუპული მეგობრის მოსაგონრად“ კი ხელის მტევნებიც (ესეც შესაძლოა შუა საუკუნეების ტრადიციიდან მოდის).

„შენ ხელოვანი ხარ და მიხვდები (თუ არ განგიცდია), თუ რას ნიშნავს ის მდგომარეობა ადამიანისა, როდესაც სულის სიცალიერეს გრძნობ და მთელი ქვეყანა ერთ უშნო ქაოსათ გეხატება თვალწინ, როდესაც მოქმედობ და ვერ პოულობ ახსნას შენი მოქმედებისას: როდესაც იცინი და თან გრძნობ, რომ ამ სიცილს არაფერი აქვს შენს ბუნებასთან. ამას განვიცი და ამას ჩავდივარ, როდესაც საზოგადოებაში ვარ. მარტო რომ ვიყო, ალბად, არც ასეთი სულის განწყობილება მექნებოდა. სხვები ძალას გატანენ, მუდამ და ყოველთვის ნილაბი ატარო, და ცდილობენ კიდევაც, იმ ნილბის ქვეშ დაგაფარვინონ ყველაფერი, რაც კი საკუთარი გაბადია. ეს ძალიან პესიმისტური მსჯელობაა. პესიმისტი მძაგს, პესიმისტები მეზიზღება და გთხოვ, ყოველივე ეს პესიმისტს არ მიაწერო. შენც კარგად იცი, რომ მე ამას არ ვემსახურები. რაცა ვთქვი, მხოლოდ და მხოლოდ ცხოვრებით ნაკარნახევი და დაუქვემდებარებლად განცდილია“¹⁵.

მიუხედავად ასეთი დრამატიზმისა ყველა პორტრეტს აერთიანებს ერთგვარი ფილოსოფიური ჭვრეტის განწყობა ანუ მარადიულის

ძიება — როგორც თვითონ ამბობს — მე არ ვიცი მხატვრობაზე დიდი ფილოსოფიაო. ერთგვარი ფილოსოფიური დამოკიდებულება სამყაროსადმი — მზერა კადრს მიღმა — თითქოს სამყაროს ჭვრეტის, რაღაც მარადიულის ძიება და მოლოდინია. სუბიექტური გუნება-განწყობილებების მიღმა ჭეშმარიტის დანახვის სურვილი მაინც ოპტიმიზმის განცდას ქმნის — ისევე მხატვრის სიტყვები რომ მოვიშველიოთ: „მე თუკი ვცოცხლობ და სიცოცხლე მიხარია, მხოლოდ იმისთვის, რომ ჩემს ბუნებაში რაღაც სასწაულის იმედი სცხოვრობს, რაღაც ერთი მთლიანი მიმაცანებს საითკენღაც და მთელ ჩემს არსებას სიხარულით ავსებს, თუმცა თვითონ ჩემი სხეულის ცხოვრება სრულიად არავითარ განწყობილებას არ ჰქმნის ამ სწრაფვისთვის, ცხოვრება სულ სხვა ენაზედ ლაპარაკობს. ილაპარაკოს... ძალა იმაში არის, რომ ჩემს ცხოვრებას შინაარსი აქვს... რა უშავს, თუ გინდ ეს შინაარსი უბრალო ნისლი იყოს, რომელსაც ნიაფი ჰფანტავს“¹⁶.

მხატვარი უკანასკნელ წუთებშიც არ კარგავს სიცოცხლის წყურვილსა და იმედს, ის ნაადრევ სიკვდილსაც ირონიით ეგებება ლექსად დაწერილი ანდერძით, რომელსაც ასე იმედიანად ასრულებს:

„გათენდა დილა ნათელი, ბრწყინვალე, ცხელი, მზიანი, /ჩემს ფანჯარას ზედ მოაწვა ცა ლურჯი, თავაზიანი. /ჩიტი ჭიკჭიკებს, მზე ხარობს, არ ამას მოაქვს ზიანი, /ჩემ გულშიც ფეთქვას სიცოცხლე, სიცოცხლე ათას გზიანი“

„სჯობს ყოველგვარსა სიკვდილსა სიცოცხლე სახელოვანი“¹⁷.

15

¹³ ი.აბესაძე, ქ.ბაგრატიშვილი, *შალვა ქიქოძე კულტურული მემკვიდრეობა*, თბ., 2005, გვ.33.

¹⁴ ი.აბესაძე, ქ. ბაგრატიშვილი, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 33.

¹⁵ ი. აბესაძე, ქ. ბაგრატიშვილი, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 20.

¹⁶ ი. აბესაძე, ქ. ბაგრატიშვილი, *დასახ. ნაშრ.*, გვ.26.

¹⁷ ი. აბესაძე, ქ. ბაგრატიშვილი, *დასახ. ნაშრ.*, გვ.81.

TSISISA KILADZE

G. Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation

**SHALVA KIKODZE –
“IN MEMORY OF THE YOUNG
DECEASED FRIEND”**

S u m m a r y

Painting executed in 1920 and titled “In Memory of the Young Deceased Friend” was a kind of turning point for Shalva Kikodze. At the same time, it is an allusive, metaphorical-symbolic work. There is just a slight hint in the title to reveal symbolic content of the painting. The painting is also known as a self-portrait of Shalva Kikodze. Among his self-portraits it is one of the most interesting and multi-faceted paintings for understanding inner world and spirituality of the artist.

First look at the painting and one will be puzzled at what is presented to him. Who are those phantasmagoric individuals in the picture? Why did the artist paint himself in company with them? What connects them with each other? One of these mystic creatures should be a demon, an evil soul. In art critics’ opinion it must be Mephistopheles. Another figure, skeleton, is a symbol of death. These figures sit together with the artist at a table on deck.

Of note is a certain paradoxality and contradictory thinking revealed through artistic design of the painting: consecutive and rational basis of the composition, on the one hand, and merging of conventional artistic language, intuitivism, unexpected effects and absurd situations, on the other hand, as well as bringing together realistic shape and multicolor spots in a style close to abstract interpretation. The topic is interesting for its paradoxality and duality: representation of imaginary, symbolic and allegorical theme in real, as if in common environment.

There is a hint in the title of the picture “In Memory of the Young Deceased Friend”: it’s a memory portrait. Portraits of this type, created in memory of the deceased, are often found in history of art from ancient times to our

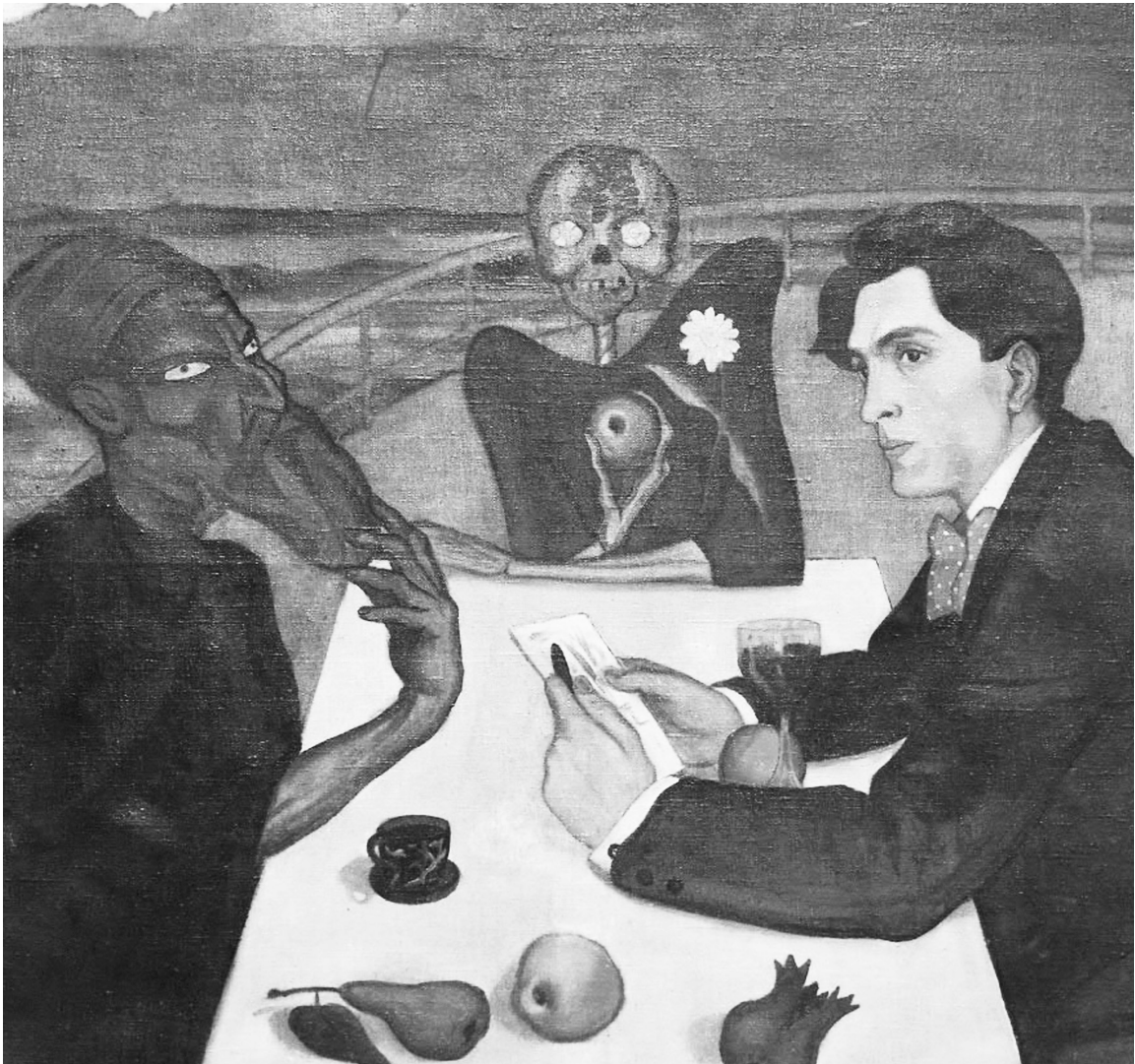
days. Though, the portrait under consideration does not contain any image of the lost friend. One has an impression that the place of the deceased friend was occupied by the artist himself. By such approach Shalva Kikodze unites past, present and future and creates somewhat out of time, combined symbolic drawing.

In this connection it is impossible not to recall the painting of Davit Kakabadze “Self-portrait with pomegranate” (1913), which is one of the best samples of art perception of the Georgian national forms and of artistic vision. Both these self-portraits are interrelated by their spirit and artistic taste. Here, as in the former painting, are united academic and conditional-decorative form, realistic and symbolic-imaginary, peculiar and common, specific and everlasting. This concrete portrait acquires mystic, symbolic traits and passes the mood of eternity. Niko Pirosmanshvili’s art should be considered the basis or cornerstone of such artistic vision. Commonness and veracity, freeness, monumentality, being out of time and a noble simplicity of Pirosmanshvili’s personages are characteristic of the Georgian artistic vision and taste. Creative art of Niko Pirosmanshvili was the guiding line for philosophy of art developed by both Davit Kakabadze and Shalva Kikodze. At the same time, Niko Pirosmanshvili’s view (conception of time and space) underwent certain transformation in the creative work of the above artists. The national principles acquire very emotional and expressive character in Shalva Kikodze’s paintings.

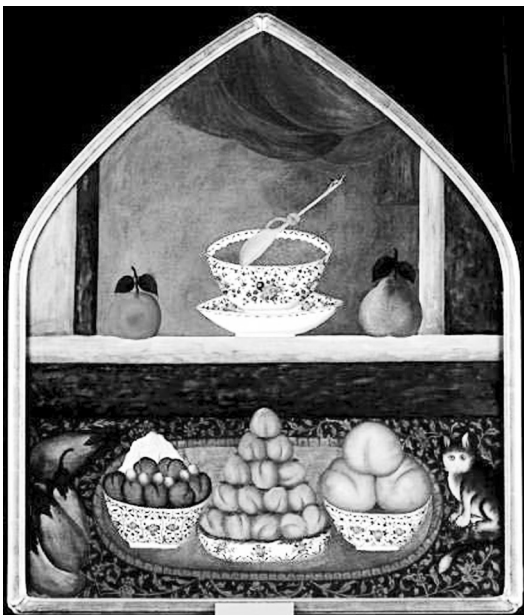
Many European artists have created self-portraits with the symbolism of death. This concerns German (actually German speaking) artists, such as Arnold Böcklin “Self-portrait with Death Playing the Fiddle” (1872), which became a sample for the next generation artists.

It is possible to say, that the theme of *memento mori*, which was very popular in the 17th century, emerged in self-portraits of 19th-20th centuries in a pessimistic and provocative manner. This theme was especially popular among expressionists or artists of expressive style, like L. Corinth, E. Munch, M. Pechstein, J. Ensor and others. In comparison with self-portraits of the above-listed artists, Shalva Kikodze’s original solution, maintenance of a certain

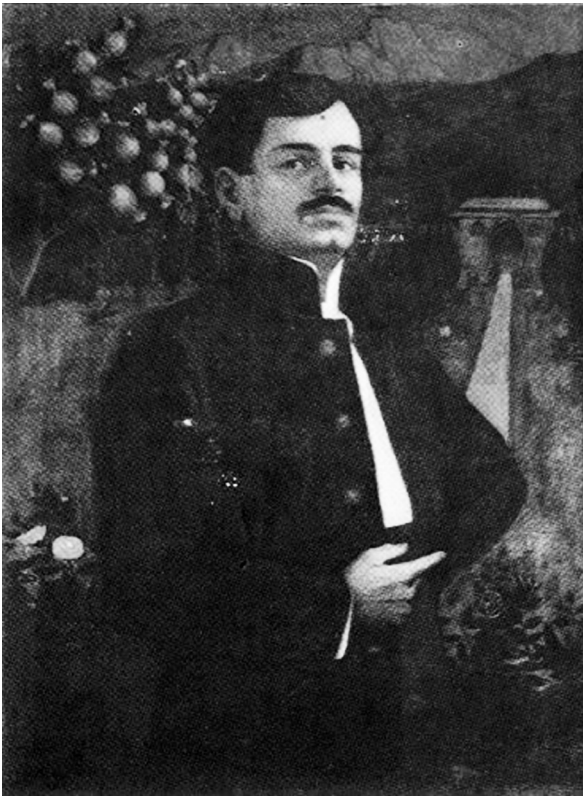
kind of internal distance between his self-portrait and the death flanked with phantasmagoric creatures can be understood in a better way. In his painting death is not a muse, not even something frightful or the subject of unfading memory. It is part of the irrational and absurd, invented world, like Mephistopheles. German artists took seriously these allegories, but in case of Shalva Kikodze the certain irony is present. The thin frame of a skeleton is not frightful, but it is grotesque. One can say that as if Shalva Kikodze lives in an unreal, absurd world, but he does not belong to it. Other artists, in difference from him, perceive the world as hostile and merciless environment. Hopelessness and eschatologic mood characteristic of the German expressionism, in case of Shalva Kikodze is substituted by grotesque. If not tension and seriousness in the self-portrait of the artist, the painting would have left an impression of grotesque or caricature. Split personality or thinking by use of confronted categories: irony on the one hand and tragic feeling on the other hand. Even so, philosophical attitude towards the world is obvious: perception of the world beyond the frame, search for eternal and an expectation.



1. შალვა ქიქოძე. ავტოპორტრეტი, უდროოდ დაღუპული მეგობრის მოსაგონებლად, 1920 წ.
Shalva Kikodze. In Memory of the Young Deceased Friend, 1920

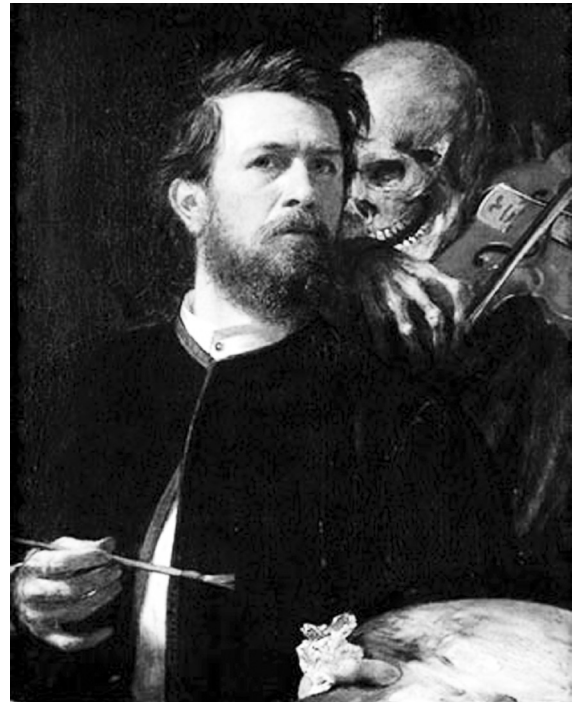


2. ნატურმორტი, ყაჯართა პერიოდის მხატვრობა, XVI ს.
Still Life, painting of the Qajar period, XVI c.



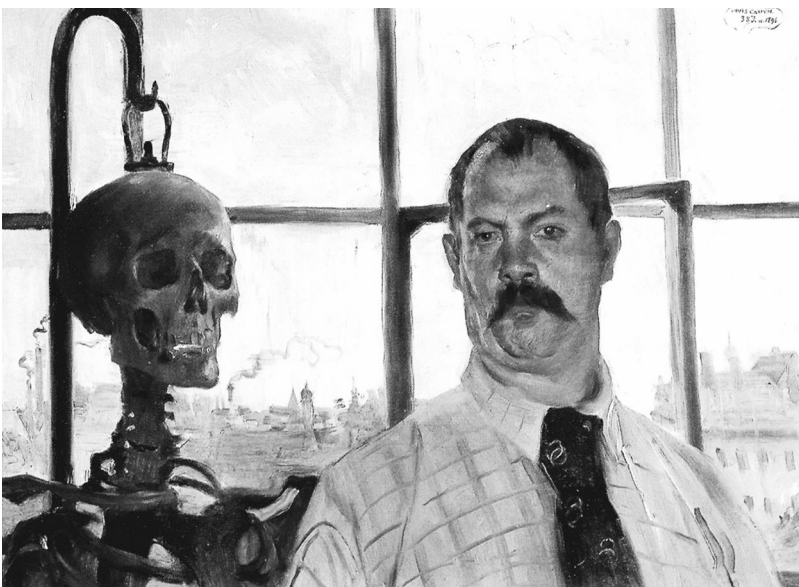
3. დავით კაკაბაძე.
ავტოპორტრეტი
ბრონეულებით, 1913წ.

Davit Kakabadze. Self-Portrait
with Pomegranates, 1913



4 არნოლდ ბოკლინი. ავტოპორტრეტი
სიკვდილთან ერთად, რომელიც
ვიოლინოზე უკრავს, 1872 წ.

Arnold Böcklin. Self-Portrait with Death Playing
the Fiddle”, 1872

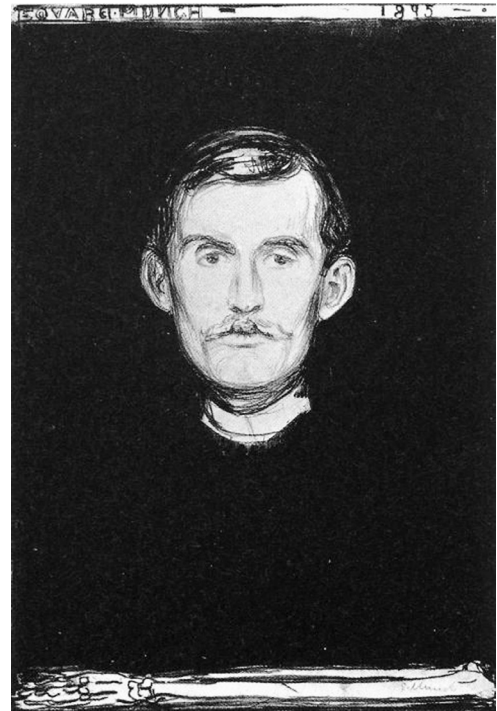


5. ლუის კორინთი. ავტოპორტრეტი
ჩონჩხთან, 1896 წ.

Lovis Corinth. Self-Portrait with
Skeleton, 1896



6. ლუის კორინთი. სიკვდილი და მხატვარი, 1920-21 წ.
Lovis Corinth. Death and the Artist, 1920-21



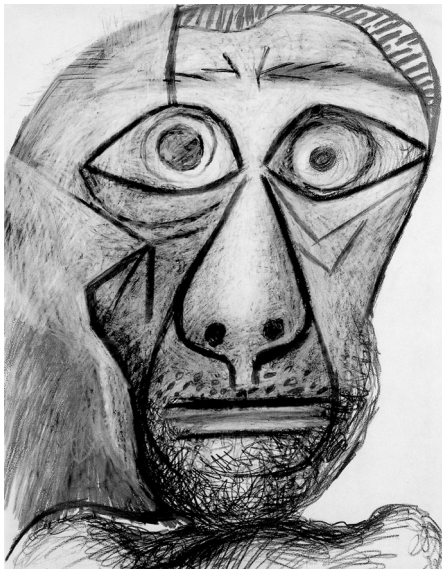
7. ედუარდ მიუნკი. ავტოპორტრეტი
ჩონჩხის მკლავით, 1895 წ.
Edvard Munch. Self-Portrait with
Skeleton Arm, 1895



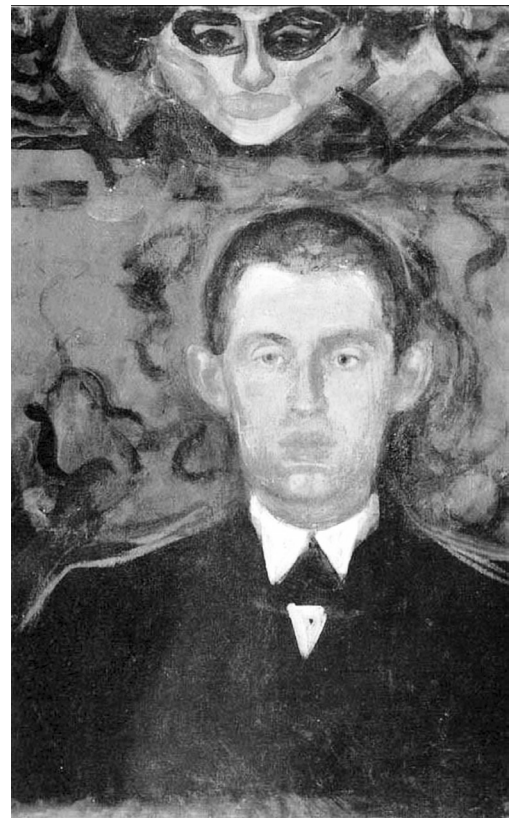
8. დავიდ ბეილი.
ავტოპორტრეტი
vanitas-ს სიმბოლოებით,
1651 წ.
David Baili. Self-Portrait
with Vanitas Symbols, 1651



9. ჯეიმს ენსორი.
ჩემი პორტრეტი
ჩონჩხის სახით, 1895 წ.
James Ensor. My Portrait
as a Skeleton, 1895



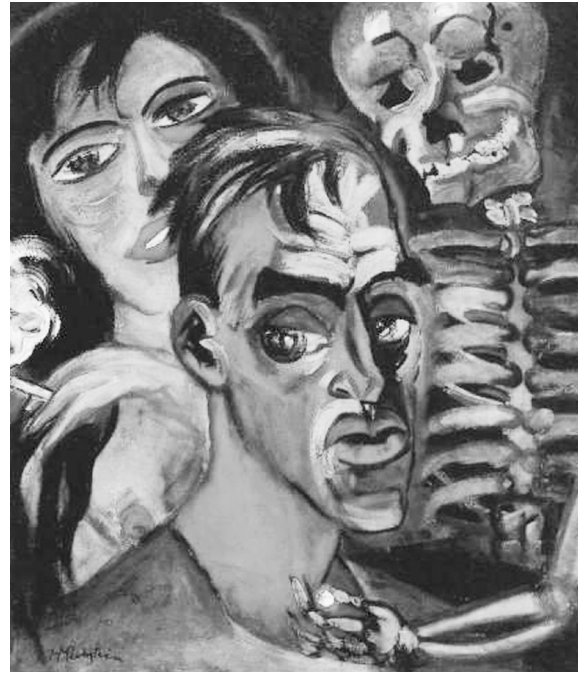
10. პაბლო პიკასო. ავტოპორტრეტი
სიკვდილის პირისპირ, 1972 წ.
Pablo Picasso. Self-Portrait
Facing Death, 1972



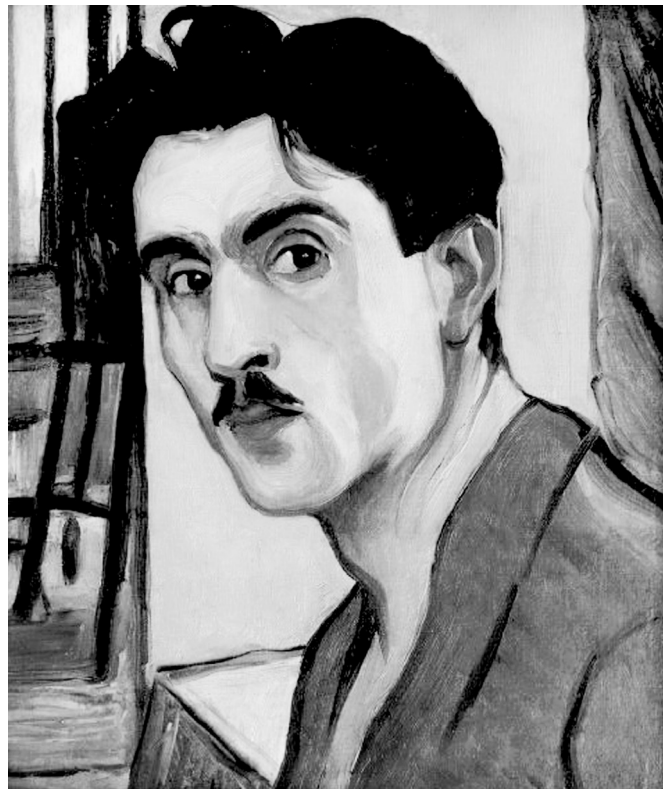
11. ედვარდ მიუნკი, ავტოპორტრეტი ქალის
ნიღბის ქვეშ, 1891-92
Edvard Munch, Self-Portrait Beneath
Woman's Mask, 1891-92

12. ჰერმან მაქს პეხშტაინი. ავტოპორტრეტი
სიკვდილთან ერთად, 1920 წ.

Herman Max Pechstein.
Self-Portrait with Death, 1920



13. შალვა ქიქოძე, ავტოპორტრეტი, 1920-იანი წლები
Shalva Kikodze, Self-Portrait, 1920



14. შალვა ქიქოძე.
ავტოპორტრეტი, 1920 წ.
Shalva Kikodze.
Self-Portrait, 1920

ნათია რამიშვილი

აპ. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახელმწიფო
სამხატვრო აკადემია

დავით კაკაბაძე და სივრცის ახლებური გააზრება

დავით კაკაბაძის მიერ ოპტიკური ხერხების გამოყენება, ხელოვნების ახალი ფორმების მეცნიერულ საფუძველზე გააზრება და მათი მხატვრულ ხერხებად ქცევა XX საუკუნის დასავლური ხელოვნების განვითარების ტენდენციებს შეესაბამება. მის შემოქმედებაში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მხატვრული ამოცანაა — მხატვრული ელემენტების კონტრასტითა და მათი სიბრტყეზე განლაგებით სივრცის შექმნა.

ბუნებრივია, სივრცე-სიბრტყის პრობლემას უკავშირდება ის ფორმალური ძიებანი, რაც სურათის ამგები სახვითი ელემენტების — ხაზის, ფერისა და ფორმის კვლევას ეხება.

XX საუკუნის დასაწყისის თითქმის ყველა მიმართულების ევროპელი მხატვარი იმ პერიოდისათვის ამ ძალზე მნიშვნელოვანი საკითხით არის დაკავებული. სივრცის აგებას, ახლებური პერსპექტივის გააზრებას, საგნის სივრცეში განთავსებას — მხატვრების შემოქმედებასა და მათ ნააზრევში ცენტრალური ადგილი ეთმობა. ჯერ კიდევ, პოსტიმპრესიონისტების მხატვრობას ახასიათებს გარკვეული პროტესტი და დაპირისპირება წინა თაობასთან. მათ უარყვეს რეალისტური და იმპრესიონისტული ფერწერის ილუზიონიზმი, ანუ სივრცის ილუზია, ფერით მოდელირება, პერსპექტივის კანონები, ის რასაც ევროპული მხატვრობა ჯერ კიდევ რენესანსის პერიოდიდან მოყოლებული ეფუძნება. ახალი თაობის მხატვრებმა წინ წამოსწიეს სიბრტყის მნიშვნელობა.

ამგვარ მიდგომაში დიდი როლი შეასრულა არადასავლური კულტურების გაცნობამ, განსაკუთრებით შორეული აღმოსავლეთის ხელოვნებამ — იაპონურმა გრავიურამ და ფერწერამ, რომელიც მოდაში შემოდის მაშინდელი პარიზის საზოგადოებაში. პ. სეზანის მხატვრობამ სრულიად ახალი ხედვისა და სურათის ახალი ჰარმონიის შექმნის შესაძლებლობა წარმოაჩინა.

შემთხვევითი არ არის, რომ მის შემოქმედებას XX საუკუნის ხელოვნების საფუძვლად მიიჩნევენ. შემდეგ კუბიზმის მიმდევარმა მხატვრებმა კიდევ უფრო განავრცეს ეს იდეები. ისინი ეგვიპტურ, ოკეანიის თუ ზანგურ ხელოვნებას აკვირდებოდნენ, მეცნიერულ მიღწევებზე ფიქრობდნენ და თავიანთ ნამუშევრებში „მეოთხე განზომილების“ წარმოჩენას ცდილობდნენ. ეს ფუტურისტებისთვისაც მეტად აქტუალური იყო და ნაწარმოებში დროის ფაქტორის შემოტანას გულისხმობდა — მოძრაობა და დინამიკაც ხომ მხოლოდ დროშია განფენილი.

სივრცის ახალი გააზრება, თითქოს თავიდან აღმოჩენილი სამყარო, რომელიც მეცნიერულად და მათემატიკურად განიხილება არა ევკლიდური გეომეტრიის დახმარებით, როგორც ეს რენესანსისა და მომდევნო ხანებში იყო, არამედ უკვე სხვა განზომილებათა აღმოჩენით და უკვე ადამიანის ხილული სამყაროს გარეთ არსებული, წარმოსახვითი, აბსტრაქტული სივრცის გააზრებით. სიმაღლე, სიგანე და სიღრმე — სამი ფენომენია, რომელიც სიბრტყეზე უნდა გადმოიტანოს სურათის აბსტრაქტული ზედაპირის შესაქმნელად. მიწისაგან მოწყვეტა, საყრდენი წერტილის გაქრობა, რაც უსასრულო სივრცის რეალურ წარმოდგენას გვიქმნის — სუპრემატისტული ხელოვნების მთავარი მახასიათებელია. აბსტრაქტულ ნაწარმოებებში გაჩენილი ახლებური ხედვა, რომელიც მზერის გარკვეულ წერტილს კი არ გულისხმობს, არამედ ყველგან აქვს მხედველობის არეალი და რომელშიც ობიექტი დროსა და სივრცეში, ბარიერის გარეშე თავსდება — აინშტაინის ფარდობითობის თეორიას ეხმიანება.

ქართველი მხატვრებისათვის, სივრცე-სიბრტყის საკითხი მნიშვნელოვანია, ახალი ენის, ახალი ეროვნული ფორმის ძიების პროცესში.

XX საუკუნის დასაწყისი საქართველოში ისეთივე წინააღმდეგობრივი, რთული და მრავალმხრივი იყო, როგორც მთელ დანარჩენ მსოფლიოში. ახალი საუკუნის, ახალი ეპოქის მოლოდინი აქაც ახალი იდეებისა თუ ცხოვრების სტილის შეცვლის საფუძველს ქმნიდა.

„მაშინიზმის“ ეპოქის სულისკვეთება თავისებურად ისახება დავით კაკაბაძის ნააზრევსა თუ შემოქმედებაში. საბუნებისმეტყველო და ტექნიკური მიღწევები უდაოდ მხატვრის ინტერესის

არეალში ექცევა და უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებს იმ მხატვრული პრობლემების გადაჭრაში, რომლებიც ახალმა ეპოქამ დასვა ხელოვნების წინაშე. თავად ევროპულ კულტურაში უამრავი მსგავსი საკითხი იწვევს პოლემიკასა და მსჯელობას. ჩნდება კითხვები იმ ჩვეული ღირებულებებისა და საუკუნეების მანძილზე ჩამოყალიბებული ხედვის პრინციპების მიმართ, რომლებიც განსაზღვრავს დასავლეთ ევროპის ვიზუალურ ხელოვნებას.

XIX საუკუნის ბოლოს ფრიდრიხ ნიცშეს მიერ დაყენებული თეზისი — „ღმერთი მკვდარია“ (Gott ist tot) — მომავალი საზოგადოების ნიჰილისტურ განწყობას ასახავს და XX საუკუნის მოაზროვნეთა მსჯელობის საგნად იქცევა. საკუთარი ფუნდამენტის მომშლელი, ცივილიზაციას დაქვემდებარებული ადამიანი, უეცრად ნიადაგამოცლილი, მარტო და პირისპირ რჩება საკუთარ თავთან. თამაზ ბუაჩიძე განმარტავს: „ღმერთის სიკვდილის თემამ მისცა სააზროვნო ჩვენი დროის მრავალ მწერალს, მხატვარს, მუსიკოსს. იმაში, რომ თანამედროვე ეპოქა შეპყრობილია ნიჰილიზმის სენით, როგორც ვთქვით, ნიცშეს დასავლეთის მოაზროვნეთა უდიდესი ნაწილი ეთანხმება. განსხვავება იწყება იმ პუნქტში, რომელშიც საქმე ეხება ნიჰილიზმის წარმოშობასა და მისი დაძლევის გზებს“¹.

შემდეგში მარტინ ჰაიდეგერი ავითარებს იმ აზრს, რომ ტექნიკური პროცესით გარშემორტყმული, საყრდენგამოცლილი ადამიანი, რომელიც სამყაროს ბატონობას თავად იჩემებს, ჭეშმარიტების დაკარგვის საშიშროების წინაშე დგება. ჭეშმარიტების დაკარგვა კი, მარტინ ჰაიდეგერის აზრით, საკუთარი თავის დაკარგვას ნიშნავს, რადგანაც ადამიანი ყოფიერებასთან თავის პირვანდელ დამოკიდებულებაში აღარ არის². ხელოვნების ისტორიკოსი ჰანს ზედლმაირი ამავე პრობლემას უძღვნის თავის წიგნს — „შუაგულის

დაკარგვა“ (Verlust der Mitte)³. მასში არქიტექტურისა და ხელოვნების ნიმუშების მაგალითზე ადამიანის ღმერთთან დაშორების პროცესს და ამგვარად დაბნეული ადამიანის მუდმივ ძიებას, ფასეულობათა აღრევას, მთავარი ღერძიდან გადაცდენას და საკუთარ ცნობიერებაში მინისა და ცის გადაადგილებას განიხილავს. მისი აზრით, ყოველივე ამის გამოხატულება აბსტრაქცია და ის უტოპიური პროექტებია, რომლებშიაც ნაგებობას საძირკველი და სახურავი არა აქვს. საინტერესოა, აგრეთვე, მისი მოსაზრება, სინათლის შესახებ. წიგნში „სინათლის სიკვდილი“ (Der Tod des Lichtes), ავტორი საუბრობს ინდუსტრიული პერიოდის ადამიანის შესახებ, რომელიც თითქოს შინაგანი სინათლის ნაკლებობას განიცდის. სწორედ ამ ეპოქის ხელოვნება და განსაკუთრებით არქიტექტურა, წარმოაჩენს მის მისწრაფებას სინათლის შევსებისაკენ. ამიტომაც არის თანამედროვე ნაგებობებში გამოყენებული ამდენი შუშა და გამჭვირვალე თუ ამრეკლავი მასალა. ანუ, გარედან, რაც შეიძლება მეტი სინათლის შემოშვებით, ადამიანი ამ დანაკლისს იცხებს. ახალი მასალიდან გამომდინარე, უკვე XIX საუკუნეში, არქიტექტორსა და ინჟინერს შორის ერთგვარი ზღვარი გადის. თუმცა, ავტორის აზრით, ამ პერიოდში, ტექნიკისა და ხელოვნების რანგს შორის დამოკიდებულება, ჯერ კიდევ „წესრიგშია“⁴.

ამ იდეათა ჭიდილში და ახალი მხატვრული ხედვის ჩამოყალიბების პროცესში, ფილოსოფოსთა ვარაუდებიცა და მხატვართა მიერ დანახული მომავალი მსოფლიო არაერთგვაროვანია. კუბიზმსა და ფუტურიზმში გარკვეულად ახალი ეპოქის სურათი — თითქოს რადიკალურად გარდაქმნილი სამყარო წარმოჩნდა. დასავლეთ-ევროპული კულტურის ამგვარი კრიტიკა მხატვართა შემოქმედებაში სხვადასხვაგვარად აირეკლება და მუდმივი ძიების პროცესს კიდევ უფრო ამძაფრებს. „ახალი თვალთახედვა“, რომელიც ორგანოზომილებიან სიბრტყეზე სამგანზომილებიანი ობიექტის ასახვას და კიდევ მეოთხე განზომილებასაც გულისხმობს, სწორედ კუბიზმსა და ფუტურიზმში, სუბრემატიზმსა და კონსტრუქტივიზმში ვლინდება მთელი სიცხადით.

¹ თ. ბუაჩიძე, *ფილოსოფიური ნარკვევები*, II ტომი, თბ., 2005, გვ. 481.

² Martin Heidegger, *Die frage nach der technik*, Vortrag, gehalten am 18. November 1953 im Auditorium Maximum der Technischen Hochschule München, in der Reihe „Die Künste im technischen Zeitalter“, veranstaltet von der Bayerischen Akademie der Schönen Künste unter Leitung des Präsidenten Emil Preetorius, im Druck erschienen in Band III des Jahrbuches der Akademie (Redaktion: Clemens Graf Podewils), R. Oldenbourg München, 1954, გვ. 70.

³ H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. Und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Ulstein, 1991.

⁴ H. Sedlmayr, *Der Tod des Lichtes, Übergangene Perspektiven zur modernen Kunst*, Salzburg, 1964, გვ. 185.

ვალტერ ჰესის თქმით: „თუკი კუბიზმი საგნის ფორმალური ანალიზით მივიდა სურათის „სიმულტანური ხედვის“ ფორმამდე, რომელიც საბოლოოდ შეიძლებოდა დინამიკური სამყაროს სურათად წარმოჩენილიყო, ფუტურისმი პირიქით — სამყაროში დინამიკური გადაადგილების ამ გამოცდილებას ადამიანური წარმოდგენების მხრიდან ახდენდა. სინამდვილე, ასეთ შემთხვევაში, აღარ არის სუბიექტის საპირისპიროდ დადგენილი სამყარო — ობიექტებით სივრცეში, არამედ კომპლექსური ნაერთი (ერთმანეთში გადასვლა) შინაგანი და გარეგანი მოვლენებისა. ეს კომპლექსი ხილული ხდება სასურათე ფორმის *სიმულტანურობის* მეშვეობით, რომელიც მის თანმიმდევრობას ერთმანეთის გვერდზე განლაგებად, ერთმანეთზე დალაგებად და ერთმანეთში გადასვლად აქცევს. მაყურებელი ამ სურათზე ასახულ მოვლენათა შუაგულში აღმოჩნდება. უძრავი საგანიც კი პოტენციურ მოძრაობად აღიქმება და ძირითად ხაზებს შეერწყმის“⁵.

$E = m \cdot c^2$ — ეს არის ის ფორმულა, რომელმაც შეცვალა სამყარო და ასევე, ნაწილობრივ, XX საუკუნის დასაწყისის ხელოვანთა ხედვაც. ა. აინშტაინის ფარდობითობის თეორიის მიხედვით, სივრცით-დროითი გეომეტრიული სტრუქტურის შესახებ წარმოდგენა ძირეულად იცვლება. დრო და სივრცე ერთმანეთთან არის დაკავშირებული. დრო, როგორც მეოთხე განზომილება, ხელოვანთა მთელი თაობებისათვის ინსპირაციის წყაროდ იქცევა. სიმულტანურობა — დროის სხვადასხვა მონაკვეთში ეთდროულად ასახული სივრცე, მასში განთავსებული ობიექტით — კუბისტების, ფუტურისტების, სუპრემატისტებისთვისა და კონსტრუქტივისტებისთვის, მთავარი თემა ხდება. ზოგიერთ თანამედროვე მკვლევარს (ულრიხ მიულერი) მიაჩნია, რომ ბაუჰაუზის არქიტექტორები პირდაპირ სივრცის აგებაში ითვალისწინებენ ფარდობითობის თეორიას. ე.წ. „უნყვეტი სივრცე“ (პაულ კლემს შემოღებული ტერმინი), რომელიც გამჭვირვალე ტიხრების საშუალებით იქმნება დინამიკურია და მასში ახლო და შორი მანძილი ერთდროულად აღიქმება⁶. ეს კი, სწო-

რედ, დროისა და მანძილის თანხვედრით შეიძლება იყოს მიღწეული. სივრცე სამგანზომილებიანი კი აღარ არის, არამედ დროსთან არის გაერთიანებული და მას მეოთხე განზომილება აქვს. მოძრაობა ცვლის დროის აღქმას. მოძრავი ობიექტის სიჩქარე სხვადასხვა ხედვის წერტილიდან სხვადასხვაა.

ამგვარი დინამიკური სამყაროს სურათის დამკვიდრება XX საუკუნის ადამიანის ცნობიერებაში, ბუნებრივია, საყოველთაო იყო და სხვადასხვაგვარი გამოხატულება ჰპოვა მხატვართა შემოქმედებაში. XX საუკუნის დასაწყისის ქართულ ხელოვნებაში ერთ-ერთ უმთავრეს ამოცანად იქცევა ეროვნული ფორმის ძიება. ახალი ესთეტიკა და თვალთახედვა, რომელიც დასავლურ ხელოვნებასთან ერთად მკვიდრდება ქართველ ხელოვანთა წრეებში, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს. ცხადია, ერთბაშად არ მომხდარა ქართულ ცნობიერებაში იმ ნიშან-თვისებათა გააზრება, რომელიც მაინცადამაინც „ეროვნულს“ განსაზღვრავდა ხელოვნებაში. ყველასთვის მისაღები და გასაგები არ ყოფილა ასევე, დასვლეთიდან შემოსული ახალი მხატვრული ტენდენციები, მაგრამ ის, რომ საზოგადოების მოაზროვნე ნაწილისათვის ეს უმთავრესი სკითხი იყო, ნათლად ჩანს მათ ნაწერებსა და შემოქმედებაშიც. გ. გეგეჭკორის ნიგში „ხელოვნება და სივრცე“ მოტანილია დავით კაკაბაძის მიერ ძმისადმი მიწერილი ბარათი, რომელშიაც ჩანს მხატვრის ნუხილი ჟურნალში „დროშა“ გამოქვეყნებული ერთ-ერთი წერლის გამო: „ამასწინათ წავიკითხე სურათებიან ჟურნალ დროშაში გერონტი ქიქოძის წერილი ქართულ მხატვრობაზე... აქ ის ეხება მხატვრობის პრინციპულ საკითხს. ლაპარაკობს, თუ როგორი უნდა იყოს ეროვნული ხელოვნება და სხვა... ჩემი პრინციპების წინააღმდეგი არის და მას ჰგონია, რომ ჩემი ხელოვნება ეროვნული არ არის... პირიქით, აქაური ზოგიერთი მწერალი იმ აზრისაა, რომ ჩემი ხელოვნება მოდერნისტულია და ძლიერ ეროვნული ხასიათისაა, რადგან იმ ძლიერ განსხვავებას, რაც ჩემსა და აქაურ სხვა მხატვრებშია, სწორედ აღმოსავლურს ჩემს თვისებაში ხედავენ“⁷.

⁵ W. Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, München, 1972, გვ.71.

⁶ U. Müller, *Raum, Bewegung und Zeit im Werk von Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe, Habilitationsschrift*, Akademie Verlag, Berlin, 2004, რეცენზიიდან: Raum, Be-

wegung und Zeit im Werk von Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe, Berlin, 2004 (Rezensionen von Horst Bredekamp, in: *Die Zeit Nr. 9 vom 24.02.2005*, S. 59).

⁷ გ. გეგეჭკორი, *დავით კაკაბაძე*, თბ., 1983, გვ. 13.

საგულისხმოა ასევე, დ. კაკაბაძისადმი ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ პარიზში მიწერილი წერილი, რომელშიაც ის დავითს მისი წიგნის შესახებ ესაუბრება: „ეს დიდი, ფრიად დიდი ღირსებაა და დიდათ მოსაწონი საქმე, რომ ასეთი წიგნის გამოცემა შესძელი. ამა თუ იმ მიმართულებას ხელოვნებაში შეიძლება საზოგადოება, დიდი თუ მცირე ნაწილი, სულერთია, არ თანაუგრძობდეს, მაგრამ ეს მიმართულება ახსნილი და განმარტებული უნდა იყოს და მისი წარმოშობა და ევოლუცია გარკვეული. ამას გვიხსნის და გვირკვევს შენი წიგნი და ამასთან აშკარათ ყოფს, რომ შენ დიდათ ნაყოფიერად გიმუშავია. ნუ მიაქცევ ყურადღებას იმ მკაცრ რეცენზიას, რომელიც ერთ ტფილისის გამოცემაში წავიკითხე შენი წიგნის გამო, განაგრძე ისე მუყაითად, როგორც დაიწყე ხელოვნების შესწავლა იმ სახელმწიფოებისა და ხალხებისა, რომელთა ქონდათ გავლენა ქართულს ხელოვნებაზე, ასეთია ხელოვნება ბაბილონურ-ხეთურ-ეგვიპტური, ბიზანტიური, სასანიდურ-სპარსული და საზოგადოდ მცირე აზიისა. ამით დიდ სამსახურს გაუწევ და ბევრის გამორკვევა შეიძლება ქართულ ხელოვნების დარგებში“⁸.

ამ წერილებიდან ჩანს, რაოდენ განსხვავებულია დავითის ხელოვნებისა და მისი შეხედულებების შეფასება გამოჩენილი ქართველი მოღვაწეების მიერ.

დავით კაკაბაძის მხატვრული ძიებები, ქართული საზოგადოებისათვის, მით უმეტეს, გასაბჭოების შემდეგ, რაღა თქმა უნდა, სრულიად მიუღებელი აღმოჩნდა. პარიზიდან დაბრუნებული მხატვრის ნამუშევრების გამოფენა, რომელიც 1928 წლის მაისში სასტუმრო „ორიენტში“ მოენყო, ოფიციალური პრესისა და საზოგადოების დიდი ნაწილის გაკილვის საგნად იქცა. დავით კაკაბაძის შემოქმედებას „უსაგნოს“ უწოდებდნენ, თავად მხატვარს კი, — „ფორმალისტს“.

პარიზიდან დაბრუნებული მხატვარი ფშავ-ხევსურეთის მთებში მოგზაურობს, რათა განერიდოს საბჭოთა რეალობას და დატკბეს ულამაზესი ბუნებით. იქიდან ძმისადმი მიწერილ წერილში დავით კაკაბაძე გადმოსცემს თავის შთაბეჭდილებებსა და განცდას, რომელიც მასში ერთი გლეხის ოჯახში კედელზე დაკიდებულმა თექამ

გამოიწვია: „...ხევსურულ მინურში ნანახმა თექამ მე დამარწმუნა, რომ სივრცის გადმოცემა ხაზების სისტემის გარეშე, მარტო ფერების საშუალებითაც ყოფილა შესაძლებელი.“ ეს არ იყო ჩვეულებრივი აბსტრაქცია, მაგრამ, მხატვრის აზრით, ამ თექის ადგილი სწორედ ლუვრშია და იქ რომ ეკიდოს, სრულიად ახალ მიმდინარეობას დაუდებდა საფუძველს. მასში დაინახა მან საქართველოს მინა-წყალი, ზეცა, ჰაერი და კოლორიტი⁹. აქ კიდევ ერთხელ უბრუნდება დავით კაკაბაძე სივრცის პრობლემას და ეროვნული ფორმის საკითხს. ქართულ ფორმას იმ დროისათვის იგი სრულიად შეუსწავლელად თვლის და სივრცის აგების ახლებურ გააზრებას ევროპული მიღწევებისა და ეროვნული ფორმის სინთეზში ხედავს. მისი ნამუშევრებიც სწორედ ამგვარი ძიების შედეგია.

სამწუხაროდ, მისი კვლევა ეროვნული ფორმის, ქართული თანამედროვე „ენის“ ძიების საკითხებში ვერ პოულობს გამოძახილს საბჭოთა საქართველოში. დავით კაკაბაძე თავისი მოხსენებებითა თუ წერილებით, ახალი „თვალთახედვის“ დამკვიდრებას და ქართული საზოგადოებისთვის ევროპული კულტურის მიღწევების გაცნობას, უშედეგოდ ცდილობს. უკვე სამშობლოში დაბრუნებულ მხატვარს 1934 წლამდე არც ერთი ფერწერული ტილო არ შეუქმნია. პარიზულ პერიოდთან შედარებით მათი რაოდენობაც მცირეა და დროის დიდი ინტერვალებით არის დაშორებული — 1934, 1942, 1944, 1946 და 1949 წლებში შესრულებული. საგულისხმოა, რომ ამ პერიოდის თითქმის ყველა პეიზაჟი მცირე ზომისაა (30X40). თუმცა, მისი გვიანი პერიოდის ნამუშევრები ცხადყოფენ, რომ მხატვარს, საკუთარი პრინციპებისთვის, სივრცის გადმოცემის სურვილისათვის, არ უღალატია. ისევ იმერული პეიზაჟები (1934 წ.) (სურ. 1), ისევ პანორამული ხედები და უკიდევანო სივრცეები, „ხალიჩისებურად“, მთელ სიბრტყეზე განფენილი ფერადოვანი მონაკვეთები. ოლონდ, ზოგიერთ პეიზაჟში შორი ხედი უფრო ახლოს არის თვალთან მოტანილი, თითქოს, „გრძელფოკუსიანი ობიექტივით მოახლოებული“ ან ჩინურ-იაპონური ფერწერის მსგავსი, შორი პერსპექტივით გადმოცემული; ამიტომაც, უფრო იზრდება მონაკვეთები და უფრო იმატებს დეკო-

⁸ პ. მარგველაშვილი, დავით კაკაბაძის არქივიდან. თბ., 1988, გვ. 150.

⁹ დ. კაკაბაძე, წერილი ძმას, 4 აგვისტო 1928 წელი, ჟურ. „ცხელი მოკოლადი“, №2, 2008, გვ. 26-27.

რატიულობა და სიბრტყითობა, ზოგან დიდდება ხეების გამოსახულება. ამასთან, მეტია განზოგადება და აბსტრაქცირება. ადრინდელი პეიზაჟებისგან განსხვავდება კოლორიტიც — უფრო ნათელია ფერთა გამა, ღია ნარინჯისფერი და ვარდისფერი ტონებით გაჯერებული, ზოგან მწვანე ტონალობა ქარბობს. საღებავიც უფრო თხლად არის დადებული და ტილოს ფაქტურა ამოდის. მონაკვეთები ნაკლებად არის შემოსაზღვრული მუქი შტრიხებით. ამით კიდევ უფრო წინ მოდის სიბრტყე, უფრო დეკორატიულ ხასიათს იძენს ფერი, პერსპექტივა კი საერთოდ ქრება. როგორც ადრინდელ პეიზაჟებში, აქაც მთებს დიდი ჩრდილები ადევს. თუმცა, ის კონტრასტი აღარ არის.

განსაკუთრებით კარგად ჩანს ეს 1944 წელს შესრულებულ, შედარებით დიდი ზომის პეიზაჟზე — „წითელი მთა“ (სურ. 5), სადაც შედარებით მეტად იკვეთება ჩრდილი. თითქმის მთლიანი სიბრტყე მონითალო-ნარინჯისფერი მონაკვეთებისაგან შედგენილი დიდი მთის გამოსახულებით იფარება. მარჯვენა კიდესთან მოჩანს მეორე მთის მხოლოდ პატარა მონაკვეთი, უფრო ცივი ფერებით გამოსახული (ამდენად, ის უფრო უკან აღიქმება) და ზემოთ ცის პატარა ზოლი, რომელიც ასევე ფერადოვანი მონაკვეთებისაგან არის შედგენილი, ოღონდ მეტი ოქრის ფერებია გამოყენებული. დიდი „წითელი“ მთის მარჯვენა მხარეს მუქი ჩრდილი შემოუყვება, რომელიც ქვემოთაც ჩამოდის და მარჯვენა წინა პლანს ავსებს. ამგვარი ხერხი, რომელიც ადრეული პერიოდის იმერულ პეიზაჟებშია გამოყენებული, სიღრმის, პერსპექტივის ეფექტს აძლიერებს. მაგრამ, ამ შერმთხვევაში, ეს ჩრდილი სხვაგვარად აღიქმება — საერთო დეკორატიულობაში ექცევა და სიბრტყითობას არ არღვევს.

გვიანი პერიოდის ზოგიერთ პეიზაჟში, აბსტრაქცირებულ ლანდშაფტთან ერთად, ჩნდება სრულიად რეალისტურად შესრულებული ელემენტები — უკანა პლანზე კლდე, მყინვარი თუ ლურჯ ცაზე მკაფიოდ გამოკვეთილი თეთრი ღრუბლები. ამგვარ გადანყვეტას შეიძლება მივანეროთ „რიონჰესი“-ც (1934 წ.), სადაც მხატვრისათვის ჩვეული ფერადოვანი მთის ძირში ჰესის ბეტონის კონსტრუქციაც არის გამოსახული (სურ. 4), ზემოთ კი — რეალისტური ღრუბლიანი ცა. დ. კაკაბაძე თითქოს ცდილობს, ამ დროის სოც-

რეალისტური მოთხოვნები თავის საყვარელ თემას, იმერულ პეიზაჟს მიუსადაგოს. თუმცა, აქ ეს არ გამოდის, მთლიანობა ირღვევა, სხვადასხვა მხატვრული პრინციპები ვერ თავსდება ერთ ნაწარმოებში.

შემდეგში მხატვარი უკვე პოულობს ერთგვარ გამოსავალს. მეორე მსოფლიო ომის პერიოდში (1942 წ.) შექმნილი პეიზაჟი სულ სხვაგვარია. სურათის თითქმის მთლიან არეს ოდნავ თბილი და ზემოთკენ ცივ ცისფერში გარდამავალი სივრცე, ცა ფარავს. მხოლოდ სურათის ქვედა ჩარჩოსთან მოჩანს ნიადაგის მცირე ზოლი, რომელიც ისევ ფერადოვანი მონაკვეთებისაგან შედგება. ქვევით, მარცხნივ კი მყინვარის პატარა ნვერია. ეს თითქოს უმნიშვნელო დეტალი, რომელიც სიშორის აღმნიშვნელია, სივრცის ეფექტს აძლიერებს. მყინვარის სითეთრეს ეხმიანება სულ ზემოთ, ცაში ბუნდოვანი მუქი წერტილი თუ ლაქა, რაღაც ობიექტი, შესაძლოა შორს გამოჩენილი თვიმფრინავი. სრულიად სტატიკურ, განყენებულ სივრცეებში, ამ დეტალს ერთგვარი მოძრაობა, სიცოცხლე, და დროის ელემენტი შემოაქვს.

დიდი ზომის ტილო — „მიტინგი“ — ამავე პერიოდშია შესრულებული (სურ. 2). თვალუნვდენელი, მაღალი მთიანი პეიზაჟის ფონზე, მთის ძირას, ლენინის პლაკატის ქვეშ გაერთიანებული უამრავი ხალხია შეკრებილი. პეიზაჟთან შედარებით, ხალხი ძალიან პატარა, მცირე ფიგურების სახით არის წარმოდგენილი. კაცები, ქალები, ბავშვები, თითქმის ერთნაირ ტანსაცმელში, თეთრი პერანგებითა და ცისფერ ან მოყავისფრო შარვლებსა და ქვედა ბოლოებში, თითქოს ერთნაირ ფორმებში არიან გამოწყობილი. ჰორიზონტალურად გაშლილი ბრბო მიემართება ცენტრისკენ, სადაც აქტივისტებს წითელი დროშები და ბელადის გამოსახულებიანი დიდი თეთრი პლაკატი უჭირავთ. რეალისტურ წერის მანერაში შესრულებულ ფიგურებს ძირს ჩრდილებიც კი აქვთ მიხატული. ამგვარი შესრულება სრულიად განსხვავდება განზოგადებული, აბსტრაქცირებული მთის ფერდობის გამოსახულებისაგან. თუმცა, ერთიან მომწვანო ფონზე დასმული წერილი ფიგურები, საერთო სიჭრელეში ინერება და მთლიან დეკორატიულ სისტემაში ჯდება. უფრო მეტიც — მთის ფონზე გამოსახული მკაფიო მართკუთხა პლაკატი, ვიზუალურ

და კომპოზიციურ აქცენტსაც ქმნის. ეს, ალბათ დადასტურ კოლაჟს ან პოპ-არტის ხელოვნების ნიმუშს უფრო მოგვაგონებს თავისი ჩანებებუი ფოტოებით.

ამ კომპოზიციის მსგავსია 1949 წელს შესრულებული „სვანეთიც“ (სურ. 6). სურათი ვერტიკალზეა აგებული. აქ მთელი სასურათე არე ვერტიკალურად დიდი მონიტალო კლდეებით ივსება. კიდევ უფრო პატარად მოჩანს ასევე, ქვემოთ შეკრებილი ხალხი, ოღონდ უკვე ახალი ტიპის, ურბანულ შენობებთან ერთად გამოსახული.

ალბათ ყველა ზემოთ განხილული ნამუშევრისგან განსხვავდება, ასევე 1949 წელს შექმნილი „ფოთი, ელევატორი“ (სურ. 3). ერთადერთი, რაც მას დ. კაკაბაძის სხვა ნამუშევრებთან აერთიანებს, ეს არის სივრცის გადმოცემის სურვილი, ამჯერად სრულიად სხვაგვარად გადანყვეტილი. აქაც სურათის უდიდესი ნაწილი ცას უჭირავს. თეთრისა და ცისფრის ნაზავით შესრულებულ ფონზე ისევ თეთრის, ოდნავ უფრო თბილი გრადაციებით გამოსახული, დიდი ინდუსტრიული ნაგებობაა. ქვემოთა ნაწილში, ზღვის ზოლი და პორტში ჩამომდგარი გემია გამოსახული. მარცხნივ მდგომი ნაგებობა და გემი, რაკურსში, გეომეტრიული პერსპექტივის პრინციპების სრული დაცვით არის აღბეჭდილი. ეს არის უალრესად ოსტატურად, აკადემიურ-რეალისტურ მანერაში შესრულებული კომპოზიცია, სადაც ყოველი დეტალი (ადამიანები პორტში, წყლის ტალღები) ზედმინევენით ზუსტად არის გადმოცემული. მიუხედავად ამ სიზუსტისა, ეს არ არის მშრალი, ფსევდორეალისტური ნახატი. ნათელი დღის პოეტური განწყობა ჰაეროვანი პერსპექტივითაც არის მიღებული. ცხადია, ეს პეიზაჟი არაფრით ჰგავს ბრეტანის პერიოდის, ჰაერით დატენილ ზღვის პეიზაჟებს, მაგრამ დავით კაკაბაძემ აქაც შეძლო, თუნდაც, სოც-რეალიზმის მოთხოვნის შესაბამისად, მისთვის უჩვეულო ხერხებით გადმოეცა მისთვის ესოდენ მნიშვნელოვანი — სივრცის განცდა.

დავით კაკაბაძის ნამუშევრებში სრულიად განსხვავებული და ინდივიდუალური ხედვა იკვეთება, რომელიც მხოლოდ კაკაბაძისეულია. ქართველი მხატვრის მიგნებები ცხადია, ქართული სახვითი ხელოვნებისა და კულტურის ისტო-

რიისათვის მეტად ღირებულია. თუმცა, მის შემოქმედებას განსაკუთრებული ადგილი ეკუთვნის აგრეთვე მსოფლიო ხელოვნების საგანძურშიც.

NATIA RAMISHVILI

Ap. Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

DAVIT KAKABADZE AND A NEW VISION OF SPACE

Summary

The beginning of the 20th century was contradictory, complicated and comprehensive in Georgia, as in whole Europe. Expectations evoked by the New Millennium prepared grounds for new ideas and changes in lifestyle.

In this respect likewise remarkable are the opinions of European painters of the period (Paul Gauguin, Henri Matisse, El Lissitzky, Guillaume Apollinaire, Wassily Kandinsky and others) concerning one of the most important issues of those times: structuring of space, interpretation of a new perspective, spatial positioning of an object. As an example, I will discuss Davit Kakabadze's paintings and theoretical works, the best material for the study of this inexhaustible issue. The painter extensively considered these very points in his theoretical reasoning. It is of special interest to find out what progress did the Georgian and European artists had in this direction, and how were the new findings reflected in their paintings.

Spatial reasoning in general and David Kakabadze's own ideas on the point are closely associated with his works. Kakabadze's artistic activity is marked by the development of his outlook and of the tendencies that facilitate closer understanding of contemporary Georgia and of her orientation on the West, as well as understanding of issues relevant in contemporary, post-Soviet Georgian art.

Davit Kakabadze's works convey the quest for national form with particular intensity. In the Georgian context, this remarkable process of creative work converges with European artistic advancements in an original way. Naturally, the formal quest focusing on the image-structuring elements of fine art – line, colour and form – is associated with the

problems of the perspective representation of space and of the picture plane.

It is impossible to discuss D. Kakabadze's works, as well as the whole early 20th century art, without considering another event, which Davit Kakabadze labeled as "machinism". Technical progress became one of the most important points of discussion for philosophers, psychologists and art historians as early as the 19th century, labeled "The Age of Progress". Especially interesting are the ideas of various painters, and the moves within the inner world of a man as discerned and rendered by painters. Many of the ideas are conflicting and very often, even mutually exclusive. "Machinism" becomes one of the driving themes of the beginning of the 20th century. Naturally, the new ideals penetrated Georgia as well. They had certain repercussions among the Georgian artists. It is no surprise that in quest of the new "language" of art they had recourse to the art of the past and to its study. Preparation and consolidation of the national foundation and interpretative acceptance of new ideas of modern times, which ruled out mere borrowing and imitation, was among the major challenges for Georgian artists and thinkers of the period.

The spirit of the age of "Machinism" was reflected in Davit Kakabadze's works in an original way. Advancements in natural and technical sciences undoubtedly fell within the scope of the painter's interest and played a significant role in the solution of the artistic problems that the new age posed before art. A lot of similar issues caused disputes and discussions in European culture as well. Questions arose regarding the traditional values and outlooks established throughout centuries and underlying European visual art.

Davit Kakabadze, back from Paris, once again writes in his letters about the problem of space and national form. He finds the Georgian form absolutely unexplored and seeks new understanding of space structuring in the synthesis of European advancements and of the national form. This quest has resulted in the creation of his masterpieces.



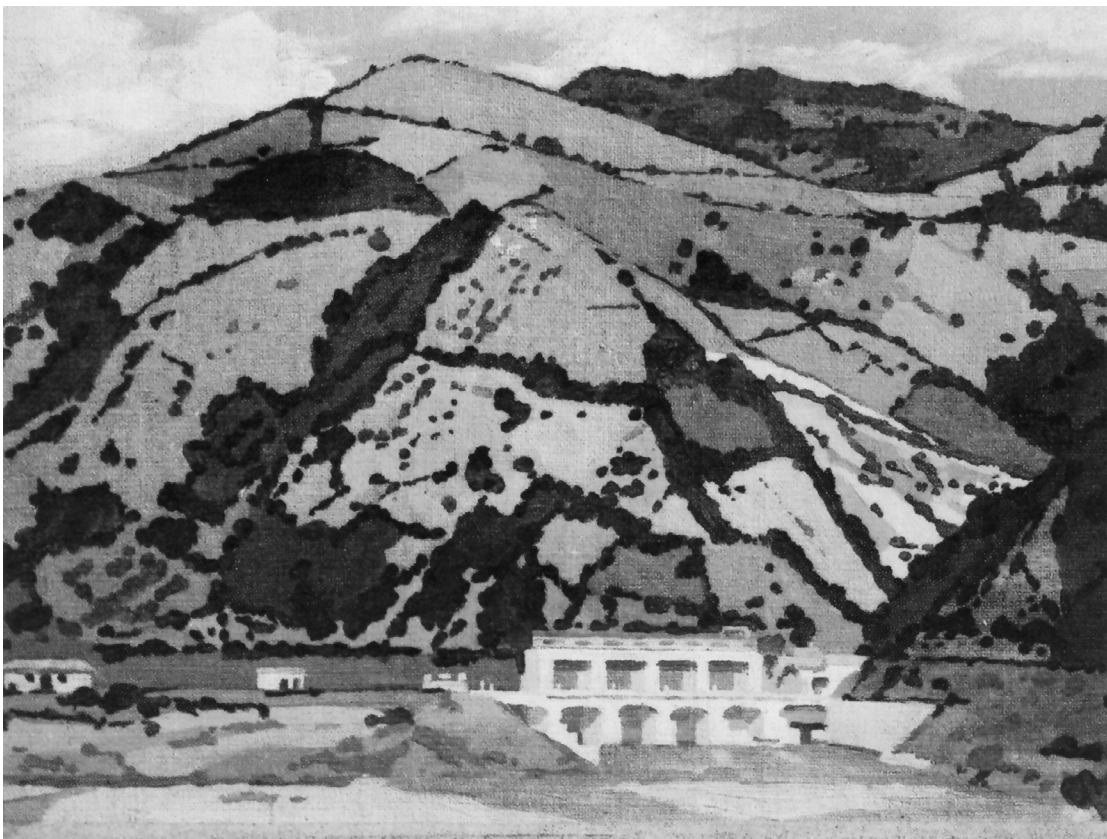
1. დ. კაკაბაძე. იმერული პეიზაჟი, 1934 წ.
D. Kakabadze. Landscape of Imereti, 1934



2. დ. კაკაბაძე. მიტინგი, 1942 წ.
D. Kakabadze. Meeting, 1942



3. დ. კაკაბაძე. ფოთი, ელევატორი, 1949 წ.
D. Kakabadze. Poti, Grain Elevator, 1949



4. დ. კაკაბაძე. რიონჰესი, 1934 წ.
D. Kakabadze. Rioni Hydro Power Station, 1934



5. დ. კაკაბაძე. წითელი მთა, 1944 წ.
D. Kakabadze. Red Mountain, 1944



6. დ. კაკაბაძე. სვანეთი, 1949 წ.
D. Kakabadze. Svaneti, 1949

ლელა წიფური

ივანე ჯავახიშვილის სახ. თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

„ჯაყოს ხიზნების“ სათეატრო პერსონის ვიზუალური ინტერპრეტაცია

კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრის „ჯაყოს ხიზნები“ სამართლიანად ითვლება ქართული თეატრის ერთ-ერთ საუკეთესო სპექტაკლად. მესამე წარმოდგენისადმი მიძღვნილ პუბლიკაციაში გაზეთი „თბილისი“ აღნიშნავდა, რომ სპექტაკლი უდიდესი წარმატებით უჩვენეს მოსკოვში, ლენინგრადში, კაუნასში, სოხუმში. სპექტაკლს „დღესასწაულს“ უწოდებდნენ ვერიკო ანჯაფარიძე, ანგელინა სტეპანოვა, მიკ მიკივერი, სოს სარქისიანი...¹

კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრმა პირველად თავისი ისტორიის მანძილზე ამ სპექტაკლით მონაწილეობა მიიღო საერთაშორისო ფესტივალში. სპექტაკლი სინქრონული თარგმანის გარეშე თამაშდებოდა. 1989 წლის მარტში მადრიდის „ტეატრო დე ლა კომედია“ სცენაზე გამართულმა წარმოდგენამ დიდი გამარჯვება მოუტანა თეატრს. თეატრმცოდნე ნოდარ გურაბანიძე წერდა: „როგორც გაირკვა, „ჯაყოს ხიზნების“ პრობლემატიკა, ქართული ინტელიგენციისა და არისტოკრატის ტრაგიკული კოლიზიები ძალზე გასაგები აღმოჩნდა ესპანელი მსახივრებისათვის, რომლის მეხსიერებაში ჯერ კიდევ ცოცხლობს ფრანკოს რეჟიმის დროს ინტელიგენციის ბედის არანაკლები ტრაგიკული პერიპეტეიები“². 1991 წელს მარჯანიშვილის თეატრის „ჯაყოს ხიზნები“ იაპონიაში წარმოადგინეს და იქაც დიდი წარმატება ხვდა წილად. ერთი რამ უდაოა – მიხ. ჯავახიშვილის უკვდავი რომანის ინტერპრეტაცია იმგვარი გამომსახველობითი საშუალებებით მოხდა, რომ უცხო ენაზე გათამაშებულ, გასაგები და ახლობელიც კი აღმოჩნდა მსოფლიოს ყველა იმ ქვეყნის მსახივრებისათვის, ვინც ქართულ ენაზე

წარმოდგენილ რომანს აპლოდისმენტებს უძღვნიდა. თემურ ჩხეიძის ინტერპრეტაციით რომანმა ახალი და ამჯერად იმგვარი სიცოცხლე დაიწყო, როდესაც იგი მხოლოდ დადებით კონტექსტში მოიხსენიებოდა და საინტერესო და მნიშვნელოვანი მოვლენა ხდებოდა როგორც ქართველი, ასევე არაქართველი მსახივრებისათვის.

კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრის სპექტაკლის შესახებ ნონა კუპრეიშვილი წერდა: „არცთუ ისე ხშირია, ალბათ, შემთხვევა, როდესაც ინსცენირებისადმი მეტ-ნაკლებად სკეპტიკურად განწყობილი მსახივრები (მით უფრო, თუ ის სპეციალობით ლიტერატორია) სპექტაკლის ნახვის შემდეგ ერთგვარად განახლებული აღქმით უბრუნდებოდეს მხატვრულ ნაწარმოებს და ამ დროს რომანისა და სპექტაკლის ღრმად გააზრებული თანხვედომის სიხარულს განიცდიდეს“³. ღრმად გააზრებული თანხვედომის, მწერლისადმი ერთგულების აქცენტირება სპექტაკლის ავტორებმა იმითაც მოახდინეს, რომ წარმოდგენა თავიდანვე რომანის კითხვის ფორმით შესთავაზეს მსახივრებს. თეიმურაზი (ნოდარ მაგლობლიშვილი) გადაშლილი წიგნით ხელში შემოდიოდა სცენაზე და იწყებოდა რომანის სცენიური კითხვა, რომელშიც თანდათან ებმებოდნენ სპექტაკლის პერსონაჟები. მხატვარ გიორგი ალექსი-მესხიშვილის ინტერპრეტაციით ჯაყოს ხიზნების ტრაგედია ერთ, მთლიან დეკორაციაში გათამაშდა, რომელშიც სცენიური არქიტექტონიკა ნასაყდრალის ფორმით განსხეულდა. მწერლისეული ნაპრეფიქსი, რომელიც წინ უძღვოდა ხიზნების ადგილად სახელდებულ ნაშინდარს, რომანის სახვით-სივრცობრივი კონცეფციის გამომხატველად გადაიქცა. ეკლესიის ფრესკები ჩამორეცხილ ნაფრესკალს დაემსგავსა – აქა-იქ თუ იყო შემორჩენილი მაცხოვრის თუ ანგელოზის გამოსახულების ნაშთები. ნასაყდრალის გაბზარული კედლის მიღმა ვარსკვლავებიანი ცის ნაწილი იკითხებოდა. გალაქტიკის ფრაგმენტის შემოჭრა პირობით და ირეალურ სცენიურ დროს უსასრულობის ნიშნით აღბეჭდავდა და ბოროტებასთან ჭიდილში ჩაბმული რომანის პერსონაჟების სამყაროს მარადიულ პრობლემებთან თანაზიარობის განცდას აღძრავდა მსახივრებში. უკანა ფონზე ჩამოწმული ფე-

¹ გაზ. თბილისი, 26 დეკემბერი, 1988.

² ნ. გურაბანიძე, მადრიდი — მსოფლიო თეატრების სცენა, საბჭოთა ხელოვნება №6, 1989, გვ.39.

³ ნ. კუპრეიშვილი, „ჯაყოს ხიზნები“: რომანი და სპექტაკლი, მნათობი, №2, 1985, გვ. 141.

რადი საღებავები აბსტრაქციონისტული პანოს ასოციაციას იწვევდა. ნატაძრალის კედლებში იჭრებოდა საცხოვრებელი სახლის სიმადლის კედელი. უსახური ყოფითი ფორმის შეჭრა ტაძრის სრულყოფილ არქიტექტურულ კომპოზიციაში სცენოგრაფიულ კონფლიქტში აისახებოდა და პერსონაჟთა ყოფაში არსებული დაპირისპირება პლასტიკურ სივრცეში გადმოჰქონდა. გ. ალექსიმესხიშვილის შექმნილი სცენოგრაფიის ქმედითი ფენომენი მწერლის და რეჟისორის გააზრებულ თანხედრომასთან, როგორც ამას ნონა კუპრეიშვილმა უწოდა, იდენტური იყო. ამ და სხვა კედლებზეც სხვადასხვა თაობის ადამიანების ჩამოძონძილი, გაუსახურებული პორტრეტები იყო განფენილი. ეს უცნაური დეკორი, წინაპართა პატივისცემის ასოციაციის ნაცვლად მათი უსარგებლობის და უფუნქციობის განცდას იწვევდა. კედლებს „ამშვენებდა“ მათზე აკრული ძველი, გაყვითლებული გაზეთებიც. ერთ სიბრტყეზე განლაგებული ნაფრესკალის ფრაგმენტები და იმავე კედლებზე აკრული გაყვითლებული გაზეთის ნაგლეჯები ჭეშმარიტი ღირებულებების დევალვაციის სიმბოლოდ იკითხებოდა დეკორაციაში. ნატაძრალი, სადაც აღარავინ ლოცულობდა, თითქოს ადამიანების მიერ შუაზე გაკვეთილს გავდა, და ამაში წილი ყველა თაობას ედო.

სცენის უკანა ფონზე, წინაპართა პორტრეტების მსგავსად, უამრავი უფუნქციო ჟამგადასული ნივთი იყო მიმოფანტული. ეს ნივთები, წარსული დიდების ნაშთად მოხსენიებული თეიმურაზის მიერ, თითქოს ისევე იყო გაცვეთილი და შებღალული, როგორც მათი ყოფილი პატრონი. ყოველივე სანაგვეზე გასატანად იყო გამზადებული ისევე, როგორც მათი მფლობელი. უამრავი ცარიელი ჩარჩო, კედლებზე მიყუდებული ხატები, იქვე ჩამოკონწილებული ჩითის ხალათი... ნატაძრალის მთავარი „სამშენისი“ მაინც გაჩერებული კედლის საათი იყო — გაყინული დროის სიმბოლო... ყოფისა და რწმენის სიმბოლიკის ეკლექტიკა სცენოგრაფიულ კონფლიქტში ასახავდა ხევისთავის აბსურდამდე მისულ უფუნქციობას და მის გამოც აღზევებული ძალადობის შედეგს.

დეკორაციის არქიტექტონიკა, რომელიც ნასაყდრალის ფორმით იყო წარმოსახული სცენის მარჯვენა მხარეს დატანებულ ჭრილში,

ირეკლავდა სპექტაკლის საკვანძო ეპიზოდების ექსპოზიციებს. „ეკლესიის კედლებში დატანებული კარის ჭრილში სპექტაკლის მსვლელობის დროს ხუთი ფიგურა გამოჩნდება: ჯერ კიდევ „სმოკინგიანი“ თეიმურაზ ხევისთავი, ჯაყოს მარჯვების შავჩოხიანი მაცნე (ზ. სტურუა) ჯაყოს მესამე ცოლი ნინა (მ. ტატიშვილი), ორეული (ჯ. მონიავა) და უკვე ინგლისურ მაზარაში გამონყობილი, „ნაშინდარში ერთგული ძალივით მობრუნებული“ თეიმურაზ ხევისთავი. გარდა იმისა, რომ ეს ფიგურები სპექტაკლის გარკვეულ ქვეთავებად აღიქმება, მათში „ჯაყოს ხიზნებზე“ — რომანზე რეჟისორის მიერ დასმული სცენური მახვილი ჩანს”⁴.

მარჯანიშვილის თეატრის „ჯაყოს ხიზნები“ სინთეზური ხელოვნების იმგვარ ნიმუშს მიეკუთვნებოდა, სადაც ყოველი კომპონენტი, რომელიც ვიზუალურ მთლიანობას ქმნიდა, ავტორთა თანხვედრი სათქმელის გამოხატვას ემსახურებოდა. იმავდროულად ყოველ კომპონენტს ესთეტიკური დატვირთვა ენიჭებოდა და ყველა მათგანი თანაბარი მხატვრული ხარისხის მატარებელი იყო. სპექტაკლის ქორეოგრაფი იური ზარეცკი გახლდათ. ტაძრის ჭრილში ხანგამოშვებით გამოჩენილი, ოსური მუსიკის, სიმდის ფონზე ვერტიკალურად აჭიმული ფიგურა (ზ. სტურუა), პირველად ჯაყოს მარგოზე პირველი ძალადობის ეპიზოდში ჩნდებოდა. მოცეკვავის უცნაური როკვა ეპიზოდის დრამატიზმს აძლიერებდა და პლასტიკურ—ქორეოგრაფიული ინვარიაციული მეტაფორითაც გამოკვეთდა ავტორთა სათქმელს: საქართველოს სახე-იდეად მოაზრებული მარგოს დაურვება მომხვდურთა ზეიმად აქცევდა ძალადობრივ აქტს.

სპექტაკლის სახვით-პლასტიკურ გადანყვეტაში ქორეოგრაფის ნამუშევარი უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებდა. ამავე დროს, ქორეოგრაფია და სპექტაკლის სცენოგრაფია ერთიან პლასტიკურ სისტემას წარმოადგენდა და ალეგორიულ ვიზუალურ დატვირთვასთან ერთად ფუნქციონალურად იყო ჩართული სპექტაკლის მოქმედებაში. სცენის პორტალზე განლაგებული გარდასული ეპოქის ტიპური ავეჯი, ვენური სკამი, რომლებიც ხევისთავის წარსული ცხოვრები-

⁴ ნ. კუპრეიშვილი, „ჯაყოს ხიზნები“: რომანი და სპექტაკლი, *მნათობი*, №2, 1985, გვ. 145.

დან იყო შემორჩენილი, გადაქლესილი კედლების ფონზე თავადიშვილთა ყოფითი ნივთების ესთეტიურობის ნაშთად აღიქმებოდა. ამ სკამზე მჯდარი, უკვე ჯაყოს ხასად ქცეული, მარგო წითელი ფერის დეკოლტირებული, ვულგარული კაბით მოსილი იჯდა. ნანი ჩიქვინიძის პერსონაჟის ტრაგიკული მდუმარება სასცენო ეპიზოდში საკმაოდ დიდხანს გრძელდებოდა: მარგო გადაწყვეტილებას იღებდა. შესაბამისად იცვლებოდა მსახიობის სახის გამომეტყველება. მარგო ხელებს ნელა შლიდა და სკამზე დამჯდარი იწყებდა ცეკვას. სხეულის ნახევარი უძრავი იყო, ნელს ზემოთ კი მსახიობის ადგილზე როკვით, სხეულის უძრავ-მოძრავი ნაწილების შერწყმით იქმნებოდა პლასტიკურ-ქორეოგრაფიული ფიგურა, რომელიც მარგოში მონური მდგომარეობისადმი შეგუების ხატად აღიქმებოდა. რეჟისორის, მხატვრისა და ქორეოგრაფის თანაზროვნების შედეგი მსახიობის წარმოსახულ ვიზუალურ მეტაფორაში განსხეულდა — ძალადობას შეჩვეული, დამონებული სახე-იდება საცეკვაო ექსტაზში ადგილს მიჯაჭვული გადაეშვა.

ჩამოძონძილ თოკზე ჩამოკიდებულ საქანელაზე მჯდარი თეიმურაზ ხევისთავი ნიგნის კითხვით ირთობდა თავს. შემდეგ ეპიზოდში ამავე საქანელაზე მჯდარი მარგო, თავაშვებული ქროლვის ჟინით ალტკინებული, პორტალზე გართხმულ ჯაყოს თითქოს ზემოდან გადააფრინდებოდა. ალტკინებული მდედრისა და თვითკმაცოფილი მამრის ეროტიული თამაშობა პორტალზე სექსუალური აქტის იმიტირებით სრულდებოდა. მოგვიანებით, ამავე საქანელაზე შეაგდებდა ჯაყო აჯანყებულ ხევისთავს და უმონყალოდ, მათრახით სცემდა. მოქმედი საგანი-მათრახი სპექტაკლში საგან-სიმბოლოდ იყო მოაზრებული და ჯაყოს ხელში ამოქმედებული თავად ხდებოდა ძალადობის ამსახველი მეტაფორა.

სცენოგრაფიული კონფლიქტის უმნიშვნელოვანესი ქმედითი მოძრავი ნაწილი-ჩამოძონძილ თოკებზე დაკიდებული საქანელა თემურ ჩხეიძის, გიორგი ალექსი-მესხიშვილისა და იური ზარეცკის გადაწყვეტით, სპექტაკლის მიმდინარეობის შესაბამისად, არაერთგზის იტვირთებდა სხვადასხვა ფუნქციით: ერთი მხრივ, უბრალო საგანი ხდებოდა მხატვრული ფუნქციის მატარებელი და სწორედ ამ საგნის მხატვრული ფუნქციის

და ყოფითი დანიშნულების შეფარდებაც, სცენოგრაფიის სხვა დეტალებთან ერთად წარმოადგენდა სცენოგრაფიული კონფლიქტის ერთ-ერთ უმთავრეს სეგმენტს „ჯაყოს ხიზნების“ მხატვრულ გაფორმებაში.

თემურ ჩხეიძისა, მხატვრისა და ქორეოგრაფის თანამოაზრეობის შესახებ თეატრმცოდნე ნათელა არველაძე წერდა: „პლასტიკური გადაწყვეტის თვალსაზრისით სპექტაკლი იმდენად მთლიანია, რომ ვერ განაცალკევებ რეჟისორის, მხატვრის (გიორგი ალექსი-მესხიშვილი) და ქორეოგრაფის (იური ზარეცკი) ნამუშევარს. ყოფითი მატერია — ხის ტიხარი — სულიერების სფეროში უხეშადაა შეჭრილი. ქართული ხალხური სანახაობისა და თამაშობების პანტომიმით შეკრული სიმბოლოები — საქანელა და ცეკვა — არა მარტო ორგანულად არის გათამაშებული, არამედ ამ ნაწარმოებისთვის აუცილებელი ეს ფსიქო-ბიო-სოციალური და ალუზორული მომენტი მოარული სექსუალური სურათის ნაცვლად, დახვეწილ თეატრალურ პერიფრაზად წარმოგება“⁵.

გიორგი ალექსი-მესხიშვილის დეკორაცია სამ შრეში იყო განფენილი. სცენის პორტალზე ხდებოდა მარგოს გაუპატიურება. ხევისთავის ნასახლარის იატაკად წარმოსახულ პორტალზე ფარდაგები, მუთაქები და ბალიშები იყო განფენილი. ეს საგნები არაერთგზის იყო გათამაშებული სპექტაკლის მსვლელობისას. მათზე წამოგორებული სწავლობდა წერა-კითხვას ჯაყო. ჯაყოს განკულაკების ეპიზოდში სწორედ მუთაქებს, ფარდაგებსა და ბალიშებს მიიტაცებდა ქემელა — ჯაყოს სისხლისმიერი და სულიერი ნათესავი, მისი საქმის გამგრძელებელი.

სცენის პორტალზე — დეკორაციის ქვედა შრეზე, ჩასასვლელი ლოუკი იყო. ეს ლოუკი სპექტაკლის მიმდინარეობის დროს მრავალ ფუნქციას ითავსებდა: ამ ლოუკიდან ამოდიოდა ჯაყო, რომელიც ქვესკნელიდან ამოსული ბოროტების სიმბოლოდ მოიაზრებოდა. ლოუკი ხდებოდა ჯაყოს დუქნის აღმნიშვნელი ტერიტორია. სწორედ ამ ლოუკში იდებდა ბინას მედუქნედ ქცეული, უკიდურესად დამდაბლებული ხევისთავი. სპექტაკლის ფინალში ლოუკი ხდებოდა ჯაყოს,

⁵ ნ. არველაძე, თეატრის გამარჯვება, ლიტერატურული საქართველო, 6 აპრილი, 1984, გვ. 12.

მარგოსა და პატარა ჯაყოს საცხოვრისი. ლაუკი წარმოდგენაში ადამიანთა დაცემის ექვივალენტად მოიაზრებოდა — იგი ქვესკნელთან იგივედებოდა. შუასკნელი — ჩამორეცხილი და დაბზარული კედლებით, საფუძველშერყეული, დანგრევის პირას მისული ადამიანთა სამყოფელი, თითქოს ქვესკნელში ჩასანთქმელად იყო გამზადებული. და ბოლოს, ზესკნელი, გალაქტიკის ფრაგმენტი, რომელიც, როგორც უკვე აღვნიშნე, მიუწვდომლობის სიმბოლოდაც მოიაზრებოდა წარმოდგენაში. გიორგი ალექსი-მესხიშვილის დეკორაციაში სამყაროს ამგვარი მოდელი იქმნებოდა. ეს მოდელი თავისთავად იყო სიმბოლო ძალადობის სრულიად დამანგრეველი თვისობრიობისა, რომელიც თითქოს კაცობრიობის ყველა ცოდვას იტევდა.

ცოდვილთა სამყოფელის ბინადართა შესამოსელი - სპექტაკლის პერსონაჟთა კოსტუმები წარმოდგენაში მრავალგზის იცვლებოდა და ამ ცვალებადობის კონკრეტული დიაგრამა პერსონაჟების ბედისწერის ცვალებადობის თანხვედრი იყო. პერსონაჟის კოსტუმი ზუსტად გამოხატავდა როგორც მისი მატარებლის სულიერ მდგომარეობას, ასევე იმ სოციალურ მდგომარეობას, რომლის მატარებელიც თითქოს კოსტიუმთან ერთად ხდებოდა პერსონაჟი.

მსახიობთა კოსტუმები სპექტაკლში სცენოგრაფიის ქმედით ელემენტებად მოიაზრებოდა და თავისთავად ხდებოდა იმგვარი პლასტიკური, ინვარიაციული მეტაფორული ფუნქციის მატარებელი, რომელიც ზუსტად გამოხატავდა სპექტაკლის ავტორთა პოზიციას. მხატვრის შექმნილი, მწერლის სათქმელის თანხვედრი პლასტიკური სახე მიხეილ ჯავახიშვილის კონცეფციის ვიზუალურ ადეპტს წარმოადგენდა. კოსტუმების ხშირი ცვალებადობა, როგორც სპექტაკლის პლასტიკური გადანყვეტის ნაწილი, ერთი მხრივ, სცენოგრაფიის დინამიზმს განსაზღვრავდა და, მეორე მხრივ, ამ კოსტიუმით მოსილი მსახიობი გასულიერებული სცენოგრაფიული დეტალისა და გასულიერებული სიმბოლო-მეტაფორის ფუნქციასაც ითავსებდა. სპექტაკლის დასწყისში სახე-იდეა — მარგო (ნანი ჩიქვინიძე), წარმოდგენაში ერთვებოდა შავი, ინგლისური მოდელის კაბით, რომლის შიგნითაც თეთრი პერანგი იკვეთებოდა. მხოლოდ მცირე დეტალს, ქრელ ქოლ-

გას შემოჰქონდა დისონანსი მკაცრ სილუეტში. ამ ტანსაცმელში ჩაცმული მარგოს მდუმარება თითქოს ვითარების ტრაგიზმის აქცენტირებას ახდენდა. სოუჟეტის განვითარების შესაბამისად, როდესაც მარგო უკვე ფიზიკურადაც და სულიერადაც დამორჩილებული იყო, გიორგი ალექსი-მესხიშვილი ნითელი, დეკოლტირებული პლიუმის „კოფტით“ მოსავდა პერსონაჟს. საუკუნის დასაწყისის ეს მოდელი, ერთი მხრივ, ვულგარულობის ელფერს ანიჭებდა არისტოკრატ ქალს, მეორე მხრივ კი, ნაწილობრივი სიშიშველე და ხასხასა ნითელი ფერი მდედრში ფიზიკური სანყისის გაღვიძების სიმბოლოდაც მოიაზრებოდა. ახლადგაჩენილი აქსესუარი — ყელზე შებმული ზონარი და დიდი ზომის უგემოვნო გულსაბნევი, პერსონაჟის შემგუებლობის ნიშნადაც აღიქმებოდა. სპექტაკლის ფინალში კი მხატვარი ნანი ჩიქვინიძის მარგოს ისეთსავე სელის ტანსაცმელში, პირახვეულს და ტომარაკიდებულს წარმოგვიდგენდა, როგორც ჯაყოს მესამე ცოლს, ნინას (მაია ტატიშვილი) წარმოდგენის დასაწყისში. პირახვეული, მეტყველების, და შეაბამისად პროტესტის უნარს მოკლებული ნინას ხელების მოძრაობა თითქოს გამაფრთხილებელ ნიშნად გვევლინებოდა ექსპოზიციამში. იგი ერთგვარად პლასტიკაში განსხეულებულ სიმბოლოდ მოიაზრეს რეჟისორმა და მხატვარმა: ამგვარ პირუტყვულ ყოფად იქცეოდა ნინას ტანსაცმლით შემოსილი მარგოს შემდგომი არსებობობაც და ნანი ჩიქვინიძის გმირის ტრაგიკული მდუმარების გამოხატვას ახალი პლასტი ემატებოდა.

თეიმურაზ ხევისთავის პირველი გამოჩენა სცენაზე თეთრი პერანგითა და შავი გრძელკალთებიანი სამოსით, ბაფთაშებმული შლიაპით, ნიგნით ხელში, იმთავითვე რომანის კითხვისკენ და შესაბამისად პროზის სამყაროში ჩანვდომისკენ განაწყობდა მაყურებელს. ნოდარ მგალობლიშვილი, ტელესპექტაკლის შემდეგ, უკვე მეორედ განასახიერებდა პიროვნების დაცემის ისტორიას. ამჯერად, ეს პერსონაჟი ტელეგმირისგან განსხვავებით, სპექტაკლის ავტორთა მიერ უფრო დაუნდობლად იყო მხილებული და გაკიცხულიც. სატელევიზიო სპექტაკლი უპირატესად ახლო ხედების მონაცვლეობით იყო გადაღებული. შესაბამისად, ნოდარ მგალობლიშვილის მიერ პერსონაჟის ფსიქოლოგიის გამოხატვა პასტელური

ფერებით ხდებოდა. სათეატრო ხელოვნება განსხვავებულ საშუალებებს ითხოვდა. გამომსახველობითი პალიტრა უთუოდ მდიდრდებოდა მსახიობის პლასტიკით, სცენიური მოძრაობის იმ სრულიად უნიკალური სახით, როდესაც „გარეგნულად ბრეიგელის ფუნჯით შექმნილს ჩამოგავს მისი თეიმურაზი, სულიერად კი დაბეჩავებული, არარად ქმნილი ძონძია და ამიტომაც ნაკაცარია იგი“⁶. სატელევიზიო სპექტაკლის თეიმურაზ ხევისთავი მცირედ თანაგრძნობას მაინც იმსახურებდა სპექტაკლის ავტორთა მხრიდან, რაც თავისთავად მაყურებელშიც იწვევდა სიმპათიას. კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრის წარმოდგენაში ნოდარ მგალობლიშვილის თეიმურაზი, თავისი „უმწეო გამოხედვით, ფარატინა „უხერხემლო“ ტანით, შავ სუდარაში (და არა სერთუკში) გამოხვეული სულით მხოლოდ ხევისთავს როდი წარმოგვიდგენს. ისევე როგორც მწერალმა, მსახიობმაც საერთოდ საზოგადოების, იქნებ მსოფლიო საზოგადოების იმ ნაწილის მოდელიც კი შექმნა, ვისი ადგილიც დანტეს არ აღმოაჩნდა თვით ჯოჯოხეთშიც კი!“⁷ თეიმურაზის პლასტიკის ცვალებადობას, მისი პიროვნული დეგრადაციის ეტაპების ჩვენებას მისი სამოსის მონაცვლეობაც განაპირობებდა. სცენიური ცხოვრების ცვალებადობის შესაბამისად ბაფთიანი შლიაპის ნაცვლად უფორმო ქუდს ჩამოიფხატავდა დაკონკილშინელიანი ხევისთავი. სპექტაკლის ფინალურ ეპიზოდში, სელის ხალათში მოსილი პერსონაჟი თითქოს ბოლომდე იყო განძარცვული იმ ატრიბუტებისგან, რისი ტარებაც მას არ ხელენიფებოდა. გიორგი ალექსი-მესხიშვილის მიერ შექმნილ კოსტუმებში ნოდარ მგალობლიშვილის პერსონაჟის დაცემის ეტაპები ისახებოდა. ყოველ ახალ კოსტუმში მხატვარი პერსონაჟის ცხოვრებისეული პერიპეტიების და მისი შინაგანი მდგომარეობის პროექციას თავაზობდა მაყურებელს. ეს პროექცია კი თავისთავად ნოდარ მგალობლიშვილის პლასტიკაში ისახებოდა და ხევისთავის სახის სრულყოფილად წარმოსახვას განაპირობებდა. მუდმივად პალტო-შინელ-სერთუკებით მოსილ ხევისთავს თითქოს მუდმივად სციოდა, მუდმივ დისკომფორტს განიცდიდა სამყაროში, სადაც

მისი ადგილი იმის გამოც აღარ დარჩა, რომ უბრძოლველად დათმო ყველაზე ღირებული, რაც კი ებადა. ამრიგად, ფორმისეული დინამიკითაც იქმნებოდა ის სრულყოფილი სცენიური სახე, რომელიც ანტიგმირად მოაზრებული ხევისთავის მხილების ფორმით წარმოდგებოდა.

ჯაყო ჯივაშვილის მრავალრიცხოვან შემსრულებელთა შორის მარჯანიშვილის თეატრის ორი მსახიობია — გივი ჩუგუაშვილი და გივი ციციქიშვილი. როლები განსხვავებული სტილისტიკით იყო შექმნილი: გივი ციციქიშვილის პერსონაჟი უფრო ხანდაზმული და შესაბამისად უფრო გამოცდილი და ალღოიანი იყო. შავი ფაფახითა და ცხვრისვე ჯუბით, ტყავის ნალების ზემოთ, წვივებზე, ცხვრის ბენვი ჰქონდა ამოცმული. სპექტაკლის ერთ-ერთ ეპიზოდში ბანჯგვლიან შიშველ ტორსზე ჰქონდა შემოცმული ყავისფერი ჯუბა მსახიობს. იგი ცხვრის ტყავში გახვეული მგლის სახედ მოიაზრეს მხატვარმა და რეჟისორმა.

გივი ჩუგუაშვილის ჯაყო ახალგაზრდული ენერგიითა და პირუტყვივული მიზანწრაფვით თითქოს მთელ სცენიურ სივრცეს იპყრობდა. გაბუძგნული წვერ-ულვაშით, თავზე ფაფახ-ნამოცმული ჯაყო თოფითა და ხანჯლით იყო აღჭურვილი. ჯაყოს გარეგნული იერსახისა და უკანა ფონზე ლეჩაქით თავშემოსილი ხევისთავების წინაპარი მანდილოსნების სურათების დაპირისპირებით სცენოგრაფიული კონფლიქტის კოსტუმებში ასახული ინვარიაცია იქმნებოდა. როგორც უკვე აღვნიშნე, ჩექმებში ჩატანებული შავი შარვლით და შავი ხალათით მოსილი, პორტალზე განლაგებული ლაუკიდან ამოსული გივი ჩუგუაშვილის ჯაყო ბნელეთის მოციქულად მოიაზრებოდა წარმოდგენაში. მარგოს გაუპატიურების ეპიზოდი წითელი მუთაქის ფონზე ვითარდებოდა. ჯაყოსაც წითელი პერანგი და ყავისფერი ჯუბა ეცვა. მუთაქის გვერდზე განლაგებული საკვოაჟი ასევე წითელი შუქით ნათდებოდა. კოსტუმებსა და განათებაში აქცენტირებული ფერი ეპიზოდის ტრაგიზმს აძლიერებდა. მხატვარი ჯაყოს კოსტუმის ტონთა მონაცვლეობით -სისხლისფერითა და შედედებული სისხლისფერით და შუქნერით ქმნიდა საქართველოს დაპყრობის კონცეპტუალურ სიმბოლოს. ეს წითელი ტონი შემდგომ მარგოს სამოსელში გადაინაცვლებდა. ქორნილის ეპიზოდში წითელ „კოფტაში“

⁶ ნ. არველაძე, თეატრის გამარჯვება, ლიტერატურული საქართველო, 6 აპრილი, 1984, გვ.12.

⁷ ნ. არველაძე, თეატრის გამარჯვება, ლიტერატურული საქართველო, 6 აპრილი, 1984, გვ.12.

შემოსილი მარგო და ამჯერად თეთრ ჩოხაში ჩაცმული ჯაყო უტიფრად გადააბიჯებდნენ მიწაზე გართხმულ თეიმურაზს. ჯაყო ჯივაშვილის ჰაბიტუსის და შესაბამისად სცენიური სახის შექმნაში მხატვრის მიერ შეთხზული გარეგნულ ნიშანთა სისტემა-სამოსი და გრიმი მნიშვნელოვან ფუნქციას ასრულებდა და ნიჭიერებით აღბეჭდილი გივი ჩუგუაშვილის ამ როლს მისი შემოქმედებითი ბიოგრაფიის საუკეთესო ნიმუშად აქცევდა.

დავით დვალისძე ნახუცარი ივანე რომანშიც და წარმოდგენაშიც თეიმურაზ ხევისთავის მუდმივ თანამოსაუბრედ და ოპონენტად გვევლინებოდა. სწორედ ივანესთან დიალოგებში იხსნებოდა თეიმურაზ ხევისთავის მსოფლმხედველობა და ამ ორთა სამყაროსადმი დამოკიდებულების განსხვავებულობა. ივანე დავით დვალისძის პირველი როლი იყო კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრში - წარმატებული დებოუტი. ნახუცარის სამოსი თითქოს ბოლომდე იყო განძარცვული ყოველივე იმისგან, რისგანაც ადრე სასულიერო პირის შესამოსელი შედგებოდა. შავი კოსტუმითა და შავი პერანგით, ტყავის ჩექმებში ჩატანებული შარვალით, იგი წიგნის ჭიად სახელდებული თეიმურაზის საპირისპიროდ მიწაზე მყარად მდგარ, ხორციელი სანყისის მიერ სულიერების დათრგუნვის სახედ მოიაზრებოდა სპექტაკლში. ივანეს ტანსაცმლიდან თითქოს წაშლილი იყო ეროვნული სამოსის უმცირესი დეტალის ნიშანწყალიც კი. უსარგებლო იდეების ერთგულებას შეწირული თეიმურაზისა და კონფორმიზმით ნიშნდებული ივანეს გარეგნული მონახაზები, მათ კოსტიუმებსა და გრიმში განხორციელებული შტრიხები, ერთი მხრივ, რეჟისორისა და მხატვრის ჩანაფიქრის და, მეორე მხრივ, უაღრესად საინტერესო როლების კონტრასტის პრინციპით წარმოსახვას განაპირობებდა.

თეიმურაზი, მარგო, ჯაყო — ამ სამთა ბედისწერის გადახლართვის პარალელურად სპექტაკლში გლეხთა სახეები უფრო ეპიზოდური და ფრაგმენტული იყო, ვიდრე რომანში. გლეხობა სპექტაკლში უფრო ფონია, რომელიც წარმოდგენაშიც, მწერლის კონცეფციის შესაბამისად, ყოველგვარ ვითარებაში ინარჩუნებდა ეროვნულ თვისობრიობას. გიორგი ალექსი-მესხიშვილის შექმნილ გლეხთა კოსტიუმებშიც ყველაზე მეტად იყო ქართული სამოსის შტრიხები: გრძელი,

თალხი ფერის ახალუხებით და ქუდებით მოსილ ამ პერსონაჟებს მუდმივად ეხურათ პატარა გლეხური ქუდები, წარმოდგენაში ერთგვარად ნამუსის ქუდის დატვირთვასაც რომ ატარებდა. ამ ქუდებთან საპირისპიროდ თეიმურაზის ევროპული ქუდების მონაცვლეობა და მისი შეცვლა სრულიად უფორმო თავსაბურავით, პერსონაჟის კოსტიუმის ამ დეტალითაც გამოხატავდა რეჟისორისა და სცენოგრაფის პოზიციას.

ერთიანი სცენიური დანადგარის პრინციპით შექმნილ, ეთნოგრაფიულ ელემენტებს მოკლებულ დეკორაციაში კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრის სცენაზე მიხეილ ჯავახიშვილის პერსონაჟები ცოცხლდებოდნენ და მეოცე საუკუნის ბოლოს ისეთივე ძალით მოჰქონდათ ერის უპირველესი სატიკვარი, როგორც საუკუნის დასაწყისში თავად მიხეილ ჯავახიშვილს. თემურ ჩხეიძის დადგმული სამი ინტერპრეტაცია — სატელევიზიო ვიდეოფილმი, მოსკოვის სამხატვრო თეატრის წარმოდგენა და კ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრში განხორციელებული სპექტაკლი სამართლიანად მიიჩნევა ქართული პროზის საუკეთესო ინტერპრეტაციად აუდიოვიზუალურ ხელოვნებაში. უპირველესი მიზეზი, რამაც განაპირობა თემურ ჩხეიძის „ჯაყოს ხიზნების“ წარმატება, მწერლის სათქმელის ერთგულება, მათი სატიკვარის ერთიანობა იყო. და კიდევ ის, რომ მიხ. ჯავახიშვილის პერსონაჟები, რომელთა საოცარი გალერეა შექმნეს სხვადასხვა თაობის, ეროვნების, სტილისტიკის ნიჭიერებით აღბეჭდილმა მსახიობებმა, სცენოგრაფების შექმნილ იმგვარ გარემოში გაცოცხლდნენ, სადაც მათი პერსონაჟების წარმოსახვისთვის აზრობრივი, პლასტიკური და მიზანსცენობრივი მახვილები მაყურებლის ასოციაციურ წარმოსახვას მწერლის კონცეფციის შესატყვისად მიმართავდნენ და ლიტერატურული ტექსტის თანხვედრ აუდიოვიზუალურ ტექსტს ქმნიდნენ.

LELA TSIPURIA

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

VISUAL INTERPRETATION OF THE THEATRICAL VERSION OF “JAQO’S REFUGEES”

S u m m a r y

Stage director Temur Chkheidze has staged production “Jaqo’s Refugees” by Mikheil Javakhishvili three times. Artistic realization of “Jaqo’s Refugees”, produced by Kote Marjanishvili State Drama Theater, one of the best productions of the Georgian theatre, is analyzed in the article. The article concerns sequential analysis of the text’s visualization.

Methodology for study of art synthesis takes into consideration analysis of audiovisual art components. The article deals with the final result of joint creative work accomplished by Temur Chkheidze, stage director, Giorgi Aleks-i-Meskhishvili, author of decorations and costumes, and Yuri Zaretski, choreographer. To transform literary text into audiovisual art, i.e. into scenic life of the novel characters among decorations, it is necessary to create such environment, a free flowing sketching or mise-en-scene, which will result in a system of elements, reflecting common conception. These details, parts of the whole, get united into general system of the authors’ conception.

Decorations by Giorgi Aleks-i-Meskhishvili were based on the philosophical worldview. Otherworld, Earth and Heaven reflected in stage decorations, shaped as ruins of a church, create general visual decoration system. Distribution of details in the background was part of this system: walls with fresco fragments, photos of ancestors scattered all over, the functionless and useless items - stopped wall clock, dress nailed to the wall, etc. Eclecticism of everyday life and of belief symbolism reflected Khevistavi’s inactivity, which reached absurdity and as a result, generated coercion. Artistic representation of the writer’s idea was clearly reflected in

the scenography. Personal degradation of the characters developed against the background of unstable world.

In decorations created by Giorgi Aleks-i-Meskhishvili the most significant importance was given to items, which enhanced the theme of the play. Swing hanging on ragged ropes, the most important, movable attribute of the scenographic conflict, by decision of Temur Chkheidze, Giorgi Aleks-i-Meskhishvili and Yuri Zaretski bore different functions in a course of the play. On the one hand, it had artistic function. Namely correlation of its artistic function with its common purpose, together with other details of scenography, was one of the main segments of scenographic conflict in the setting of “Jaqo’s Refugees” produced by Kote Marjanishvili State Drama Theater.

Costumes of characters were of special significance in scenography of Marjanishvili Theater’s production “Jaqo’s Refugees”. They were functioning elements of the performance, comprising plastic and invariational metaphorical function, which exactly expressed viewpoint of the production authors. Plastic form created by the author of costumes in accordance with the writer’s idea, is a visual adaptation of Mikheil Javakhishvili’s concept. Frequent change of costumes, as a constituent part of plasticity of the theatrical performance, defined on the one hand plastic expressiveness of scenography, and on the other hand, an actor dressed in the costume combined function of an animated symbol-metaphor. State of mind of a character, as well as his/her social status was expressed via clothing. Actor and his/her costume, these two inseparably linked, were shaped into a stage character.

“Jaqo’s Refugees”, produced by Kote Marjanishvili State Drama Theater, was such an example of a “synthesis art”, where each component, shaped into the visual entity, expressed closely agreed viewpoints of the authors. At the same time, each component carried aesthetic burden and all the components were of the same artistic quality.

Via actors who played among the decorations, characters of Mikheil Javakhishvili came to life on

the stage of Kote Marjanishvili State Drama Theater, which lacked ethnographic elements. At the end of the 20th century they displayed chief pain of the nation with the same acuteness as it was expressed by Mikheil Javakhishvili at the beginning of the same century. Three versions of the play staged by Temur Chkheidze, TV video-film, production of the Moscow Art Theatre and a production of Kote Marjanishvili State Drama Theater, are justly considered as the best audio-visual interpretations of a Georgian novel. Faithfulness to the writer's vision and the sameness of the novelist's and director's concerns have contributed to the success of Temur Chkheidze's "Jaqo's Refugies". Apart from that, an interesting gallery of Mikheil Javakhishvili's characters was created by talented actors of different generations, nationalities and styles in an environment created by the scenic designers, where the talented actors did their best to put appropriate accents associated with meaning, plasticity and mise-en-scene, to direct associative perception of audience in conformity with the writer's conception. In that way they have created audio-visual text coincident with the text of the novel.

ნათია ნაცვლიძე

გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

თბილისის კათოლიკური თემის ისტორიიდან (სოლოლაკის სასაფლაო)¹

კათოლიკე მისიონერები საქართველოში ჯერ კიდევ XIII საუკუნეში, რუსუდანის მეფობისას გამოჩნდნენ. პირველი მონასტერი თბილისში დომინიკელმა ბერებმა 1240 წელს დააფუძნეს². მოგვიანებით, პაპმა იოანე XXII-მ (1316-1334 წწ.) თბილისის საეპისკოპოსო დაარსა წმ. იოანე ნათლისმცემლის კათედრალით.

თემურ ლენგის შემოსევების შემდეგ საეპისკოპოსოც და მონასტერიც გაუქმდა და კათოლიკეთა საქმიანობა საქართველოში XVII საუკუნემდე შეწყდა. ახალი მისიონი თბილისში 1663 წელს გაიხსნა. ის ქვემო კალას უბანში, ახლანდელ აბესაძის (ყოფილ კათოლიკეთა) ქუჩაზე კაპუცინებმა დააარსეს, მოგვიანებით კი აქ დიდი ეკლესიაც ააშენეს³.

თბილისელ კათოლიკეთა ისტორიის საყურადღებო ნაწილია სოლოლაკის ამჟამად გამქრალი სასაფლაოც, რომელსაც ეხება წინამდებარე წერილი.

კათოლიკეთა სასაფლაოს არსებობა თბილისში დოკუმენტურად მხოლოდ XVIII საუკუნიდან დასტურდება. ვახუშტის 1735 წლის გეგმაზე №75-ით აღნიშნულია „ფრანგთა სასაფლაო“ (სურ. 1). ის კალოუბნის ან დანგრეული ეკლესიის მოპირდაპირე მხარეს, დაახლოებით დღევანდელ-

ლი გრიბოედოვის თეატრის ტერიტორიაზე იყო განთავსებული⁴. სასაფლაო კაპუცინთა ორდენის ბერებს ეკუთვნოდა. მინა საცხოვრებელ და წირვის ჩასატარებელ ორ სახლთან ერთად მათ სავარაუდოდ, მეფე ვახტანგ V შაჰნავაზის დროს უნდა მიეღოთ. 1670 წლისთვის მისიონს თბილისში უკვე საკუთარი ეკლესია ჰქონდა⁵. ფ. შარდენს თავის 1673 წლის ნახატზე მხოლოდ ეკლესია და მისიონის ტერიტორია აქვს დატანილი (სასაფლაო მასზე აღნიშნული არ არის). აქედან გამომდინარე უნდა ვიფიქროთ, რომ იმხანად თბილისის მკვიდრი კათოლიკენი (მათი რიცხვი კი ძალიან მცირე იყო⁶), კაპუცინ მღვდლებთან ერთად ეკლესიის ეზოში იკრძალებოდნენ. ჩვენ არ ვიცით, როდის მიიღეს მათ მინა გარეთუბანში სასაფლაოს მოსაწყობად, მაგრამ ვახუშტის გეგმით თუ ვიმსჯელებთ, ეს 1735 წლამდე უნდა მომხდარიყო. უცნობია ისიც, თუ როდის გაუქმდა ეს სასაფლაო. პიშჩევიჩის 1782 წლის გეგმაზე ის უკვე აღარ ჩანს.

1806-1808 წლებში კაპუცინი ბერები მთავარმართებელ დ. ციციანოვის განსაკუთრებული მხარდაჭერით სარგებლობდნენ⁷. მისი დახმარებით პატრებს მთავრობისაგან 6000 მანეთი მიუღიათ ღმრთისმშობლის მიძინების სახელობის ახალი ეკლესიის მშენებლობისათვის. ამ ეკლესიის გარდა, პატრების ქონებას ბაღი, ორი ცარიელი ადგილი და ერთი სახლი შეადგენდა⁸. როგორც ჩანს, ერთ-ერთი ამ „ცარიელ ადგილთაგანი“ სოლოლაკში, მთანმინდის აღმოსავლეთი კალთის ძირში, ახლანდელი ჭონქაძის ქუჩის ზემოთ მდებარეობდა. როგორც დოკუმენტებიდან ჩანს, სწორედ აქ მოენყო თბილისელ კათოლიკეთა ახალი სასაფლაო. იულიუს კლაპროტი, რომელმაც საქართველოში 1807-1808 წლებში იმოგზაურა, თბილისის აღ-

88

¹ საგანგებო მადლობა მინდა ვუთხრა დავით ხოშტარას, რომელიც დიდად დაამხმარა ამ სტატიის მომზადებაში.

² მ. თამარაშვილი, *ისტორია კათოლიკობისა ქართველთა შორის*, თბ., 1902, გვ. 17; დ. ნინიძე, თბილისის დომინიკელთა მონასტრის ისტორიისათვის (ვინ იყო გვიხარდ კრემონელი?), *საიუბილეო კრებული მიძღვნილი შოთა მესხიას დაბადების 90 წლისთავისადმი*, თბ., 2006, გვ. 225-226.

³ ამ ეკლესიის ისტორიისათვის იხ.: დ. ხოშტარია, ხარების ეკლესია თბილისში, *საქართველოს სიძველენი*, №13, 2010, გვ. 159-167.

⁴ ძველი საბუთების მიხედვით ქამონაცის საყდრის მოპირდაპირე მხარეს ნაოხარი ადგილები და ვენახები იყო. იხ. მ. ბერძნიშვილი, *თბილისის გარეგანი სახე XVIII საუკუნეში*, თბ., 1965, გვ. 51.

⁵ დ. ხოშტარია, *დასახ. ნაშრომი*, გვ. 159.

⁶ 1701 წელს ქალაქის მოსახლეობა დაახლოებით 20000 სულს შეადგენს. აქედან 14000 სომეხია, 3000 მაჰმადიანი, 2000 ქართველი და 500 რომაელი კათოლიკე (ფ. შ. დე ტურნეფორი, *მოგზაურობა აღმოსავლეთის ქვეყნებში*, თარგმანი, შესავალი და კომენტარები მ. მგალობლიშვილისა, თბ., 1988, გვ. 66-67).

⁷ *იქვე*, გვ. 497.

⁸ *იქვე*, გვ. 496.

წერისას ამ სასაფლაოსაც ახსენებს⁹. ეს ცნობა საშუალებას გვაძლევს მისი დაარსების თარიღი 1800-იანი წლების დასაწყისით შემოვფარგლოთ. 1820-იან წლებში კაპუცინი ბერები რომის პროპაგანდასთან მიმონერაში ამ სასაფლაოს და მასზე მიმდინარე სამშენებლო თუ სამეურნეო საქმიანობას რამდენჯერმე საგანგებოდ ახსენებენ. 1824 წლის 18 დეკემბერს უფროსი პატრი ფილიპე ფორანოელი რომის პროპაგანდას სასაფლაოს პატარა ეკლესიის დასრულების შესახებ აცხობინებს¹⁰. 1830 წლის 6 მარტს იგი რომში აგზავნის ვრცელ მოხსენებას საქართველოს მისიონის შესახებ და აღნიშნავს, რომ „ეკლესიას ქალაქის ახლო ერთ გორაზე აქვს სასაფლაო ვრცელის მინით, რომლის ნახევარიც სათესავ-სათიბავია. შვიდი წლის წინათ შემოველო ლოზე და გადაიქცა მშვენიერ ბაღად, რომლის შემოსავალი ეძლევა გლახაკთა. ამ მოწყალეების განწესება იქვე ახლად აშენებულის ეკლესიის კედლის ქვაზეა დაწერილი, რაც სათნო საყოფელი შეიქმნა მთავრობისათვის, რაისგამო ამ ბაღს მოსარწყავი წყალი დაეთმო უსასყიდლოდ“¹¹ (მთარგმნელის სტილი დაცულია).

1845 წელს რუსეთის იმპერატორის მიერ მიღებული დეკრეტის თანახმად, კაპუცინებს საქართველოს დატოვება მოუწიათ¹², მაგრამ იმავე წელს, მეფისნაცვალ მიხეილ ვორონცოვის მონადინებით, კათოლიკე მღვდლები კვლავ დაბრუნდნენ თბილისში და სათავეში ჩაუდგნენ ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესიას. ამჯერად ეს წმ. როზარის საძმოს წევრები იყვნენ¹³. სხვა უძრავ

ქონებასთან ერთად მათ გადაეცა სოლოლაკის სასაფლაო სამლოცველოთი და სამრეკლოთი, იქვე მდებარე სახლი, რომელიც იმ დროს არავითარ შემოსავალს არ იძლეოდა, და პატრი ფილიპეს მიერ გაშენებული ბაღი მეზობლის სახლით¹⁴.

კათოლიკეთა თემი განსაკუთრებული მზრუნველობით ეპყრობოდა სასაფლაოსა და მასთან მდებარე ბაღს და, შესაძლებლობის შემთხვევაში, მის გაფართოებაზე და ახალ შენობებზეც ზრუნავდა. მაგალითად, 1850 წელს ძველი სამლოცველო ახალი, წმ. ჯვრის სახელობის ეკლესიით შეცვალეს¹⁵, ხოლო 1858 წლის 27 ნოემბერს ვინმე არტემ ბაისალოვისაგან 2500 მანეთად სასაფლაოს მომიჯნავე მიწის სამი ნაკვეთი შეისყიდეს¹⁶.

თბილისის 1867 წლის გეგმაზე სოლოლაკის კათოლიკური სასაფლაოს საზღვრები საბოლოოდ არის დადგენილი. მას უკავია მოზრდილი ტერიტორია სოლოლაკის ფერდზე და ქალაქის მხრიდან კონსულისა (დღევანდელი გერგეტის) და გუდოვიჩის (დღევანდელი ჭონქაძის) ქუჩებით იფარგლება.

1883 წლის 12 სექტემბერს თბილისის საქალაქო სათათბირომ მიიღო გადაწყვეტილება, რომლის მიხედვითაც კათოლიკეებს სოლოლაკის სასაფლაოზე გარდაცვლილთა დაკრძალვა აეკრძალათ. მთავრობის აზრით, მისი მდებარეობა ქალაქის უშუალო სიახლოვეს ეპიდემიის გავრცელების საშიშროებას ქმნიდა. ეს გადაწყვეტილება იყო ნაწილი გეგმისა, რომლის მიხედვითაც საბოლოოდ ყველა კონფესიის სასაფლაოები ქა-

გულისხმობდა, რომ ლოცვანი მთელი წლის მანძილზე, 8760 საათის განმავლობაში უწყვეტად უნდა ყოფილიყო ნაკითხული. XIX საუკუნეში, ახალი დროის რეალობების გათვალისწინებით, მოთხოვნები შერბილდა. მას შემდეგ საძმოს წევრები ყოველდღიურად წმ. როზარის ლოცვანიდან მხოლოდ ერთ ლოცვას (მისტერიას) აღავლენენ. წმ. როზარის საძმოს შესახებ იხ: H. Ch. Lea, *A History of Auricular Confession and Indulgences in the Latin Church*, London, 1896, გვ. 484-489; G. Martin, *Roma Sancta*, ed. and trans. by G. B. Parks, Rome, 1969, გვ. 214-218. წმ. როზარის ლოცვის ისტორიის შესახებ დამატებით იხ.: N. Mitchell, *The Mystery of the Rosary: Marian Devotion and the Reinvention of Catholicism*, New York, 2009. წმ. როზარის საძმო დღესაც არსებობს. იხ. მისი ვებ-გვერდი: www.rosary-center.org.

¹⁴ Ведомость по недвижимому имуществу оставленному бывшими капуцинами Тифлисской Римско-Католической церкви, 1848 წლის 21 მარტი, სსცა, ფონდი №1645, აღწერა №1ა, საქმე №1, გვ. 2.

¹⁵ *Кавказский календарь*, 1885, გვ. 67.

¹⁶ Отношение Церковного Совета о покупке земли, прилегающей к кладбищу, план сада, 1858 წლის 27 ნოემბერი, სსცა, ფონდი 1645, აღწერა №1, საქმე №11, გვ. 1-2.

⁹ უუთითებ ინგლისური გამოცემის მიხედვით: J. von Klaproth, *Travels in the Caucasus and Georgia*, London, 1814, გვ. 410.

¹⁰ იქვე, გვ. 513. 1805-1810 წლებში ამავე ფილიპე ფორანოელის თაოსნობით აშენდა ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესია კალაში, კათოლიკეთა (ამჟამად გაბესაძის) ქუჩაზე.

¹¹ იქვე, გვ. 514-515.

¹² 1844 წლის 2 ივნისს მიღებული დეკრეტი პატრებს ავადმყოფობადა თავი რუსეთის ქვეშევრდომებად ეცნოთ, უარი ეთქვათ რომთან მიმონერაზე, გამიჯვონდნენ სომეხ კათოლიკეებს და დამორჩილებოდნენ მოგილიოვის კონსისტორიას. პატრებმა მორჩილებაზე უარი განაცხადეს და ქვეყანა სამუდამოდ დატოვეს. იხ. მ. თამარაშვილი, *ქართული ეკლესია დასაბამიდან დღემდე*, თბ., 1995, გვ. 719.

¹³ წმ. როზარის საძმო დააარსა დომინიკელმა ბერმა ალან დე ლა როშმა 1463-1468 წლებში. მისი მიზანი იყო ღმრთისმშობლის ლოცვანის — წმ. როზარის გავრცელება. ტრადიციით, წმ. როზარის ლოცვანის შექმნა თავად წმ. დომინიკს მიეწერება. 1635 წელს ტიმოტი რიჩმა დააარსა „მუდმივი როზარი“, რაც იმას

ლაქიდან მოშორებით, ნავთლულში უნდა გადატანილიყო. ერთიანი მუდმივი ტერიტორიის გამოყოფამდე, კათოლიკეებს მინა კუკიისა და ავღაბრის მართლმადიდებელთა სასაფლაოებზე მისცეს. ამ გადაწყვეტილებამ ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესიის მზრუნველთა საბჭოს წევრთა უკმაყოფილება გამოიწვია. მათ სათათბიროს მიმართეს შუამდგომლობით, რომელშიც ასაბუთებდნენ, ერთი მხრივ, სოლოლაკის სასაფლაოს უვნებლობას ამ უბნის მცხოვრებთათვის და, მეორე მხრივ, სასაფლაოსა და ეკლესიის განსაკუთრებულ „სასიცოცხლო“ მნიშვნელობას კათოლიკე მრევლისათვის¹⁷. სათათბირომ ეკლესიის შუამდგომლობა ნაწილობრივ დააკმაყოფილა და 1884 წლის 3 ოქტომბრის გადაწყვეტილებით ძველ სასაფლაოზე დაკრძალვის ნება მხოლოდ მათ მისცეს, ვისაც საგვარეულო აკლდამა ჰქონდა ან ვისი წინაპრებიც აქ განისვენებდნენ. დანარჩენებს — „მარტოხელებსა და ჩამოსულებს“ — ადგილი კუკიაზე და ავღაბარში გამოუყვეს¹⁸. 1893 წელს შედგა სოლოლაკის კათოლიკური სასაფლაოს გენერალური გეგმა¹⁹ (სურ. 3), რომელიც ასეა დასათაურებული: „გეგმა ქალაქ თბილისის მეოთხე ნაწილში (სოლოლაკში) მდებარე თბილისის რომაულ-კათოლიკური სასაფლაოს მიწისა, რომელიც ეკუთვნის თბილისის მიძინების რომაულ-კათოლიკურ სამრევლო ეკლესიასთან არსებულ წმ. როზარის საძმოს და მოიცავს 12930 კვადრატულ საჟენ ფართობს. ეს გეგმა შედგენილია 1893 წელს ზემოთხსენებული ეკლესიის წინამძღვრად მღვდელ პავლე კალაიჯევის²⁰ და ამავე ეკლესიის მზრუნველთა საბჭოს წევრებად „ნადვორნი სოვეტნიკ“ ეგორ პეტროვიჩ ისარლოვისა და კოლეგის ასესორ ედუარდ ოსიპოვიჩ კარაევის ყოფნისას“.

12930 კვ. საჟენი (თითქმის ექვსი ჰექტარი) მიწის ნაკვეთიდან ბალს, რომლითაც ჯერ კიდევ 1830 წელს ასე ამაყოფდნენ კაპუცინი პატრები, 2340 კვ. საჟენი მიწა ჰქონდა დათმობილი, მდელს — 430;

¹⁷ Журнал Тифлиского губернского по городским делам присутствия и переписка о разрешении хоронить покойников на Сололакском кладбище, 1884 წლის 3 ოქტომბერი, სსცა, ფონდი №192, აღწერა №1, საქმე №38, გვ. 7-8.

¹⁸ იქვე, გვ. 4-5.

¹⁹ სსცა, ფონდი 1645, აღწერა №1, საქმე №188.

²⁰ გეგმის შედგენა პ. კალაიჯევის აქტიურ საქმიანობას უკავშირდება. ის ამავე წელს თანამდებობიდან გათავისუფლებული ალფონს ხითარიშვილის ადგილზე დანიშნეს (სსცა, ფონდი №1645, აღწერა №1ა, საქმე №105).

საკუთრივ სასაფლაოს — 2970, ხოლო საძვარს, კლდესა და მიწაყრილს — 7190. სასაფლაოს გაშენებული მონაკვეთი ქალაქის მხარეს იყურებოდა. შესასვლელი ლერმონტოვის ქუჩის ბოლოში იყო მოწყობილი. აქედან შესულს წინ დარაჯის მოზრდილი სახლი ხვდებოდა. უზარმაზარი გამწვანებული ბაღი თავისი ორანჟერეით კონსულის და გუდოვიჩის ქუჩებზე გამოდიოდა. ქუჩების შესაყართან ბაღში შედიოდა პატარა ბილიკი, რომელიც მებაღის სახლისაკენ მიემართებოდა. ბაღი კარგად მოვლილი, უხვად გამწვანებული და დაკვალული იყო. მას ჩრდილოეთი მხრიდან ბოზარჯიანცის თამბაქოს ქარხანა და მაიკო ქართველიშვილის კუთვნილი მიწის ნაკვეთი ემიჯნებოდა.

სოლოლაკის კათოლიკურ სასაფლაოზე იკრძალებოდა ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესიის მრევლი — უმეტესად თბილისის მკვიდრი ქართველები და სომხები²¹. 1893 წლისათვის აქ სულ 22 გვარის სამარხი აკლდამაა აღნუსხული. ესენი იყვნენ: 1. თავადი ანდრონიკოვი, 2. ბაქრაძე, 3. ბეზირგანოვი, 4. ჯაყელი, 5. ზუბალოვი, 6. სტეფანე და პეტრე ისარლოვები, 7. კარაევი, 8. კანდინოვი, 9. კაკალოვი, 10. მიზანდარი, 11. მეფისოვი, 12. მაისუროვი, 13. მელიქოვი, 14. თავადი თუმანოვი, 15. უმიკოვი, 16. თავადი ჩიქოანი, 17. ჩიგიანი, 18. ჩაროევი, 19. ენიბეგოვი, 20. იაგულოვი, 21. ალექსანდრე და ეგორ ისარლოვები, 22. კობიევი²².

1893 წლის გეგმაზე დატანილი სამლოცველო და სამრეკლო ამჟამად აღარ არსებობს, მაგრამ სამლოცველოს არქიტექტურაზე წარმოდგენას ძველი ფოტოსურათები გვიქმნის (სურ. 2, 4). ოქტაგონალური ფორმის შენობას აღმოსავლეთ მხარეს მცირედ გამოწეული აფსიდი ჰქონდა. ნიბოებს გარედან დორიული ნახევარსვეტები აუყვებოდა. ნახევარსვეტების კაპიტელებზე იდო ერთიან მაღალ ჰორიზონტალურ სარტყელში ჩართული იმპოსტები, რომლებსაც ნახევარწრიული თაღები ეფუძნებოდა. ლაუნეტებში თაღებქვეშ თავსდებოდა პატარა ნახევარწრიული ფანჯრები. ქვემოთ, მათ გასწვრივ, მაღალი თაღოვანი, როგორც ჩანს, ვიტრაჟებიანი ფანჯრები იყო გაჭრილი. სხვაგვარი გადაწყვეტა ჰქონდა დასავლეთ ნახნაგს — აქ ერთიანი სარტყელი წყდებოდა და კედელს სრული წრის ფორ-

²¹ ლ. ისარლოვი, კათოლიკენი საქართველოში, მოამბე, 1897, №XII, გვ. 64.

²² სსცა, ფონდი 1645, აღწერა №1, საქმე №188.

მის ფანჯრის ღიობი ანაწევრებდა. მის ქვეშ იყო მონყობილი ნახევარსვეტებით ფლანკირებული და ფრონტონით დაბოლოებული შესასვლელი. სამლოცველოს სადად პროფილირებული კარნიზი და დაბალი პირამიდისებრი სახურავი ასრულებდა. 1893 წლის გეგმაზე სამრეკლო ეკლესიის სამხრეთითაა აღნიშნული, მაგრამ ფოტოსურათებზე ის არ ჩანს.

რამდენიმე ძველი ფოტოსურათი (სურ. 2, 5, 6) სასაფლაოს საერთო ხედს გვიჩვენებს ფერდზე შეფენილი საფლავებით. მოკირწყლულ ბილიკს, რომელიც ეკლესიისაკენ მიემართებოდა, ბოლოში ქვის ფართო კიბის ორი სამსაფეხურიანი მარში აგრძელებდა. სასაფლაოს უხვი გამწვანება არ ჰქონია, ფოტოსურათებზე აქა-იქ ჩანს დაბალი ხეები. საფლავების ნაწილი მხოლოდ ქვებით არის აღნიშნული, ნაწილს ხის უბრალო მესერი არტყია, ნაწილიც — ლითონის მოაჯირით მოფარგლული და ჩარდახით გადახურული — შედარებით მდიდრულად გამოიყურება. ამ უკანასკნელთაგან ზოგიერთს მრგვალი ქანდაკებებიც ამშვენებდა.

სასაფლაოს მიმდებარე ბაღს XIX საუკუნის ბოლოდან უკვე არავითარი შემოსავალი არ მოჰქონდა, პირიქით, მისი შენახვა ეკლესიას გარკვეული თანხა უჯდებოდა. მრევლის წევრი იოსებ იაკობის ძე ანდრონიკაშვილი 1900 წლიდან სასაფლაოსა და ბაღის მაღალი კედლით გამიჯვნის, ბაღის ტერიტორიის წვრილ მონაკვეთებად დაყოფისა და მათზე გასაქირავებელი სახლების მშენებლობის უფლების მოპოვებას ცდილობდა. 1902 და 1905 წლებში მან ეს თხოვნა რამდენჯერმე შეიტანა თბილისის მინათმოქმედების უწყებაში²³. ი. ანდრონიკაშვილი დაჟინებით ამტკიცებდა, რომ გაქირავებული სახლებიდან მიღებული თანხა დიდად წაადგებოდა ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესიისა და მასთან არსებული სასულიერო სკოლის ბიუჯეტს. 1908 წლის 14 თებერვალს კომისიამ, რომლის წევრები იყვნენ ივან ჩეხოვსკი, იაკობ ისარლოვი და მიხეილ გოსნევსკი, გამოაქვეყნა დასკვნა, რომლის მიხედვითაც ი. ანდრონიკაშვილის პროექტი დაწუნებულ იქნა შემდეგ მიზეზთა გამო: 1. ბაღი ეკლესიის უშუალო სიახლოვეს მდებარეობდა და აქ სამშენებლო საქმი-

ანობა და ამ ტერიტორიის თავისუფლად დასახლება მკრეხელობად იქნა მიჩნეული; 2. ქალაქის მიერ შეთავაზებული მოკლევადიანი იჯარის პირობების გათვალისწინებით, დასაშვები იყო მხოლოდ დროებითი შენობების აგება, ხოლო რადგან ქალაქი ყოველ 6 წელიწადში ანახლებდა მოიჯარეთა ხელშეკრულებებს, ქირის გადასახადის მნიშვნელოვანი გაზრდით, ეს გამოიწვევდა დამქირავებელთა უკმაყოფილებას და საქმეთა სასამართლოში გადაცემას, რაც წარმოუდგენელ ხარჯებთან იქნებოდა დაკავშირებული; 3. ბაღი აუცილებელი იყო კათოლიკურ ეკლესიასთან არსებული სკოლის მოსწავლეთათვის, რომლებიც აქ მონყობილი ექსკურსიების საშუალებით პრაქტიკულად სწავლობდნენ ბოტანიკას და, ზოგადად, საბუნებისმეტყველო საგნებს; 4. ბაღის დასახლებულ ტერიტორიად გადაქცევა მხოლოდ შეზღუდვად სასაფლაოს სივრცეს, რომელიც მომავალში შეიძლებოდა გამოყენებულიყო, როგორც ეკლესიის საჭიროებისათვის, ასევე მრევლის ღარიბი წევრებისათვის განკუთვნილი საქველმოქმედო შენობის ასაგებად²⁴.

1900-იან წლებში სოლოლაკის სასაფლაო კვლავ მოქმედი იყო. 1904 წელს აქ დაკრძალეს ცნობილი ქველმოქმედი სტეფანე ზუბალაშვილი (სურ. 5), 1908 წელს — გრიგოლ საფაროვი²⁵.

თბილისის 1920-1930-იანი წლების გეგმები ადასტურებს, რომ მეორე მსოფლიო ომამდე სოლოლაკის კათოლიკურ სასაფლაოს რაიმე განსაკუთრებული ცვლილება არ განუცდია. 1940-იან წლებში საბჭოთა ხელისუფლებამ, ვერის მართმადიდებლურ და ხოჯავანქის სომხურ სასაფლაოებთან ერთად, ისიც გააუქმა. ამჟამად კათოლიკე პატრების მიერ დაარსებული ბაღის ადგილზე აქტიური სამშენებლო საქმიანობა მიმდინარეობს. ოდესღაც აქ სასაფლაოს არსებობას კი მხოლოდ ასწლოვანი კვიპაროსები და შემთხვევით გადარჩენილი საფლავის ქვის ნატეხილა ადასტურებს (სურ. 7). შესაძლოა, ამ სასაფლაოდან იყოს წამოღებული რამდენიმე ქვა, რომლებიც სოლოლაკის ზოგი სახლის ჭიშკარშია ჩართული (მაგალითად, ასათიანის ქ. №56, კოჯრის ქ. №4 — სურ. 8).

²³ ეს საკითხი საზოგადოებრივი მსჯელობის საგანიც გამხდარა და საგანგებოდაც აღუნიშნავთ იმ პერიოდის პრესაში (გაზეთი *ისარი*, 1908, №46, გვ. 2).

²⁴ Дело Попечительства Тифлисской Успенской Римско-Католической приходной церкви, 1900-1908 წლები, *სსცა, ფონდი №1645, აღწერა №1, საქმე №91*, გვ. 3-4.

²⁵ გაზეთი *ეკალი*, 1908, №21, გვ. 2.

NATIA NATSVLISHVILI

G. Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation

AN EPISODE FROM THE HISTORY OF THE CATHOLIC COMMUNITY OF TBILISI (SOLOLAKI CEMETERY)

Summary

The first evidence of the presence of the Catholic cemetery in Tbilisi is provided by the plan of the city compiled by Prince Vakhushti in 1735. It was owned by the Capuchin brethren and was situated in Garetubani district, on the place of the present Griboedov Theatre. Jean Chardin and Joseph Pitton de Tournefort, who visited the city respectively in 1672-1673 and 1701, did not mention this cemetery. This fact suggests that at that time Catholic priests and congregation members were being buried in court yard of the church.

In 1808, the Capuchins in Tbilisi owned the Dormition Church, a garden, a small house and two uninhabited plots of land. Presumably they have used one of these plots located in Sololaki district to set up a new cemetery in early 1800s. In 1824, Father Filippo wrote to Propaganda Fide in Rome that he had already completed a chapel in the cemetery. As witnessed by his report dated from 1830, half of the large plot of land was used for sowing and mowing. In 1823, the Capuchins enclosed it with fence and turned into a garden. The correspondence between the brethren and Rome shows that the priests were very proud of their activity.

In 1845, the Capuchins left Tbilisi forever being replaced by the Confraternity of the Holy Rosary. The Confraternity inherited the cemetery with garden, a chapel, bell tower, and some other buildings. In 1858, the congregation, which was interested in its property development, purchased land adjacent to the cemetery for 2,500 Russian roubles. Earlier in 1850 a larger chapel was built instead of the old one.

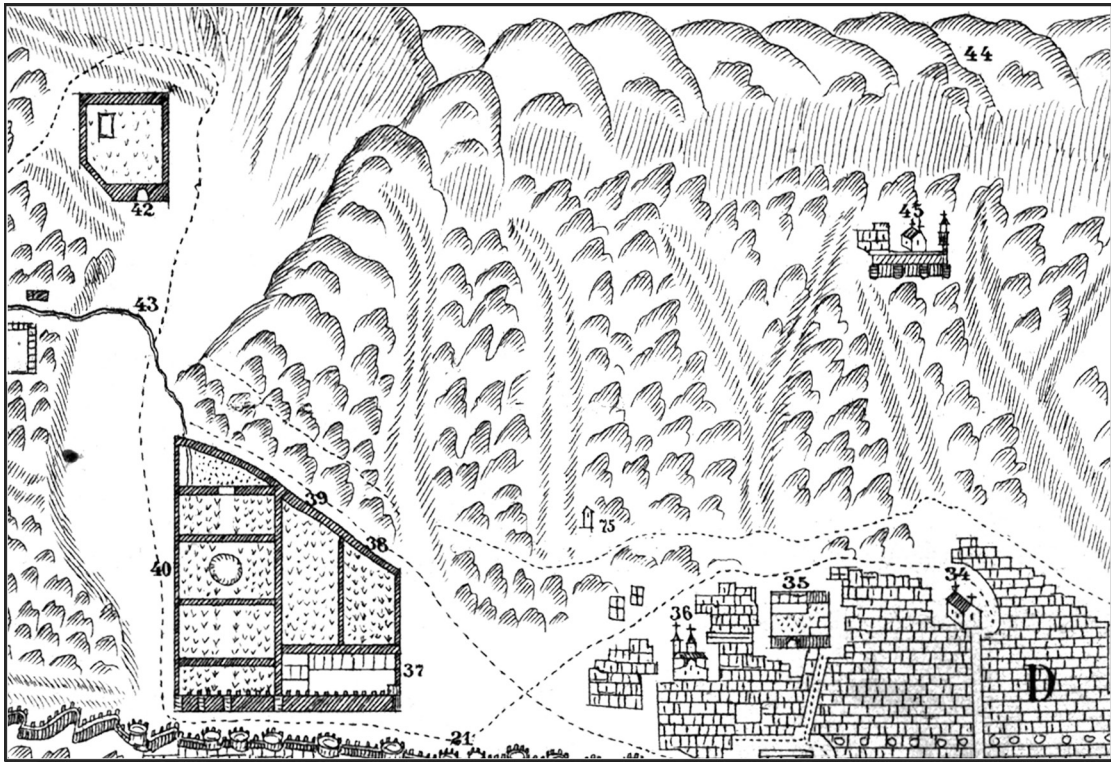
In September 1883, Catholic cemetery in Sololaki was considered the potential source for infection and the city government decided to prohibit burials there. Catholics managed to prove safety of the cemetery, and the government's decision was partly cancelled. From

then on, burials were permitted only when the Catholic family had its own family burial plot in Sololaki cemetery.

Plan of the cemetery drawn up in 1893 shows 22 tombs. The tombs belonged to local Georgian and Armenian Catholic families. The large garden that had its own greenhouse was contiguous to Gudovich and Consul Streets (at present Chonkadze and Gergeti Streets respectively). In the late nineteenth and early twentieth century photographs one can see the octagonal chapel with pyramidal roof surrounded by gravestones. Some of them are adorned with sculptures, but the majority of them look humble.

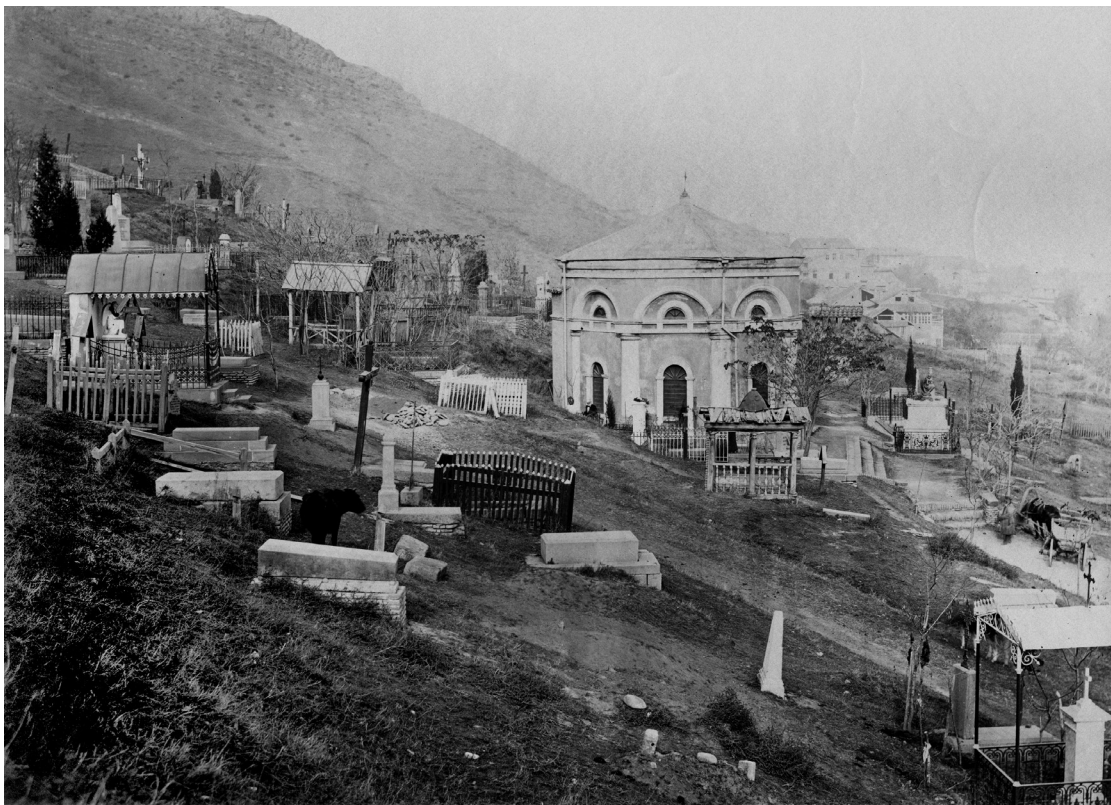
As a result of problems associated with maintenance of the garden, in 1900 Iosif Andronikov, a member of the parish of the Dormition church, proposed a plan according to which the garden was to be divided into sections, and houses were to be built there to be used for further renting. The discussion was continuing during several years. In February 1908, Andronikov's proposal was rejected for it was considered blasphemous to build houses near the church and the cemetery. Besides, the Catholic school needed the garden for practical lessons in natural sciences. Apart from that, Catholics would love to build a charity house in the garden.

Sololaki Catholic cemetery was abolished in 1940s. Nowadays, old cypress trees and a broken gravestone are the only signs of its past existence.



1. ვახუშტი ბატონიშვილი. თბილისის გეგმა, 1735 წ., გარეთუბანი (№34 — ქვაშვეთის ეკლესია, №36 — კალოუბნის ეკლესია, №45 — მთანმინდის მამადავითი, №75 — „ფრანგების“ სასაფლაო).

Gareh Toubani on the plan by Prince Vakhushti, 1735 (#34 – Qvashveti Church, #36 – Kaloubani Church, #45 – Mamadaviti of Mtatsminda, #75 – “French” Cemetery).



2. სოლოლაკის კათოლიკური სასაფლაო. 1880-იანი წწ-ის ფოტო.
Catholic Cemetery of Sololaki. 1880s.



5. სტეფანე ზუბალაშვილის დაკრძალვა სოლოლაკის სასაფლაოზე, 1904 წ.
Stepane Zubalashvili's Burial in Sololaki Cemetery. 1904.



6. სოლოლაკის კათოლიკური სასაფლაოს საერთო ხედი, დაახლოებით 1910 წ.
General View of the Catholic Cemetery of Sololaki. ca. 1910.



7. საფლავის ქვის ფრაგმენტი სოლოლაკის კათოლიკური
სასაფლაოდან
Gravestone Fragment from the Catholic Cemetery of Sololaki.



8. კოჯორის ქ. №4. ჭიშკარში ჩართული საფლავის ქვები
Kojori Str. #4. Gravestone Inclusions in the Gates.

მანონ ლილუაშვილი

გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

წმ. მიქაელ მთავარანგელოზის ეკლესია თბილისში¹

დღესდღეობით თბილისის სხვადასხვა უბანში საცხოვრებელ სახლად გადაკეთებული რამდენიმე ეკლესია დგას. მათ შორის ერთ-ერთი² არის ავლაბრის წმ. მიქაელ მთავარანგელოზის ეკლესია, რომელიც თბილისის ისტორიაში ნაკლებადაა ცნობილი. შენობა ამჟამად წარმოადგენს სამსართულიან საცხოვრებელ სახლს სარდაფით. მისი ახლანდელი მისამართია მთავარანგელოზის ქუჩა №23.

პირველ ცნობას ავლაბრის (ისნის) წმ. მიქაელ მთავარანგელოზის ეკლესიის შესახებ ვხვდებით ვახუშტი ბატონიშვილის თხზულების ერთ-ერთ გვიანდელ ხელნაწერში, რომელიც 1815-1816 წლებში მღვდელ დავით ინანაშვილის მიერ არის გადაწერილი. ვახუშტის ტექსტში გადამწერს ჩამატებული აქვს საკუთარი ცნობები თბილისის ეკლესიებზე. აქ ნათქვამია, რომ ისანში ორი უგუმბათო ეკლესიაა — ერთი წმ. მარინასი და „მეორე მთავარანგელოზთა, რომელი აწ აღაშენა და განაახლა, მეტეხის დეკანოზმა იესემ, და ჰყო სასაფლაოვდ წელს 1808“³.

¹ მინდა საგანგებო მადლობა ვუთხრა დავით ხოშტარას, რომელიც დიდად დამეხმარა წინამდებარე წერილის მომზადებისას.

² სხვა გადაკეთებული ეკლესიებია: სავარაუდოდ, წმ. ესტატესი — ახვლედიანის ქუჩა №2, წმ. თეოდოსისა (Федосеевская церковь) — გრიბოედოვის ქუჩის №48, კვირაცხოვლისა — ჩაისუბნის ქუჩა №7გ, წმ. ღმრთისმშობლისა (სომხური) — კრწანისის ქუჩის №8, ხარებისა (1755 წლამდე კათოლიკური, შემდეგ მართლმადიდებლური) — აბესაძის ქუჩა №13 (მის შესახებ იხ.: დ. ხოშტარია, ხარების ეკლესია თბილისში, *საქართველოს სიძველენი*, №13, 2009, გვ. 159-167).

³ *ქართლის ცხოვრება*, ტ. IV, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბ., 1973, გვ. 337. ნუსხაში გადამწერს ეკლესიის აგების თარიღი — წელს 1808 — ჩამატებული აქვს ძირითად ტექსტში, სტრიქონის ზემოთ (*ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი*, *S ფონდის №4990*, გვ. 203).

მეტეხის დეკანოზი იესე სულხანიშვილი ერეკლე II-ის მოძღვარი⁴ იყო და, როგორც ჩანს, განაგებდა მეტეხის ეკლესიასთან არსებულ სკოლასაც. მოტანილი ცნობიდან ირკვევა, რომ მისი მოღვაწეობა მხოლოდ მეტეხის ეკლესიით არ იფარგლებოდა. „განახლებაში“ ალბათ უნდა ვიგულისხმოთ, რომ იესემ მთავარანგელოზის ეკლესია ხელახლა ააგო ძველი შენობის ადგილას.

ტაძრის აგების თარიღისა და მაშენებლის შესახებ ინფორმაციას გვანვდის ეგნატე იოსელიანიც: „ავლაბარსავე შინა არის ეკლესია სახელსა ზედა მთავარანგელოზისა მიხაილისა და ყოველთა ზეცისა უსხეულოთა ძალთასა, 8-სა დღესა ნოემბრის თთვისასა, აღშენებული მეტეხის ეკლესიის დეკანოზისა ზაქარიასა და ძმისა მისისა მღუდლისა იოსებ სულხანოვთაგან წელსა 1805-სა, და აქამომდე იყო იგი ეკლესიად სასაფლაოსა. და მას შინა არავინ განწესებულეს მღუდელი“⁵.

დეკანოზი ზაქარია და მღვდელი იოსებ სულხანიშვილები, რომელთაც ეგნატე იოსელიანი ეკლესიის მაშენებლებად მოიხსენიებს, ზემონახსენები დეკანოზი იესეს შვილები არიან. ზაქარია მამაზე არანაკლებ აქტიური მოღვაწე იყო — კარის ხუცესი, მნიგნობარი და მგალობელი. ძნელი გადასაწყვეტია, ვის ცნობას უფრო უნდა ვენდოთ და ვინ უნდა მივიჩნიოთ მთავარანგელოზის ეკლესიის მაშენებლად — მამა თუ შვილები. შესაძლოა ამ საქმეში ღვანლი სამივეს მიუძღვოდა. 1790-1800-იან წლებში იესე და ზაქარია გვერდიგვერდ მოღვაწეობდნენ და ხშირად ერთ საქმესაც აკეთებდნენ — მაგალითად, 1793-1796 წლებში ისინი ერთად ზრუნავდნენ იონა ხელაშვილის განათლებაზე⁶.

როგორც ვხედავთ, მცირე სხვაობაა დავით ინანაშვილისა და ეგნატე იოსელიანის მიერ მითითებულ თარიღებშიც: პირველი 1808 წელს ასახელებს, მეორე — 1805-ს. მაგრამ ამას არსებითი

⁴ კ. კეკელიძე, *ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია*, ტ. I, თბ., 1980, გვ. 404.

⁵ ლ. მელიქსეთ-ბეგი, მასალები ტფილისისა და „სომხთის“ სიძველეთა ისტორიისათვის, *ჩვენი მეცნიერება*, I, 1923, გვ. 86. ტექსტის ავტორობის საკითხისათვის იხ.: ც. ჭანკიევი, ეგნატე იოსელიანის ლიტერატურული მემკვიდრეობის შესწავლისათვის, *კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტის მოამბე*, V, 1963, გვ. 57-65.

⁶ კ. კეკელიძე, *დასახ. ნაშრომი*, გვ. 404.

მნიშვნელობა არც აქვს. უეჭველია, რომ მთავარანგელოზის ეკლესია აიგო დეკანოზ იესე სულხანიშვილის და/ან მისი შვილების თაოსნობით 1800-იან წლებში.

ორივე წყარო ხაზს უსვამს, რომ წმ. მთავარანგელოზი სასაფლაოს ეკლესიაა და რომ მისი აშენება თუ აღდგენა პირდაპირ უკავშირდება სასაფლაოს მოწყობას. რაკი სასაფლაო მეტეხის დეკანოზის ინიციატივით მოეწყო, უნდა ვიფიქროთ, რომ ის მეტეხის მრევლისათვის იყო განკუთვნილი.

დავით ინანაშვილის ცნობიდან ასევე ჩანს, რომ აქ უფრო ადრეც ყოფილა ეკლესია, მაგრამ როდის და ვინ ააშენა ის, ან რა ბედი ეწია, უცნობია. მას არც XVII-XVIII საუკუნეთა მოგზაურები (ჟ. შარდენი, ჟ. პიტონ დე ტურნეფორი, ი. გიულდენშტედტი) და არც ვახუშტი ბატონიშვილი ახსენებენ. ეს გასაკვირი არც უნდა იყოს — ეკლესია იმდროინდელი ქალაქის გარეთ, გარეუბნის სასაფლაოზე იდგა და ყურადღებას ალბათ ნაკლებად იქცევდა.

რაც შეეხება 1805 თუ 1808 წლის ეკლესიას, მას მოიხსენიებენ მარი ბროსე და პლატონ იოსელიანი, თუმცა ახალს არაფერს გვამცნობენ. პირველი წმ. მთავარანგელოზს მხოლოდ გაკვრით ახსენებს ავლაბრის ეკლესიების ჩამონათვალში⁷, მეორე კი თავისი მამის — ეგნატე იოსელიანის ცნობას იმეორებს: „Церковь Архангела Михаила и всех Безплотных Силъ. Построена вновь Священниками Сулхановыми, въ 1805 году“⁸. სხვაგან პლ. იოსელიანი მაშენებლის ვინაობისა და კონკრეტული თარიღის მიუთითებლად ამბობს, მთავარანგელოზის ეკლესია XIX საუკუნის დასაწყისში აშენდაო⁹.

ეკლესიისა და მისი მიმდებარე ტერიტორიის შემდგომი ისტორიისათვის გარკვეულ ინფორმაციას შეიცავს თბილისის ძველი გეგმები, რომლებიც კარგად აჩვენებს ურბანული განვითარების

გზას. ეკლესიის გარშემო 1844 და 1867 წლების გეგმებზე (სურ. 1) ნაჩვენებია სასაფლაო, რომელიც მოგვიანებით განაშენიანებამ დაიკავა. 1884 წლის გეგმაზე ის უკვე გამქრალია. 1844 წლის გეგმის მიხედვით, ეკლესიასა და სასაფლაოს სიახლოვეს ქუჩები ჯერ კიდევ გაუკვალავია, ხოლო განაშენიანება — მეჩხერი. 1867 წლის გეგმაზე უკვე ჩამოყალიბებულია ძირითადი ქუჩების ქსელი. აქ ეკლესიას სასაფლაოთურთ ერთი სწორკუთხა კვარტალი უკავია. მოგვიანებით, ახალი ქუჩა-ჩიხების გაჩენის შედეგად კვარტალმა შედარებით რთული ფორმა მიიღო. 1884 წლის გეგმაზე მას ფარგლავს რეადის (Реадовская улица, დღევანდელი თომა ჩუბინიძის), მარტყოფის (Марткобская улица), მურავიოვის (Муравьевская улица, ახლანდელი ნასაკირალის) ქუჩები, მახათის შესახვევი (Махатский переулок) და გეოქჩაის ჩიხი (Геокчайский тупик). ეკლესიასთან მისასვლელი, ეტყობა, ძველად ამ ჩიხიდან იყო. ის განაშენიანების განვითარებას შეეწირა და ახლა აღარ არსებობს. კვარტალს უფრო გვიანაც შეეხო ცვლილება, რის შედეგადაც დღეს მას ორ არათანაბარ ნაწილად ყოფს მთავარანგელოზის ქუჩა (საბჭოთა ხანაში მას რობესპიერის ქუჩა დაერქვა, ხოლო შემდეგ დაუბრუნდა თავდაპირველი სახელი), რომელიც დააგრძელეს და ადრე თუ ნასაკირალის ქუჩასთან მთავრდებოდა, დღეს თ. ჩუბინიძის ქუჩამდე გრძელდება.

1805 თუ 1808 წლის ეკლესიის არქიტექტურული სახის შესახებ თითქმის არაფერი ვიცით. თბილისის გეგმების (1844, 1884, 1902) თანახმად, ის სწორკუთხა გეგმის პატარა შენობა ჩანს, ალბათ დარბაზული. 1831 წელს საქართველოს ეგზარქოსის იონას მიერ სამოქალაქო გუბერნატორ პ. ზავილესისკისადმი მიწოდებული სიიდან ვიგებთ, რომ ეკლესია ქვით იყო ნაშენი¹⁰. XIX საუკუნის ბოლოსათვის ტაძარი უკვე ვეღარ იტევდა გაზრდილ მრევლს და თანაც, როგორც ჩანს, ცუდ მდგომარეობაში იყო, რის გამოც გადაწყდა მის გვერდით ახალი ეკლესიის აგება.

წმ. მიქაელ მთავარანგელოზის ახალი ეკლესიის პროექტი (სურ. 2-3, 6), რომელიც 1897 წელს დამტკიცდა, საქართველოს ცენტრალურ საისტორიო არქივში ინახება¹¹. ის შეადგინა მხაზველ-

⁷ M. Brosset, *Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie, exécuté en 1847-1848*, Cinquième rapport, St.-Petersbourg, 1851, გვ. 46.

⁸ Пл. Иосселиани, *Древние памятники Тифлиса, М.*, 1918, გვ. 114.

⁹ Пл. Иосселиани, *Описание древностей города Тифлиса*, Тифл., 1866, გვ. 86; ქართული გამოცემა: პლ. იოსელიანი, *აღწერა თფილისის სიძველეთა*, თბ., 2009, გვ. 75.

¹⁰ სცსა, ფონდი 209, აღწერა 1, საქმე №394.

¹¹ სცსა, ფონდი 204, აღწერა 1, საქმე №1024.

მა (чертежник) ვ. კუზოვოვმა. პროექტზე ნითელი მელნით შეტანილია გარკვეული ცვლილებები, რაც მიგვანიშნებს, რომ თავდაპირველი ვარიანტი დაუწუნებიათ და გადამუშავება მოუთხოვიათ.

პროექტის გენერალურ გეგმაზე ასაშენებელი ეკლესიის გვერდით, მის სამხრეთ-დასავლეთით, დატანილია ძველი ეკლესიაც, რომელიც იმ დროს, მართალია, დაზიანებული, მაგრამ ჯერ კიდევ იდგა. ამჟამად მისი კვალი პირწმინდად არის გამქრალი.

აგურის ახალი ეკლესია განსაზღვრული იყო 200 კაცისათვის და ზომით დაახლოებით ორჯერ სჭარბობდა ძველს (პროექტზე მისი ზომა შვერილი აფსიდისა და კარიბჭეების გარეშე არის 20.73 × 13.35 მ., მაგრამ ის ოდნავ უფრო პატარა აშენდა. ძირითადი ნავის ზომაა: 19.00 × 11.90 მ.). მშენებლობას ხელმძღვანელობდა ინჟინერი ტრონოვი.

ტაძრის მშენებლობა სავარაუდოდ 1903 წელს დასრულდა. ამას გვაფიქრებინებს თბილისის XX საუკუნის დასაწყისის გეგმები. 1902 წლის გეგმაზე კვლავ ძველი, მართკუთხა ეკლესიაა დატანილი, ხოლო 1903 წლის გეგმაზე (№ 218) უკვე ნაჩვენებია ახალი, შვერილაფსიდიანი ეკლესია (სურ. 4). ამავე გეგმაზე (№ 217), ტაძრის სამხრეთ-აღმოსავლეთით, მურავიოვისა და მარტყოფის ქუჩების შეყრის ადგილას, მწვანე ფერით აღნიშნულია ლათინური L-ს გეგმის შენობა, რომელიც ეკლესიის სამრევლო სკოლას (Церковная приходская школа) წარმოადგენს. ეტყობა, სკოლისა და ახალი ეკლესიის მშენებლობა თითქმის ერთდროულად დამთავრდა. სკოლამ დაახლოებით ათი წელი იარსება. 1913 წლის გეგმაზე ის უკვე აღარ არის ნაჩვენები.

1915 წელს შედგენილ საბუთში ეკლესია შეტანილია რუსულ ეკლესიათა ჩამონათვალში¹², რაც იმას უნდა ნიშნავდეს, რომ აქ წირვა რუსულად ტარდებოდა. საქართველოს ეკლესიის ავტოკეფალიის აღდგენის შემდეგ მთავარანგელოზის ეკლესიაში ქართველი მღვდელი განაწესეს, თუმცა რუსებს ის, როგორც ჩანს, იოლად არ ეთმობოდათ. იმხანად ეკლესიაში მიმდინარე პროცესებს ცოცხლად ასახავს მოკლე ცნობა 1918 წლის ჟურნალში „ახალი სიტყვა“: „თბილისის ავლაბრის მთავარ-ანგელოზის ეკლესია, რომე-

ლიც შარშან „იერიშით“ აიღეს და მიისაკუთრეს რუსებმა, პატრიარქ კათოლიკიზის მოსაყდრემ მიტროპოლიტმა ლეონიდემ უკვე დაიბრუნა და ჩააბარა კანონიერ წინამძღვარს, დეკანოზ დ. იაშვილს. ექს. წინამძღვარი ხიტროვი უადგილოდ დარჩა”¹³.

საბჭოთა ხელისუფლების წლებში შენობა ჩამოერთვა ეკლესიას და მას შემდეგ რამდენჯერმე შეიცვალა ფუნქცია. ერთხანს მასში განთავსებული იყო ქალაქის სასამართლო, შემდეგ პოლიკლინიკა, ბოლოს საცხოვრებელი ბინები.

შენობა მთავარანგელოზის ქუჩაზე შემალღებულ ადგილას დგას, ამიტომ მიმდებარე ერთ-, ორ- და სამსართულიან განაშენიანებაში ის ქუჩის დასაწყისიდანვე კარგად მოჩანს. სახლი ქუჩის სიღრმეში, პატარა ეზოში დგას და მეზობელ ერთსართულიან შენობებზე არ არის გადაბმული. ეზოს ქუჩისაგან დღეს ცემენტით შელესილი ბლოკის დაბალი ზღუდე ფარგლავს. ნაგებობას დაშენება-მიშენებებისა და სხვა გადაკეთებების შედეგად დაკარგული აქვს პირვანდელი არქიტექტურული სახე. მისი წარმოდგენა შესაძლებელია 1897 წლის პროექტის, XX საუკუნის დასაწყისის ფოტოსურათებისა და მეტ-ნაკლებად გადარჩენილი სამხრეთი და დასავლეთი ფასადების საფუძველზე.

დ. ერმაკოვისა და ს. პროკუდინ-გორსკის (სურ. 5) XX საუკუნის დასაწყისის ფოტოსურათებზე ეკლესია შორიდან ჩანს ავლაბრის საერთო ხედებში და მხოლოდ მისი ზოგადი სილუეტი განირჩევა.

პროექტისა და ფოტოსურათების მიხედვით, ეკლესიის არქიტექტურა ე. წ. რუსული სტილის გვიან ნიმუშს წარმოადგენდა და მხატვრული ღირებულებით არ იყო გამორჩეული. აღმოსავლეთ-დასავლეთ ღერძზე წაგრძელებულ მართკუთხა შენობას აღმოსავლეთიდან ნახევარწრიულად შვერილი აფსიდი ერთვოდა. ორფერდა სახურავის კეხზე შუაში აღმართული იყო პატარა ხახვისებრი გუმბათი რვასარკმლიანი ყელით, დასავლეთ კიდეში — სამრეკლოს ფანჩატური მაღალი კარვისებრი სახურავით, რომელსაც მინიატურული, ასევე ხახვისებრი გუმბათი აგვირგვინებდა. ფანჩატური ოთხი თალით

¹² სცსა, ფონდი 489, აღწერა I, საქმე №64483.

¹³ ჟურნალი ახალი სიტყვა, №13, 1918, გვ. 8.

იყო გახსნილი. ნახაზზე სამრეკლოს სახურავს აქვს დეკორატიული საბურველი, რომელიც ღია და მუქი მწვანე რომბების მონაცვლეობით არის შედგენილი. ეკლესიას სამი შესასვლელი ჰქონდა დასავლეთიდან, სამხრეთიდან და ჩრდილოეთიდან, შესაბამისი კედლების შუაში. სამხრეთ და ჩრდილოეთ ფასადებზე შესასვლელების წინ მიდგმული იყო მართკუთხა გეგმის კარიბჭეები, შედარებით დაბალი კარვისებრი სახურავებით. ძირითადი სივრცე დარბაზული იყო. საკურთხეველსა და ნავს ერთმანეთისაგან მიჯნავდა მაღალი იკონოსტასი. საკურთხევლის ორსავე მხარეს იყო დამატებითი სათავსები, რომლებიც ფართო თალებით იხსნებოდა ბემაში. ორი დამატებითი სათავსი იყო მოწყობილი დასავლეთითაც, ამათგან ჩრდილო-დასავლეთის ოთახი სამრეკლოზე ასასვლელ კიბეს ეკავა.

1920-იან წლებში ეკლესია დახურეს¹⁴. მოგვიანებით (სავარაუდოდ, 1950-იან წლებში) ის საფუძვლიანად გადააკეთეს. კარნიზის ზემოთ ყველაფერი — ორფერდა სახურავი, გუმბათი, სამრეკლო — მოხსნეს და მთელ პერიმეტრზე დაამატეს ბლოკის ერთი სართული. აღმოსავლეთით მოანგრეს შევრილი აფსიდი და სანაცვლოდ შენობის სიმაღლის ტოლი მინაშენი მიადგეს. მოშალეს კარიბჭეები. ჩრდილოეთი კედელი თითქმის მთლიანად ხელახლა ამოიყვანეს (ის ალბათ რეკონსტრუქციის დროს ან მანამდე დაზიანდა). ამ სამშენებლო საქმიანობაში ძირითად მასალას წარმოადგენდა ბლოკი, თუმცა ალაგ-ალაგ ნიშნულში ჩართულია მეორადი გამოყენების ე. წ. რუსული აგურიც. ეკლესიის ინტერიერი სართულეზად გაყვეს და დატიხრეს, რის შედეგადაც მასში საყურადღებო აღარაფერი გადარჩა. ამდენად, შენობა გადაიქცა მართკუთხა გეგმის (23.20 x 11.90 მ., აქედან აღმოსავლეთი მინაშენის სიგრძე არის 4.30 მ.) უსახურ სარდაფიან სამსართულიან სახლად, რომელიც მეტწილად შეიცავს 1903 წლის ეკლესიის გარე კედლებს (სურ. 7).

შენობის ოთხივე ფასადი ეზოში გადის. მათგან დღეს საინტერესოა სამხრეთი და დასავლეთი. ისინი, გარდა გვიან დაშენებული მესამე

სართულისა, ძირითადად შეუღესავი აგურისაა. მნიშვნელოვანი გადაკეთებების მიუხედავად, ფასადებს მეტ-ნაკლებად შემორჩა ეკლესიის თავდაპირველი დეკორი, რომელსაც აგურის ნიშნებით გამოყვანილი ელემენტები ქმნის. პროექტისა და გადარჩენილი ფრაგმენტების საფუძველზე იოლად შეიძლება აღვადგინოთ საფასადო გაფორმების კომპოზიცია.

სამხრეთ ფასადს თავიდან ანაწევრებდა ოთხი ფართო და მაღალი თაღოვანი ფანჯარა, რომლებსაც სადა საპირეები შემოწნებდა. ღიობები ახლა მთლიანად ან ნაწილობრივ აგურით არის ამოქოლილი. მათ ნაცვლად ყველა სართულზე გაკეთებულია სწორკუთხა ფანჯრები, რომლებიც სრულებით არ ეთანხმება თავდაპირველ საფასადო დეკორს და უდიერად ჭრის მის ელემენტებს — პილასტრებს, საპირეებს, სარტყელს, კარნიზს (სურ. 8). პირვანდელი სარკმლების თაღები რადიალურად დალაგებული აგურებით იყო გამოყვანილი. თაღების ქუსლების დონეზე ფასადს მთელ სიგრძეზე მიუყვებოდა დეკორატიული სარტყელი, რომელიც ზემოდან უვლიდა ფანჯრების საპირეებს და თაღების ცენტრში მცირე ფრონტონებს ქმნიდა. ასეთი ფრონტონი დღეს მხოლოდ ერთგან, მარჯვნიდან მეორე ფანჯრის ზემოთ შემორჩა (სურ. 9).

შუაკედლისებს აუყვებოდა პილასტრები, რომელთა ზედაპირი კედლის დეკორატიული სარტყელის ქვემოთ დამუშავებულია აგურის ნიშნებით ერთი რიგის შეწვევით შექმნილი ჰორიზონტალური ღარებით, ხოლო ზემოთ — სწორკუთხა ჩაღრმავებებით. პროექტის მიხედვით, პილასტრებს კარნიზის ზემოთ ნახევარწრიული დეკორატიული ელემენტები აგვირგვინებდა. კარნიზს ქვემოთ მიუყვება აგურის ნიშნულში გამოყვანილი ლათინური T-ს ფორმის ელემენტების მწკრივი.

1990-იან წლებში სამხრეთ ფასადს (დაახლოებით იმ ადგილას, სადაც თავიდან კარიბჭე ჰქონდა) დაბალი, უსახური მინაშენი მიადგეს.

სახლის დასავლეთი ფასადი ქუჩას უყურებს. მისი არქიტექტურული გადანყვეტა მცირედ განსხვავდება სამხრეთი ფასადისაგან. მას სამ მონაკვეთად ოთხი პილასტრი ყოფს. განაპირა პილასტრები ისეთივეა, როგორც სამხრეთი ფა-

¹⁴ 1924 წლის გეგმაზე შენობა დატანილია როგორც ეკლესია, ხოლო 1934 წლის გეგმაზე უკვე აღარ არის აღნიშნული.

სადისა. შუა პილასტრების ქვედა არე, დეკორატიულ სარტყლამდე, გლუვია, ხოლო ზემოთ — შემკულია ლეკალური აგურით გამოყვანილი ნყვილი ლილვებით, რომლებსაც მართკუთხა ელემენტები აბოლოებს.

ფასადის კიდურა ნაწილები ერთნაირია. ისინი მორთულია თაღოვანი შეღრმავებებით (ცრუ ფანჯრებით), რომლებსაც სადა საპირეები აჩარჩობს. ეკლესიის პროექტზე შეღრმავებებში დატანილია თითო ე. წ. რუსული საპატრიარქო ჯვარი (ქვედა დამატებითი ირიბი მკლავით)¹⁵. ჯვრები, ალბათ, არ გაუკეთებიათ, რადგან აგურის ნყობაში მათი არავითარი კვალი არ შეიმჩნევა. თაღების ქუსლებთან ამ ფასადსაც მთელ სიგრძეზე მიუყვება დეკორატიული სარტყელი.

ცენტრალური მონაკვეთის ქვედა არე ადრე საპირეში მოქცეულ თაღოვან ლიობს ეკავა. ლიობი მოგვიანებით დააპატარავეს და სწორკუთხად აქციეს. მის წინ მოწყობილია ლითონის კიბე და ბაქანი. კარის ასწვრივ, დეკორატიული სარტყლის ზემოთ, თაღოვანი სარკმელი იყო. მას აქეთიქიდან აუყვება ლეკალური აგურებით გამოყვანილი თითო ლილვი, რომელსაც გადანაკეცებიანი თავსართი აგვირგვინებდა. ლილვები საფეხუროვან კრონშტაინებს ეფუძნება. კრონშტაინები და ნაწილობრივ ლილვებიც დღემდე შემორჩა, ხოლო თავსართი და სარკმლის თაღოვანი დაბოლოება გადაკეთებამ შეინირა. კარნიზის ზემოთ ფასადს ფრონტონი ასრულებდა.

ეკლესიის ჩრდილოეთი ფასადი 1897 წლის პროექტზე ცალკე არ არის ნაჩვენები. როგორც ჩანს, ის სამხრეთ ფასადს იმეორებდა. ეკლესიის გადაკეთებისას ეს კედელი, როგორც ითქვა, თითქმის მთლიანად თავიდან ამოიყვანეს. თავდაპირველი პილასტრებისა და საპირეების ფრაგმენტები კედლის ქვედა მონაკვეთზეა შემორჩენილი. რამდენიმე ადგილას მოწყობილია სახლის სარდაფში ჩასასვლელი კიბე.

ეკლესიის ირგვლივ არსებული ძველი სასაფლაო, როგორც ზემოთ ითქვა, ჯერ კიდევ 1880-იან წლებში გაუქმდა, მაგრამ ეკლესიის ეზოში და მთავარანგელოზის ქუჩაზე დღემდეა შემორჩენილი ძველი საფლავის ქვები. რამდენი-

მე მათგანი ეკლესიის ჩრდილოეთი კედლის ქვედა მონაკვეთშიცაა ჩაყოლებული. ზოგ ქვაზე ახლაც გაირჩევა ჯვრის გამოსახულება, ორნამენტული არშიები და ქართული ასოები, მაგრამ რაკი ქვები უმთავრესად გალუულია, ეპიტაფიები არ იკითხება. შედარებით უკეთ შემონახა ასოები ერთ-ერთმა ქვამ (ზომა 57 × 45 სმ), მაგრამ, სამწუხაროდ, ის გატეხილია და წარწერა წყდება (სურ. 10). ამდენად, ქვების იდენტიფიკაცია დღეს შეუძლებელია.

¹⁵ საინტერესო დეტალია: როგორც წესი, ეს ირიბი მკლავი მაყურებლისგან მარცხნივ უნდა იყოს აწეული, აქ კი პირიქითაა.

MANON LILUASHVILI

G. Chubinashvili National Research Centre
for Georgian Art History and Heritage Preservation

CHURCH OF ST. MICHAEL THE ARCHANGEL IN TBILISI

Summary

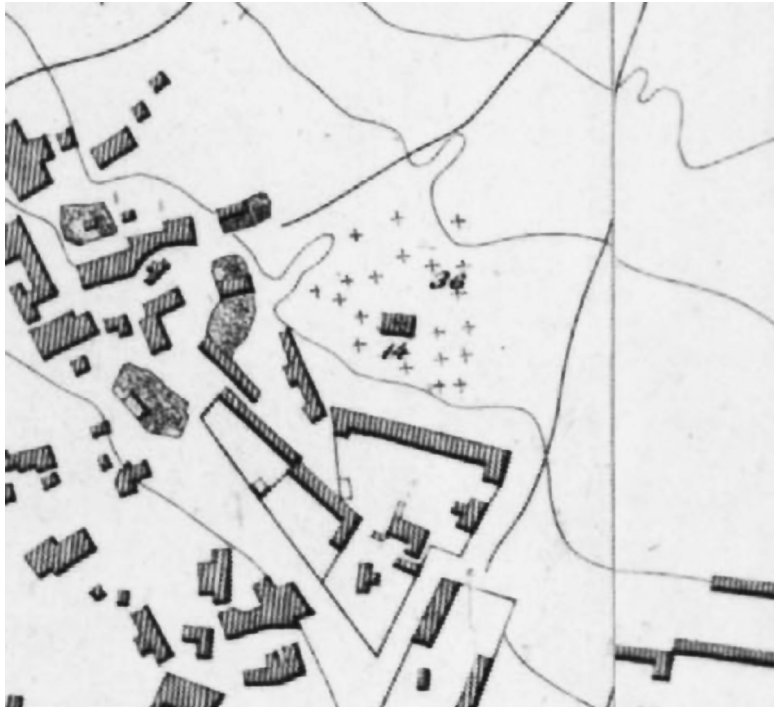
There are several churches converted into residential houses in Tbilisi. One of them is the church of St. Michael the Archangel at 23 Mtavarangelozi Street in the Avlabari district. At present it is a three-storey dwelling with cellar. It has never been the subject of any special study.

The earliest references to St. Michael Church in Avlabari are provided by Davit Inanashvili (1815/1816) and Egnate Ioseliani (1837). According to the former, the protopriest Iese Sulkhanishvili built the church in 1808; the latter says that it was built in 1805 by the sons of Iese, protopresbyter Zacharia and priest Ioseb. Most likely all three members of the Sulkhanishvilis family, the father and two sons, contributed to the construction. As evidenced by the both sources, it was a cemetery church. David Inanashvili's brief note implies that the church was built on the site of an earlier one.

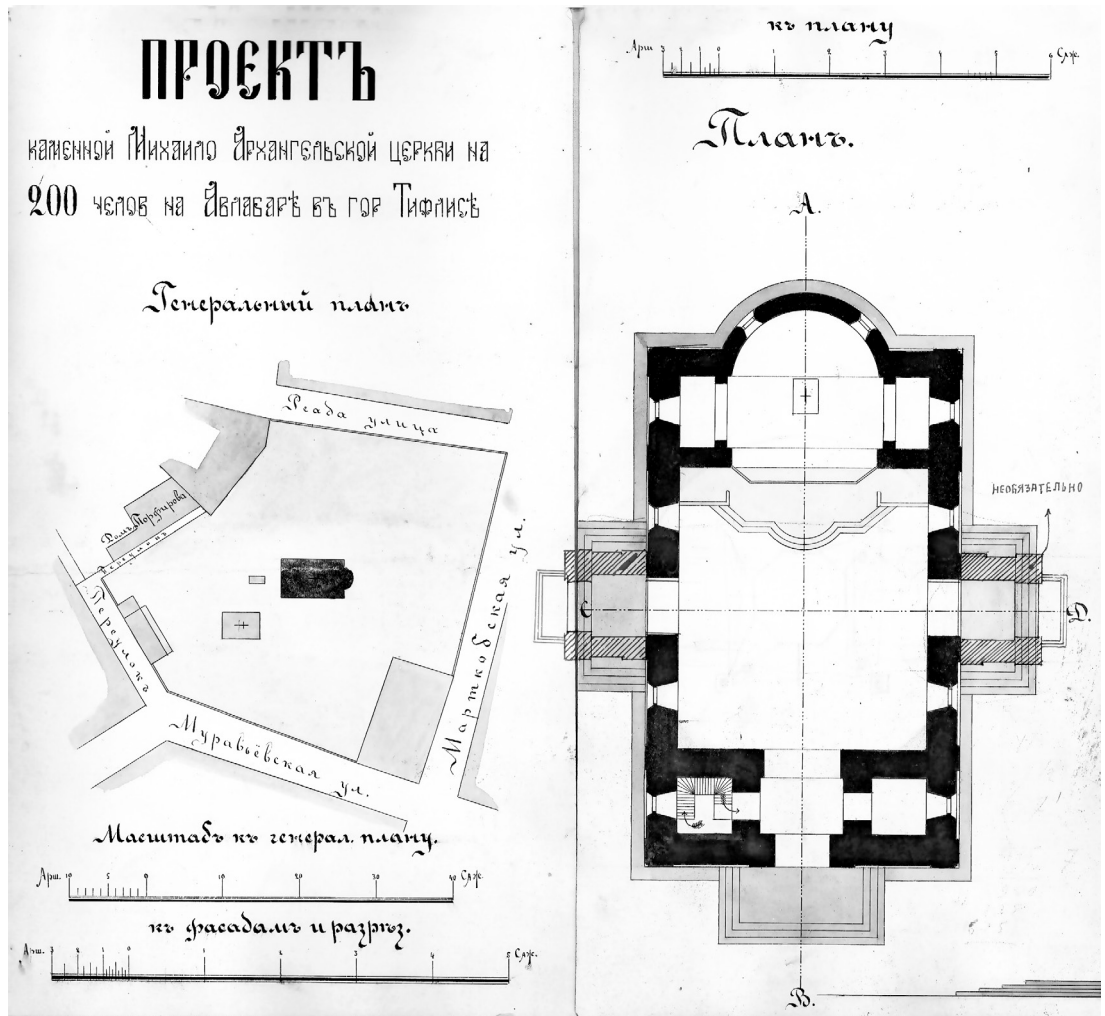
Old plans of Tbilisi dating from 1844, 1867, and 1884, show St. Michael Church in Avlabari to be a tiny structure of rectangular shape. A record from 1831 mentions it as a stone building. By the end of the nineteenth century, it came into decay. Besides, the small church was inadequate to meet the demands of a growing parish. It was decided to build a new church next to the old one. The architectural project made by the draughtsman V. Kuzovov was approved in 1897. Construction led by the engineer Tronov was completed in 1903. The new church was designed with a capacity for 200 people being almost twice larger than the old one, which was demolished before long.

Soon after the Bolshevik occupation of Georgia in 1921, the Soviet authorities closed the church of St. Michael. Later on it underwent significant remodeling and expansion to become first a courthouse, then a clinic, and finally a dwelling house. The sanctuary and the upper part of the church including the dome,

the bell-tower, and the vaults were removed, one more floor and an annex to the east were added, the north façade was almost completely rebuilt, new windows were cut, and the interior was divided into floors. However, some details and sizeable parts of the old church are still discernable. Based on surviving parts, old photos, and project drawings of 1897, one can conclude that it was a standard brick church of the so-called neo-Russian style, a typical example of the provincial church architecture of the late Russian Empire.



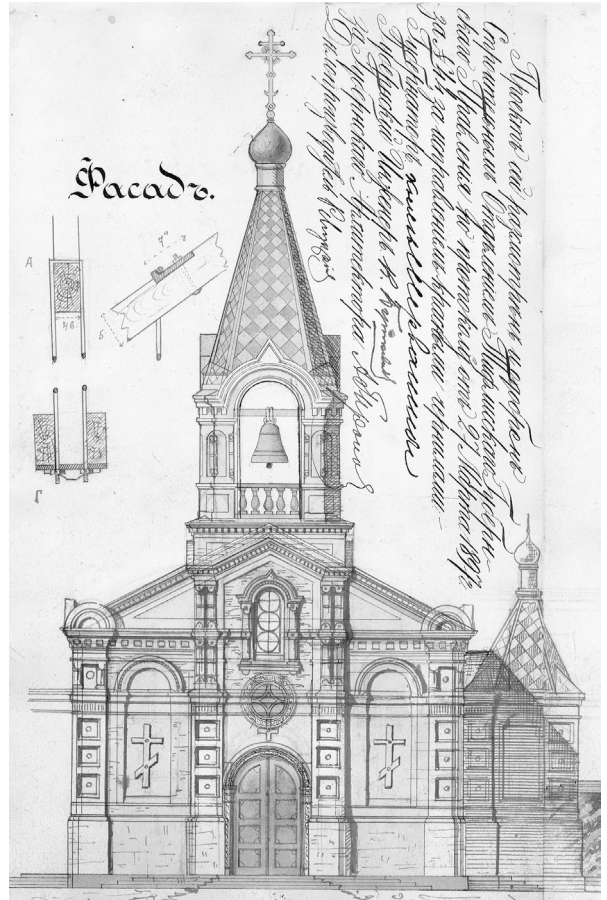
1. თბილისის გეგმა, 1844 წ.
Plan of Tbilisi 1844.



2. გენერალური გეგმა და ეკლესიის გეგმა. 1897 წ-ის პროექტი.
General Plan and a Plan of the Church. Project of the year 1897.



5. ს. პროკუდინ-გორსკი. ავლაბრის ხედი, XX ს-ის დას. ფოტო
C. Prokudin-Gorsky. View of Avlabari. Beginning of the 20th Century Photo



6. მიქაელ მთავარანგელოზის ეკლესია. დასავლეთი ფასადი, 1897 წ-ის პროექტი
Church of St. Michael the Archangel. West façade, Project of the year 1897



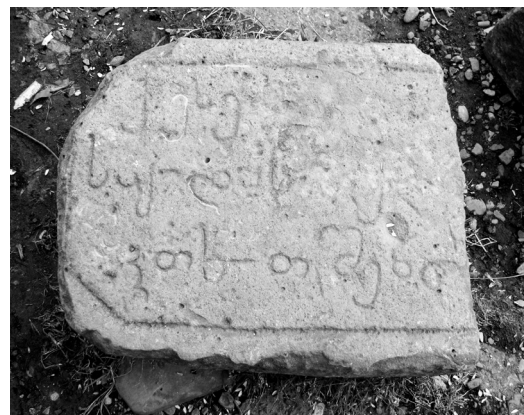
7. ყოფილი წმ. მიქაელ მთავარანგელოზის ეკლესია. ხედი სამხრეთ-დასავლეთიდან
The former Church of St. Michael the Archangel. View from south-west.



8. ყოფილი წმ. მიქაელ მთავარანგელოზის ეკლესია. სამხრეთი ფასადი. ფრაგმენტი
The former Church of St. Michael the Archangel. South Façade Fragment



9. ყოფილი წმ. მიქაელ მთავარანგელოზის ეკლესია. სამხრეთი ფასადი. ფრაგმენტი
The former Church of St. Michael the Archangel. South Façade Fragment



10. საფლავის ქვის ფრაგმენტი მთავარანგელოზის ქუჩაზე
Gravestone Fragment on the Archangel Street

თამარ ხუნდაძე

გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

აპ. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

შუა საუკუნეების (VI—XI სს) ქართული საქტიტორო რელიეფის იკონოგრაფიული ვარიაციები

შუა საუკუნეების საეკლესიო სახვით ხელოვნებაში წმინდა რელიგიურ თემაზე შექმნილ ნაწარმოებებთან ერთად მნიშვნელოვანი ადგილი ისტორიულ პირთა გამოსახულებებს უჭირავს. ეს ადამიანები – კონკრეტულ, ჟამიერ რეალობაში არსებული პიროვნებები, ხშირად ზეციურ არსებებთან ერთად გამოსახებიან სიმბოლური ხასიათის კომპოზიციებში, რომელთა მთავარ შინაარსს სულის ხსნისათვის ლოცვა-ვედრება და უფლის მიერ მათი კურთხევა-დალოცვა წარმოადგენს.

საქართველოში ამ თემის უადრესი ნიმუშები ქვაზე კვეთილ რელიეფებზე შემოგვრჩა. ამგვარი შინაარსის რელიეფური კომპოზიციებით განსაკუთრებით მდიდარია VI-XI სს-ის ხუროთმოძღვრული სკულპტურა. ქართულ ეკლესიათა ფასადებზე ხშირად გვხვდება საერო ხელისუფალთა თუ სასულიერო პირთა გამოსახულებანი, რომელთა დაკვეთითაც იგებოდა ეს ტაძრები, ასევე მშენებელთა თუ ოსტატთა ფიგურებიც. ტაძრის ხუროთმოძღვრულ კორპუსზე ისტორიული პირების გამოსახულებათა განთავსების ადგილი, კედლის მხატვრობისაგან განსხვავებით, არ არის მკაცრად რეგლამენტირებული¹. ისინი უმეტესწილად ეკლესიის კარ—სარკმელთა თავზე გამოიკვეთება, ზოგჯერ — ფასადების ქვედა ნაწილში, მლოცველთან ახლოს, ზოგჯერ კი – გუმბათის ყელზე. რელიეფური კომპოზიციები ქტიტორთა ფიგურებით, ძირითადად ტაძართა ფასადებს ამშვენებს, თუმცა არის ერთეული შემთხვევები, სადაც სამეფო ოჯახის წარმომადგენლები ინტერიერში, გუმბათქვეშა ტრომპებში არიან გამოკვეთილნი (მაგ., კუმურდოს ტაძრის რელიეფები).

¹ Г. Алибегашвили, *Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи*, Тб., 1979, გვ. 75.

შუა საუკუნეების ქართული საქტიტორო რელიეფი იკონოგრაფიული სქემების მრავალფეროვნებით ხასიათდება, რაც განსხვავებული შინაარსობრივი ვარიაციებით არის გამოწვეული. ა მ ა თუ იმ კომპოზიციის შინაარსის კონტექსტის დაზუსტებაში მნიშვნელოვანი როლი ხშირად გამოსახულებათა გვერდით ამოკვეთილ განმარტებით ან სავედრებელ წარწერათა ტექსტებს ეკისრება.

ისტორიულ პირთა გამოსახულებები ქართული ხუროთმოძღვრული მონუმენტური სკულპტურის სივრცეში პირველად მცხეთის წმინდა ჯვრის ტაძრის (VI-VII სს)² ფასადებზე ჩნდება. აქ ვხვდებით ქართლის ერისმთავართა, მათი ოჯახის წევრთა მრავალრიცხოვან ფიგურებს, რომლებიც ვედრებით მუხლმოყრილნი არიან წარმოდგენილნი მაცხოვრის, ღმრთისმშობლის, წმინდა სტეფანეს წინაშე. ეკლესიის აღმოსავლეთ ფასადზე, საკურთხევის აფსიდის სარკმლების ასწვრივ წარმოდგენილია სამი რელიეფურგამოსახულებიანი ფილა, რომელიც ერთიან კომპოზიციას ქმნის. ცენტრალურ ფილაზე გამოკვეთილია ფრონტალურად მდგომი მაცხოვრის ფიგურა, რომელიც თავზე ხელის დადებით აკურთხებს მის წინაშე მუხლმოყრილ და ვედრებით ხელებგანვდილ ქართლის ერისმთავარ სტეფანოზ I-ს (სურ. 1). ქტიტორის გამოსახულების ზემოთ, ფილის თავისუფალ არეზე ამოკვეთილი ასომთავრული წარწერა — „ჯუარო მაცხოვრისაო სტეფანოს ქართლისა პატრიკიოსი შეინყალე“, გვამცნობს გამოსახული პირის ვინაობას და ტიტულს — მის ჟამიერ რეალობას და ამასთანავე, გამოხატავს ამ პიროვნების ლოცვა-ვედრებას სულის ხსნასა და შეწყალებაზე მეორედ მოსვლის ჟამს. სულის ხსნის თემას აძლიერებს ამ ფილის ზემოთ გამოკვეთილი განკითხვის დღის მაუწყებელი მესაყვირე ანგელოზის გამოსახულება³. საყურადღებოა, რომ წარწერაში ერისმთა-

² გ. ჩუბინაშვილი, *ქართული ხელოვნების ისტორია*, ტ. I, ტფილისი, 1936, გვ. 83—114; შ. ამირანაშვილი, *ქართული ხელოვნების ისტორია*, ტ. I, თბ., 1944, გვ. 164—174; Г. Чубинашвили, *Памятники типа Джвари*, Тб., 1948; W. Djobadze, *The Sculptures on the Eastern Facade of the Church of Holy Cross of Mtskheta, Oriens Christianus, Bd. 44*, Wiesbaden, 1960, გვ. 112-135; Bd. 45, 1961, გვ. 70-77; ვ. ბერიძე, *ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება*, თბ., 1974, გვ. 30-32, 103-104; Н. Аладашвили, *Монументальная скульптура Грузии*, М., 1977, გვ. 30-40.

³ ი. ნიკოლეიშვილი, ისტორიულ პირთა გამოსახულებანი შუა საუკუნეების ქართულ მცირე პლასტიკაში, *ავტორეფერატი*, თბ., 1998, გვ. 9.

ვარი მიმართავს არა უშუალოდ ქრისტეს, არამედ ჯვარს („ჯვარო მაცხოვრისაო“), რომელზეც ის ევნო. აქ მოცემული სიტყვისა და ხატის ურთიერთ-მიმართება ნათლად გვიჩვენებს ჯვრის ქრისტეს სიმბოლოდ გააზრებას. იმავდროულად, „ჯუარისა საღვთო ნიში“ ესქატოლოგიურ ნიშნად არის მიჩნეული (ნმ. ეფრემ ასური), რომელიც მეორედ მოსვლას და, შესაბამისად, სულის ხსნასაც უკავშირდება. ამ რელიეფის წარწერაში სიტყვა ჯვარის აქცენტირება თავად ტაძრის სახელთან უნდა იყოს დაკავშირებული. ეს სახელი კი მას, როგოც ცნობილია, დაერქვა ამ ადგილზე წმინდა ნინოს მიერ აღმართული, ცხოველმყოფელი ჯვრის გამო, რომელიც თავისთავად გოლგოთის ჯვრის სიმბოლოს წარმოადგენს, იგი ხომ „სახედ პატიოსნისა ჯუარისა“ შეიქმნა. ცენტრალური ფილის ორსავე მხარეს გამოკვეთილ რელიეფებზე ნმ. მიქაელ და გაბრიელ მთავარანგელოზნი სულის ხსნისთვის მავედრებელ ისტორიულ პირებს მიმართავენ მათ შორის მდებარე რელიეფზე წარმოდგენილი მაცხოვრის ფიგურისკენ. ისინი ერთი ხელით მფარველობის ნიშნად ეხებიან ამ ადამიანებს, მეორე ხელით კი — მიუთითებენ ქრისტეზე, გზას უსახავენ მათ. ამ ფილებზე ამოკვეთილი წარწერების ტექსტებიც აქ წარმოდგენილ ისტორიულ პირთა ვინაობას გვამცნობს და ამასთანავე, ხაზს უსვამს ანგელოზთა როლს ამ სცენაში — ისტორიული პირები მათ ღვთის წინაშე სულის ხსნისათვის მეოხებას შესთხოვენ: „წმინდაო მიქაელ მთავარანგელოზო დემეტრეს ვიპატოსსა მეოხ ხეყავ“, „წმინდაო გაბრიელ მთავარანგელოზო ადრნერსეს ვიპატოსსა მეოხ ეყავ“. ადრნერსე ვიპატოსის ფილაზე გამოსახულია მისი მცირეწლოვანი ძე, რომელსაც მამა უფალს ავედრებს. მის ვინაობასაც ცალკე, ჩარჩოზე გამოკვეთილი წარწერა გვამცნობს.

სავარაუდოდ, ეს უფლისწული (შემდგომში ერისმთავარი სტეფანოზ II)⁴, მეორედ, უკვე ჭაბუკის სახით სამხრეთ ფასადზე წმინდა სტეფანე პირველმონაშისა და პირველდიაკვნის წინაშეა გამოსახული (სურ. 2). ამას ასევე რელიეფის თანმხ-

ლები წარწერა გვამცნობს — „წმინდაო სტეფანე ქობულ — სტეფანოსი შეინყალე“. აქ ისტორიული პირი მიმართავს თავის მოსახელე წმინდანს, როგორც მისი სულის მსწრაფლშემწესა და მეოხს. ამავე ფასადზე, აღმოსავლეთ და დასავლეთ ნიშებში წარმოდგენილი იყო მსგავსი შინაარსის რელიეფური კომპოზიციები, რომლებიც ამჟამად ძლიერაა დაზიანებული.

მცხეთის წმინდა ჯვრის ტაძრის რელიეფურ გამოსახულებათა უმეტესობა ხსნისა და მეოხების თემას უკავშირდება. ამას ფიგურათა პოზები, ჟესტები, ამ რელიეფებზე ამოკვეთილი სავედრებელი წარწერების ტექსტები მეტყველებს. ამასთანავე, საყურადღებოა, რომ აღმოსავლეთი ფასადის ცენტრალურ რელიეფზე (სურ. 1) ქრისტე თავზე ხელის დადებით აკურთხებს მის წინაშე მუხლმოყრილ ქართლის ერისმთავარს — სტეფანოზ I-ს, მაშინ, როცა მცხეთის ჯვრის ტაძრის ფასადებზე წარმოდგენილ სხვა ისტორიულ პირთა დალოცვა შეხების გარეშე, მხოლოდ კურთხევის ჟესტით გადმოიცემა (მაგ., სამხრეთი ფასადის საქტიტორო რელიეფებზე). სტეფანოზ I-ის შემთხვევაში, კურთხევის აქტი თითქოს უფრო გამძაფრებული, მნიშვნელოვნებამინიჭებულია, რის გადმოცემა-საც უფლის გადიდებული მარჯვენა ემსახურება. მიუხედავად რელიეფური ზედაპირის ძლიერი დაზიანებისა, ჩანს, რომ მაცხოვრის სილუეტურად შემორჩენილი ხელის მტევანი მთლიანად ფარავს სტეფანოზის თავს და ქუდივით, გვირგვინივით ეხურება მას. ამ შთაბეჭდილებას ისიც ხელს უწყობს, რომ ერისმთავრის გამოსახულება ქრისტეზე მცირე ზომისაა. ამგვარი სქემის კომპოზიციები, სადაც ქრისტე, ღმრთისმშობელი, ან სხვა რომელიმე ზეციური არსება გვირგვინებზე ხელის შეხებით აკურთხებს ისტორიულ პირებს (ძირითადად სამეფო ან საიმპერატორო გამოსახულებებს), ხშირია შუა საუკუნეების სახვით ხელოვნებაში⁵, და სამეფო ხელისუფლების ღვთაებრივი წარმომავლობის, უფლის მიერ ხელდასხმულობის იდეას გამოხატავს. ამის მაგალითებია — ხახულის კარედის ტიხრული მინანქრის ორი ფირფიტა (X—XI სს.)⁶, ბიზანტიური სპილოსძვლის ფირფიტა პარიზის ნაციონალური ბიბლიოთეკიდან (X სს.)⁷, პალერმოს

⁴ Г. Чубинашвили, *Памятники типа Джвари*, Тб., 1948, გვ. 146; სხვა მოსაზრებით ეს გამოსახულება ქობულ სტრატეგოსს განასახიერებს, W. Djobadze, *The Sculptures on the Eastern Facade of the Holy Cross of Mtskheta*, „*Oriens Christianus*“, Wiesbaden, Bd. 44, 1960, გვ. 129-135 ; III. Амиранашвили, *История грузинского искусства*, М., 1963, გვ. 105

⁵ A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1946, გვ. 112.

⁶ გ. აბრამიშვილი, *ხახულის კარედი*, თბ., 1988, ილ. 11.

⁷ Д. Тальбот Райс, *Искусство Византии*, М., 2002, ილ. 68.

მარტორანას ეკლესიის ნართექსის მოზაიკა⁸, მონრელეს ტაძრის მოზაიკა⁹ და მრავალი სხვა¹⁰. აქედან გამომდინარე, მცხეთის ჯვრის რელიეფზე სულის ხსნისათვის ლოცვა-ვედრებასა და კურთხევა-შენწყალებასთან ერთად, შესაძლოა გადმოცემული იყოს „მეფეთა საყდარსა ზედა მჯდომი“ ქართლის ერისმთავრის — სტეფანოზ I-ის საერო წოდების ღვთის მიერ კურთხევა (ე.ი. ამ შემთხვევაში ხსნის თემა კომბინირებულია საერო ხელისუფლის ხელდასხმის იდეასთან. ეს რელიეფური კომპოზიცია განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია იმით, რომ აქ, ჯერ კიდევ VI-VII საუკუნეთა მიჯნაზე, ერისმთავრობის ხანაში, პირველად ხილულ ფორმაში გაცხადდა იმ საგვარეულოს მეუფების უფლის მიერ კურთხევა-ხელდასხმა, რომელიც მოგვიანებით, საუკუნეთა მანძილზე უცვლელ სამეფო დინასტიად იქცევა საქართველოში.

ხელის შეხებით კურთხევა გვხვდება Xს-ის ერთ-ერთ რელიეფზე ჯავახეთის სოფელ ორჯალარიდან¹¹. აქ ოთხი ისტორიული პირი უფრო ანგელოზის¹² წინაშეა გამოსახული (სურ. 3). ეს

⁸ იქვე, ილ. 152.

⁹ იქვე, ილ. 155.

¹⁰ Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши, *Избранные труды*, თბ., 2007, გვ. 150-155.

¹¹ თ.ხუნდაძე, ორჯალარის რელიეფი ისტორიულ პირთა კურთხევის გამოსახულებით, *საქართველოს სიძველენი*, №7-8, თბ., 2005, გვ. 100-109.

¹² ამ ფიგურის იდენტიფიკაცია მხოლოდ მის ორსავე მხარეს ამოკვეთილი ასომთავრული წარწერით — “ანგ(ე)ლ(ო)ზ(ი)~ ხერხდება. უფრო ანგელოზების გამოსახვა უფრო მეტად ადრექრისტიანული იკონოგრაფიისთვის არის სახასიათო. ისინი ჩვეულებრივ მამაკაცებად გამოისახებიან (დან. 3,92; ლუკა 24,4), ხშირად უწვეურულნი, იშვიათად წვერითაც. ანგელოზობის ნიშნად მათ კვერთხი და ჯვრიანი სფერო უჭირავთ. უფრო ანგელოზის უძველესი გამოსახულება პრისცილას კატაკომბაში (III ს-ის II ნახ.) გვხვდება. უფრო ანგელოზებს გამოსახავენ კაროლინგურ და შუაბიზანტიურ ხელოვნებაშიც, მაგ., სპილოს ძვლის რელიეფი „ხარების“ კომპოზიციით (IX-X სს.) ბერლინის სახელმწიფო კოლექციიდან, ვატიკანის მუზეუმის მინანქრის ჯვარი (IX-X სს.) და სხვ., D.I. Pallas, *Himmelsmächte, Erzengel und Engel*, in: *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, Lief. 17, Stuttgart, 1972; *Lexikon der christlichen Ikonographie*. B. I. Rom, Freiburg, Basel, Wien, 1994, გვ. 627-632. საქართველოში ამის მაგალითია ჩუკულის (სვანეთი) ხის კარის (XI ს-ის დასაწყისი) ექვსი უფრო ანგელოზის ფიგურა სფეროებით ხელში. მათ განმარტებითი წარწერები ახლავთ (ნმ. ურიელ, ნმ. სარიელ, ნმ. რაფაელ, ნმ. რასტაელ, ნმ. მიქაელ და ნმ. გაბრიელ); Н.Чубинашвили, *Грузинская средневековая художественная резьба по дереву*, Тб., 1958, გვ. 28, ტაბ. 43, 44.

ადამიანები წმინდა მონამეთა გამოსახულებებისთვის დამახასიათებელი — პატარა ჯვრებით, მცირე ორანტის პოზაში¹³ არიან წარმოდგენილი. სამოსის მიხედვით — ზემოთ სხეულზე მომდგარი, ქვევით უფრო ფართო, წვივებამდე დაშვებული კაბა ნელში ქაშრით და მალაყელიანი ჩექმები — ისინი საერო პირებს წარმოგვიდგენენ. ოთხივე ფიგურასთან, ფონზე ამოკვეთილია ასომთავრული წარწერები, რომლებიც მათ სახელებს გვამცნობს, თუმცა, ისტორიული წყაროების მიხედვით, ამ პიროვნებათა იდენტიფიცირება ვერ ხერხდება. როგორც ჩანს, ისინი არიან ადგილობრივი მნიშვნელობის საერო ხელისუფალნი, რომელთა გამოსახვას, მარტივლთა მსგავსად, გარკვეული ისტორიული საფუძველი უნდა ჰქონოდა. ამიტომ ვფიქრობ, რომ, ძველალექსისეული სამი ყრმის სასწაულებრივი ხსნის (დან. 3, 12—95) თემაზე შექმნილ კომპოზიციასთან მსგავსად (ამგვარად გადაწყვეტილი იკონოგრაფიული სქემა, ამ სოფეტის გამოსახვისას, ხშირად გვხვდება¹⁴), ამ შემთხვევაშიც, ხელის შეხებით, შესაძლოა, გადმოცემულია უფლის ანგელოზის მიერ რწმენის ერთგულებისათვის განსაცდელში ჩავარდნილთა მფარველობა და კურთხევა.

სულის ხსნისათვის ვედრებისა და კურთხევის თემა ბორჯომის ტიმპანის რელიეფზეცაა (IX ს.)¹⁵ მოცემული. აქ, მცხეთის ჯვრის რელიეფების მსგავსად, მაკურთხეველი მაცხოვრის ორსავე მხარეს გამოსახული მავედრებელი ისტორიული (საერო) პირების მეოხებად, უშუალოდ მათ ასწვრივ წარმოდგენილი ანგელოზები გვევლინებიან, კურთხევა კი მხოლოდ შესტით გადმოიცემა.

შეპაიკის (Xს.)¹⁶ ერთ-ერთ რელიეფზე მაკურთხეველი მაცხოვრის გვერდით სულის ხსნისთვის მავედრებელი ისტორიული პირი ორანტის პოზაშია წარმოდგენილი. ის სავარაუდოდ, სამშენებლო წარწერაში მოხსენიებულ ტაძრის ამგებ ხარვეჭინს გამოხატავს. ასევე ლოცვად ხელებაპყრობილი

¹³ N. Teteriatnikov, Private Salvation programs and Their effect on Byzantine Church decoration, *Arte Medievale* № 2, Roma, 1993, გვ. 51.

¹⁴ თ. ხუნდაძე, ძველი აღთქმის სიუჟეტები რელიეფურ ფრაგმენტებზე წირქოლიდან, *Academia*, ტ. II, თბ., 2001, გვ. 85.

¹⁵ Н. Аладашвили, *Монументальная скульптура Грузии*, М., 1977, გვ. 74-80, ილ. 65.

¹⁶ ლ. რჩეულიშვილი, თრიალეთის საერისთავოს X საუკუნის ერთი ძეგლი, *ქართული ხელოვნება* № 6, თბ., 1963, გვ. 167-181.

ოთხი საერო პირია გამოკვეთილი აძიკვის ეკლესიის (X ს.) ფილაზე¹⁷.

ვალეს ტაძრის საკურთხევლის სარკმლის დამაგვირგვინებელ რელიეფზე (X ს.)¹⁸ სულის ხსნისთვის მავედრებელი ქტიტორი ქალი (რელიეფის თანმხლები სავედრებელი წარწერის თანახმად სახელად კრავი) ჩვილადი ღმრთისმშობლის წინაშე წარმოდგენილი (სურ. 4), მის სიმეტრიულად კი — მთავარანგელოზი გაბრიელია. მთავარანგელოზის თანმხლები წარწერა — „გაბრიელ მახარებელი“, ხაზს უსვამს უფლის განკაცების იდეას. ამავე დროს, მთავარანგელოზი, აქ გამოსახული მანდილოსნის სულის მეოხადაც გვევლინება. ამრიგად, ამ შემთხვევაში, პერსონალური ხსნის თემა ღმრთის განკაცების იდეასთან არის შეზიარებული.

მაკურთხეველი მაცხოვრის, ჩვილადი ღმრთისმშობლისა თუ სხვა წმინდანთა წინაშე წარმოდგენილ, ტაძრით ხელში გამოსახულ ისტორიულ პირთა ფიგურები მრავლად არის შემორჩენილი. ამ სცენებში ნაგებობის გამოსახულება, ერთი მხრივ, ძირითად ფორმებში წარმოგვიდგენს იმ კონკრეტული ტაძრის ხუროთმოძღვრულ ტიპს, რომელსაც ეკუთვნის ესა თუ ის საქტიტორო რელიეფი, მეორე მხრივ კი, ის არის სიმბოლო ზოგადად ქრისტიანული ეკლესიისა, რომლის გზითაც მყარდება კავშირი ადამიანსა და უფალს შორის¹⁹. ამის თვალსაჩინო ნიმუშია ოპიზის მონასტრის წმ. იოანე ნათლისმცემლის სახელობის ეკლესიის საქტიტორო რელიეფური კომპოზიცია (IX ს.)²⁰, რომელიც ორ ფილაზეა განაწილებული (სურ. 5). ერთ მათგანზე ტრადიციული იდენტიფიკაციით წარმოდგენილია მეფე აშოტ I დიდი კურაპალატი ეკლესიის გამოსახულებით ხელში, მეორეზე კი — აღსაყდრებული მაცხოვარი და ბიბლიური მეფე წინასწარმეტყველი — დავითი²¹. ამ ხერხით ოსტატმა პირობითად

გამიჯნა მინიერი და ღვთიური სფეროები, რომლებსაც კურთხევის მადლი, ძალა აერთიანებს — მაცხოვრის ძლიერ გადიდებული, დაგრძელებული მარჯვენა „იჭრება“ ჩარჩოთი მოსაზღვრულ „მინიერ არეში“ და აკურთხებს ტაძარს, მისი გავლით კი მეფესაც. ეკლესიის გამოსახულების სიმბოლურ მნიშვნელოვნებას აძლიერებს მის ქვემოთ ღრმადჩაჭრილი გრაფემებით მოცემული წარწერა — „ეკლესიაი“. ქრისტეს გვერდით, „ღვთაებრივ სფეროში“ ვედრების პოზაში გამოსახული დავით წინასწარმეტყველი, რომელიც გადმოცემებისა და წერილობითი წყაროების²² თანახმად ბაგრატიონთა გვარის ხორციელ წინაპრადაა მიჩნეული, აშოტ კურაპალატის მეოხად გვევლინება უფლის წინაშე. ამგვარად, ჯერ კიდევ მცხეთის ჯვრის რელიეფზე მოცემული იდეა — ბაგრატიონთა უფლის მიერ ხელდასხმულობისა, ოპიზის კომპოზიციაში ბიბლიური მეფის ფიგურის ჩართვით უფრო გამაფრებელია და ამ საგვარეულოს ღვთიური წარმომავლობას უსვამს ხაზს.

ოპიზის სცენის მსგავსი კომპოზიციური სქემა გვხვდება ურავლის აგარის მონასტრის მთავარი ტაძრის საკურთხევლის სარკმლის სათაურის რელიეფზე (X ს.). აქ აღსაყდრებული მაცხოვარი კურთხევით ეხება ეკლესიის გამოსახულებას, რომელსაც მას ქტიტორი წარუდგენს (სურ. 6). ფილის განაპირა არეზე ამოკვეთილი სამშენებლო წარწე-

ვილი, *Археологические экскурсии, разыскания и заметки, вып. II*, Тифлис, 1905, გვ. 56-59) ძირითადად გაზიარებულია ქართველ მეცნიერთა მიერ (გ. ჩუბინაშვილი, შ. ამირანაშვილი, პ. ინგოროყვა, ნ. ჩუბინაშვილი, ნ. ალადაშვილი, გ. ალიბეგაშვილი...), თუმცა სხვაგვარი მოსაზრებით, ოპიზის რელიეფზე გამოსახულნი არიან X ს-ის მეფენი აშოტ IV და მისი ძმა დავითი (ნ. შიშინაშვილი, *ლაპიდარული წარწერები*, I, თბ., 1980, გვ. 285-287; W. Jobadze, *Early medieval Georgian monasteries in historic Tao, Klarjeti and Shavsheti*, Stuttgart, 1992, გვ. 66; П. Закарая, *Зодчество Тао-Кларджети*, Тб. 1992, გვ. 67-71; A. Eastmond, *Royal Imagery in Medieval Georgia*, Pennsylvania, 1998, გვ. 17-19).

²² *ქართლის ცხოვრება*, ს. ყაუხჩიშვილის რედაქციით, ტ. I, თბ., 1955, ჯუანშერი — გვ. 218-220; მათიანე ქართლისა, გვ. 251; სუმბატ დავითის ძე, გვ. 372-374; გიორგი მერჩულე, ცხოვრება გრიგოლ ხანძთელისა, ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, წიგნი I, ილ. აბულაძის რედაქციით, თბ., 1963, გვ. 243-319; კონსტანტინე პორფიროგენეტი, *De administrando imperio*, გეორგიკა, ტ. IV, ნაკვ. II. გამოცემა და თარგმანი ს. ყაუხჩიშვილისა, თბ., 1952, გვ. 255-256; მოსე ხორენელი, *წიგნი I*, თავი 22, იხ. პ. ინგოპოყვა, *გიორგი მერჩულე*, თბ., 1954, გვ. 56-58, 76, 81-85, 93, სადაც ეს წყაროებია განხილული.

¹⁷ P. Шмерлинг, *Архитектурные памятники района древних селений Адзикви и Бза, мацნე*, №2, 1969, გვ. 115-121.

¹⁸ რ. მეფისაშვილი, ვალეს ტაძარი და მისი აღმშენებლობის ორი პერიოდი, *ქართული ხელოვნება* №3, თბ., 1950, გვ. 25-52.

¹⁹ ა. ოქროპირიძე, ქრისტიანული სახისმეტყველები-სათვის, *სპექტრი*, №1, თბ., 1998, გვ. 44

²⁰ ნ. ალადაშვილი, რელიეფი ოპიზიდან აშოტ კურაპალატის გამოსახულებით, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია, „*მოამბე*“, ტ. XV, № 7, თბ. 1954, გვ. 553-558; Н. Аладашвили, *Монументальная скульптура Грузии*, М., 1977, გვ. 68-74, ილ. 63.

²¹ ე. თაყაიშვილისეული ეს იდენტიფიკაცია (E. Такаиш-

რის ტექსტი გვამცნობს ქტიტორის სახელს, მის წოდებრივ ხარისხს კი, ამავე ფასადზე დატანილი წარწერა — „სამებ(აო წმიდაო) ადიდე მანყორ(ელი) თ(ედორე).. ..“ — აზუსტებს.²³ წარწერის მიხედვით ურავლის აგარის რელიეფზე სამცხის ერთ-ერთი ყველაზე მაღალი სასულიერო წოდების წარმომადგენელი — მანყვერელი ეპისკოპოსია გამოსახული. ამას მისი შარავანდომილობა და სამღვდლო შესამოსელიც (გრძელი, კოჭებამდე დაცემული შიდა კაბა, ზემოდან უსახელო, წინ გაუხსნელი მოსასხამი — ფელონი) უსვამს ხაზს.

ახალციხის რელიეფზე (X ს.)²⁴ აღსაყდრებული, მაკურთხეველი მაცხოვრის წინაშე ეკლესიის გამოსახულებით ხელში ქტიტორი ქალია წარმოდგენილი. ოპიზის რელიეფის მსგავსად, ამ სცენაშიც მესამე ფიგურაა ჩართული. თუმცა, ეს, საერო სამოსით მოსილი მამაკაცის ფიგურა, კომპოზიციის მარცხენა მხარეს, უშუალოდ მანდილოსნის ფიგურის ასწვრივ, „მინიერ სფეროშია“ მოთავსებული. აქედან გამომდინარე, იგი რეალურ, ისტორიულ პიროვნებას, სავარაუდოდ, ქტიტორ მანდილოსნის მეუღლეს უნდა განასახიერებდეს. მამაკაცის ფიგურა ქალისაზე უფრო მცირე ზომისაა. ის ვედრების შესტით მაცხოვრისა და ეკლესიის გამოსახულებისკენ არის მიმართული. მისი ამგვარი, თითქოს სხვა განზომილებაში და მთავარი მოქმედებისგან განკეორძებული წარმოდგენა, გვაფიქრებინებს, რომ ეს ფიგურა გარდაცვლილ პირს განასახიერებს.

ორიგინალურად, ერთგვარი თავისუფალი ინტერპრეტაციითაა გადაწყვეტილი საქტიტორო თემა ბენისის ეკლესიის რელიეფზე (X ს.)²⁵. აქ ქტიტორი ერთ ხელთპყრობილ ტაძრის გამოსახულებას ჩვილედ ღმრთისმშობელს წარუდგენს, მეორე, ისეთივე ეკლესიის გამოსახულება კი — პირველის ქვემოთ არის გამოსახული, მოჩარჩოების ზოლს ებჯინება და პირობითად „მინაზე დგას“ (სურ. 7). შუა საუკუნეების ქართულ სკულპტურაში ეს, ერთ

კომპოზიციაში ორი ეკლესიის გამოსახვის ერთადერთი შემთხვევაა. ბენისის რელიეფის ამგვარ იკონოგრაფიულ სქემას ბუნებრივია, გარკვეული საფუძველი უნდა ჰქონოდა. ბენისის ეკლესიის ხუროთმოძღვრულმა შესწავლამ ცხადყო, რომ თავდაპირველი IX ს-ის ეკლესია X ს-ში განუახლებიათ. შესაძლოა, ამ რელიეფზე, რომელიც სტილის მიხედვით სწორედ X ს-ით თარიღდება, ქტიტორი მის მიერ აღდგენილ ტაძარს უძღვნის დედა ღმრთისას, ქვემოთ კი ძველი, თავდაპირველი ეკლესია გამოსახეს, რომელიც წმინდა მხედრების სახელობის ყოფილა. ამას ქვედა ტაძრის გამოსახულებაზე ამოჭრილი წარწერაც — „წმ. თევდორე, ...გიორგი“ — ადასტურებს. ფილის გვერდით არეებში ღმრთისმშობლისა და ქტიტორისკენ მიმართული თითო გვირგვინითმპყრობელი ანგელოზი და სტილიზებული მცენარეებია გამოსახული. ანგელოზებსა და მცენარეებს კომპოზიციაში სამოთხის მოტივები შემოაქვთ და ხაზს უსვამენ ღმრთისმშობლის განდიდების თემას.

ჩვილედ ღმრთისმშობელს წარუდგენს ეკლესიის გამოსახულებას ქტიტორი — თანმხლები წარწერის მიხედვით, ეპისკოპოსი გიორგი — წყაროსთავის ტაძრის აღმოსავლეთი ფასადის ფრონტონში ჩასმულ რელიეფზე²⁶.

სხვაგვარადაა ეს თემა მოცემული კვაისა-ჯვარის (X ს.)²⁷ რელიეფზე, სადაც ქტიტორი ეკლესიის გამოსახულებით ხელში წინასწარმეტყველ — იონას სასწაულებრივი ხსნის სცენასთან ერთად არის წარმოდგენილი (სურ. 9). აქ იონას ისტორიის ორი საკვანძო მომენტი — განსაცდელი და ხსნა ერთადაა მოცემული, რაც ერთი გველისებრი ორთავიანი ვეშაპის მიერ იონას შთანთქმითა და გადმონთხევით გამოიხატება. ქრისტიანულ სახის-მიტყველებაში ხსნისა და აღდგომის გამომხატველი ძველი ალთქმის ეს სიუჟეტი, ხშირად ფიგურირებს შუა საუკუნეების საზოგადოდ ქრისტიანულ და კერძოდ, ქართულ საეკლესიო საგალობელთა და ლოცვათა ტექსტებში ადამიანის სულის ხსნის კონტექსტშიც, მაგ., „წინასწარმეტყველი იხსენ ვეშაპისაგან მონყალე, მეც ცოდვათაგან მიხსენ

²³ გ. ბოჭორიძე, *მოგზაურობა სამცხე-ჯავახეთში*, თბ., 1992, გვ. 109-110; ვ. სილოგავა, *სამხრეთ საქართველოს წარწერების შესწავლა ხელნაწერთა ინსტიტუტის ეპიგრაფიკული ექვედიციის მიერ, მრავალთავი X*, თბ., 1983, გვ. 273-274.

²⁴ ლ. რჩეულიშვილი, *ქტიტორული რელიეფი ახალციხიდან, ქართული ხელოვნების ისტორიის ნარკვევები*, თბ., 1994, გვ. 105-115, სურ. 25.

²⁵ თ. დვალის, სოფელ ბენისის წმ. გიორგის ეკლესია, *მაცნე № 4*, თბ., 1986, გვ. 119-136.

²⁶ *МАК, № XII*, გვ. 49-50, ილ. IX.

²⁷ P. Меписашвили, *Архитектурные памятники Кударо, Вопросы истории Грузии феодальной эпохи -2*, Тб., 1972, გვ. 141-161, ილ. 74; Н. Аладашвили, *Монументальная скульптура Грузии*, М., 1977, გვ. 86, ილ. 69.

ან...“²⁸, რის სახვით პარალელსაც კვაისა-ჯვარის რელიეფი წარმოადგენს.

ჯოისუბნის ეკლესიის რელიეფზე (X ს.)²⁹ ტაძრით ხელში წარმოდგენილი ქტიტორი, საკურთხეველის სარკმლის გარშემო მოთავსებულ განკითხვის დღის სცენაშია ჩართული (სურ. 8). აღსანიშნავია, რომ ეს განკითხვის დღის ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული გამოსახულებაა, თუმცა შემოკლებული რედაქციით: სარკმლის დამაგვირგვინებელ ფილაზე წარმოდგენილია აღსაყდრებული მსაჯული ქრისტე მთავარმოციქულთა შორის. სცენის შინაარსი ხაზგასმული და გამძაფრებულია ამ ფილაზე ამოკვეთილი, სინგურით დაფერილი წარწერებით — „განკითხვაი“ და „მაცხოვარი“ (სულთა მხსნელი, მაცხოვრებელი). ამ ფილის ქვემოთ ერთ მხარეს მოცემულია წმ. მიქაელ მთავარანგელოზის მიერ შიშველი ფიგურების სახით წარმოდგენილ მართალთა (ზევით) და ცოდვილთა (ქვევით) სულების³⁰ ანონა, მეორე მხარეს კი — სულის ხსნისთვის მავედრებელი ქტიტორი განკითხვის დღის მაუწყებელ, მესაყვირე წმ. გაბრიელ მთავარანგელოზთან ერთად. ე.ი. ამ შემთხვევაში კონკრეტული ისტორიული პირის სულის ხსნის თემა საყოველთაო განკითხვის კონტექსტშია გააზრებული. რელიეფს ერთვის აქ გამოსახული პიროვნების სავედრებელი წარწერა — „ნ(მიდა)ო ეკლესიაო შ(ეინყალ)ე გ(ა) ბ(რიელ) მამასახლისი.“ ამ ეპოქაში მამასახლისის წოდებას განსხვავებული მნიშვნელობა აქვს, ის სასულიერო პირთა ხარისხსაც გამოხატავს და საეროსიც³¹. სამოსის მიხედვით – გრძელი, ფართო შიდა კაბა და მოსასხამი — ჯოისუბნის გაბრიელ მამასახლისი სასულიერო პირი – ილუმენი უნდა იყოს. საინტერესოა, რომ ის თავის მოსახელე წმ. გაბრიელ მთავარანგელოზთან ერთადაა გამოსახული. ე. ი. აქაც, მცხეთის ჯვრის ქობულ სტეფანიზის რელიეფის მსგავსად, ხაზგასმულია პატრონაჟის თემა.

²⁸ მიქაელ მოდრეკილი, *ჰიმნები - X საუკუნე, ნიგნი II*, თბ., 1979, გვ. 5.

²⁹ ნ. ალადაშვილი, *ჯოისუბნის რელიეფები, საბჭოთა ხელოვნება №7*, თბ., 1978, გვ. 67-76.

³⁰ B.Brenk, *Tradition und Neuerung in der cristlichen Jahtrausends, Band - III*, Wien, 1966, გვ. 155-156.

³¹ Т. Вирсаладзе, *Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши, Избранные труды*, თბ., 2007, გვ. 162.

ომკის ტაძრის (X ს.)³² სამხრეთ ფასადზე ორი ქტიტორი, მეფენი — დავითი და ბაგრატე ეკლესიის გამოსახულებებით ხელში, წარმოდგენილნი არიან განკითხვისა და ხსნის თემასთან დაკავშირებული „ვედრების“ სცენის ორსავ მხარეს. ამასთანავე, რელიეფთა თანმხლებ წარწერებში გადმოცემულია ლოცვა-ვედრება ამ ხელისუფალთა ამქვეყნიურ კეთილდღეობაზეც — „...ადიდენ ღმერთმან ორთავ ცხოვრებითა...“ ამგვარად, აქ ღმერთისმშობლისა და წმ. იოანე ნათლისმცემლის მეოხებით, ამ პირთა სულის ხსნაზე ლოცვასთან ერთად, უფლის მიერ მათი საერო ხელიუფლების, მეფობის კურთხევაცაა გადმოცემული.

ჯავახეთის ახაშენის რელიეფზე (XI ს-ის დასაწყისი)³³ ქტიტორი გუმბათური ეკლესიის გამოსახულებით ხელში წარმოდგენილია ცხენოსანი წმინდა გიორგის წინაშე, რომელიც მეფე დიოკლეტიანეს განგმირავს. ამ შემთხვევაში სულის ხსნის თემა რწმენის გზით ბოროტის ძლევის იდეასთან ერთადაა გააზრებული.

იჯარეთის ფილაზეც (X ს.)³⁴ ისტორიული პირი სავარაუდოდ, ასევე წმინდა გიორგის გვერდითაა გამოსახული. მხოლოდ აქ, ჯავახეთის ახაშენის რელიეფისგან განსხვავებით, წმინდანი ფეხზე დგას და ხელთ ჯვრით დაგვირგვინებული კვერთხი უპყრია. ე.ი. ამ შემთხვევაში წმ. გიორგი წარმოდგენილია არა როგორც, მძლეველი წმ. მხედარი, არამედ როგორც წმ. მოწამე.

სშირად გვხვდება ზეციური არსების გარეშე, ცალკე წარმოდგენილი ერთი ან ორი ქტიტორი ეკლესიის გამოსახულებით, მაგ., ერთი ქტიტორის ფიგურაა — დოლისყანის (X ს.)³⁵, ბრეძის³⁶, ატენის

³² Е. Такашвили, *Археологическая экспедиция 1917 года в южные провинции Грузии*. Тб., 1952, გვ. 45-67, ილ. 54; В. Беридзе, *Архитектура Тао-Кларджети*, Тб., 1981, გვ. 164-166; ვ. ჯობაძე, *ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში*, თბ., 2007 (პირველი გამოცემა - W. Jobadze, *Early medieval Georgian monasteries in historic Tao, Klarjeti and Shavsheti*, Stuttgart, 1992), გვ. 112-163.

³³ ნ. ჩუბინაშვილი, საურმაგის ძის ნიღვარაის ქტიტორული რელიეფი ჯავახეთის ახაშენიდან, *ქართული ხელოვნება-5*, თბ., 1959, გვ. 138.

³⁴ დ. თუმანიშვილი, ქტიტორული რელიეფი იჯარეთიდან (*ხელნაწერი*).

³⁵ ვ. ჯობაძე, *დასახ. ნაშრ.*, თბ., 2007, გვ. 74-89; დ. ხომტარია, *კლარჯეთის ეკლესიები და მონასტრები*, თბ., 2005, გვ. 111-125, ილ. 22, 24.

³⁶ Н. Чубинашвили, *Зедазени, Клисис Джвари, Гвиара, ქართული ხელოვნება № 7*, თბ., 1971, გვ. 27-65, ილ. 7.

სიონის³⁷ რელიეფებზე, ეკლესიის გამოსახულება ეპყრა ხელთ თავდაპირველად ტბეთის ტაძრის მახლობლის ქანდაკებასაც³⁸. წყვილად ფიგურებს კი — ფეტობანის³⁹, შეპიაკის⁴⁰ ცაიშის⁴¹, ქართულ-სომხური შერეული დასახლების — ხოჭორნის⁴² ეკლესიათა რელიეფები წარმოგვიდგენენ. ეს უკანასკნელი სქემა ფართოდ გავრცელებულია X-XIII სს-ის სომხურ საფასადო სკულპტურაში, მაგ., სანაინის, ახპატის, დადივანქის, არიჭისა და სხვა ტაძართა ქტიტორების წყვილადი ფიგურები⁴³.

ფეტობანის რელიეფზე, რომელიც სარკმლის ზედანის ფილაზეა გამოკვეთილი, სიმეტრიულად წარმოდგენილ ქალსა და მამაკაცს (ალბათ ცოლქმარს), ცალი ხელით ეკლესიის გამოსახულება უჭირავთ, მეორე, იდაყვიში მოხრილი ხელი კი, ზემოთ აქვთ აპყრობილი ლოცვა-ვედრების ნიშნად (სურ. 11). მთელი კომპოზიცია დრამატული ფარდის ფონზე იშლება, რაც სიმბოლურად კრეტიზაბმელს უკავშირდება და უფლის ამქვეყნად გამოჩინებას განასახიერებს.⁴⁴ მამაკაცის ფიგურა მკაცრად ფრონტალური და სტატიკურია, ქალისა კი, მსუბუქად თავდახრილი, თითქოს უფრო „მოძრავია“, რაც საერთოდ დამახასიათებელია ამ ეპოქის ქტიტორ ქალთა გამოსახულებებისთვის (მაგ., კუმურდოს ტაძრის დედოფალ გურანდუხ-

ტის, ახალციხის რელიეფის ქტიტორი ქალისა და სხვა გამოსახულებები).

შეპიაკის რელიეფზეც „საოჯახო პორტრეტი“ გამოსახული, მხოლოდ აქ მამა-შვილი — რატი და ლიპარიტ ბალუაშები არიან წარმოდგენილი (სურ. 10). მათი იდენტიფიკაცია შეპიაკის ეკლესიის ვრცელი სამშენებლო წარწერის ტექსტის საფუძველზე გახდა შესაძლებელი. ორივე ქტიტორს მაღალი საერო ნოდების მამაკაცის სამოსი — გრძელი, ტანზე მომდგარი, ნელზე ქამარშემოვლებული კაბა მოსავს, თავზე კი სამკუთხა ფორმის ნონოლა ქუდი ახურავს. ცალი ხელით მათაც ეკლესიის გამოსახულება უჭირავთ; ერთ მათგანს, როგორც ჩანს, მამას, მეორე, დონიჯ-შემოყრილი ხელი ქამარზე აქვს დადებული, მის ვაჟს კი — ვედრების ჟესტის მსგავსად აქვს განვდილი და თავადაც ოდნავ გადახრილია ცენტრისკენ. იგი თითქოს უფრო მონინებით დგას, რითიც ხაზგასმულია უფროს-უმცროსული დამოკიდებულება.

განსხვავებულად არის ეს სქემა გადანყვეტილი ცაიშის რელიეფზე (X ს.)⁴⁵. აქ ქტიტორებს ეკლესია ხელში არ უჭირავთ და თითოეული გამოსახულება დამოუკიდებლად არის წარმოდგენილი თაღედით მოსაზღვრულ არეში (სურ. 12). მკაცრად ფრონტალურად გამოსახულ ქტიტორთა ტერფები ცენტრისკენ, ეკლესიისკენაა მიმართული, ხელები კი — მკერდთან აქვთ მიტანილი. კარგად ჩანს, რომ ერთ მათგანს ორივე ხელით გაშლილი წიგნი უჭირავს, მეორე ფიგურის ხელებთან გამოსახულება არ გაირჩევა, რელიეფის ზედაპირი დაზიანებულია. შესაძლოა, მასაც წიგნი სჭეროდა ან მცირე ორანტის ჟესტით ყოფილიყო წარმოდგენილი. ამ შემთხვევაშიც, შეპიაკის რელიეფის მსგავსად, ფიგურებს შორის გარკვეული დიფერენციაციაა შესამჩნევი — მარცხენა, წიგნიან ქტიტორს უფრო მოზრდილი თავი აქვს, წვერიც აღენიშნება და შიდა სამოსზე (მოკლე ზედა პერანგი და გრძელი ქვედაბოლო) მოსასხამი აქვს მოხურული. მეორე, უფრო თხელსახიანი, თითქოს უწვერული ფიგურა კი მოსასხამის გარეშეა წარმოდგენილი. თუმცა, ორივეს თავს გარშემო შარავანდედი დაუყვებათ. არაერთ სცენაში ქტიტორები ჯვრისკენ, ორი მხრიდან

³⁷ გ. აბრამიშვილი, ატენის სიონი, *სადოქტო დისერტაცია*, თბ., 1993, გვ. 244-245.

³⁸ ნ. მარის მიერ ტბეთის ტაძრის მონახულების დროს ეკლესიის მოდელიდან, რომელიც ქტიტორს ეჭირა, მხოლოდ სარკმლებიანი გუმბათის ყელი იყო შემორჩენილი. Н. Марр, *Дневник поездки в Шавишию и Кларджию, тексты и разыскания по армяно-грузинской филологии*, С-Петербург, 1911, გვ. 15-16; კ. მაჩაბელი, აშოტ კუხის რელიეფი ტბეთიდან, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემია, „მაცნე“, №5, თბ., 1968, გვ. 150-162; N. et M. Thierry, *La cathédrale de T'beti*. Nuvelles données, *Cahiers Archéologiques* № 47, 1999, გვ. 77-100.

³⁹ Н. Аладашвили, *Монументальная скульптура Грузии*, М., 1977, გვ. 88-89, ილ. 72.

⁴⁰ ლ. რჩელიშვილი, *დასახ. ნაშრომი*, 1963, გვ. 167-181.

⁴¹ თ. ხუნდაძე, კტიტორული რელიეფი ცაიშიდან, *ძეგლის მეგობარი*, თბ., 1998, №4, გვ. 24-29

⁴² გ. გაგოშიძე, *ხოჭორნის გუმბათიანი ეკლესია*, თბ., 2003, გვ. 47-59, ილ. XXX-XXXI

⁴³ С. Мнацаканян, *Армянский светский рельеф IX-XIV веков*, Ереван, 1976, (სომხურ ენაზე), ილ. 28-29, 30-31, 37-38, 42-43, 44, 51.

⁴⁴ ი. ებერლიანი, *შინაარსი და შიგთავსი: იკონოგრაფიულ-იკონოლოგიური მეთოდი, ხელოვნების ისტორია, შესავალი*, თბ., 2005, გვ. 184.

⁴⁵ თ. ხუნდაძე, კტიტორული რელიეფი ცაიშიდან, *ძეგლის მეგობარი* №4, 1988, გვ. 24-29.

ვედრებით არიან მიმართულნი. ასეთია: კვაისა-ჯვარის (X ს.)⁴⁶, ზედა თმოგვის (XI ს.)⁴⁷, ნორბისისა⁴⁸ და სხვა რელიეფები. ამ გამოსახულებებში ჩანს ჯვრის თაყვანისცემის უძველესი ადგილობრივი ტრადიცია. ის ადრეული ხანის (V-VII სს) ქართულ ქვაჯვართა⁴⁹ რელიეფებშიც არის ასახული, მაგ., დმანისის, ბრდაძორის დიდი, კატაულას, ბუზავეთისა და სხვა ქვასვეტები.

კვაისა-ჯვარის რელიეფის ცენტრში კვარცხლბეკზე აღმართული ჯვრის ორსავე მხარეს ორი მამაკაცია წარმოდგენილი (სურ. 13). სამოსისა და ატრიბუტების მიხედვით ისინი საერო პირებს გამოსახავენ: მათ ტანზე მომდგარი, მოგრძო, წელზე ქამარმოვლებული კაბები მოსავთ, თავზე – პატარა, ოვალური ფორმის, სვანურის მსგავსი ქუდეები ახურავთ, წელზე კი დიდი ხმლები ჰკიდიათ⁵⁰. ერთ მათგანს, რომელიც თითქოს უწვერულია და ჭაბუკური იერი აქვს, ხმალი ჩვეულებრივად, წინა მხარეს აქვს, მეორეს წვეროსანს კი, – უკან მოქცეული. შესაძლოა, ამ შემთხვევაში უკან გადატანილი ხმალი ხნიერი მამაკაცის მეომრულ წარსულს გამოხატავდეს. ე.ი. აქაც, შეპიაკის ბალუაშების რელიეფის მსგავსად, ასაკობრივი განსახვებაა გადმოცემული. სავსებით დასაშვებია, რომ კვაისას ფილაზეც მამა-შვილი იყოს წარმოდგენილი. ისინი ცალი ხელით ჯვრის მკლავებს ეხებიან, მეორე კი, განზე განეული და ზეალმართული აქვთ. ეს ყესტი ჯვრის წინაშე მეომართა ფიცის დადების მომენტს უნდა ასახავდეს.

განსხვავებული აზრის გამომხატველი უნდა იყოს მსგავსი კომპოზიციური სქემის მქონე ზედა თმოგვის ეკლესიის რელიეფი (სურ. 14), სადაც ჯვრის ორსავე მხარეს წარმოდგენილ შარავანდ-მოსილ ფიგურებს ცენტრალური ჯვრისკენ მი-

მართულ ხელებში უფრო მცირე ზომის, ქვედამკლავდაგრძელებული ჯვრები უპყრიათ, მეორე, მკერდზე მიდებულ ხელში კი პატარა საგნები (ნიგნი, გრაგნილი?) უჭირავთ.

ერთეული სახით გვხვდება ორიგინალური კომპოზიციები — მაგ., ეკლესიის გეგმისკენ ვედრების ყესტით მიმართული სამი ისტორიული პირი ქოროლოს ეკლესიიდან⁵¹. ეს — შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში ეკლესიის გეგმის გამოსახვის ერთადერთი შემთხვევაა.

უჩვეულოდაა გადაწყვეტილი ტაძრის კურთხევის სცენა ბზის წმინდა გიორგის ეკლესიის სამხრეთი ფასადის სარკმლის სათაურზე⁵². აქ წარმოდგენილია ეკლესიის გამოსახულებიანი ქტიტორი და მისკენ მიმართული სასულიერო პირი, საცეცხლურით ხელში.

ლიტურგიული მსვლელობაა ასახული ჯოისუბნის ეკლესიის ჩრდილოეთი ფასადის ქვედა ნაწილში მოთავსებულ რელიეფზე, სადაც ფრიზულად ჩამკრივებული, აღმოსავლეთისკენ ტერფებშიმართული, შარავანდმოსილი ხუთი ფიგურაა წარმოდგენილი. ხუთივეს გრძელი შიდა კაბა და განიერი, უსახელო მოსახამი — ფელონი მოსავს. სამოსის მიხედვით ისინი სასულიერო პირებს უნდა განასახიერებდნენ. ამასვე ადასტურებს ნივთები, რომლებიც მათ ხელთ უპყრიათ — სანთელი, საცეცხლური, სამწერობელი და პინაკები.

ცხენებზე ამხედრებული საერო პირების გამოსახულებანი გვხვდება ვალესა⁵³ და ნორბისის რელიეფებზე.

სრულიად განსაკუთრებულია ზეგანის რთული, მრავალფიგურიანი კომპოზიცია, სადაც ქტიტორი ეკლესიის გამოსახულებით წარმოდგენილია ჩვილადი ღმრთისმშობლის, ანგელოზის, აღმოსავლურად ფეხმორთხმული მამაკაცისა და კურდღლის გამოსახულებებთან ერთად⁵⁴.

⁴⁶ P. Меписашвили, В. Цинцадзе, *Архитектура нагорной части исторической провинции Грузии – Шида-Картли*, Тб., 1975, გვ. 83; ილ. 75.

⁴⁷ რ. გვერდნითელი, ზედა თმოგვის ეკლესიის წარწერები, *საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე*, ტ. XIV, 1947 გვ. 237-250.

⁴⁸ ლ. შანიძე, ნორბისის ახლად აღმოჩენილი რელიეფები, *ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმის (თბ., 1983) მოხსენებათა კრებული*, თბ., 1989, გვ. 359-367.

⁴⁹ კ. მაჩაბელი, *ქართული ქვაჯვარები*, თბ., 1998.

⁵⁰ ხმალმემორტყმულ საერო პირთა ფიგურები გვხვდება ინგუშეთში – ტყობა-იერდის ეკლესიის რელიეფებზე. იხ. Г. Чубинашвили, Ткоба-Иерди (К вопросу о культурных связях Ингушетии и Грузии), *Вопросы истории искусства*, т. II, Тб., 2002, გვ. 142-163, ილ. 64, 66, 67, 70.

⁵¹ Н. Аладашвили, *Монументальная скульптура Грузии*, М., 1977, ილ. 116-117.

⁵² Р. Шмерлинг, *Архитектурные памятники района древних селений Адзикви и Бза*, „მაცნე“ 2, თბ., 1969, გვ. 107-113 ილ. 15-17; თ. ხუნდაძე, ბზის წმინდა გიორგის ეკლესიის რელიეფები, *საქართველოს სიძველენი №14*, თბ., 2010, გვ. 122-132

⁵³ Н. Аладашвили, *Монументальная скульптура Грузии*, М., 1977, ილ. 92-93.

⁵⁴ ი. გივიაშვილი, ზეგანის საქტიტორო რელიეფი, *თსუ სამეცნიერო შრომების კრებული, 5, ხელოვნებათმცოდნეობა*, თბ., 2003, გვ. 42-55; ი. გივიაშვილი ი. კობლატაძე, *ტაო-კლარჯეთი*, თბ., 2004, გვ. 88-92.

მრავალფეროვანი აზრობრივი და კომპოზიციური ინტერპრეტაციით ხასიათდება ხუროთმოძღვართა და ოსტატთა გამოსახულებანიც — ისინი ზოგჯერ ვედრების პოზაში გამოისახებიან, როგორც, მაგალითად, მცხეთის ჯვრის გუმბათის ყელზე ცალკე წარმოდგენილი ხუროთმოძღვრის მუხლმოყრილი ფიგურა, დოლისყანის ტაძრის სამხრეთი ფასადის სარკმლის გვერდით მედალიონში მკერდამდე გამოსახული ოსტატი, თანმხლები წარწერით — „შეიქმნა ხელითა გაბრიელ დეკანოზისათა“. ის ვედრების ჟესტით თავისი მოსახელე გაბრიელ მთავარანგელოზისაკენ⁵⁵ არის მიმართული; ზოგჯერ ოსტატები სამუშაო იარაღებით, ან მუშაობის პროცესში გამოისახებიან, მაგ., რუისის ეკლესიის, საფარის მონასტრის ღმრთისმშობლის მიძინებისა და ქოროლოს ეკლესიათა რელიეფები. ამ უკანასკნელში ტაძრის მშენებლობის მთელი ისტორიაა ასახული მშენებლობის დაწყებიდან - მის კურთხევამდე⁵⁶.

ადრეულ შუა საუკუნეებში ქართულ რელიეფებზე ისტორიული პირები უშარავანდოდ, მოკრძალებულად — მუხლმოდრეკით (მცხეთის ჯვარი), შემცირებული ზომით (ბორჯომის ტიმპანი) ან „ზეციური სივრციდან“ გამოყოფილ, ჩარჩოთი მოსაზღვრულ არეში (ოპიზა) გამოისახებიან. X საუკუნიდან კი, ისტორიული პირები მეტწილად ღვთაებრივ არსებათა თანაბარზომიერად, მათ წინაშე ფეხზე მდგომად წარმოგვიდგებიან. როგორც არსებული მასალიდან ჩანს, ამავე ხანიდან ისტორიულ პირთა ერთგვარი დიფერენცირება შეიმჩნევა — შარავანდით ძირითადად მეფეებს და სასულიერო პირებს გამოსახავენ, რეგიონალურ მმართველებს (მაგ., შეპიაკის, კვაისას, ფეტობანის, ვალეს, ქოროლოს, ჯავახეთის ახაშენის რელიეფები) შარავანდების გარეშე წარმოგვიდგენენ. შარავანდები, იშვიათი გამონაკლისის გარდა (მაგ., საფარის წმ. საბას ეკლესიის აკროტიერიონის წახნაგზე გამოკვეთილი მშენებელი ფარეზი და

სხვაგვას ეკლესიის რელიეფის შუა ფიგურა⁵⁷. თუმცა, სამოსის მიხედვით ეს ფიგურებიც შესაძლოა, სასულიერო პირებს გამოსახავენ), არც ოსტატხელოსანთა გამოსახულებებს ახლავს.

იმავედროულად, უნდა ითქვას, რომ ამ უმნიშვლოვანეს ატრიბუტს შეიძლება ცალკეულ შემთხვევებში განსხვავებული სიმბოლური დატვირთვა ჰქონდეს. მაგ., დოლისყანის ტაძრის გუმბათის ყელზე წარმოდგენილი მეფე სუმბატის (სურ. 15) შარავანდი ცოცხალი ხელმწიფის ღვთივკურთხეულობაზე მიუთითებს, ამას ეკლესიის წარწერათა ტექსტებიც ადასტურებს⁵⁸. კუმურდოს ეკლესიაში კი, ლეონ აფხაზთა მეფის⁵⁹ შარავანდ-მოსილი ფიგურა, რომელიც ასევე საპატიო ადგილას – ინტერიერში, გუმბათქვეშა ტრომპშია მოთავსებული (სურ. 16), მისი გარდაცვალების შემდგომია შესრულებული⁶⁰. აქ შარავანდი მეფურ დიდებასთან ერთად, მის „სხვა სამყაროში“ ყოფნასაც უნდა აღნიშნავდეს. ეს იმითაც არის ხაზგასმული, რომ მეფის ფიგურის გასწვრივ, მეორე ტრომპში გამოკვეთილ დედოფალ გურანდუხტის გამოსახულებას შარავანდი არ გააჩნია⁶¹. გურანდუხტის ფიგურა უფრო „მოძრავია“ ლეონის მკაცრად ფრონტალურ, „გაყინულ“, გულხელდაკრეფილ გამოსახულებასთან შედარებით. მას თავი გვერდზე აქვს გადახრილი, ხელები საკურთხეველისკენ ვედრებით განვდილი. ის თითქოს გარდაცვლილი ძმის

⁵⁵ ი. გივიაშვილი, ი. კოპლატაძე, *დასახ. ნაშრ.* 2004, გვ. 61-63; დ. ხოშტარია, *დასახ. ნაშრ.*, 2005, გვ. 111-125, ილ. 23.

⁵⁶ P. Меписашвили, Рельефы рубежа X-XI вв. Со сценами строительства в храме у селения Корого, *Советская археология*, № 4, 1969, გვ. 229-231; Н. Аладашвили, *Монументальная скульптура Грузии*, М., 1977, ილ. 99, 102-109, 113-115; ნ. ვაჩიშვილი, ქოროლოს ეკლესია და მისი მშენებელი, „ლიტერატურა და ხელოვნება“ № 2, 1993, გვ. 137-176.

⁵⁷ ამ ინფორმაციისა და მასალის მოწოდებისთვის მადლობას ვუხდით დავით ხოშტარიას.

⁵⁸ ნ. შოშიაშვილი, *ლაპიდარული წარწერები I*, თბ. 1980, გვ. 290-291; ი. გივიაშვილი, ი. კოპლატაძე, *დასახ. ნაშრ.*, 2004, გვ. 59-61; დ. ხოშტარია, *დასახ. ნაშრ.*, 2005, გვ. 111-125, ილ. 23-24.

⁵⁹ გ. ჩუბინაშვილის მოსაზრებით ეს ფიგურა შესაძლოა გურგენ მეფეს განასახიერებდეს, Н. П. Северов. Г. Н. Чубинашвили, *Памятники грузинской архитектуры*, I, *Кумурдо и Никорцинда*, М., 1947, გვ. 6.

⁶⁰ ლეონ მეფე გარდაიცვალა 967 წელს (ი. ჯავახიშვილი, *ქართველი ერის ისტორია*, წ. II, 1948, გვ. 104), კუმურდოს ტაძრის მშენებლობა კი, როგორც სამშენებლო წარწერიდან არის ცნობილი, 964 წელს დაიწყო. სავარაუდოდ, კუმურდოს ტაძარი სამ წელიწადში ვერ აშენდებოდა დამისი გუმბათის ამოყვანის დროს ლეონ მეფე გარდაცვლილი იქნებოდა. ამასვე ადასტურებს ისიც, რომ სამშენებლო წარწერის იმ ნაწილში, სადაც საუბარია ტაძრის ბალავრის დადებაზე, ლეონ მეფე უკვე აღარ იხსენიება, მის ნაცვლად ზვიად ერისთავია მოხსენიებული (ვ. ცისკარიშვილი, *ჯავახეთის ეპიგრაფიკა, როგორც საისტორიო წყარო*, თბ., 1959, გვ. 11).

⁶¹ Н. Аладашвили, *Монументальная скульптура Грузии*, М., 1977, გვ. 94-96, ილ. 81-84.

სულისთვის ლოცულობსო. იგივე ლეონ აფხაზთა მეფე თავის ძმასთან — დემეტრესთან (აფხაზთა მეფე დემეტრე III) ერთად გამოსახულია დირბის ეკლესიის აღმოსავლეთი ფასადის ზედა, ფრონტონის არეში მოთავსებულ რელიეფზე.⁶² ორივე მათგანი შარავანდმოსილია და დოლისყანის სუმბატ მეფის მსგავსად სიცოცხლეშივეა განდიდებული, როგორც შარავანდით, ისე ტაძრის უმაღლეს სფეროში განთავსებით.

სწორკუთხა შარავანდებით წარმოგვიდგებიან მეფენი ოშკის ტაძარში, რაც იმას ადასტურებს, რომ ისინი სიცოცხლეში არიან გამოსახულნი.

სასულიერო პირთაგან წრიული შარავანდებით არიან გამოსახულნი ურავლის აგარის — თევდორე მანყვერელი, ჯოისუბნის — გაბრიელ მამასახლისი (ილუმენი) და ლიტურგიული მსვლელობის მონაწილე ეკლესიის მსახურთა გამოსახულებანი. შესაძლოა სასულიერო პირებს გამოსახავდეს ცაიშის რელიეფის შარავანდოსანი ფიგურებიც — ერთი, მოსასხამითა და გაშლილი წიგნით ხელში, მღვდელი უნდა იყოს, მეორე, თითქოს უფრო ახალგაზრდა კი — ეკლესიის რანგით დაბალი მსახური. არ არის გამორიცხული, რომ ასევე სასულიერო პირები იყვნენ ზედა თმოგვის ეკლესიის რელიეფის შარავანდმოსილი ფიგურებიც.

შარავანდებით არიან გამოსახულნი ისტორიული პირები ჯვრის ორსავე მხარეს წორბისის რელიეფზე, მათაგან ერთი, წარწერის მიხედვით — „მამასახლისი საბა“ - სასულიერო პირი უნდა იყოს, მეორე კი — „ივანე ერისთავი“, გ. გაგოშიძის მოსაზრებით X ს-ის ცნობილ მოღვაწეს იოანე მარუმისძეს უნდა წარმოგვიდგენდეს⁶³.

ამგვარად, ისტორიულ პირთა რელიეფური გამოსახულებების ატრიბუციას, ისევე, როგორც ტაძრის ხუროთმოძღვრულ კორპუსზე ამ რელიეფების განთავსების ადგილს მკაცრი კანონიკურობა არ განსაზღვრავს და თითოეულ შემთხვევაში მათი იდეური მნიშვნელობა მხოლოდ კონკრეტული ქმნილების შინაარსობრივი კონტექსტის გათვალისწინებით შეიძლება იყოს გასაგები.

როგორც განხილული მასალა ცხადყოფს, შუა საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრულ სკულ-

პტურაში საქტიტორო თემა განსხვავებული შინაარსობრივი კონტექსტითა და მრავალფეროვანი იკონოგრაფიული ვარიაციებით ჟღერს. ასეთი სხვადასხვაგვარობის მთავარი მიზეზი ალბათ ისაა, რომ საუფლო დღესასწაულთა, თეოფანიური თუ ესქატოლოგიური შინაარსის მკაცრად კანონიკური კომპოზიციებისგან განსხვავებით, აქ, კონკრეტული, მინიერი პიროვნებების გამოსახვისას, იდეური კონტექსტის გადაწყვეტაში დამკვეთი უფრო თავისუფალია. ამავე დროს, ეს კომპოზიციები ერთგვარად „ინტიმური“ ხასიათისაა, ადამიანისთვის თითქოს უფრო მისაწვდომი და ახლობელი. სულის ხსნისათვის მლოცველ ისტორიულ პირთა ქვაში გამოკვეთილი გამოსახულებები თავიდანვე — ეკლესიის ფასადებიდან ეგებებიან მრევლს და ლიტურგიაში მონაწილეობისთვის განამზადებენ.

XI ს-დან ქტიტოროთა გამოსახულებანი ქართულ ტაძართა ფასადებზე სულ უფრო ნაკლებად გვხვდება (ჯავახეთის ახაშენი, ზედა თმოგვი და სხვ.). ამავე საუკუნის მეორე ნახევრიდან კი, ისევე, როგორც საერთოდ სუფთეტიური, ფიგურული რელიეფი, დიდი ხნით ქრება ხუროთმოძღვრული დეკორის შემადგენლობიდან. ძნელია ამ მოვლენის ისტორიულ-კულტურული მიზეზების ახსნა (ეს საკითხი მომავალ საფუძვლიან და მრავალმხრივ კვლევას საჭიროებს), ის კი ცხადია, რომ სწორედ XI ს-დან ისტორიულ პირთა გამოსახულებანი ფასადებიდან ეკლესიის ინტერიერში „გადაინაცვლებენ“ და კედლის მხატვრობის საერთო სისტემაში მათთვის დადგენილ ადგილს იკავებენ⁶⁴.

⁶² გ. გაგოშიძე, ნ. ჩიხლაძე, *დირბის ღმრთისმშობლის მიძინების მონასტერი*, თბ., 2006, გვ. 44-56, ნახ. 3, 17, ტაბ. 7, 14.

⁶³ იქვე, გვ. 39-42.

⁶⁴ Г. Алибегашвили, *Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи*, Тб., 1979.

TAMAR KHUNDADZE

G. Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation

**ICONOGRAPHIC VARIATIONS
OF THE GEORGIAN BAS-RELIEFS
OF MIDDLE AGES (6th-9th CC)
WITH DEPICTIONS OF KTETORS**

S u m m a r y

Images of historical figures have a significant place among bas-reliefs of medieval Georgian churches. These individuals are mainly high-ranking secular and church representatives who had commissioned churches. Images of an architect, builder and stone mason also occur. There were no strict regulations for positioning of reliefs within the architectural setting. They were mainly carved over the lintels of doors and windows. Sometimes they appear on the lower parts of the façade or on a dome drum. Bas-reliefs with figures of historical figures mainly decorate church façades, though there are exceptions (e.g. in Kumurdo Church) when representatives of the Royal Family are depicted in the interior, namely on the pendentives.

The main theme of these reliefs is a prayer-supplication for saving the soul of a certain historical person and for his blessing by God. Variations of the main idea may occur, resulting in diversity of compositional schemes: figures of historical figures are shown in supplication toward Christ, the Mother of God, certain Saint or Angel (e.g. bas-reliefs on church walls in Mtskheta Holy Cross Church, Borjomi, Vale, Orjalari, etc.).

Numerous are the depictions of historical figures holding models of a church and placed before blessing Christ (Opiza, Agara of Uraveli, Akhaltsikhe), Mother of God and Child (Benisi, Tskarostavi, Zegani, Qorogho), Deesis figures (Oshki), St. George (Akhasheni of Javakheti), and Prophet Iona (Kvaisa-Jvari). Sometimes images of the ktetors are included in a composition of the Last Judgment (Joisubani), or appear detached, as a single figure (Doliskana, Bredza), or as two figures (Petobani, Shepiaki, Tsaishi) holding church models.

There are many examples when historical figures present their supplication before the Cross, as they stand on both sides of it (Torbisi, Kvaisa, Upper Tmogvi). In this case an ancient local tradition of adoration of

the Cross, reflected in reliefs of stone crosses of Middle Ages, is obvious. Occasionally original compositions are also found, e.g. three historical figures standing before a church (Qorogho), a scene of consecration of a church (Bza), Liturgical procession (Joisubani), historical figures sitting on horses (Vale, Torbisi).

Images of builder-architects are marked by diverse ideological and compositional interpretations: they are shown in devotional posture (The Holy Cross Church in Mtskheta, Dolisqana, and a column in Oshki), or with working tools (Ruisi, Ertatsminda, and Zarzma bell-tower), sometimes shown in a working process (Dormition Church in Sapara, and Qorogho).

In Early Middle Ages historical figures used to be depicted in a humble, plain fashion without nimbi, and in a kneeling posture (The Holy Cross Church in Mtskheta). They are smaller in size (tympanum in Borjomi), or are depicted within the framed area, isolated from the “Heavenly Space” (Opiza). Starting from the 10th century, figures of historical figures are mainly the same sized as that of heavenly beings, and they are depicted in a standing posture before them. Since the same century mainly kings and clergy used to be depicted with nimbi. The regional rulers lacked them (e.g. in bas-reliefs from Shepiak, Kvaisa, Petobani, Vali, Qorogho, and Akhasheni of Javakheti). Builders are lacking the nimbi as well, though there are a few exceptions from this rule (e.g. bas-reliefs from St. Sabas of Sapara and Skhvava). It should be noted that in certain cases the nimbus, as a significant attribute, might have had a different symbolic meaning. Attribution of bas-reliefs of historical figures, as well as their positioning within the architectural setting, was not strictly defined by canons. In each case, their ideological meaning can be understood through content of each specific piece of art.

As can be seen from the examples discussed above, the theme of ktetors in the reliefs of Georgian Medieval art has diverse iconographic variations. The main reason for such diversity probably is the freedom experienced by a commissioner when expressing ideological context, in difference from strictly canonical compositions of theophanic and eskatological content. At the same time these compositions are more “intimate”, as if easily understood and close to the human being.

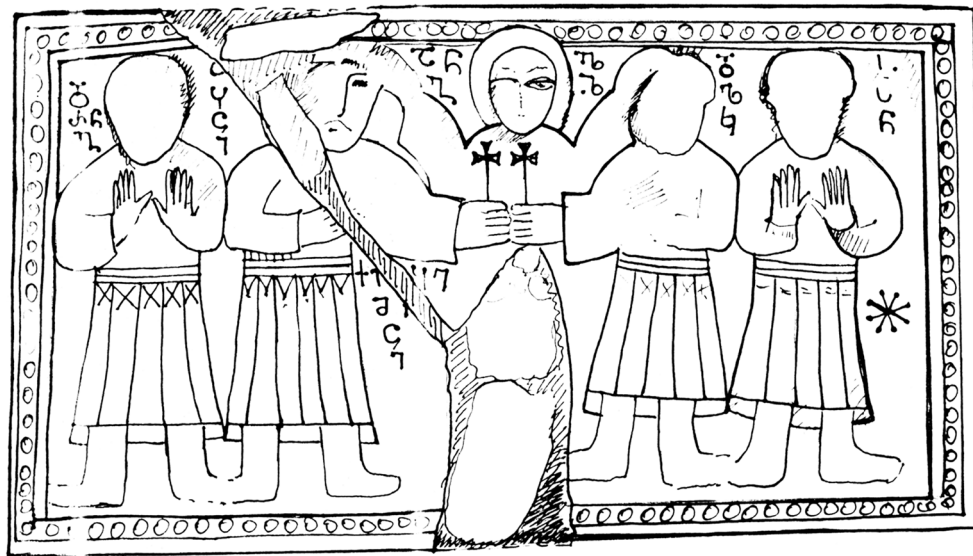
Reliefs of historical figures, praying for salvation of their souls, carved in stone and placed on the façade of church, meet the flock and dispose it to participation in the Holy Eucharist.



1. მცხეთა. წმ. ჯვრის ტაძარი, აღმოსავლეთი ფასადი, სტეფანოზ პატრიკიოსის რელიეფი
The Holy Cross Church of Mtskheta. East façade, Bas-relief with an image of Stepanoz the Patricios



2. მცხეთა. წმ. ჯვრის ტაძარი, სამხრეთი ფასადი, ქობულ-სტეფანოზის რელიეფი
The Holy Cross Church of Mtskheta. South façade. Bas-relief with an image of Qobul-Stepanoz



3. ორჯალარი. რელიეფი ისტორიულ პირთა გამოსახულებით, სქემა
Orjalari. Bas-relief with images of historical figures



4. ვალე. აღმოსავლეთი სარკმლის ზედანი. რელიეფი ქტიტორთა გამოსახულებით
Vale. East window lintel, Bas-relief with an image of a ktetor

5. ოპიზა. აშოტ
კურაპალატის
რელიეფი
Opiza. Bas-relief with
an image of Ashot
Kurapalates



6. ურავლის აგარა. თევდორე
მანყვერელის რელიეფი
Agara of Uraveli. Bas-relief with an image
of Tevdore Matskvereli





7. ბენისი. აღმოსავლეთი ფასადი, საქტიტორო რელიეფი
Benisi. East façade. Bas-relief with an image of a ktetor



8. ჯოისუბანი. საკურთხევის
სარკმლის რელიეფები
Joisubani. Reliefs of the altar window



9. კვაისა-ჯვარი. რელიეფი
წმ. იონასა და ქტიტორის
გამოსახულებით
Kvaisa-Jvari. Bas-relief with
images of St. Iona and of a ktetor



10. შეპიაკი. რელიეფი ბალუაშთა გამოსახულებით
Shepiaki. Bas-relief with images of the Baghuashis.



11. ფეტობანი. საქტიტორო რელიეფი
Petobani. Bas-relief with an image of a ktetor.



12. ცაიში. საქტიტორო რელიეფი

Tsaishi. Bas-relief with an image of a ktetor

13. კვაისა-ჯვარი. რელიეფი მეომართა
გამოსახულებით
Kvaisa-Jvari. Bas-relief with images of the warriors



14. ზედა თმოგვი. რელიეფი ისტორიულ პირთა
გამოსახულებით
Upper Tmogvi. Bas-relief with images of historical figures

15. დოლისყანა. სუმბატ მეფის რელიეფი
Doliskana. Bas-relief with an image of King Sumbat



16. კუმურდო. ლეონ მეფის რელიეფი
Kumurdo. Bas-relief with an image of King Leon

ციცინო ჩაჩხუნაშვილი

გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

კიდევ ერთხელ მცხეთის წმინდა ჯვრის მცირე ტაძრის შესახებ

მცხეთის წმინდა ჯვრის მცირე ტაძარი გასული საუკუნის დასაწყისში მოექცა გიორგი ჩუბინაშვილის სამეცნიერო ინტერესის არეში (სურ: 2, 3, 6)¹. მკვლევარმა ნათლად წარმოაჩინა ძეგლის მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობა, განსაზღვრა ნაგებობის თარიღი (545-586 წწ.). ამავე დროს, მიუთითა ტაძრის თავდაპირველი სახის და მომდევნო პერიოდის ცვლილებების გარკვეულ ბუნდოვანებაზე. როგორც გ. ჩუბინაშვილი აღნიშნავს, პირველი პუბლიკაციის შემდეგ (1922 წ.), ნაგებობის ხელმეორედ აზომვის და კვლევის დროს (1924 წ.) წარმოიშვა ახალი გადაუჭრელი საკითხები².

სირთულეები მცხეთის წმ. ჯვრის მცირე ტაძართან დაკავშირებით დღემდე გრძელდება და პერიოდულად რესტავრაციის პროექტის შედგენისა და მეთოდის დასაბუთების დროს იჩენს თავს. ეს 2008 წელსაც განმეორდა³. საამისოდ

¹ 1922 წლის პუბლიკაციაში მოცემულია ნაგებობის მხატვრული შეფასება, ისტორიული ცნობების ანალიზი, ფოტო და გრაფიკული მასალა. იხ. გ. ჩუბინაშვილი, მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძარი, *ტფილისის უნივერსიტეტის მოამბე*, 1922-23, გვ., 22-65; ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ ნაშრომში მკვლევარი მოკლედ აფასებს ნაგებობის მხატვრულ-ისტორიულ მნიშვნელობას. იხ. *ქართული ხელოვნების ისტორია*, ტ. 1, ტფ. 1936, გვ., 59-63; მცხეთის ჯვრის ტიპის ძეგლების შესახებ გამოცემულ მონოგრაფიაში გარკვეული ადგილი უკავია ჯვრის მცირე ეკლესიას. მოცემულია ნაგებობის აღწერა, დათარიღება და ანალიზი. იხ. Г. Чубинашвили, *Памятники типа Джвари*, Тб., 1948, გვ. 6-25.

² Г. Чубинашвили, *Памятники типа Джвари*, Тб., 1948, გვ. 6, სქ. 6.

³ 2008 წელს საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის სააგენტოს დაკვეთით დამუშავდა მცხეთის წმ. ჯვრის მცირე ტაძრის რესტავრაცია-რეაბილიტაციის პროექტი, შემსრულებელი — კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის კავშირი „ამქარი“, პროექტის ავტორი — იოსებ ბანძელაძე; ტაძრის რესტავრაციასთან დაკავშირებულ პრობლემებზე იხ. ც. ჩაჩხუ-

არაერთი მიზეზი არსებობს: ნაგებობამ ჩვენამდე დანაკარგებით მოაღწია; რთულია მისი თავდაპირველი სახის და ქრონოლოგიური ფენების დადგენა; ტაძრის არქიტექტურაზე გარკვეულად იმოქმედა ამ ადგილზე არსებულმა, მასზე უფრო ადრეული შენობების ფრაგმენტებმა და სხვა.

2008 წელს, მცხეთის წმ. ჯვრის მცირე ტაძრის რესტავრაცია-რეაბილიტაციის პროექტის დასრულების შემდეგ გარკვეული მიმართულებით მუშაობა კვლავ გაგრძელდა და წინამდებარე ნაშრომში მისი შედეგებია წარმოდგენილი. იგი ნაწილობრივ მოიცავს მცხეთის წმ. ჯვრის მონასტრის ისტორიასთან დაკავშირებულ ზოგად საკითხებს და ასევე, კიდევ ერთხელ — მცირე ტაძრის თავდაპირველი სახის და მომდევნო პერიოდის ცვლილებების დადგენის მცდელობას.

საისტორიო წყაროები მოგვითხრობს, რომ ქართლში ქრისტიანობის სახელმწიფო რელიგიად აღიარების შემდეგ მცხეთის პირდაპირ აღმართა ხის დიდი ჯვარი, მინიშნებულია მისი მდებარეობა: „...ბორცუსა ზედა კლდისასა, ზემო კერძო, ახლოს წყაროსა მას, რომელი-იგი აღმოადინეს ცრემლთა წმიდისა წინოფსათა...“⁴.

ქართული საისტორიო ტრადიციის მიხედვით მცხეთის ჯვრის აღმართვის შემდეგ „საზღუართა ქართლისათა“ ყველა კერპი მოისპო, რითაც ხაზი გაესვა მცხეთის ჯვრის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას. დიმიტრი თუმანიშვილის შენიშვნით მართალია, წარმართობა ქვეყანაში მცხეთის ჯვრის აღმართვის შემდეგაც გაგრძელდა, მაგრამ „არსებრივად კერპთაყვანისმცემლობა უთუოდ, იმ დღეს მოკვდა“⁵. ქართველ მკვლევართა აზრით, მთის წვერზე ჯვრის აღმართვა წარმართობის დაცემას და ახალი რწმენის გამარჯვებას ნიშნავდა⁶.

ნაშვილი, მცხეთის წმინდა ჯვრის მონასტრის მცირე ტაძრის დაცვის პრობლემები, *საქართველოს სიძველენი*, №13, თბ., 2009, გვ. 337-347.

⁴ „მოქცევა ქართლისაჲ“, *ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები*, ტ. 1, დასაბუთდად მოამზადა ილ. აბულაძემ, ნ. ათანელიშვილმა, ნ. გოგუაძემ, ლ. ქაჯაიამ, ც. ქურციკიძემ, ც. ჭანკიევმა, და ც. ჯღამაიამ, ილ. აბულაძის ხელმძღვანელობით და რედაქციით, თბ., 1963, გვ. 149.

⁵ დ. თუმანიშვილი, *სარწმუნოება და ისტორია*, კრ. *გზაჯვარედინზე, წერილები, ნარკვევები*, თბ., 2008, გვ. 15.

⁶ ნ. ჩუბინაშვილი, ქვემო ქართლის სტელა-ჯვრები, *საქართველოს სიძველენი*, №12, 2008, გვ. 355; დ. თუმანიშვილი, „არქიტექტურის იკონოგრაფიის“ შესა-

წმინდა ნინოს მიერ მცხეთასთან ჯვრის აღმართვამდე ამ ადგილზე რაიმე ნაგებობის არსებობის შესახებ წერილობითი წყაროები არაფერს გვაუწყებს. როგორც ზურაბ კიკნაძე აღნიშნავს, თვალსაზრისი ქრისტიანული ტაძრების წარმართული სალოცავებისა თუ საკერპოების ადგილზე მშენებლობის შესახებ არ შეიძლება ყველა კონკრეტულ შემთხვევას მიესადაგოს⁷: „არ ჩანს, თხოთის მთა, ან არაგვის გაღმა აღმართული ბორცვი საკულტო ადგილები ყოფილიყო“⁸. წერილობით წყაროებში და ზეპირ თქმულებებში ქართლში წარმართული კერპების ადგილზე ქრისტიანული კერის აღმოცენების შესახებ ცნობები არ მოიპოვება. მკვლევარი აღნიშნავს, რომ ამ მხრივ, გამოწვევის მხოლოდ წმ. იოანე ზედაზნელი წარმოადგენს, რომელმაც VI საუკუნეში ზადენის საკერპოს ადგილზე სასულიერო ცენტრი დააარსა⁹.

ენრიკო გაბიძაშვილის ზოგადი შეფასებით, „ქართული მწერლობის ჩვენამდე მოღწეული ყოველგვარი წერილობითი ძეგლი მხოლოდ ქრისტიანული შინაარსისაა. ქრისტიანობა ამოსავალია არა მარტო ქართული მწერლობისათვის, არამედ კულტურის სხვა სფეროსათვისაც და წინარე წარმართული სარწმუნოებისა და კულტურის კვალი ისეა ნაშლილი, რომ ნაკვალევიც არის შემორჩენილი ძირითადად მითოლოგიაში და ეთნოგრაფიაში“¹⁰.

მცხეთის წმ. ჯვრის მონასტრის ტერიტორიის სრულყოფილი არქეოლოგიური კვლევა არ ჩატარებულა, მაგრამ 1970-იანი წლების რესტავრაციის დროს განხორციელებული მინის სამუშაოებისას გამოვლენილი ნივთიერი მასალის და უძველესი შენობების ნაშთების გათვალისწინებით, მკვლევართა მიერ სხვადასხვა დროს გამოთქმულია შემდეგი მოსაზრებები:

1) გ. ჩუბინაშვილი თლიდა, რომ ტაძრის სუბსტრუქციაში მდებარე სამხრეთ კამერას, ამ დონეზე განთავსებულ ოთხ კრიპტას შორის, ერთადერთს არ განუცდია გადაკეთება. „ქვს გარეშეა, იგი აშენებულია დანარჩენ სამ აკლდა-

მასთან კი არა, არამედ მათზე უწინარეს“¹¹. მკვლევარის აზრით, ძველი ნაგებობის ნაწილი უნდა იყოს ასევე, ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადთან არსებული კედელი (სურ. 1, 2, 4, 5, 6, 7)¹².

2) 1975 წელს, წმ. ჯვრის დიდი ტაძრის სტილობატისა და ცოკოლის აღდგენასთან დაკავშირებული არქეოლოგიური სამუშაოების ანგარიშის მიხედვით, გურამ აბრამიშვილი და იულონ გაგოშიძე ასკვნია, რომ ანტიკურ ხანაში ამ ადგილზე რაღაც ნაგებობა იდგა¹³.

3) ლევან რჩეულიშვილის აზრით, მცხეთის ჯვრის დიდი ტაძარი დაფუძნებულია მასზე უფრო ადრინდელი ნაგებობის ნაშთებზე. როგორც მკვლევარი აღნიშნავს — „ამის ვარაუდს დღეს იძლევა შერჩენილი ფრაგმენტები, მათ შორის აღმოსავლეთ მხარეს, აფსიდის კედლის ქვეშ, რომლის კვალიც დღეს ისინჯება ტაძრის შიგნით და რომლის მიმართულება არ ემთხვევა აფსიდალურ წრეს, მაგრამ პარალელურად მისდევს სტერეობატის მიმართულებას. ეს გარემოება მრავალ მოსაზრებას ბადებს, რომელთა შორის არაა გამორიცხული ისიც, რომ სტერეობატის მაგიერ აქ პოდიუმი იყო ადრე მოწყობილი“¹⁴.

4) ვახტანგ ცინცაზე აღნიშნავს, რომ მცხეთის ჯვრის დიდი ტაძრის იატაკის თავდაპირველი დონის კვლევისას, დასავლეთ მკლავში აღმოჩნდა „ცოკოლზე ამართული კედლის ნარჩენები, რომლის შენების ხასიათი და მისი სტრუქტურა საშუალებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ეს ნარჩენები სწორედ უფრო ადრე არსებულ, საკმაოდ მოზრდილ ნაგებობას ეკუთვნოდა.“ მკვლევარის აზრით, ჯვრის აღმართვამდე აქ წარმართული ტაძარი უნდა ყოფილიყო¹⁵.

5) 1980-იან წლებში გამოვლენილი და დღემდე არსებული მონაცემების მიხედვით, აქ წარ-

ხეუ, კრ. წერილები, ნარკვევები, თბ., 2001, გვ. 19-20.

⁷ ზ. კიკნაძე, ქართლი გაქრისტიანების გზაზე, ადამიანები და სინმიდეები, თბ., 2009, გვ. 84.

⁸ იქვე, გვ. 146.

⁹ იქვე, გვ. 85.

¹⁰ ე. გაბიძაშვილი, ქართული ორიგინალური ჰაგიოგრაფია, შრომები, ტ. I მონოგრაფიული ნარკვევები, თბ., 2010, გვ. 169.

¹¹ გ. ჩუბინაშვილი, მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძარი, გვ. 43-44.

¹² Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 6.

¹³ გ. აბრამიშვილი, ი. გაგოშიძე, მცხეთის ჯვრის რესტავრაციასთან დაკავშირებული არქეოლოგიური გათხრების ანგარიში (1975წ.), საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს არქივი, საინვენტარო №№ 6730, საქალაქო №48.

¹⁴ ლ. რჩეულიშვილი, ხუროთმოძღვრების ძეგლთა დაცვა-აღდგენის შესახებ, საქართველოს სიძველენი, №9, თბ., 2006, გვ. 248.

¹⁵ ვ. ცინცაძე, მცხეთის ჯვრის რესტავრაციის საკითხისათვის, ლიტერატურა და ხელოვნება №1, 1990, გვ. 208-209.

მართული სატაძრო კომპლექსის არსებობას ვარაუდობს არქიტექტორ-რესტავრატორი იოსებ ბანძელაძე. იგი აღნიშნავს, რომ მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძრის სამხრეთ-აღმოსავლეთი კუთხე დაშენებულია ამ ადგილზე მანამდე არსებული ნაგებობიდან გადარჩენილი 105 სმ. სისქის მქონე გალავნის კედელზე, რომელშიც ამჟამად მცირე ტაძრის კრიპტა და კიბეა ჩართული. ამავე ნყოფასთანაა გადაბმული დიდი ტაძრის პლატფორმის ჩრდილოეთი გვერდი¹⁶.

6) გურამ ყიფიანის თვალსაზრისით ქრისტიანობის სახელმწიფო რელიგიად აღიარებამდე მცხეთის წმ. ჯვრის ადგილზე ზადენის კერპი იდგა. მისივე აზრით, შეუძლებელია მტკვრისა და არაგვის შესართავთან ამართულ მთას არ ჰქონოდა საკუთარი სახელი, მაგრამ ჯვრის აღმართვის და ტაძრის მშენებლობის შემდეგ ის დავიწყებას მიეცა¹⁷.

ძველი ქართული წერილობითი წყაროების მიხედვით ზადენის კერპი ზედაზნის მთის მწვერვალზე იდგა — მეფე ფარნაჯომმა „შექმენა კერპი სახელით ზადენ, და ამართა ზადენს“¹⁸. არსებობს მოსაზრება, რომ ამ ღვთაების ტაძარი მის ქვემოთ უნდა ყოფილიყო და კერპი მას ზემოდან დაჰყურებდა¹⁹.

მსგავსი არგუმენტებით ზადენციხე მცხეთის წმ. ჯვრის მონასტრის ტერიტორიაზე შეიძლება ვიგულისხმოთ, რადგან აქაც არის ძველი ნაგებობების ნაშთები და ამ ადგილსაც ზემოდან დაჰყურებს ზედაზენი. შესაბამისი არქეოლოგიური გათხრების და კვლევის გარეშე შეუძ-

ლებელია ამ ვარაუდის დაზუსტება, მაგრამ თუ წმ. ჯვრის მონასტრის ტერიტორიაზე ქრისტიანობამდე არქიტექტურული კომპლექსი იდგა, ხოლო ზედაზნის მთაზე — ზადენის კერპი, ამ ორ პუნქტს შორის კავშირი ძველთაგანვე უნდა ყოფილიყო, რაც შემდეგ ქრისტიანობის აღიარების შემდეგაც გაგრძელდა.

მცხეთის წმ. ჯვარი ის ადგილია, რომელიც ზედაზენზე ასვლამდე მოილოცეს წმ. იოანე ზედაზნელმა და მისმა მოწაფეებმა ქართლში შემოსვლისას: ღმერთმა იოანეს უჩვენა „მთაერთი მახლობლად მცხეთასა და ცხოველსა ჯუარსა ჩრდილოთ კერძო, და აუწყა, რათა აღვიდეს წუერსა მის მთისასა. და ნიაღვლო არაგვ და აღვიდა თაყუანის ცემად ჯუარისა პატიოსნისა და ვითარცა მოილოცეს, აღვიდა მოწაფითურთ მთასა მას ზედა“²⁰.

მაღალ მთებზე არსებული კერპების შესახებ „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“ გვაუწყებს: „ვჰმსახურებდით სამე დაბადებულთა და არა დამბადებულსა, ქერობინთა ეტლთა ზედა მჯდომარისა წილ მთათა მაღალთა თაყუანის-სცემდეს მამანი ჩუენნი, გებალსა და გარიზინსა, და მას ზედა არა იყო არცა ღმერთი, არცა მოსე, არცა ნიში მათი, არამედ კერპნი ქვისანი უსულონი. ხოლო ამას ქვეყანასა ქართლისასა იყვნეს ორნი მთანი და მათ ზედა ორნი კერპნი, არმაზ და ზადენ, ხოლო იყვნეს კერპნი სხუანიცა“²¹.

ზადენის და ზოგადად, ქართლის წარმართულ ღვთაებათა იდენტიფიკაციის და წარმომავლობის თაობაზე მკვლევართა შორის ერთიანი აზრი არ არსებობს²². საყურადღებოა ნიკო ბერძენიშვილის შენიშვნა: „რატომ არის არმაზნი და რატომ იგულისხმება, რომ იყო არაერთი ზადენი, ზედაზენი (ზეზადენი), სხვა ზადენსაც ჰგულისხმობს“²³. თავის დროზე, ივანე ჯავახიშვილი წარმართულ პანთეონში ზადენს საერთოდ არ მოიაზრებდა²⁴. იმავე აზრისაა გურამ

¹⁶ ი. ბანძელაძე, *მცხეთის ჯვარი-მცირე ტაძარი, რესტავრაცია-რეაბილიტაციის პროექტი*, თბ., 2008, გვ. 1-2, მასალა დაცულია საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს არქივში.

¹⁷ გ. ყიფიანი, *წმინდა ნინო და ძველი საქართველოს დედაქალაქი*, თბ., 2004, გვ. 15-16.

¹⁸ *ქართლის ცხოვრება*, ტ. 1, ტექსტი დადგენილია ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბ., 1955, გვ. 20.

¹⁹ *საქართველოს ისტორიის ნარკვევები*, ტ. 1, თბ., 1970, გვ. 448. არქეოლოგიურ მონაცემებზე დაყრდნობით ვარაუდობენ, რომ მეფე ფარნაჯომის დროინდელი (ძველი წელთაღრიცხვის II საუკუნის 70-იანი წლები) ზადენციხე წინამურში უნდა ყოფილიყო. იხ. ა. აფაქიძე, ანტიკური წყაროების სევსამორა-წინამური (ლოკალიზაციის საკითხი არქეოლოგიური დაზვერვების შედეგებთან დაკავშირებით), *ივ. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიის ინსტიტუტი, შრომები*, IV, ნაკვეთი 1, თბ., 1958, გვ. 138.

²⁰ ცხოვრება წმიდისა მამისა ჩუენისა იოვანე ზედაძნელისა, *ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტურჯურის ძეგლები*, I, გვ. 201.

²¹ „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“, გვ. 125.

²² გ. ქავთარაძე, წარმართული იბერიის ღვთაებათა არსისათვის, *კავკასიურახლოაღმოსავლური კრებულები*, XIII, თბ., 2009, გვ. 114.

²³ ნ. ბერძენიშვილი, *საქართველოს ისტორიის საკითხები*, თბ., 1990, გვ. 228-229.

²⁴ ივ. ჯავახიშვილი, *ქართველი ერის ისტორია*, ტ. 1,

ბედოშვილი, რომელიც აღნიშნავს: „თუ ზადენი მართლაც ღვთაება იყო, როგორ მოხდა, რომ მას მსაზღვრელი ზედა გაუჩნდა?“²⁵

ზადენთან მიმართებით მართლაც, ნაკლებ სავარაუდოა, რომ თანამედროვენი მას „ზედა“ და „ქვედა“ კატეგორიად ყოფდნენ, მაგრამ სხვაგვარი სურათი ჩანს თუ ვიფიქრებთ, რომ მას შემდეგ, რაც ზადენის კერპი აღარ არსებობდა, მისი სახელი ადგილის/მთის აღმნიშვნელად იქცა. საისტორიო საბუთებში იგი შემდეგი ფორმით გვხვდება: ზედაზენი/ ზედაზადენი/ზედაძენი/ზეზადენი²⁶. მისგან წარმოდგება ასურელ მამათა წინამძღოლის წმ. იოანეს ზედნოდება (ზედაზენელი).

ქრისტიანობის მიღების შემდეგ, ბუნებრივია, წარმართულმა კულტებმა დაკარგა მნიშვნელობა, თუმცა ზოგადად ჩვევა ძველი საკერპო ადგილების მონახულებისა ადვილად არ უნდა გამქრალიყო. ამ მხრივ საინტერესოა ბატონიშვილი ვახუშტის წარმოდგენა მიუვალ ადგილებზე აგებული ეკლესიების შესახებ: „კუალად არიან გორა-მთათა ზედა შენნი ეკლესია-საყდარნი, სადაცა ძნიად ხუდებიან კაცნი, თუნიერ დღესასწაულთა მათთა, ამისთვის რამეთუ, ვინაფთაჲ კერპობასა შინა მათ მთა-გორათა ზედა იყვნენ კერპნი აღმართებულნი, და დღესასწაულობდნენ მუნ - - - და ქრისტიანობასა შინა შემუსრნეს კერპნი, არამედ კუალად არა დასცხრნეს - - - აღაშენეს მათ ზედა მუნ ეკლესიანი, რათა თაყვანის-ცენ ამათ და არლარა მოიკსენონ კერპნი“²⁷. როგორც ცნობილია, ერთ-ერთი ასეთი ადრინდელი ქრისტიანული კერა წმ. იოანე ზედაზენლის მიერ დაარსდა ზედაზენის მთაზე.

ასურელ მამათა ქართლში მოსვლის თარიღის შესახებ მკვლევართა მოსაზრებები განსხვავებულია. უფრო მეტად სარწმუნოდ მიიჩნევა VI საუკუნის შუა ხანები, თუმცა საისტორიო

წყაროების ანალიზის შედეგად ბოლო ხანებში უფრო ადრინდელი პერიოდი იქნა დასახელებული²⁸. ყველა შემთხვევაში, ერთი რამ ცხადია: იმ დროისთვის წმ. ჯვრის დიდი ტაძარი ჯერ კიდევ არ იყო აგებული.

მცხეთის წმ. ჯვრის დიდი ტაძრის საფასადო რელიეფების განხილვისას გ. ჩუბინაშვილი აღნიშნავს, რომ გუარამ კურაპალატი არ უნდა იყოს ტაძრის მაშენებელი, რადგან მისი სკულპტურული გამოსახულება არ არის წარმოდგენილი ეკლესიის ფასადებზე²⁹.

ბოლო პერიოდის ნაშრომების მიხედვით, ისტორიკოსებს შორის არ არსებობს ერთგვაროვანი აზრი გუარამ კურაპალატის მოღვაწეობის თარიღის შესახებ³⁰. თუმცა, დავით მუსხელიშვილი დაბეჯითებით აღნიშნავს, რომ „გუარამ დიდი კურაპალატი, რომელიც ყველა ქართული წყაროს მიხედვით ქართლის პირველი ერისმთავარია, სრულიად რეალური პიროვნებაა და უკვე 589 წელს უცილობლად ზის ქართლის ტახტზე“³¹.

ვინაიდან გუარამ ერისმთავარი ვერ მოესწრო ჯვრის დიდი ტაძრის დასრულებას, უნდა ვიფიქროთ, რომ წმ. ჯვრის მცირე ეკლესია იქცა მის საბოლოო განსასვენებლად, რაც ირიბად იმა-

თბ., 1960, გვ. 110.

²⁵ გ. ბედოშვილი, *ქართულ ტოპონიმთა განმარტებით-ეტიმოლოგიური ლექსიკონი*, თბ., 2002, გვ. 159-162.

²⁶ *საქართველოს ისტორია ტოპონიმიაში*, ტ. I, შემდგენლები: დ. ბერძენიშვილი, მ. კანდელაკი, დ. მუსხელიშვილი, მ. სურგულაძე, ნ. შიოლაშვილი, გ. ჭეიშვილი, თბ., 2010, გვ. 329.

²⁷ *ქართლის ცხოვრება*, ტ. IV, ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ტექსტი დადგენილია ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბ., 1973, გვ. 690.

²⁸ „მოქცევაჲ ქართლისაჲს ქრონიკისა“ და „ასურელ მამათა ცხოვრების“ დღესათვის ცნობილი უძველესი რედაქციების ტრადიციით, ზაზა ალექსიძე ვარაუდობს, რომ ასურელი მამები ერთად მოვიდნენ ქართლში დაახლოებით 510-513 წლებში. იხ. ზ. ალექსიძე, „მოქცევაჲ ქართლისაჲს ქრონიკაში“ დაცული ტრადიცია ასურელ მამათა ქართლში მოსვლის დროის შესახებ, *ანალები*, №1, 2008, გვ., 262; ვ. გოილაძის ნაშრომის მიხედვით - ასურელი მამები ქართლში 534 წლის ახლო ხანაში მოვიდნენ, იხ. ვ. გოილაძე, *ასურელ მამათა სამშობლო და საქართველო*, თბ., 2002, გვ. 158.

²⁹ Г. Чубинашвили, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 19.

³⁰ ა. ბოგვერაძე, VI საუკუნის ქართლის სამეფო ისტორიის საკითხები 90-იანი წლების ქართულ ისტორიოგრაფიაში (კრიტიკული მიმოხილვა), *ანალები*, №2, თბ., 2001; დ. მუსხელიშვილი, *საქართველო IV-VIII საუკუნეებში*, თბ., 2003; მ. ჩხარტიშვილი, „წმ. ევსტათი მცხეთელის მარტვილობა“ და VI-VII სს. საქართველოს პოლიტიკური ისტორიის საკითხები, *პოლემიკური ნარკვევი*, თბ., 2005; დ. მუსხელიშვილი, ევსტათი მცხეთელის მარტვილობის თარიღი და VI-VII საუკუნეების ქართლის სამეფოს პოლიტიკური ისტორიის ზოგიერთი საკითხი, *ანალები*, I, ჟურნალი ეძღვნება აკადემიკოს მარიამ ლორთქიფანიძის 85 წლის იუბილეს, თბ., 2008.

³¹ დ. მუსხელიშვილი, *საქართველო IV-VIII საუკუნეებში*, გვ. 240-243.

საც ადასტურებს, რომ მცირე ტაძარი ნმ. ჯვრის დიდ ტაძრზე ადრეა აგებული. აზრთა სხვადასხვაობას მცხეთის ჯვრის დიდი და მცირე ტაძრის ურთიერთმიმართების შესახებ სამეცნიერო ლიტერატურაში ხანგრძლივი ისტორია აქვს. თითქმის ერთი საუკუნის წინ იოზეფ სტრიგოვსკი მცირე ეკლესიას მცხეთის ჯვრის დიდი ტაძრის თანადროულ ნაგებობად თვლიდა. ამჯერად ყურადღებას გავამახვილებთ უკანასკნელ ხანს გამოთქმულ მოსაზრებაზე: საისტორიო წყაროებზე დაყრდნობით და ძეგლზე არსებული მონაცემების გათვალისწინებით ი. ბანძელაძე ვარაუდობს, რომ მცხეთის ნმ. ჯვრის მცირე ტაძარი დროის გარკვეული ინტერვალებით შენდებოდა და ამ პროცესში შენობის თავდაპირველი ჩანაფიქრი იცვლებოდა, ხოლო ნაგებობის დასრულება ნმ. ჯვრის დიდი ტაძრის აგების შემდეგ მოხდა³².

მცხეთის ჯვრის მცირე ეკლესია დიდ ტაძარზე ადრე აიგო. ამაზე მეტყველებს ნაგებობის სამშენებლო ტექნიკა, გეგმის კომპოზიცია, რომელიც მხოლოდ ადრეულ ხანაშია მოსალოდნელი, ჯვრული კამარა ტაძრის ცენტრალურ სივრცეში, მაღალი იმპოსტი, ორნამენტული დეკორი და სხვა.³³ ადგილზე არსებული მონაცემები სათანადოდ არის შემონახული შენობის მხატვრული ისტორიული მნიშვნელობის შესაფასებლად, მაგრამ — არასაკმარისია ნაგებობის თავდაპირველი სახის სრულად წარმოსაგენად, რაც როგორც აღვნიშნეთ, არაერთგვაროვან ახსნას ბადებს.

მცხეთის ნმ. ჯვრის მცირე ეკლესია შვეული ქარაფის პირას დგას. სამხრეთიდან იგი ებჯინება დიდი ტაძრის ჩრდილოეთ ფასადს. ეკლესიის გრძივი მიმართულება, დიდი ტაძრის მკაცრად ორიენტირებული აღმოსავლეთ-დასავლეთ ღერძისაგან განსხვავებით, გადახრილია სამხ-

რეთ-დასავლეთ—ჩრდილო-აღმოსავლეთ მხარეს (სურ. 1.). ნაგებობა დგას სპეციალურ სუბსტრუქციაზე, რომელშიც სამარხებია მოწყობილი. ეკლესიის მთავარი ბირთვი გეგმაში სწორკუთხა, ხოლო შიგნიდან ჯვრისებრი მოხაზულობისაა. მკლავების გადაკვეთაზე არსებული სივრცე ჯვრული კამარით იყო დასრულებული, ის ამჟამად ჩაქცეულია (სურ. 13). ჩრდილოეთით აფსიდია-ნიანი ეგვტერია (სურ. 8). სამხრეთიდან კედლის მთელ სიგრძეზე გაყოლებულია ერთ ხაზზე განლაგებული სათავსი, რომელიც შედგება კიბის, დიდსა და მცირე ტაძრებს შორის გადასასვლელის და დასავლეთი მონაკვეთისაგან (სურ. 1).

გ. ჩუბინაშვილის თვალსაზრისით, თავდაპირველად ნაგებობას, ეკლესიის ცენტრალური ბირთვის სამხრეთით და ჩრდილოეთით განლაგებული, ჯვრული კამარით დასრულებული კარიბჭეების მეშვეობით, გარედან ჯვრული მოყვანილობა ჰქონდა. მისივე აზრით, ამჟამად არსებული ჩრდილოეთი ეგვტერის აფსიდით დასრულებული მონაკვეთი გვიანდელი გადაკეთებაა. ეკლესიის ცენტრალური ბირთვის სამხრეთით მდებარე სამნაწილიანი (კიბე, შუა მონაკვეთი, დასავლეთი ნაწილი) სათავსის დასავლეთი მონაკვეთის თავდაპირველ სახეს მკვლევარი ორგვარად ვარაუდობდა — ღია ტერასა, ან კამარით დასრულებული მოცულობა³⁴.

ნაგებობის ცენტრალური ნაწილის არქიტექტურული ფორმები სავსებით ცხადია. ეს იყო გარედან სწორკუთხა მოხაზულობის გეგმაში მოქცეული, ჯვრისებრი შიდა სივრცე, რომელიც ჯვრული კამარით იყო დასრულებული (სურ.1). როგორც უკვე გამოკვლეულია, სამხრეთი კარიბჭის შუა ნაწილმა დიდი ტაძრის აგების შემდეგ იცვალა სახე. მან ორი ეკლესიის დამაკავშირებელი სათავსის ფუნქციაც შეითავსა. გაურკვეველობას იწვევს ეკლესიის ცენტრალური ბირთვის გრძივი კედლების თავდაპირველ ნიშნულში ჩაყოლებული გვერდითი სათავსების ცილინდრული კამარის საწყისი რიგი, რომელიც დღემდე ამკარად იკითხება (სურ. 12). შესაძლოა, ნაგებობის ცენტრალური ბირთვის გრძივ ფასადზე გაყოლებული გვერდითი სათავსები, თავდაპირველად ცილინდრული კამარებით დახურულ ერთიან სათავსებს წარმოადგენდა, ცენტრალუ-

³² ჯვრის მცირე ტაძრის მშენებლობა ი. ბანძელაძის თვალსაზრისით შემდეგ ეტაპებად მიმდინარეობდა: 1. კარიბჭის მშენებლობა და კედლების ამოყვანა გარკვეულ სიმაღლეზე. 2. კედლების ამოყვანა გრძივ ფასადებზე კარიბჭეების კამარის საწყისი ნიშნის რიგის ჩართვით. 3. ცენტრალური სივრცის ორქანობიან სახურავში მოქცევა. 4. სამხრეთი და ჩრდილოეთი კარიბჭეების აგება მცხეთის ნმ. ჯვრის დიდი ტაძრის მშენებლობის დასრულებიდან უახლოეს ხანაში. 5. ჩრდილოეთი კარიბჭის აღმოსავლეთი მონაკვეთის გაგრძელება და აფსიდით დასრულება. იხ ი. ბანძელაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 1-2.

³³ გ. ჩუბინაშვილი, მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძარი; Г. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, გვ. 12-18.

³⁴ Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 9, სქ. 4.

რი სივრცე მთლიანად მღვდელმსახურებისთვის იყო განკუთვნილი, ხოლო დამსწრეთათვის ტაძრის გვერდითი ფრთები იყო დათმობილი. ეკლესიის ამგვარი მოწყობა ადრეული შუა საუკუნეებისთვის მიუღებელი არ ყოფილა³⁵.

ამაზე უნდა მიუთითებდეს, აგრეთვე, ჯვრის მცირე ტაძრის ინტერიერში, დასავლეთი კედლის საგანგებოდ გაფორმებული ნიშა და გრძივი კედლების უკიდურეს დასავლეთ ნაწილში, ადამიანის სიმაღლეზე არსებული სწორკუთხა ნიშები, რომელიც მსახურებისთვის გამოიყენებოდა (სურ. 11). აღნიშნული ვარაუდის სასარგებლოდ უნდა მეტყველებდეს ისიც, რომ სამხრეთ და ჩრდილოეთ სათავსებს თავდაპირველად დამოუკიდებელი შესასვლელი ჰქონდა.

1920-იან წლებში არქიტექტორმა ნიკოლოზ სევეროვმა შეასრულა ჯვრის მცირე ტაძრის თავდაპირველი სახის გრაფიკული რეკონსტრუქცია, სადაც ტაძრის სამხრეთიდან და ჩრდილოეთიდან მაღალი კიბეა გამოსახული. 1938 წელს მიმდინარე სარემონტო-გამაგრებითი სამუშაოების დროს მოიხსნა მცირე და დიდ ტაძრებს შორის არსებული მიწის ფენა და გამოვლინდა კიბის ექვსი საფეხური, რამაც აჩვენა, რომ ერთერთი მისასვლელი ტაძარს თავიდანვე აღმოსავლეთიდან ჰქონდა. ჩრდილოეთი კიბე, რელიეფის შეცვლის გამო, ამჟამად აღარ არსებობს, მაგრამ თავდაპირველად, ის ალბათ, უნდა ყოფილიყო. ცნობები ამ ადგილზე კლდის დაშლის შესახებ ჯერ კიდევ XIX საუკუნის პუბლიკაციაშია მოხსენიებული³⁶. როგორც საარქივო დოკუმენტებიდან ირკვევა, ეს პრობლემა კვლავ აქტუალური იყო XX საუკუნის 60-70-იან წლებში.

მცხეთის წმ. ჯვრის მცირე ტაძრის თავდაპირველი სახის წარმოსადგენად გასათვალისწინებელია შემდეგი ფაქტორები: იგი არ მდებარეობდა ქალაქში და შესაძლოა, რეგულარული ჟამისწირვა აქ არ მიმდინარეობდა; მისგან სამხრეთით, ღია ცის ქვეშ იდგა წმ. ნინოს მიერ აღმართული სახელგანთქმული ჯვარი, რომლის დღესასწაული ჯერ კიდევ მეფე მირიანის დროს დაწესდა; ჯვრის თავყვანსაცემად მრავა-

ლი მომლოცველი მოდიოდა; აქვე ტარდებოდა გარკვეული მსახურება. საისტორიო წყაროებმა შემოგვინახა ცნობა, რომ სამეფო ოჯახის წარმომადგენელი, „რომელსა ერქუა რევ, ძჳ მეფისაჲ“ - - - წლითი-წლად მოვიდის და აღასრულის მსახურება იგი პატიოსნისა ჯუარისაჲ“³⁷.

ჯვრის მცირე ტაძრის ეკლესიაში კრიპტების არსებობა ნაგებობის მემორიულ დანიშნულებაზე მეტყველებს. ადრეული ხანის მემორიული და საკრებულო ეკლესიების ფუნქციური თვალსაზრისით გამიჯვნის საკითხი კვლევის ცალკე თემას წარმოადგენს. საისტორიო წყაროები და ჩვენამდე მოღწეული არქიტექტურული ნაგებობები თითქოს აჩვენებს, რომ საქართველოში ორივე ფუნქციას ერთი შენობა ითავსებდა³⁸. თუ გავითვალისწინებთ მცხეთის პირდაპირ აღმართული ჯვრის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას, ამ ადგილზე სამარხო ეკლესია ადრევე უნდა გაჩენილიყო და VI საუკუნის შუა ხანებში აქ აიგო წმ. ჯვრის მცირე ტაძარი.

გ. ჩუბინაშვილის შეფასებით, წმ. ჯვრის მცირე ტაძარი საქართველოსა და სომხეთის არქიტექტურაში განსაკუთრებულ ნიმუშს წარმოადგენს³⁹. მის ცენტრალურ ბირთვის საფუძვლად უდევს მხოლოდ ადრეულ ხანაში და, ალბათ, იმ დროისთვისაც იშვიათი, გარე კედლების სწორკუთხედში ჩანერილი ჯვრული გეგმარებითი კომპოზიცია, რომლის განვითარების შესაძლებლობები ძალზე შეზღუდულია. ჩვენთვის ცნობილ ნაგებობებს შორის, მის პარალელად შეიძლება დასახელდეს იყალთოს მონასტრის წმ. სამების მინიატურული სამლოცველო, რომელიც თავდაპირველად გუმბათიან ნაგებობას წარმოადგენდა⁴⁰. წმ. ჯვრის მცირე ტაძრის ხუროთმოძღვარმა იშვიათი, მარტივი და წარმავალი კომპოზიცია

³⁵ დ. თუმანიშვილი, უძველესი ქართული საეკლესიო ნაგებობის გამო, კრ. *გზაჯვარედინზე, წერილები, ნარკვევები*, თბ., 2008, გვ. 156-158.

³⁶ А. Муравьев, *Грузия и Армения*, ч. 1, 1848, გვ. 264.

³⁷ „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“, გვ. 155-156.

³⁸ ამ მხრივ საყურადღებოა ქართლის პირველი ქრისტიანი მეფის მირიანის სიტყვები: „და შევქმენ ზემო ეკლესია თავისა ჩემისათჳს და ერისათჳს სიმრავლისა,.. „ე.ი. მეფემ ააგო საკუთარი სამარხო ეკლესია, რომელიც მორწმუნეთა (ერისა სიმრავლისა) შეკრების ადგილიც უნდა ყოფილიყო. იხ. „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“-ის ახლად აღმოჩენილი სინური რედაქციები, გამოსცა და წინასიტყვაობა დაურთო ზაზა ალექსიძემ, თბ., 2007, გვ. 55.

³⁹ Г. Чубинашвили, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 6.

⁴⁰ Г. Чубинашвили, *Архитектура Кахетии*, Тб., 1959, გვ. 258-259.

გვერდითი სათავსებით გაართულა, დანიშნულე-ბიდან გამომდინარე ნაგებობას დაემატა კრიპტი-ბის სართული, განსაკუთრებით შეიმკო შენობის ცენტრალური ნაწილის ინტერიერი.

სავარაუდოა, რომ მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძარი ადგილობრივი ტრადიციებით და სამ-შენებლო ჩვევებით განპირობებულ მემორიულ ნაგებობას წარმოადგენს, სადაც არის დასაკრძა-ლაგვამერებიანი სართული, პარადული კიბეები, მოზაიკით დამშვენებული მთავარი სივრცე და იშვიათი ოსტატობით შესრულებული ორნამენ-ტული მორთულობა. ამასთანავე, გვრჩება შთა-ბეჭდილება, თითქოს ხუროთმოძღვარს ფასადე-ბი ნაკლებად აინტერესებს. მან თავისი შენობა ამ ადგილზე არსებულ შენობებს იმგვარად მოარგო, რომ ამით არ დაზარალებულა მისთვის უმთავრე-სი — ინტერიერის გამართულობა. მისი მშენებ-ლობის დასრულება, ალბათ, VI საუკუნის მესამე მეოთხედს არ უნდა გადაცდეს. მცხეთის ჯვრის დიდი და მცირე ტაძრების აგებას შორის დროის ინტერვალი არ არის დიდი, მაგრამ ეს ის პერიო-დია, როდესაც ძალზე სწრაფად ხდება შემოქმე-დებითი აღმასვლა. ნმ. ჯვრის დიდი ტაძრის მშე-ნებლობისას ფასადებს უკვე განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიენიჭება.

მცხეთის ნმ. ჯვრის მცირე ტაძრის არქიტექ-ტურაზე გარკვეულად ამ ადგილზე არსებულმა ადრეული შენობების ნაშთებმა იმოქმედა. განსა-კუთრებით, კედელმა, რომელიც გ. ჩუბინაშვილის სიტყვებით — „კუთხითაა მიმართული ეკლესიის აღმოსავლეთ ფასადთან და ნაწილობრივ შედის ნაგებობის კორპუსის ქვეშ“⁴¹. კიდევ უფრო უც-ნაურია, რომ მასზე მიყრდნობილ, ეკლესიის ჩრ-დილოეთ სათავსს საფასადო წყობა არ აქვს (სურ. 9). მთლიანობაში ანსამბლის მხატვრულ სახეზე ადრეული ხანის ნაგებობებს (რა სახის და მოცუ-ლობის არ უნდა ყოფილიყო ისინი) დიდი გავლენა არ მოუხდენია. მათი ფრაგმენტული შენარჩუნე-ბა მოხდა იმ ოდენობით, რომელიც მისაღები იქ-ნებოდა ახალი მშენებლობისთვის.

⁴¹ Г. Чубинашвили, *Памятники типа Джвари*, გვ. 6.

TSITSINO CHACHKHUNASHVILI

G. Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art
History and Heritage Preservation

**ONCE AGAIN ABOUT THE SMALL HOLY
CROSS CHURCH IN MTSKHETA**

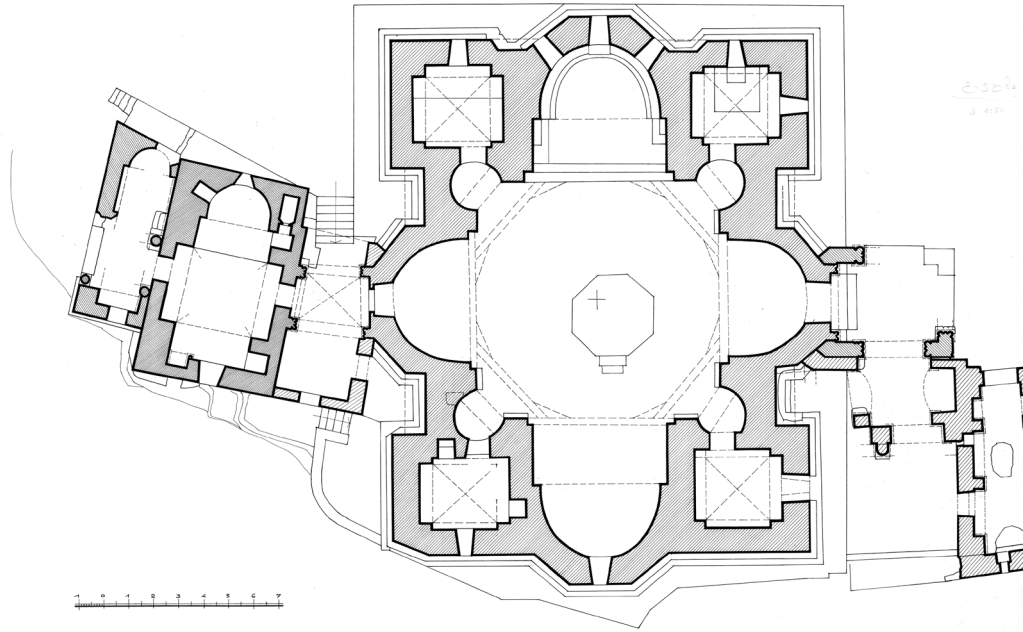
S u m m a r y

The basic structure of a small Holy Cross church in Mtskheta survives incomplete, with certain damages and various changes that makes difficult to establish its original shape. Therefore, development of a restoration project and substantiation of the method to be used for rehabilitation is problematic. The article deals with general issues of the Holy Cross Monastery history. A general consideration about original shape and further alterations of the small church are presented.

In G. Chubinashvili’s opinion, the small Holy Cross church is a unique sample among the Georgian and Armenian architectural monuments. Its central part is shaped as a cross inscribed in the rectangular area of the church, a very rare composition in early and contemporary periods.

It should be assumed that the small Holy Cross church is a memorial with crypt, constructed according to local traditions and construction practices. The church had front steps on two sides. Its central space was embellished with mosaic and skillfully executed ornamentation.

Ruins of older constructions at the site had to some extent influenced the church architecture, though these ruins had not significantly violated general artistic form of the architectural ensemble. Their fragments were retained to the extent appropriate for the new construction activities.



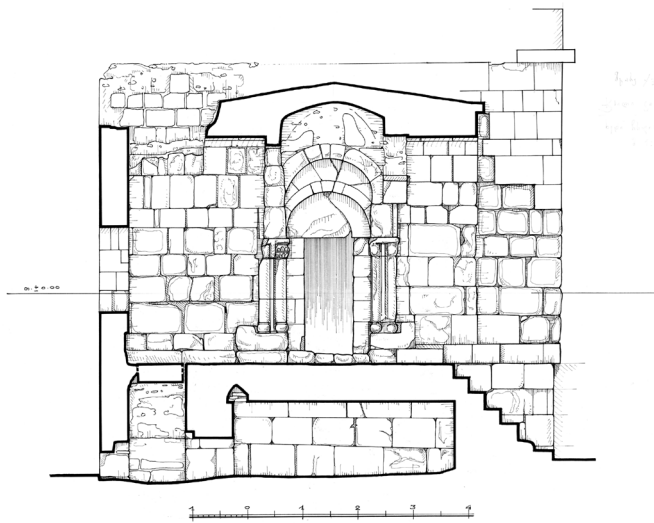
1. მცხეთის წმ. ჯვრის დიდი და მცირე ტაძარი, გეგმა (კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის კავშირი „ამქარი“)
Big and small Holy Cross Churches of Mtskheta. Ground plan (“Amqari”, Union for Preservation of Cultural Heritage)



2. ანსამბლის საერთო ხედი დასავლეთიდან
General view of the monumental ensemble from west



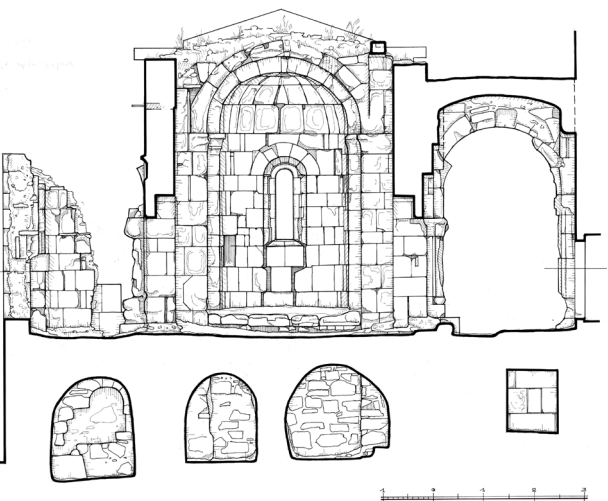
3. მცხეთის წმ. ჯვრის მცირე ტაძარი, საერთო ხედი ჩრდილო-აღმოსავლეთით
The small Holy Cross Church of Mtskheta. General view towards northeast



4. მცხეთის წმ. ჯვრის მცირე ტაძარი, გრძივი ჭრილი სამხრეთ კარიბჭეზე, ხედი ჩრდილოეთით (კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის კავშირი „ამქარი“)

Holy Cross Church of Mtskheta. Longitudinal cross-section across the south gates. View towards north (“Amqari”, Union for Preservation of Cultural Heritage)

5. მცხეთის წმ. ჯვრის მცირე ტაძარი, განივი ჭრილი, ხედი აღმოსავლეთით (კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის კავშირი „ამქარი“)





6. მცხეთის წმ. ჯვრის მცირე ტაძარი, ხედი აღმოსავლეთით
The small Holy Cross Church of Mtskheta. View towards east



7. მცხეთის წმ. ჯვრის მცირე ტაძარი, აღმოსავლეთი ფასადის ფრაგმენტი ფასადთან არსებული კედლით
The small Holy Cross Church of Mtskheta. East façade fragment and an adjacent wall



8. მცხეთის წმ. ჯვრის მცირე ტაძარი, ჩრდილოეთი ეგვტერი, ხედი ჩრდილო-დასავლეთით
The small Holy Cross Church of Mtskheta. North chapel, View towards northwest



9. მცხეთის წმ. ჯვრის მცირე ტაძარი, ჩრდილოეთი ეგვტერის კუთხე გარღვეული საკურთხევლის აფსიდით
The small Holy Cross Church of Mtskheta. Corner of the north chapel with cracked altar apse



10. მცხეთის წმ. ჯვრის მცირე ტაძარი, სამხრეთი კარიბჭე, ხედი ჩრდილო-დასავლეთით
The small Holy Cross Church of Mtskheta. South gates. View towards northwest



11. მცხეთის წმ. ჯვრის მცირე ტაძარი, ინტერიერი, ხედი დასავლეთით
The small Holy Cross Church of Mtskheta. Interior. View towards west



12. მცხეთის წმ. ჯვრის მცირე ტაძარი, ჩრდილოეთი ეგტერის აფსიდი
The small Holy Cross Church of Mtskheta. Apse of the north chapel



13. მცხეთის წმ. ჯვრის მცირე ტაძარი, ინტერიერი, ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთით
The small Holy Cross Church of Mtskheta. Interior. View towards southeast

მანანა სურამელაშვილი

გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

სიძველის შენარჩუნების ტრადიცია თბილისის ურბანულ მემკვიდრეობაში და დღევანდელი დანაკარგები

თბილისის ურბანულ მემკვიდრეობაში სიძველის შენარჩუნების ტრადიცია შუა საუკუნეების ქალაქის მთელ ტერიტორიაზე ვლინდება და სხვა ნიშანდობლივ მხარეებთან ერთად მისი გამორჩეული ხასიათის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ნახნაგს წარმოადგენს. ამას თავისი ღრმა მიზეზები აქვს. თბილისის ურთულესი წარსულის გამო, ბუნებრივია, თავდაპირველი ჩანაფიქრის ხელუხლებელი სისუფთავით ჩვენამდე ვერანაირი შენობა-ნაგებობა ვერ მოაღწევდა, განსაკუთრებით კი, საცხოვრებელი სახლები, რომლებიც სახეს იცვლიდა, როგორც მშვიდობიანი დროის მსვლელობაში წამოჭრილ ცხოვრებისეულ მიზეზთა კვალად, ასევე, შემოსევებით გამოწვეული ნგრევების შედეგად. დანაკარგები თბილისის ურბანულ ქსოვილს ყოველ დროში ასახიჩრებდა, თუმცა, როგორც წესი, მომდევნო პერიოდებში გაშლილი აღმშენებლობისას, უპირატესად ძველ ფუძეზე აშენებულ ახალ სახლებში, სხვადასხვა ფუნქციის გადარჩენილი სათავსების, ცალკეული კედლებისა, თუ ფრაგმენტების ჩართვა-გამოყენება ხდებოდა. წარსულში დამკვიდრებული ეს რაციონალური მიდგომა შუა საუკუნეების თბილისის უკლებლივ ყველა უბანში შესაძლებელს ხდის ტრადიციული საცხოვრებლის გეგმარებითი ტიპებისა, თუ არქიტექტურული ფორმების ცვლილებების თვალის გადევნებასა და განვლილი ეტაპების ნაკითხვას.

სწორედ ამის გამო, ჩვენამდე XIX საუკუნეში ჩამოყალიბებული გარეგანი სახით მოღწეულ ძველ უბნებში შესაძლებელია მთელი სხეულით შენახული XVII—XVIII საუკუნეების ცალკეული საცხოვრებელი სახლების მიკვლევა და გამოვლენა, უფრო ხშირად კი — XIX ს-ის ძირითად მო-

ცულობაში შენიაღებელი წინა საუკუნეების ნაგებობათაგან გადარჩენილი ნაწილების დანახვა.

ძველი შენობების ფრაგმენტების მომდევნო სტრუქტურებში გამოყენების წესი და ტრადიცია წარსულისკენ გახსნილი სარკმელია. ის ავსებს ქალაქს საინტერესო გამოცანებით და მოულოდნელობით, რაც თან ახლავს მის ურბანულ მემკვიდრეობასთან ყოველ შეხებას — ხედვითსა, თუ აზრობრივს. ძველთბილისური სახლების ეს მრავალშრიანობა, სივრცით-გეგმარებით გადანყვრეტასა და რელიეფზე მორგების სპეციფიკურ წესთან ერთად, დიდად განსაზღვრავს ყოველი მათგანის თავისთავადობას.

XIX საუკუნიდან მოყოლებული გრაფიკული დოკუმენტაციის შემცველ საარქივო პროექტებს შორის შუა საუკუნეების თბილისის უბნების ფარგლებში არსებულ საცხოვრებელ სახლებთან დაკავშირებული მასალა მათი ფაქტობრივი სიძველის გამო არ იძებნება — ამ სახლების უდიდეს ნაწილს XIX საუკუნის მხოლოდ ფასადი აქვს. ისინი თვითონ წარმოადგენს თბილისის ურბანული მემკვიდრეობის მატრიანს.

ამ მიზეზის გამო, ძველ თბილისთან დაკავშირებული დოკუმენტური და სამეცნიერო ხასიათის სერიოზული მასალის არსებობის მიუხედავად, ურბანული ქსოვილის შემადგენელი მნიშვნელოვანი სიძველეების გამოვლენა კვლავ გრძელდება. დიდ ინტერესს იწვევს ახლახან, ზემო კალაში, ავლევის (დღევანდელი ილია და ნინო ნაკაშიძეების) ქუჩა №20-სა და №29/15-ში, გვიანშუასაუკუნეებრივი თბილისის ურბანული ქსელის შემადგენელი ბანიანი ტიპის საცხოვრებლის — ერდოიანი სახლის ერთ-ერთი ნაირსახეობის მიკვლევა, რომელთაგან უკეთ შემონახული №20 — მრავალშრიანი სახლი XVI და XVIII საუკუნეების სამშენებლო ფენების შემცველია¹. საგულისხმო სიახლე იყო ასევე, რამდენიმე წლის წინ ბეთლემის კლდისუბანში XVIII საუკუნის ტრადიციული თბილისური საცხოვრებლის ნიმუშების გამოვლენა — ბანიანი ანფილადური სახლისა ასკანის ქ. №11-ში და ორი კომპლექსური ტიპის საცხოვრებლისა — ბეთლემის აღმართზე №5-სა და №16^ბ-ში². სრული (ან თითქ-

¹ მ. მანია, ავლევის შესახვევის ძველი სახლი და მისი მიკროუბანი, *საქართველოს სიძველენი*, №14, თბ., 2011, გვ. 205.

² მ. სურამელაშვილი, XVIII ს-ის ერთი თბილისური ბანიანი სახლის შესახებ, *საქართველოს სიძველე-*

მის სრული) მოცულობით მოღწეულ გვიანი შუა საუკუნეების საცხოვრებელ სახლებთან ერთად, შესაძლებელი აღმოჩნდა საყრდენი კედლებით აღჭურვილი განაშენიანების ზედა ორი ტერასის მთელ სიგრძეზე, XIX საუკუნის სახლებში შენარჩუნებული XVII—XVIII საუკუნეების სარდაფებისა და სხვადასხვა ფუნქციის სადგომების აღნუსხვა, რაც მთლიანობაში, ქალაქის ამ ნაწილში, ქვედა სართულების დონეზე გვიანი შუა საუკუნეების ურბანული ქსოვილის სურათის აღადგენის საშუალებას იძლევა.

სიძველის შენარჩუნების ტრადიციის წყალობით მოღწეული გვიანი შუა საუკუნეების შენობათა, ან მათი ფრაგმენტების წარმოჩენას ამჯერად კლდისუბნის იმ ნაწილის მაგალითზე შევეცდები, რომელიც მიმდინარე რეაბილიტაციის პროცესში უკანმოუბრუნებლად სწორედ ამ სიძველეს კარგავს.

ბეთლემის კლდისუბანში შემორჩენილ წინა საუკუნეების სადგომთა სიმრავლიდან გამომდინარე უეჭველი ჩანდა ანალოგიური სურათის არსებობა მის გაგრძელებაზე აღმოსავლეთით. ეს 2008 წლის ზაფხულში, მთის ფერდს შეფენილი კლდისუბნის განივად გადაკვეთი, ზედა ჰორიზონტალური ქუჩის — გომის მიმდებარე განაშენიანებაში, ბეთლემის III ჩიხიდან გომის II შესახვევამდე მონაკვეთში ჩატარებულმა საველე კვლევამ სავსებით დაადასტურა (სურ. 1).

აქაც, მკვეთრად დამრეცი კლდოვანი ფერდი ხელოვნურად არის დატერასებული განაშენიანების მოხერხებულად გასაშლელად, ტერასების დონეებს ერთმანეთთან ქუჩა-კიბეები აკავშირებს. საცხოვრებელი სახლების დღემდე მოღწეული, თუ სახურავებს ქვეშ შეფარული ბანების სიბრტყეები თვალსაჩინოს ხდის სასარგებლო ფართის ზრდას და ტრადიციული ტერასულ-ბანიანი გეგმარებითი სტრუქტურის უპირატესობას მცირემინიან უბანში³.

ნი, №7-8, თბ., 2005, გვ.326; XVIII ს-ის კომპლური საცხოვრებელი ბეთლემის კლდისუბანში, საქართველოს სიძველენი, №9, თბ., 2006, გვ.160 (მიკრო-უბნის მრავალდისციპლინარული კვლევა ჩატარდა ICO-MOS საქართველოს ეროვნული კომიტეტის ჯგუფის მიერ პროექტზე მუშაობისას — „ბეთლემის უბნის კონსერვაციის გეგმა — ჩარევის სახელმძღვანელო პრონციპები“).

³ ამ ტიპის განაშენიანების უადრესი ნიმუში თბილისის ტერიტორიაზე გამოვლენილი და არქეოლოგიუ-

ნიკანორ ჩერნეცოვის 1830-იანი წლების ჩანახატი და დიმიტრი ერმაკოვის უადრესი ფოტოები კლდისუბნის ამ ნაწილის ტერასულ-ბანიანი განაშენიანების თვალნათლივ ილუსტრაციას წარმოადგენს.

აღნიშნულ მიკრო-უბანში არსებულ ორ ათეულამდე ნაგებობას შორის თბილისის ძველთა ნუსხაში სულ ოთხია შესული — ეროვნული მნიშვნელობის კლდისუბნის წმინდა გიორგის ეკლესია, ამავე ტერასის აღმოსავლეთისა და დასავლეთის კიდეებში მდგომი ორი საცხოვრებელი სახლი: გომის I შესახვევი №6 (ძველი კოდმანის ქ. №6), გომის III ჩიხი №11 (ძველი მისამართით ბეთლემის II ჩიხი №6/2) და კლდისუბნის წმინდა გიორგისკენ მიმავალი ქუჩა-კიბე.

დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ საველე შესწავლამ, ქალაქის ამ ნაწილში მხატვრული-ისტორიული თვალსაზრისით ღირებული და დასაცავი გაცილებით მეტი დაგვანახა. მათ შორისაა XVII—XVIII და XIX საუკუნეების ტერასის საყრდენი კედლები, გომის ქუჩა №13, საცხოვრებელი სახლი, ქვემო გომის ჩიხი №3 (ზოგიერთი ცნობით №5), გომის ქ. №9. ამასთან ერთად, გვიანი პერიოდის ნაგებობებში დაცული ცალკეული ნაწილები და ძველი სადგომები, რომლის ნიმუშად უნდა დავასახელოთ ჯვარედინის შესახვევი №5 საცხოვრებელი სახლის უკანა, შეისრულკამაროვანი, სავარაუდოდ, XVII საუკუნის ოთახი, რომელიც გვიანდელ გარსშია მოქცეული. გარდა ამისა, საგულისხმოა და სპეციალურ შესწავლას მოითხოვს ეკლესიის სამხრეთ-დასავლეთ კუთხესთან მდგომი ქვის ორსართულიანი ისტორიული ნაგებობა, რომელიც თბილისის 1800 წლის გეგმაზე უკვე ეკლესიასთან ერთად არის აღნიშნული. შენობა ახლა მძიმე ფიზიკურ მდგომარეობაშია და დანგრევა ემუქრება.

კლდისუბნის წმინდა გიორგის ეკლესიის მიმდებარე ნაწილში სალალაკის ფერდს ჰორიზონტალურად გასდევს საყრდენი კედლებით შემაგრებული ტერასები, რომლებსაც ვინრო ქუჩები და განაშენიანება მიუყვება. ძველი საყრდენი კედლები უკეთ არის შემორჩენილი გომის III ჩიხის №11 სახლის ეზოს ძირში, გომის II შესახვევი №6 სახლის ძირში და ქუჩა-კიბის მარშბთან. ამ

რად შესწავლილია დიღმის შემოსასვლელში, „თრელი გორების“ ვრცელ ნამოსახლარზე (ძვ. წთ. II ათ. II ნახ.).

კედლების ნაწილი აგურის წყობით, ნაწილი ფლეთილი ქვით არის ამოყვანილი. ზოგან, შიგნით ფლეთილი ქვის ჰორიზონტალური რიგებია ჩართული. არის აგრეთვე, აგურით მოჩარჩობულ ბუდეებში ჩასმული კლდის ქვის კვადრებიანი დეკორატიული წყობით შესრულებული კედლის ფრაგმენტები.

განსხვავებული მასალით ნაშენი ტერასების საყრდენი კედლები სხვადასხვა დროისაა. საყურადღებო გადაწყვეტა აქვს გომის II შესახვევის ტერასის შემაგრებას. კლდის მასივზე დაშენებულ აგურის კედელში ვერტიკალურად დაყენებული აგურებით გამოიჯნული ქვის კვადრების ორი ფრიზია ჩართული. საინჟინრო ნაგებობის შვეულად აყვანილ წყობას შუა წელზე თანაბარი ინტერვალით განაწილებული და დაფერდებით დადებული ორი აგურით მონიშნული ვიწრო ნიშების მწკრივი გასდევს. ისინი ჩანს, სადრენაჟო ხვრელების დანიშნულებას ასრულებდა. ტრადიციული ტერასის მონყობისას გამოყენებული ეს დამატებითი ელემენტი მისი გამართვის უკეთეს დროზე უნდა მიგვანიშნებდეს. ის როსტომ მეფის (1632—1656წწ.) მიერ ქალაქის კეთილმოწყობისთვის გატარებულ ღონისძიებათაგან დღემდე მოღწეულ კვალად შეიძლება მიგვეჩინა.

ამ ძველი საყრდენი კედლის გასწვრივ გამავალი შუკის პირას მდგომი **გომის II შესახვევი №6** საცხოვრებელი სახლიც (ძველი მისამართით — კოდმანის ქ. №6) ასეთივე ძველი ფენების შემცველი იყო და ძველთბილისური საცხოვრებლის მეტად საყურადღებო ნიმუშს წარმოადგენდა (სურ. 2). მკვეთრად დამრეც რელიეფთან შეთანხმებულ, ორ დონეზე გაშლილ სახლს, სავარაუდოდ, XVIII საუკუნეში ჩამოყალიბებული ტერასულ-ბანიანი სტრუქტურა ჰქონდა შენარჩუნებული. ის კლდისუბნისთვის დამახასიათებელი აგებულებით იპყრობდა ყურადღებას და ამ ნიშნით, თბილისში დღემდე ერთეული ნიმუშების სახით მოღწეულ, მეტად საყურადღებო, ღირებულ და ვგონებ, უკანასკნელ ისტორიულ ნაგებობას წარმოადგენდა, რომლის ბანზე სიარული ახლაც შეიძლება (სურ. 4). ტრადიციული თბილისური გადაწყვეტა ჰქონდა სახლის ზედა სართულის ბოლო სამშენებლო ეტაპზე (XIXს-ის 70-80-იანი წწ.) ჩამოყალიბებული ინტერიერის დამუშავებას და საფასადო მორთულობასაც; ის ამასთანავე,

ინდივიდუალური გადაწყვეტის ნიშნებსაც ატარებდა. ნაგებობა დამოუკიდებელი კვლევის საგანი არ გამხდარა, თუმცა მისი მხატვრულ-ისტორიული ღირებულება თვალის შევლებითაც ცხადად იკვეთებოდა. ამ უდავო ღირებულების გამო ჰქონდა მას დამკვიდრებული ადგილი თბილისის ძეგლთა ყველა პერიოდის სიაში. სამწუხაროდ, ამან შენობა ვერ გადაარჩინა, სტატუსიც არ მოუხსნიათ ისე ამოძირკვეს. შექმნილ ვითარებაში, ვფიქრობ, არ უნდა იყოს ინტერესს მოკლებული ჩემ ხელთ არსებული, თუნდაც ამ მწირი მასალის გაცნობა. სახლის ქვედა ნაწილი ერთ რიგად განლაგებული სადგომებისგან შემდგარ, გრძელ ორსართულიან მოცულობას წარმოადგენდა, რომელიც ზურგით მთლიანად ნიადაგს იყო მიბჯენილი და მხოლოდ წინა მხრიდან ნათდებოდა. პირველ, უფრო დაბალჭერიან და ვიწრო სართულს შესასვლელი აღწერილი ტერასის საყრდენი კედლისპირას გამავალი შუკის მხრიდან ჰქონდა, ხოლო II სართულს, დასავლეთი გვერდითი ფასადის წინ მდებარე, ბრტყლად დადებული აგურით მოგებული ბაქნიდან. ძველი აგურით ნაშენი საფასადო კედლის არეულ, ხელნახლებ წყობაში ხის სარტყლები იყო ჩართული. სართულშუა დონეზე განთავსებულ ძელებს გარდა, ფრაგმენტებად იყო შემორჩენილი ღიობთა ორსინათლიან სისტემაზე მიმანიშნებელი, ფანჯრის შუიდან გამტინხრავი ძელებიც, აღმოსავლური არქიტექტურიდან მიღებული ეს ფორმა გვიანი შუა საუკუნეების სასახლეებიდან⁴ (სამეფო სასახლე თელავში, საბა ტუსისშვილის სასახლე ნინოწმინდაში, ფალავანდიშვილების სასახლე ძალინაში) და თბილისში არსებული, მუხრან-ბატონის სასახლის დ. ერმაკოვისეული ფოტოდან⁵ კარგადაა ნაცნობი. ორსინათლიანი სარკმლების კიდევ ერთი, მანამდე უცნობი ნიმუში მიკვლეული იყო აქვე მახლობლად, ზემოთ ნახსენებ ბეთლემის კლდისუბნის XVIII საუკუნის ბანიან სახლში (ასკანის ქ. №11-ში), გომის II შესახვევის №6 სახლთან ერთად, ეს ამგვარი ღიობების მოდურობასა და გავრცელებაზე მიანიშნებდა იმ დროის თბილისურ საცხოვრებელ არქიტექტურაშიც.

სხვადასხვა დროს შეკეთებულ აგურის კედლის წყობაში შეინიშნებოდა ძველი მონაკვეთები,

⁴ ვ. ბერიძე, *XVI—XVIII საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრება*, ტ. II, თბ., 1983, გვ. 279-308.

⁵ თ. გერსამია, *ძველი თბილისი*, თბ., 1984, ტაბ. 33.

ადგილ-ადგილ მოჩანდა ფლეთილი ქვის ჩანართები. სახლის სიძველეს ამჟღავნებდა, ასევე ინტერიერში მოხსნილი ჭერის აფიცურის გამო გაშიშვლებული გადახურვის ხის კონსტრუქციების ორ დონეზე განაწილება: უშუალოდ საცხოვრებელი სადგომის ჭერისთვის განკუთვნილი ძელების ქვედა წყება (რომელთა დიდი ნაწილი სიძველის გამო ჩაჭრილი იყო და ახალი, თუმც ბევრად სუსტი კოჭებით იყო შეცვლილი) და კოჭების ზედა წყება ბანური გადახურვისათვის. ამ ორმაგ, გაძლიერებული გადახურვის სტრუქტურას შეესატყვისებოდა ფასადებზე აგურის წყობაში ჩაყოლებული ძელების ორი სარტყელიც. სახლის ზედა ტერასაზე განთავსებულ III სართულზე მოსახვედრად ვიწრო შუკის ბოლომდე იყო საჭირო მისვლა. აქედან, აღმოსავლეთი გვერდითი ფასადის მხრიდან მიშენებული კიბის საშუალებით აღწერილი ბანის ვრცელ სიბრტყეზე გადასვლა შეიძლებოდა, მას კიდის გასწვრივ განაწილებულ რამდენიმე ნაშენ კუბს შორის ჩასმული ხის სახელდახელო ტიხარი ფარგლავდა.

ერთ-ერთ ამ ნაშენ კუბში ქვედა სართულიდან ამომავალი საკვამური იყო დატანებული. ის ორ დონეზე გაშენებული ბანიანი საცხოვრებლის შემთხვევაში, ზედა ტერასაზე განთავსებული სადგომებისგან კვამლის მოშორების პრაქტიკულ გადანყვეტას აჩვენებდა (თბილისურ ანფილადურ სახლებში ბუხრებს ტრადიციულად უკანა კედელში აწყობდნენ).

ბანზე შექმნილ ეზო ტერასას უკავშირდებოდა გრძივ ღერძზე განლაგებული, III სართულის საცხოვრებელი ოთახების წინ გამართული აივანი, რომელიც ბოლო ეტაჟზე ნაწილობრივ ამოშენებულ-შემინული იყო და მხოლოდ შუა ნაწილში ქმნიდა ღია ტამბურს. თავისებური გადანყვეტა ჰქონდა ამ აივანსაც: მას მკვეთრად შვერილ შუბლს ზემოთ კუნუბებით მონიშნული ფართო აჟურული ფრიზი გასდევდა; ქვეშ შემალული იყო კოჭების პროფილირებული ბოლოები და მათ ქვეშ კუნუბების კიდევ ერთი არშია. აივნის გადახურვისა და შუბლის ასეთი ძლიერი ნაშვერიც ზედა ტერასის სახლის იატაკისა და მისი მოსაზღვრე ქვედა ტერასის ბანის გადაბმის ნაღვეისგან დაცვის ტრადიციული ხერხი უნდა ყოფილიყო. აივნისა და ინტერიერის მორთულობის ელემენტებსა და შესრულებაში XIX საუკუნ-

ნის II ნახევრისთვის დამახასიათებელი ნიშნები იკითხებოდა, ტრადიციული გადანყვეტა ჰქონდა ინტერიერში განჯინების ხის პროფილირებულ-გულეზიან კარს, კარ-ფანჯრის დარაბებს, ფოსოს პროფილის კარნიზს და მის შემომყოლ ნაღვესობით გამოყვანილ კბილანებს და ლილვების კონას კედლების, თუ ჭერის პერიმეტრზე. ძველი ფუძის ტრანსფორმირებისას ადგილობრივ ოსტატთა განაფული ხელით დამუშავებული ინტერიერი და აივანი თანამედროვე გარსში აქცევდა ადრინდელ საცხოვრებელს, რითაც ანგარიშს უწევდა ახალ რეალობას.

ამისგან განსხვავებით, სიძველე და მრავალფენიანობა შეუნიღბავი იყო ზედა სართულის აღმოსავლეთ, გვერდით ფასადზე. კვადრატული აგურის ძირითად, რეგულარულ წყობაში ჩართული იყო ვერტიკალურად დაყენებული აგურით გამოყვანილი, რიყის ქვისა და ნახევარაგურის „თევზიფხური“ წყობით შესრულებული და ასევე, აგურის წყვილ-წყვილი რიგით გამიჯნული ფლეთილი ქვის ჰორიზონტალური სარტყლებით დასერილი ცხოველხატული ხალიჩისებური კედლის ზედაპირი, რომელსაც ასე ამკარად გამომჟღავნებული ხანდაზმულობა ალამაზებდა.

გომის III ჩიხის №11 (ძველი სიით — ბეთლემის II ჩიხის №2/6) ნაგებობას კლდისუბნის ამ მონაკვეთის განაშენიანების ზედა ტერასა უკავია წმინდა გიორგის ეკლესიის დასავლეთით. ორსართულიანი, დიდაივნიანი და მეზონინიანი სახლი-ძველის გარეგნული მხარე XIX საუკუნის შუა ხანებშია ჩამოყალიბებული, რაც ქალაქური საცხოვრებლის იმდროინდელი ესთეტიკის შესატყვისად ამთლიანებს მას. სახლი პანორამულ ხედებზე კარგად იკითხება (სურ. 4). მის გეგმარებით სტრუქტურაშიც რელიეფზე მორგების თბილისური ტრადიცია ვლინდება — ქვედა სართულზე ოთახების ერთი რიგია, ხოლო ზემოთ — ზედა სართულის შესაბამის სათავსებს ვიწრო სადგომების მეორე რიგი ემატება.

ყურადღებას იქცევს და სხვადასხვა სამშენებლო პერიოდზე მიაწინებს გვერდითი კედლის განსხვავებული წყობით შესრულებული მონაკვეთები (სურ. 3) — ქუჩა-კიბისკენ მიმართული ქვედა კუთხეში არსებული თითო აგურით მოჩარჩოებული ქვებისგან შედგენილი წყობა (მსგავს წყობას ვხედავთ აქვე, კლდისუბნის წმინდა გიორ-

გის ეკლესიის ფასადებზე და ამ უბანში ტერასის საყრდენი კედლების ცალკეულ მონაკვეთებში) და ზემოთ — ერთიან აგურის წყობაში ჩართული ქვის კვადრების ფრიზი (მსგავსი ფრიზების არსებობა აღვნიშნეთ გომის II შეს. №6 სახლის გვერდით კედელზე). მართლაც, ნ. ჩერნეცოვის ჩანახატსა და უადრეს პანორამულ ხედებში ამ ადგილას სადა საფასადო სიბრტყის მქონე, გვიანშუასაუკუნეობრივი თბილისური საცხოვრებლის ტიპის, ბანიანი გადახურვითდასრულებული სახლი იკითხება (სურ. 5). ამ ძველი სახლის დღევანდელ სტრუქტურაში შენიალებაზე გარეგანი დათვალიერებით, ეჭვს მხოლოდ გვერდითი კედელი და ქვედა სართულის წინა კედლის განსაკუთრებული სიგანე (1. 20 მ) ბადებდა. მიმდინარე რეაბილიტაციის პროცესში I სართულის ოთახის უკანა კედელზე აკრული ფანერების მოხსნამ სადგომის სიძველე დაადასტურა — იატაკის დონეზე გამოჩნდა ფართოთაღოვანი, დიდი ნიშა სიღრმეში დატოვებული კლდის ფრაგმენტით. ზედა რეგისტრში დაბალი და განიერი სწორკუთხა ნიშების წყება იყო განაწილებული, მათ შუბლს კედლის მთელი სიგრძის ხის ძელი გასდევდა (შუა რეგისტრში გამოჩნდა კიდევ ერთი, თაღოვანი მოყვანილობის ჩაშენებული ნიშა). სახლის უკანა კედლის გახსნამ თვალნათლივ გამოაშკარავა, რომ XIX საუკუნის შუა წლებში ჩამოყალიბებული გარეგანი სახის მქონე, მეზონინიანი და ხის მოხარატებულაინიანი ფასადის მიღმა ადრეული ფოტოპანორამიდან ცნობილი, XVIII საუკუნის გრძელი ბანიანი სახლი თითქმის მთელი ტანით არის შენახული.

თავის მხრივ, XVIII საუკუნის ბანიან სახლში, მიწისქვეშა ნაწილში შენახულია უფრო ძველი, აგურის შეუღესავკედლებიანი სადგომი, რომელსაც აგურის წყობით გამოყვანილ საფეხურებზე ფიცარდაგებული, ბოლო მონაკვეთში მორკალული კიბე უკავშირდება. ამ სამეურნეო სათავსში მრავლად არის სხვადასხვა ზომის და სიღრმის ნიშები სასმელისა და სანოვავის სიგრილეში შესანახად; არის მცირე ზომის საჭრაქე ნიშები და სავენტილაციო ლიობიც; ნაირგვარი მოყვანილობის — ნახევარწრიული, დაბალთაღოვანი, ან შეისრული ფორმის ორმაგი და სამმაგი ნიშების ერთმანეთთან დაკავშირების ხასიათსა და აგურის წყობაში, სავარაუდოდ, XVI—XVII საუკუნეების სამშენებლო ფენები გაირჩევა. ხოლო შებრტყე-

ლებული კამარა, რომელიც ნაწილობრივ კვეთს ერთ-ერთი ნიშის შუბლს, ძველი სტრუქტურულიდან გადარჩენილი, ნაწილობრივ დაზიანებული ამ სათავსის XVIII საუკუნის ბანიან სახლში ჩართვისას უნდა იყოს გადაყვანილი (სურ. 6).

II სართულის აივნისა და მის ქვემოთ არსებული დერეფნის აზიდული პროპორციის, რგანახნაგა სვეტები ასეთივე კაპიტელებით, კოჭების მწკრივის პროფილირებული ნაშვერები, აივნის შუბლის დეკორატიული მოტივები — რომბები, ვარდულები, მცირე ზომის კუნუბები, თუ გრეხილები, მეზონინის რომბებიან ჩარჩოსთან ერთად, ხის საფასადო მორთულობის ერთ-ერთი საგულისხმო ნიმუში იყო კლდისუბანში. თბილისელი ოსტატის მიერ ხის დამუშავების ტრადიციული ხერხებით შექმნილი არქიტექტურის ეს დეკორატიული და კონსტრუქციული ელემენტები, შესანიშნავ მასალაში იყო შესრულებული. ძველის არქიტექტურულ და ისტორიულ ღირებულებაში გეგმარებით ტიპსა და სტრუქტურასთან ერთად, ამ დედნიეულ საფასადო მორთულობას დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა, ცალკეული დეფორმაციისა და დაზიანების მიუხედავად აუცილებელი იყო მისი ნაწილობრივი შენარჩუნებისთვის მიმართული ღონისძიებების დაგეგმვა და ჩატარება. ეს საკითხი კი საერთოდ არ დამდგარა — სახლის ხის საფასადო კონსტრუქციული და დეკორატიული ელემენტები მთლიანად ახლით შეიცვალა.

გვერდითი კედლის გარდა, მიწისზედა ნაწილში სახლის შუასაუკუნეობრივ აგებულებას ააშკარავებდა მარჯვენა მხრიდან მიდგმული, ორ იარუსად განლაგებული ტერასულ-ბანიანი ნაწილი, რომელზეც XIX საუკუნის შუა წლების მოხარატებული აივანი არ ვრცელდებოდა. მას არქაული იერი და პროპორცია ჰქონდა შენარჩუნებული. საფასადო კედელზე აგურის, ფლეთილი და რიყის ქვის შერევით ხალიჩისებური, ადგილ-ადგილ კი თევზიფხური წყობა იკვეთებოდა. სტრუქტურის სიძველეს მონიშნავდა ქვედა სართულის ოთახის თვალშისაცემი სიგანის კედლები (1. 20 მ), რასაც ხაზგასმით აჩენდა, სავარაუდოდ, XIX საუკუნეში გაფართოებული ფანჯრების ტახტივით განიერი რაფები. ამ სადგომის ბანი ოდნავ დამრეცი, თუნუქის ფენილით იყო გადახურული. აივნიან II სართულთან დაკა-

ვშირებულ ზედა ტერასის უკანა რიგის სათავსს მცირე ზომის კვადრატული სარკმლები ჰქონდა, რაც ორგანულად ესატყვისებოდა გადახურვის მკვეთრ შვერილს, რომელიც ქვედა სართულის წინა რიგის განიერკედლიან სათავსებს ზემოთ არსებულ ბანთან მოსაზღვარზე ზოლში გადახურულ, ნალექისაგან დაცულ დერეფანს შექმნიდა. აქ აღწერილი და ზემოთ განხილული — გომის II შეს. №6, ახლა უკვე აღარარსებული სახლის ორი ტერასის მომიჯნავე ნაწილში გამოყენებული გადახურვის ანალოგიური, ძლიერად შვერილი კონსტრუქცია, გვიანი შუა საუკუნეების სამშენებლო პრაქტიკაში დამკვიდრებულ, ორ დონეზე გაშლილი ტერასულ-ბანიანი შენობის ერთმანეთთან დაკავშირება-გადაბმის საგულისხმო ნებს გვაჩვენებდა.

სამწუხაროდ, სახლის ეს ნაწილი თითქმის მთლიანად დაინგრა — დაიშალა ორივე სართულის წინა კედლები, სართულშუა კონსტრუქციები და გადახურვები. ზედა ტერასის ოთახის არეში ნალესობის მოხსნის შედეგად გამოჩნდა უკანა, აგურის კედელში ჩართული, ვერტიკალურად ნაწყობი აგურით გამიჯნული ქვის კვადრებიანი ფრიზები და იატაკთან ახლოს განლაგებული დაბალი და მშვილდათალოვანი, ღრმა ნიშები; ხოლო ქვედა სართულის სადგომის უკანა, ასევე შერეული მასალით ნაგებ კედელში — ფართოპირიანთალოვანი ღრმა ნიშა, რომლის უკანა კედლად კლდეა დატოვებული, მსგავსად მარცხნიდან მომიჯნავე სადგომის ანალოგიური ფორმისა და ზომის ნიშისა, რომელშიც კლდის მასივია შემოჭრილი. ზედა რეგისტრში განაწილებულია დაბალი და განიერი სწორკუთხა ნიშების წყება, რომელთა შუბლის დონეზე აქაც, ისე, როგორც მარცხნიდან მომიჯნავე ოთახში, კედლის წყობაში დატანებულია ხის სარტყელი. კლდეზე მიბჯენილი I სართულის ამ ოთახების ინტერიერის მსგავსმა დამუშავებამ და ერთნაირად დიდი სიგანის კედელმა გამოაშკარავა XIX საუკუნის საფასადო დამუშავებით ერთმანეთისგან გათიშული ამ სტრუქტურის მთლიანობა და სიძველე (სურ. 7).

როგორც ირკვევა, სიძველეთა შენარჩუნების დამკვიდრებელი წესის წყალობით, ამ თბილისურ სახლშიც, შემდგომი მშენებლობისას, XVII საუკუნეზე ადრეული ხანიდან შემორჩენილი ნაწილების და ფრაგმენტების ჩართვა-გამოყენება

მოხდა. ამის შემდეგ, XIX საუკუნიდან მოყოლებული, სახლი ამ დროის გემოვნებისა და მოთხოვნების მიხედვით განწყობილი ახალი გარსით — აივან-მეზონინით გაფორმებული ფასადითა და გაფართოებული ღიობებით აგრძელებდა არსებობას ჩვენამდე.

მთლიანობაში, ნაგებობის რბილი ტრანსფორმაციის ამ მეტად საგულისხმო პროცესმა მეტი თუ არა, ოთხი საუკუნე მაინც შეადგინა.

დღევანდელი ჩარევების შედეგად სიძველისმეტყველება დაკარგულია. სახლის მაღალი ოსტატობით შესრულებული ხის ავთენტური საფასადო მორთულობიდან არაფერი იქნა შენარჩუნებული (სურ. 8). განახლებული აივნისა და მეზონინის დამუშავებაში ახალი დეკორატიული ელემენტები გაჩნდა, სვეტებს შორის არეების არსებობა იაფფასიანი ტრაფარეტის სახე მისცა ამ ქრესტომათიულსა და სოლიდურ ფასადს. ჩვენთვის უცნობია, რა მოსაზრებით მოინგრა შენობის დასავლეთი მხრის დიდი ნაწილი, რომელსაც ტერასულ-ბანიანი სტრუქტურა დღემდე ჰქონდა შენარჩუნებული და რეაბილიტაციის პროცესის შემდგომ ეტაპზე როგორ გადაწყვეტას მიიღებს იგი. თუმცა, ყველა შემთხვევაში დაკარგულია მთელ განვლილ ისტორიაზე მეტყველი შერეული წყობის მქონე წინა კედელი, რომლის განსაკუთრებული სიგანე, მიუხედავად ასეთი სიძველისა, უზრუნველყოფდა მის მდგრადობას.

ზემოთ შევხეთ კლდისუბნის წმინდა გიორგის მიკრო-უბნის, საყურადღებო სიძველეების შემცველ ორ სახლ-ძეგლს, რომელთა მიმართ რეაბილიტაციის პროცესში მიუღებელი მეთოდი იქნა გამოყენებული. ამის შედეგად ერთი ნაგებობა — გომის II შეს. №6 საერთოდ გაქრა თბილისის ურბანული მემკვიდრეობიდან, ხოლო გომის II ჩიხის №11-ის ავთენტურობა და მხატვრულ-ისტორიული ფასეულობა მნიშვნელოვნად დაკნინდა. ამ ეტაპზე გაურკვეველია, რა დაემართება მის ტრადიციულ სივრცით-გეგმარებით სტრუქტურას და ინტერიერის საყურადღებო გადაწყვეტას.

გომის ქუჩა №13 სახლს XIX საუკუნის შუა წლებისთვის დამახასიათებელი, მთელი ფასადის გაყოლებით ორ იარუსად გამართული აივნისანი თბილისური საცხოვრებლის სახე უფრო ადრე ჰქონდა ჩამოყალიბებული ვიდრე გომის III ჩიხის №11 სახლს, ამას დ. ერმაკოვის პანორამული

ფოტო აჩვენებს (სურ. 5, 10). XIX ს-ის ფოტოებზე კარგად იკითხება როგორი იმპოზანტური ყოფილა სახლის ოთხმალთანალოვანი აივნით გახსნილი ფასადი. აივანმა ჩვენამდე მკვეთრად სახეცვლილი სახით მოაღწია, მას თავდაპირველი მხატვრული დამუშავების ელემენტების მნიშვნელოვანი ნაწილი ორივე სართულზე დაკარგული ჰქონდა.

ფართოდ გავრცელებული მარტივი გეგმარების თბილისური საცხოვრებლის ტიპის ამ სახლმა ორ იარუსიანი ღრმა აივნის უკან განლაგებული დიდი ოთახების ინტერიერში ორიგინალური გადაწყვეტა და სიძველის მონიშვნა შემოინახა. გვერდითი კედლის სისქეში დატანებული კიბე ერთმანეთთან სართულებს და სხვენს აკავშირებს. ორივე სართულის ინტერიერის მხატვრული დამუშავება — ნაღესობაში გამოყვანილი პროფილირებული კარნიზები, განჯინები და III სართულის კილისებურთალოვანი ბუხარი XIX საუკუნის შუა წლებზე მიუთითებს. საგულისხმოა ორსავე მხარეს განთავსებულ სწორკუთხა ნიშებს შორის მოქცეული, კილისებურთალოვანი ბუხრის ძირის ქვის წინა მხარეზე გამოკვეთილი რელიეფი სამი განედლებული ჯვრით (სურ. 9) და ბუხრის ფსკერზე (ამავე ქვაში), ასევე კილისებურთალოვანი მოყვანილობის ჩაღრმავება ნაცრის დასაგროვებლად.

II სართულის უკანა, პატარა ოთახში დაცული კამაროვანი გადახურვის ფრაგმენტი, გვერდით ფასადზე შემორჩენილი, ერთ დროს ინტერიერში მოქცეული სწორკუთხა და შეისრული მოყვანილობის ნიშები და ასევე, ნაგებობის ძირში, II სართულის ღრმა აივნის ქვეშ განთავსებული, გახსნილი დერეფნის ტიპის სამეურნეო სართულის უკანა კედლის აგურისა და ფლეთილი ქვის კვადრების ფრიზების მონაცვლეობით შედგენილი ნიშობა XIX საუკუნის შუა წლების საცხოვრებელ სახლში ადრე არსებულ ნაგებობათა ფრაგმენტების ჩართვა-გამოყენებას ხდის საგულისხმოს.

ამ ნაგებობის შემთხვევაში ძველი სტრუქტურის დანაკარგები აძნელებდა ვიზუალური დათვალიერებით ძველ და ახალ ფორმათა მკაფიო ურთიერთდამოკიდებულების გამორკვევას. სამწუხაროდ, რეაბილიტაციის პროცესში არც ყოფილა გამიზნული შენობის გახსნა და ნატურაში შესწავლა. სამუშაოები კვლავ თბილისური საც-

ხოვრებელი არქიტექტურის თემების თავისუფალი ინტერპრეტაციის გზით წარიმართა. აქაც გამოვრდა ძველი უბნების მიმდინარე რეაბილიტაციისთვის დამახასიათებელი გაუგებარი მიდგომა — სხვადასხვა სამშენებლო ფენების შემცველი შეუღესავი აგურის გვერდითი კედლების მეტყველი ხასიათი, ტრადიციული სამშენებლო მასალის სასიამოვნო ფაქტურა და ფერადოვნება ცემენტის უსიცოცხლო ნაღესობამ დაფარა, ხოლო ნაგებობის წინ და გვერდით მიშენებული ბლოკითა და რკინა-ბეტონით ამოყვანილი მოგონილი არქიტექტურული ფორმები და მოცულობები ნახევარაგურით შეიმოსა. შედეგად ამ თბილისური სახლის მხატვრული ღირებულება გაიცრიცა და ისტორიული სინამდვილე საბოლოოდ დაიკარგა (სურ. 11). ამას გარდა, ამაღლდა შენობის გადახურვის ნიშნული და ადრე არსებული, მკვეთრად გამსხვილებული (მეზონინთან მიახლოებული) სამერცხლული ჭრელად შეიფერა, რამაც ამ ისედაც უცნაურ, მოგონილ კომპოზიციას არასერიოზული შტრიხი შემატა.

ეკლესიის დასავლეთით, განაშენიანების სულ ზედა ტერასაზე განთავსებული *ქვემო გომის ქ. №5 (ზოგი ინფორმაციით №3)* სახლი ამ მიკრო-უბნის კიდევ ერთი ისტორიული ნაგებობაა სურ. 12). მას II-სებრი გეგმა აქვს და შვერილი მოკლე მკლავებით ზემოთაღწერილი სახლის ზურგის კედელს ებჯინება, შუაში იქცევს სამი მხრიდან აივანშემოვლებულ ვიწრო ეზოს და მარჯვენა მკლავის ქვეშ დატოვებული ღია გასასვლელით უკავშირდება ვიწრო შუკას.

ნაგებობის ძირითად ბლოკში ანფილადაურად განლაგებული, ამჟამად საწყობად გამოყენებული ქვედა სართულის ოთახებში ბუხრები, რომლებით გაფორმებული ხის კარიანი განჯინები და ღია თახჩებია შემორჩენილი (სურ. 14). სახლის მარცხენა მკლავზე მიდგმული კიბე II სართულს უკავშირდება. ორივე სართულის ოთახებს მხატვრულად დამუშავებული ჯვრისებრი და მართკუთხაგულებიანი, ნაწილობრივ შემინული ხის კარები აქვს.

საყურადღებოა, ქვედა სართულის დერეფანთან დაკავშირებული, სახლის კიდეში განთავსებული, ყრუ კედლებს შორის მოქცეული გრძელმარშიანი კიბე, რომელიც ჩანს ზურგთან ახლოს, ფერდზე მდგარ, ამჟამად დანგრეულ სადგომებს

და სავარაუდოდ, ადრე არსებულ ბანსაც უკავშირდებოდა (სურ. 13).

დღეს, ზედა ტერასის ეს საცხოვრებელი სახლი სახეცვლილია — მარჯვენა მკლავზე ძველი სვეტებისა და რიკულების გამოყენებით დაშენებულია III სართულის აივანი-ტერასა, რომელიც ბოლო წლების დანამატია და კლდისუბნის ურბანულ ქსოვილში შორიდანვე იქცევს ყურადღებას, თუმცა ტრადიციული ფორმების ხელოსნური გამეორების პრიმიტიული მეტყველებით ამკარად ამჟღავნებს თბილისური არქიტექტურისადმი ავტორის სიყვარულს.

როგორ გადაწყდება ამ ნაგებობის ბედი, ჯერ უცნობია, თუმცა გომის ქ. №9, დიდი და თავისებური სტრუქტურის მქონე კიდევ ერთი ისტორიული ნაგებობა, ორ ნაწილს შორის არსებული ტერასა-გადასასვლელით, რომელიც ასევე შეიცავდა მრავალ სამშენებლო ფენას და მისი საბოლოო სახის ჩამოყალიბებას ხანგრძლივი ისტორია ჰქონდა, თავის ავარიულ და არაავარიულ ნაწილებიანად დღეს მთლიანად დანგრეულია სურ. 15).

ჩვენ კლდისუბნის მცირე ნაწილს შევხებით, სადაც შუა საუკუნეებს დღემდე ვხედავდით ფრაგმენტულად, მაგრამ ვგრძნობდით ყოველ ნაბიჯზე. ბუნებრივი რელიეფის კარნახით განვითარებული არქიტექტურული ფორმების ურთიერთდამოკიდებულება, მცირე დეფორმაციები, მასალის კეთილშობილი დაძველება, ფერი და ფაქტურა განვლილ ისტორიას აქ ხელშესახებს ხდიდა და სწრაფი საველე კვლევაც საკმარისი იყო მის დასანახად. დღეს ეს მიკრო-უბანი მხატვრულ-არქიტექტურული და ისტორიული ღირებულებისგან გაძარცვულია. თბილისური საცხოვრებლის ტიპის მნიშვნელოვანი ნიმუშების, დაშრეებული ფენებისა და სარდაფების გაქრობასთან ერთად, დაიკარგა ძალიან ბევრი — XVII—XVIII საუკუნეების, ან ეგებ წინამორბედ ხანაში აგებული სიძველის მიკვლევის, აღმოჩენის, დაკვირვების, თბილისზე ჩვენი ცოდნის შევსების და ახლებურად გააზრების შესაძლებლობა.

ჩემი ამოცანა იყო თბილისის ურბანული მემკვიდრეობის თვითმყოფადობის სხვადასხვა მხარეებს შორის განსაკუთრებით ნიშანდობლივზე — ნაგებობათა მრავალშრიანობაზე და მის მაღალ ღირებულებაზე გამემახვილებინა ყურადღება. ერთხელ კიდევ წინ წამომენია ფართოდ

გავრცელებული და ჩვენს ცნობიერებაში ჩამჯდარი პარადოქსული შეხედულება იმის შესახებ, რომ თბილისის, ამ უძველესი ქალაქის შუასაუკუნეებრივ უბნებში საცხოვრებელი სახლების ასაკი ძირითადად XIX საუკუნით შემოიფარგლება. განხილულ ნიმუშებზე ვნახეთ სხვადასხვა პერიოდის სამშენებლო ფენები, რომლებიც ტრადიციული ფორმებით ნაძერწ არქიტექტურაში ხანგრძლივი დროის მანძილზე ილექებოდა. ძირითადად, ერთგვაროვანი სამშენებლო მასალით — ადგილობრივად წარმოებული აგურით, გაჯით, კირის და ხის გამოყენებით შესრულებულ კედლებს ზოგჯერ რიყის, ან კლდის ქვის კვადრები აქვს შერეული. სწორედ მათი შერევის ფორმები, მასალის წყობის ხასიათი და სამშენებლო ოსტატობის ხარისხი ბუნებრივად ავლებს ზღვარს ფენებს შორის, გამიჯნავს მათ და იძლევა დათარიღების საშუალებას. ძველი უბნების რეაბილიტაციის პროცესში ტრადიციული სამშენებლო ტექნოლოგია და სეისმომდეგობის კონსტრუქციები აბსოლუტურად იგნორირებულია, მათი შესწავლის საკითხიც არ დგება. თბილისის ურბანული მემკვიდრეობის ხასიათის შენარჩუნებისთვის არქიტექტურული ფორმებისა და სივრცითი სტრუქტურის ზედმინევეითი აწონ-დანონვით გამეორებაც არ იქნება საკმარისი, თუ ის ტრადიციულ სამშენებლო ტექნოლოგიას, კონსტრუქციებს, მრავალშრიანობას და სიძველის კეთილშობილებას ისე პირწმინდად დაკარგავს, როგორც დღეს ხდება. მით უფრო შეუწყნარებელია მდგომარეობა, როცა საყოველთაოდ მკვიდრდება ისტორიულ ნაგებობათა მთავარი ღირსების — სიძველის კვალის წაშლა, ტრადიციული არქიტექტურული ფორმების თავისუფალი ინტერპრეტაცია და „გალამაზება“. შეუძლებელია კულტურული მემკვიდრეობის ამ მხარის მნიშვნელობის უფრო ზუსტი შეფასება, ვიდრე ის პლატონ იოსელიანმა შემოგვთავაზა ღირებული ნაწილის გასამიჯნად დანარჩენისგან — „სხვა ნაგებობებსა თუ ნანგრევებს არ ატყვიათ წმინდა ბეჭედი სიძველისა».

სწორედ ეს წმინდა ბეჭედი სიძველისა იშლება ისე, რომ დანაკარგის სერიოზულობა არ არის სათანადოდ შეფასებული.

MANANA SURAMELASHVILI

G. Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art
History and Heritage Preservation

**TRADITION OF ANCIENT
ARCHITECTURE PRESERVATION
IN URBAN HERITAGE OF TBILISI
AND THE RECENT LOSS OF IT****S u m m a r y**

Urban heritage of Tbilisi is multifaceted that is the most significant feature associated with the deep-seated tradition of preservation of ancient buildings. Structures and their parts dating to the Late Middle Ages, preserved in the urban environment, are discussed by the example of a part of Kldisubani. The processes of long use of an ancient living house and its natural transformation are shown based on specific samples. An attempt is made to evaluate scale and importance of the vanished ancient architectural layers.

The presented material concerns the house at 6, Gomi Side-Street II. Surviving ancient construction layers, and traditional for Kldisubani roof terrace structure (XVIII c.), together with individual façade solution executed at the final construction phase (1870s) are illustrated. The house was a historical monument of special significance, as only few samples of such a complex of different layers have survived. Unfortunately, the house under consideration was leveled to the ground.

Apart from other ancient structures of the site, house at 11, Gomi Blind Alley III is discussed. This was an outstanding building throughout Tbilisi for its 18th century structure preserved beyond the 19th century façade. It incorporated cellar dating to 16th-17th centuries. Losses of large parts of the building of special artistic-historical value during its rehabilitation are illustrated.



1. კლდისუბანი. წმინდა გიორგის ეკლესიის მიმდებარე განაშენიანება
Buildings surrounding St. George Church of Kldisubani



2. გომის II შესახვევი №6. ბანიანი ქვედა ორი სართული
Two lower floors with roof terrace. 6, Gomi Side-Street II



3. გომის III ჩიხის №11. სხვადასხვა დროის შრეები
გვერდითი კედლის წყობაში
Different period layers discernable in masonry of the side
wall. 11, Gomi Blind Alley III

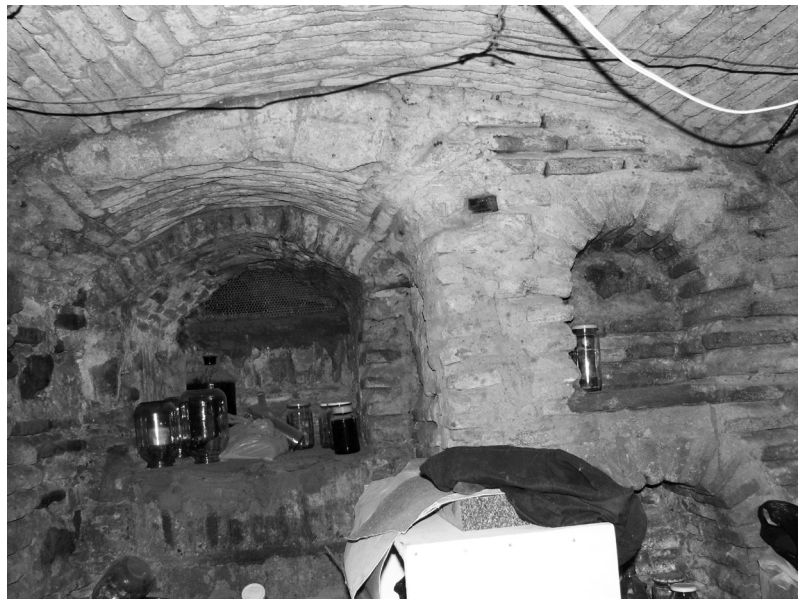


4. გომის III ჩიხის №11
Dwelling house. 11, Gomi Blind Alley III

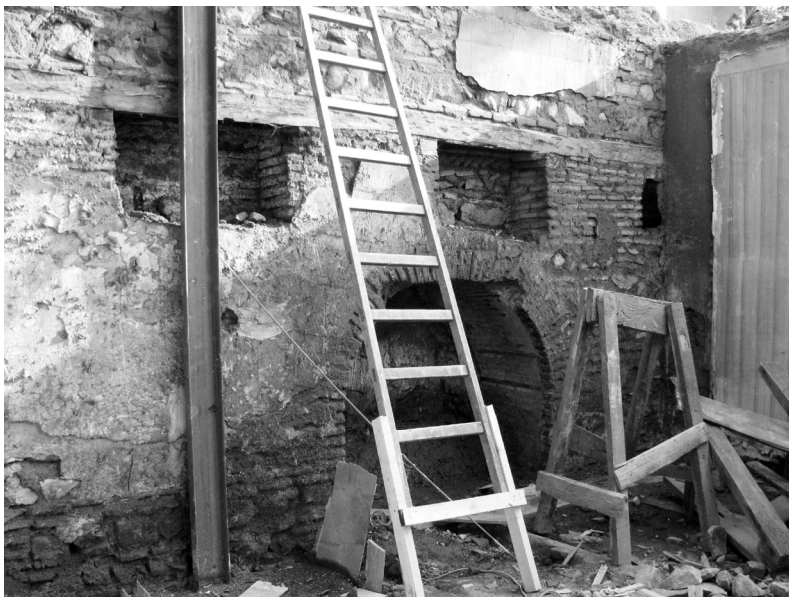


5. დ. ერმაკოვი. 1860-იანი წწ-ის ფოტოს ფრაგმენტი, გომის III ჩიხის №11 პანაინი სახლი

D. Ermakov. Fragment of a panoramic photo of 1860s, House in 11, Gomi Blind Alley III with roof terrace



6. გომის III ჩიხის №11. სარდაფის სადგომი
Basement. 11, Gomi Blind Alley III



7. გომის III ჩიხის №11. მარჯვენა ნაწილის ქვედა სართულის სადგომის ნიშები
Niches of a room on the lower floor. 11, Gomi Blind Alley III



8. გომის III ჩიხის №11, აივნის დეტალი
New façade. 11, Gomi Blind Alley III



9. გომის ქ. №13. II სართულის ბუხრის ძირის ქვა
Hearth stone of a fireplace on the second floor. 13, Gomi Street



10. გომის ქ. №13. საერთო ხედი
General view. Dwelling House. 13, Gomi Street



11. გომის ქ. №13. ტრანსფორმაცია-რეაბილიტაციის პროცესი
Transformation of a house in a rehabilitation process. 13, Gomi Street.



12. ქვემო გომის ქ. №5 მიმდებარე განაშენიანებაში
House in 5, Qvemo Gomi Street and surrounding buildings.



13. ქვემო გომის ქ. №5. კედლებს შორის მოქცეული ტრადიციული კიბე
Traditional stairs between the walls. 5, Qvemo Gomi Street.

14. ქვემო გომის ქ. №5. განჯინის კარის მსატკვრული დამუშავება
Decoration of a built-in closet door. 5, Qvemo Gomi Street.



15. გომის ქ. №9. საცხოვრებელი სახლის ნაადგილევი
Site of ancient dwelling house. 9, Gomi Street.

გელათის სამონასტრო კომპლექსის ნაგებობათა გადახურვის პრობლემა

გელათის სამონასტრო კომპლექსის რეაბილიტაციის პროექტის მომზადება 2008 წელს საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტროს დაკვეთით დაიწყო. შეიქმნა კომპლექსის სრული რესტავრაცია-რეაბილიტაციის პროექტი, რაც ითვალისწინებს როგორც უშუალოდ კომპლექსის საზღვრებში არსებული ნაგებობების რესტავრაცია-რეაბილიტაციას, ასევე მონასტრისა და მიმდებარე ტერიტორიის ინფრასტრუქტურის მოწყობას.

პროექტის შექმნას სამონასტრო კომპლექსის ფიზიკური რეაბილიტაცია მოჰყვა. რეაბილიტაციის პროექტის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი კომპონენტია ნაგებობათა გადახურვის საკითხი. იმის კვლევა და დადგენა, თუ რომელი ავთენტური მასალა იყო გამოყენებული ძეგლის გადახურვისას, ზოგადად უმნიშვნელოვანესი საკითხია. თუმცა ამ საკითხის მნიშვნელობა ორმაგდება გელათის მონასტრის შემთხვევაში, რადგან მისი მშენებლობა საკმაოდ ხანგრძლივ ქრონოლოგიას მოიცავს და შესაძლოა მასში შემავალი თითოეული ძეგლისათვის სხვადასხვა მასალა ყოფილიყო არჩეული, რაც მთლიანობაში სამონასტრო კომპლექსის ხასიათს განსაზღვრავდა.

გელათის სამონასტრო კომპლექსი ერთ-ერთი იმ ძეგლთაგანია, რომელიც მეტ-ნაკლებად ავთენტური სახითაა თანამედროვეობამდე მოღწეული. ამას სამწუხაროდ, ვერ ვიტყვით მის შემადგენელ ტაძართა თუ სხვა ნაგებობათა გადახურვაზე. პრაქტიკულად, კომპლექსში შემავალი ყველა შენობა მომდევნო პერიოდების გადაკეთებისას, ან XX საუკუნის სხვადასხვა პერიოდში ჩატარებული რესტავრაციის დროს არჩეული მასალითაა გადახურული, ან სულაც მის გარეშეა (როგორც, მაგალითად, კომპლექსის დასავლეთ

თით მდებარე ე.წ. აკადემიის შენობა იყო რეაბილიტაციამდე) წარმოდგენილი.

XX ს-ის 50-იან წლებში მიმდინარე რესტავრაცია-რეაბილიტაციის პროცესში, არსებული პრაქტიკის შესაბამისად, კომპლექსის ძირითადი ნაგებობების გადახურვისათვის ის თუნუქი იქნა შერჩეული (სურ. 1), რომელიც რესტავრაცია-რეაბილიტაციის პროექტის დაწყებისას არსებობდა და ზოგიერთ შემთხვევაში დღესაცაა შემორჩენილი. თუნუქი, ტრადიციულად, ხის ნივთიერებებთან გადახურვაზეა დაფარებული.

თუ გავიხსენებთ ფოტოებს, რომლებიც XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან მოყოლებული, ვიდრე დღემდე იბეჭდებოდა სამეცნიერო თუ პოპულარულ გამოცემებში, ვფიქრობთ, აშკარაა ის ემოციური დისბალანსი, რასაც ამ ტიპის გადახურვა კომპლექსის სიძველესა და მის მასშტაბთან მიმართებით ქმნიდა. თუმცა ესთეტიკას რომ თავი დავანებოთ, განვიღმამ პერიოდმა ცხადყო, რომ ასეთი ტიპის არჩევანი არც ფუნქციური თვალსაზრისით აღმოჩნდა გამართლებული.

სახურავი დღეისათვის უკვე ამორტიზირებულია და ვეღარ უზრუნველყოფს ტაძრის ფრესკების უსაფრთხოებას, ხოლო მისი ასეთი ძლიერი გადმოშვება (დაახლოებით 30-40სმ.) ნაგებობების პროპორციებს არ ესადაგება და საფრთხეს უქმნის ქვის ნივთს. ბუნებრივია, რესტავრაციის მიზანი იყო — სახურავიდან ჩამომდინარე ნალექები კედლიდან რაც შეიძლება შორს გადმოღვრილიყო. სამწუხაროდ, ამ ამოცანის გადასაწყვეტად არსებული ხერხი საკმარისი არ აღმოჩნდა. ეკლესიის თლილი პერანგის ძირითადი ნაწილი სწორედ წვიმის წყლითაა დაზიანებული. პროექტის ფარგლებში შესრულებული ანაზომები დეტალურ ინფორმაციას გვანვდის ღმრთისმშობლისა და წმინდა გიორგის სახელობის ტაძრების პერანგის თითოეული ქვის დაზიანებასა თუ სიმძლავრეზე. ამ ანაზომებზე კარგად ჩანს რაოდენ დიდია ატმოსფერული ნალექებით დაზიანებული ქვების რიცხვი.

პროექტის ფარგლებში ჩატარებულმა საინჟინრო-კონტრუქციულმა კვლევამ ცხადყო ისიც, რომ სახურავის სწორედ არსებული კონსტრუქცია გახდა ნაწილობრივ, კარნიზების დაზიანების მიზეზი. ის ბუნებრივი გარე ფაქტორების ზემოქმედების შედეგად მუდმივ ვიბრაციას განიცდის (სურ. 2,3).

გელათის სამონასტრო კომპლექსის ტაძრების გადახურვის პირვანდელი კონსტრუქცია ჩვენთვის უცნობია. თუმცა არსებობს რამდენიმე წყარო, რომელიც მონასტრის ძირითადი ნაგებობების გადახურვის შესახებ გვანვდის ინფორმაციას:

ნ. ტოლოჩანოვის მიხედვით, მე-17 საუკუნის 50-იან წლებში მთავარი ტაძარი რკინით¹, ხოლო ა. იევლევის მიხედვით სპილენძით იყო გადახურული². გიულდენშტედტის ცნობით (1772 წ.), „გუმბათები ძველად უნდა ყოფილიყო სპილენძით დახურული, ახლა კი არის ყავარი“³. გ. ავალიშვილის (1819 წ.) მიხედვით, სოლომონ I-მა საუკუნო სახსენებელი დაიმკვიდრა „...გუმბათისა სამკრებითურთ მისით როსსიით მოტანილისა რვალისა თხელთა ფურცელთა გამო დახურვთა ანუ გარდაჭედითა და მწუანე ფერად შეღებითა...“⁴. ცნობილ ორიენტალისტ ქრისტიან ფრენზე (1782-1851წწ.) დაყრდნობით, დიუბუა დე მონპერე აღნიშნავს, რომ მთავარი ტაძრის გადასახურავად იმპერატრიცა ეკატერინე II-მ სოლომონ I-ს თუნუქის ფურცლები და ოსტატი გამოუგზავნია, რომლის გარდაცვალების შემდეგაც იმერელ ოსტატებს, ბერების თანხმობით, დარუბანდის კარის ერთი ფრთა ლურსმნების დასამზადებლად დაუჭრიათ⁵ (ე. აიხვალდი, რომელიც კავკასიაში 1825-1826 წლებში იმყოფებოდა, წერს: „როგორც ამბობენ, იყო მეორე, რომელიც უკვე მრავალი წლების წინ თოფის ტყვიებად გადაადნეს, ანდა ალბათ მონასტერში საერთოდ არ ყოფილა“⁶). XVIII საუკუნეში რუსეთ-იმერეთის ურთიერ-

თობების გათვალისწინებით, ეს სავარაუდოდ, 1772-1784 წლებს შორის უნდა მომხდარიყო. ამავე აქტს ადასტურებს ქუთაისის მუზეუმის №703 საბუთიც: „...საკუთრითა მონაგებითა თვისითა დახურა ახლად სრულიადი იგი ეკლესია რკინის ყავრულითა...“⁷. დიუბუას გრავიურაზე (XIX ს-ის 30-იან წწ.) მთავარი ტაძრის, წმ. გიორგისა და წმ. ნიკოლოზის ეკლესიების გუმბათები თუნუქით ჩანს გადახურული. 1837 წელს წმ. გიორგის ეკლესიის დასავლეთი მინაშენი კრამიტით გადახურეს, გამოცვალეს იატაკი და შეათეთრეს კედლები⁸. 1840 წელს წმ. გიორგის ეკლესია და სახლები ყავრით გადახურეს⁹. 1843 წელს მთავარი ტაძრის სამი კალთა ძველივე რკინის ფურცლებით გადახურეს, ხოლო ნაპრალები და ნახვრეტები საგონავით ამოავსეს¹⁰. 1845-1847 წლებში ძირითადი ნაგებობები კვლავ თუნუქით გადახურეს¹¹ და სულ მალე მწვანედ გადაღებეს. 1858 სახურავები მეორედ გადაღებეს¹². XIX საუკუნის 60-იანი წლების ფოტოზე ანსამბლის დამხმარე ნაგებობების ერთი ნაწილი ყავრით ჩანს დახურული.

აქ თავმოყრილი ყველა წყარო XVIII საუკუნის II ნახევრის მომდევნო პერიოდითაა დათარიღებული, ანუ იმ დროის შემდგომია, რაც მონასტერი XVI საუკუნის დასაწყისის თავდასხმების დროს გადაწვეს და მნიშვნელოვნად დააზიანეს. მონასტრის ძირითადი ნაგებობების გადახურვის ელემენტების დადგენის ერთადერთი საშუალება აქ არქეოლოგიური სამუშაოების ჩატარება იყო. დაიგეგმა მთავარი ტაძრისა და სხვა ნაგებობების გარშემო სხვადასხვა მოცულობის შურფების გაჭრა. იქედან გამომდინარე, რომ გადახურვის ელემენტების (მწვანედ, ლურჯად და ღვინისფრად მოჭიქული კრამიტები, გაჭედილი ლურსმნები, ლორფინები) ნაშთების კონცენტრაცია განსაკუთრებით, მთავარი ტაძრის გარშემო იყო თვალშისაცემი, მეტ-ნაკლებად სრული ინფორ-

¹ ტოლოჩანოვის იმერეთის სამეფოში ელჩობის მუხლობრივი აღწერილობა, 1650-1652 წწ., იასე ცინცადის გამოცემა, თბ., 1970, გვ. 116.

² ალექსი იევლევის 1651-1652 წწ. იმერეთის სამეფოში ელჩობის საანგარიშო აღწერილობა, იასე ცინცადის გამოცემა, თბ., 1969, გვ. 122.

³ გიულდენშტედტის მოგზაურობა საქართველოში, თბ., 1962, გვ. 144.

⁴ გ. ავალიშვილი, *მგზავრობა თბილისიდან იერუსალიმამდე*, თბ., 1967, გვ. 19.

⁵ მ. მაგალობლიშვილი, ლ. მიქიაშვილი, ფრედერიკ დიუბუა დე მონპერეს ცნობები გელათის შესახებ, „ანალები“, თბ., 2000, გვ. 79-88; იხ. აგრეთვე: შ. ბურჯანაძე, სოლომონ I მეფობის პირველი პერიოდი, *თსუ შრომები*, ტ. XI, I, თბ., 1950., გვ. 91; P. Меписашвили, *Архитектурный ансамбль Гелати*, Тб., 1966, გვ. 16.

⁶ ედუარდ აიხვალდი *საქართველოს შესახებ*, თბ., 2005., გვ. 155.

⁷ მითითებულია მ. გოგსაძის მიხედვით. იხ. მ. გოგსაძე, *ნარკვევები გელათის ძველი ისტორიიდან*, თბ., 1949, გვ. 21

⁸ ქუთაისის ცენტრალური სახელმწიფო არქივი (შემდგომ ქ. ც. ს. ა.), ფ. 21, ს. 1465, ფურც. 189. საარქივო მასალები მითითებულია მ. კეზევაძის მიხედვით. იხ. მ. კეზევაძე, *გელათის მონასტერი ეგზარხოსობის დროს*, ქუთ., 2006.

⁹ ქ. ც. ს. ა. ფ. 21, ს. 1865, ფ. 1., ს. 1675, ფ. 22.

¹⁰ ქ. ც. ს. ა. ფ. 21, ს. 2018, ფ. 34.

¹¹ ქ. ც. ს. ა. ფ. 21, ს. 3065, ფ. 1.

¹² ქ. ც. ს. ა. ფ. 21, ს. 5492, ფ. 1, 27.

მაციის დაგროვებისათვის, მუშაობის პროცესში, გადაწყდა დამატებითი შურფების გაჭრა.

კვლევის ამ ეტაპზე ჩვენს ხელთ არსებული წერილობითი წყაროების, საარქივო მასალის, გრაფიკული ილუსტრაციების, ქუთაის-გელათის მუზეუმ-ნაკრძალის თანამშრომელთა მიერ კომპლექსის ტერიტორიაზე სხვადასხვა დროს (ძირითადად 1988 წლამდე) შეგროვებული მასალისა და 2008 წელს კომპლექსის ტერიტორიაზე ჩატარებული არქეოლოგიური სამუშაოების მიხედვით ირკვევა, რომ კომპლექსის ცალკეული ნაგებობების გადასახურავად გამოყენებული იყო სხვადასხვა ტონალობის მოჭიქული კრამიტები. ეს ნიმუშები 1988 წ. ეპისკოპოს გაბრიელ ქიქოძის ყოფილი რეზიდენციის შენობაში იყო გამოფენილი. ნაწილი ნიმუშებისა ახლა იქნა მოძიებული. გელათში აღმოჩენილი ცისფრად მოჭიქული სოლენის ტიპის კრამიტები (0,38X0,26 მ.) გამოქვეყნებული აქვს მ. გოგსაძესაც¹³.

ამრიგად, სპეციალისტები ვარაუდობენ, რომ ტაძრებს კრამიტის საბურველი უნდა ჰქონოდა. თუმცა, მოპოვებული კრამიტის ნამტვრევებიდან რომელია ტაძრის აგების თანადროული, დანამდვილებით ძნელი სათქმელია. კრამიტის ნამტვრევები სხვადასხვაფრადაა მოჭიქული: ლაჟვარდისფერი, მომწვანო-ფირუზისფერი, მწვანე და ღვინისფერი (სურ. 4).

ნაგებობათა კრამიტით გადახურვის ვარაუდს უფრო სარწმუნოს ხდის ის გარემოებაც, რომ არქეოლოგიური სამუშაოებისას ერთ-ერთ მიწისქვეშა ნაგებობაში დადასტურდა სამხრეთიდან ჩრდილოეთით მიმართული, სავარაუდოდ, უკვე მოხმარებული წყლის არხის არსებობა. მისი ფსკერი, გრუნტში პირაღმა ჩასმული, 38 სმ-ის სიგრძის, თეთრ ანგობზე მწვანედ მოჭიქული ღარიანი კრამიტებით არის შედგენილი.

ტრადიციულად, საქართველოში კრამიტს კირის ხსნარზე აწყობდნენ და სავარაუდოდ, გელათშიც ასე უნდა ყოფილიყო. თუმცა კამარის ზურგსა და ლავგარდანიტ დაფიქსირებული სახურავის ფერდობს შორის იმდენად დიდი მანძილია (ის დაახლოებით 1 მ-ის ფარგლებში მერყეობს), რომ ბუნებრივად ჩნდება ვარაუდი წარსულში, საბურველქვეშა დამოუკიდებელი

კონსტრუქციის არსებობისა, რომელზეც კირდულაბზე დასმული კრამიტი იქნებოდა დაფენილი.

ასეთი კონსტრუქციები ხშირად გამოიყენებოდა საეკლესიო არქიტექტურაში. ამის მაგალითია, სამხრეთ საქართველოში, იშხნისა (სურ. 5) და ხახულის (სურ. 6) ტაძრების გადახურვა. სამწუხაროდ, გელათში ამ კონსტრუქციის კვალს ჩვენამდე არ მოუღწევია.

მთელი ამ ინფორმაციის ანალიზის საფუძველზე, პროექტზე მომუშავე სპეციალისტთა ჯგუფმა მიზანშეწონილად მიიჩნია სამომავლოდ, კომპლექსის ძირითად ნაგებობებზე არსებული თუნუქის საბურველი სწორედ მოჭიქული კრამიტის საბურველით შეეცვალა: „კრამიტი, ჩვენი აზრით, მოჭიქული უნდა იყოს, ხოლო კრამიტის ქვეშ აუცილებელია წყალგაუმტარი საიზოლაციო ფენის მოწყობა, რომელზედაც კრამიტი დამონტაჟდება საგანგებო კონსტრუქციის მეშვეობით“ (იხ. გელათის სამონასტრო კომპლექსის საპროექტო დოკუმენტაცია, 2008, ნაბეჭდი).

მიუხედავად იმისა, რომ საქართველოში ისტორიულად მოჭიქული კრამიტის წარმოების ტრადიცია არსებობდა, დღეისათვის ამ ტრადიციის ჯაჭვი განწყვეტილია. 2008-2010 წლებში ჩვენ მუდმივად ვცდილობდით მოგვეძიებინა ჯგუფი, რომელიც ეფექტურად შეძლებდა ამ ტრადიციის აღდგენას.

გვექონდა ამ ტიპის კრამიტის საზღვარგარეთ მოძიების მცდელობაც. თუმცა იმის გამო, რომ ქართული კრამიტის ფორმაც და შეფერილობაც განსხვავდება სერიული წარმოების კრამიტისაგან, ყველა სანარმოს, რომელიც ხელს მოკიდებდა ასეთ შეკვეთას, ინვენტარის სრული გადახალისება მოუწევდა, ეს კი კრამიტის თვითღირებულებას არარეალურს ხდიდა. 2009 წელს სპეციალისტთა ჯგუფი მივლინებულ იქნა ირანში, რომელიც მოჭიქული კრამიტის წარმოების ერთ-ერთი ყველაზე დიდი ტრადიციების მქონე ქვეყანად ითვლება. ქ. ისპაჰანის ხელოვნების აკადემიის რესტავრაციის ფაკულტეტის დახმარებით შესაძლებელი გახდა საჭირო ინფორმაციისა და კავშირების მოძიება. დაიგეგმა ვიზიტები შესაბამის სანარმო-სახელოსნოებში, შედგა კონსულტაციები პროფესიონალებთან, შესწავლილ იქნა მოჭიქვის მეთოდიკა რამაც მნიშვნელოვანი დახმარება აღმოგვიჩინა.

¹³ იხ. მ. გოგსაძე, *ნარკვევები გელათის ძეგლის ისტორიიდან*, თბ., 1949, გვ. 20.

საქართველოში დაბრუნების შემდეგ ჯგუფმა (მასში გაერთიანდნენ თბილისის სამხატვრო აკადემიის დიზაინის ფაკულტეტის პედაგოგები გ. ეკიზაშვილი, მ. გაბადაძე, არქიტექტორი გ. სოსანიძე, ხელოვნებათმცოდნე გ. გაგოშიძე) ამ მიმართულებით დაიწყო მუშაობა. შესწავლილი გამოცდილებისა და საქართველოში არსებული ტრადიციის შეჯერების პროცესი საკმაოდ რთული და შრომატევადი გამოდგა. დამზადდა რამდენიმე ათეული ტიპის მასალა, თუმცა მხოლოდ 2010 წლის ბოლოსათვის მოხერხდა შედეგის მიღწევა. არქეოლოგიურ მასალაზე დაყრდნობით შეიქმნა კრამიტის შვიდი უნიკალური ფორმა, რაც უზრუნველყოფს გუმბათზე კრამიტის ისეთ ნივთს, რომელიც არ საჭიროებს გარკვეულ მონაკვეთებში კრამიტის დანაწევრებას და ერთიან ჰარმონიულ ქსოვილს ქმნის.

განსაკუთრებულ სირთულესთან იყო დაკავშირებული ფერთა ისეთი პალიტრის მიღება, როგორც ავთენტურ მასალაშია აღმოჩენილი და რომელიც თითოეულ კრამიტზე არა ერთი ფერის, არამედ ფერთა გამის არსებობას გულისხმობს (სწორედ ეს გამოარჩევს მოჭიქვის ქართულ ტექნიკას აზიურისგან). ასეთი შედეგი მხოლოდ ხელით დამუშავების მეშვეობით იქნა მიღებული. ამდენად, თითოეული კრამიტი, რომელიც სამონასტრო კომპლექსშია გამოყენებული, ხელნაკეთია.

პროდუქტის მდგრადობა ორჯერ შემოწმდა შესაბამისი კვლევითი ინსტიტუტის მიერ და სერტიფიკატიც გაიცა.

მხოლოდ ამის შემდეგ, 2011 წლის გაზაფხულზე გადაწყდა გელათის სამრეკლოს დახურვა ახლადმიღებული მასალით. თუნუქის საბურველის მოხსნის შემდეგ, სახურავის შიდა სივრცეში სიცარიელე აღმოჩნდა. რამდენადაც კრამიტი, თუნუქისაგან განსხვავებით, საკმაოდ მძიმე მასალაა, კონსტრუქციის შემსუბუქების მიზნით, გუმბათზე გადაწყდა კრამიტის ხის კონსტრუქციაზე მონივრება, ხოლო ნაგებობების ფერდებზე კრამიტის საბურველი ტრადიციული კირხსნარის ფენაზე მოეწყო. სახურავის შესაძლო დაზიანების შემთხვევაში გაჟონვის თავიდან ასაცილებლად, კრამიტის ქვეშ გაკეთდა დამცავი ჰიდროსაიზოლაციო ფენა, რომელიც ატმოსფერული ნალექებისაგან მისი შიდა სივრცის სრულ დაცვას უზრუნველყოფს.

სამრეკლო და წმინდა ნიკოლოზის სახელობის ტაძარი მწვანე ტონალობის საბურველით გადაიხურა (იხ. სურ. 7). მასში დაჟანგული სპილენძისფერისა და ოხრის ფერის ტონალობაა შერეული და განათების ცვლილების პროპორციულად ფერთა სრულიად განსხვავებულ გამას ქმნის.

ამ ეტაპზე სამუშაოები წმინდა გიორგის სახელობის ეკლესიაზე მიმდინარეობს. პროექტი გრძელდება და ამჯერად, საგანგებოდ მონასტრის მთავარი ტაძრისათვის, მისი მასშტაბისა და მნიშვნელობის გათვალისწინებით, კრამიტის განსხვავებული ტონალობის დამუშავება მიმდინარეობს.

KAKHA TRAPAI DZE

Ap. Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

**THE PROBLEM OF THE GELATI
MONASTERY COMPLEX ROOF
RESTORATION**

S u m m a r y

The article deals with the most topical issue of the Gelati Monastery Complex rehabilitation project – roofing of the church constructions.

Establishing authentic roofing materials is an important task. It is of special significance in case of the Gelati Monastery, because roofing material often determines character of a building. Based on the research carried out within the frames of the project, and thanks to artifacts unearthed during archaeological excavations, it was established that the main structures of the complex were initially roofed by glazed tiles.

Tiles of specific shape and color used for rehabilitation of the Gelati Monastery are produced in Georgia. Due to technological difficulties, each tile is handmade.

1. გელათის
მონასტერი
Gelati Monastery



2. ტაძრის დაზიანებული კარნიზები
Damaged Cornice of a Church Structure

3. ტაძრის დაზიანებული კარნიზები
Damaged Cornice of a Church Structure





4. არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩენილი მოჭიქული კრამიტის ნიმუშები

Samples of Glazed Tiles Unearthed During Archaeological Excavations

5. იშხნის ტაძრის გუმბათის ყელი
Drum of the Dome of Ishkhani Church



6. ხახულის ტაძრის გუმბათის ფრაგმენტი
Dome of the Khakhuli Church. Fragment





7. მოჭიქული კრამიტი გელათის მონასტრის სამრეკლოს სახურავზე
Glazed Tiles on the Roof of the Gelati Monastery Bell Tower

**პირადი მოგონებები
ვინსენტ ვან გოგის შესახებ**

ვინსენტ ვან გოგის შესახებ თითქოს ყველაფერი ვიცით — ძნელი მოსაპოვებელი არაა მისი ნაწერებიცა თუ მასზე გამოცემული წიგნები. მაგრამ ისიც უეჭველია, რომ მეცნიერული ნაშრომებიცა და ბიოგრაფიული რომანებიც, ისევ და ისევ, ახლობლებთან მის მიმონერაზეა დამყარებული, ამდენად, რამდენადმე ცალმხრივიც. განსაკუთრებით ძნელია მეტ-ნაკლები სისრულით წარმოიდგინო ის გარემო, სადაც აღიზარდა მხატვარი, რამაც იგი სწორედ ასეთად ჩამოაყალიბა.

ვფიქრობთ, ამ ხარვეზს გარკვეულწილად შეავსებს ხელოვანის უმცროსი დის მოგონებები, რომლებსაც „ACADEMIA“-ს რამდენიმე ნომერში ნანილ-ნანილ მოვათავსებთ. მოყვარული ადამიანის მარტივი, ალაგ გულუბრყვილო თხრობა, პატარაობიდან წამოყოლილი მოგონებები თუ ახლობლებზე დაკვირვებანი კიდევ ერთი კუთხით დაგვანახებს ბოლო საუკუნეების ერთი უთვალსაჩინოესი შემოქმედის და მეტად თავისებური ადამიანის ცხოვრებას.

ე. დღუ ქესნე ვან გოგის „პირადი მოგონებები“ გადმოქართულებულია წიგნიდან: E.H. Du Quesne-van Gogh, „Persönliche Erinnerungen an Vincent van Gogh“, R.Piper & Co; München, 1920 (გერმანული მე-7 გამოცემა); მთარგმნელები არიან — დიმიტრი თუმანიშვილი და ანა შაიშმელაშვილი.

დე, ეტრფოდეთ ერთნი მეორეთ,
ეტრფოდეთ ადამიანს და მიწას
და თქვენ იცხოვრებთ გზნებით და წმიდად;
კაცის ცხოვრება ზესვლაა,
არა დაღმასვლა მისი,
ჩვენ მოგვაქვს, ქვეყნიერებით და
თავით თვისით მთვრალთ,
ახალი გულები ძველ მსოფლიოში.

ემილ ვერჰარნი¹

სოფლის ბაღში ნამდვილი სოფლელი ბავშვები თამაშობდნენ. ნემსინვერა, თვით მზის ჩასვლისას ხასხასა ალისფრად ღაჟღაჟებდა ორიოდ კლუმბად. აგვისტოს ცხელ საღამოს, წყურვილის მოკვლას ითხოვდა გადაფურჩქნული რეზედა და ჟაბო. ყვავილნარის უკან, ბალახის რიგებზე სითეთრე ჩანდა, უფრო ზუსტად კი, თოვლივით თეთრი სელი გადაეჭიმათ, რათა ამ ამინდში გამოიმშრალ ნარგავებს სინოტივე შეენარჩუნებინა. უკან, რიგებად, კენკროვანი ბუჩქები იდგა და სურნელოვანი ჟოლო ხარობდა, ასევე ნიფლის მაღალი, ბუნებრივი ღობე აღმართულიყო, რაც ბალს მის მიღმა მდებარე ჭვავის ყანებისგან ჰყოფდა. ნედლი, მწვანე ბარდის თივის ზვინს შიგადაშიგ ნახევრადგამშრალი ბარდის პარკები შერჩენოდა.

სიცოცხლით სავსე სამი ბავშვი თივის ზვინზე ძვრებოდა, რათა ორიოდ წამის შემდეგ იქიდან ისევ გადმომხტარიყვნენ და საერთო მხიარულების მორევში ჩაფლულიყვნენ.

დროდადრო ისინი შეჩერდებოდნენ ხოლმე, და საკუთარი „მთის“ წვერიდან გადასცქეროდნენ არემარეს. ბავშვების უკან მათივე მშობლების სახლი იდგა, სტილით ძველმოდური სოფლის სახლი, ბევრი ფანჯრითა და მუქი მწვანე დარაბებით, რის ფონზეც ბაღში გაშლილი ნაირფერი ყვავილები

¹ დიდი ხელოვანის ერთ-ერთი პირველი თაყვანისმცემელი, რომელმაც 1896 წლის დეკემბერში ფლამანდიურად წარმოთქმული ძარღვიანი სიტყვით სცადა გაეცნო გრონინგენის უნივერსიტეტის სტუდენტებისთვის ვან გოგის პიროვნება და შემოქმედება.

კიდევ უფრო კაშკაშა ჩანდა. სახლს დიდი ისტორია ჰქონდა. იქ არაერთ თაობას უცხოვრია, ყველას ერთნაირად უზრუნველი, ლალი ცხოვრება გაეწყო და მაინცდამაინც დიდი ცვლილებები აქაურობას არ ახსოვდა. ასე და ამგვარად, ეს სახლი მათ უკან იდგა, მათ წინ კი, ლობის გადაღმა, ვიდრე თვალი სწვდებოდა, ჭვავის ყანები გადაჭიმულიყო, ვიდრე ჰორიზონტზე ღია ნაცრისფერ ზოლამდე. იქ მობიბინე მინდვრები და ნაყოფიერი ყანები გადაშლილიყო, რომლებიც სიშორეში ერთიმეორისგან ძნელად განირჩეოდა, მათ კი, პატარა, ბრაბანტული ნაკადული ჰკვეთდა, მასზე კი თოვლივით თეთრი ხიდი გაედოთ.

სწორედ იქ, სიშორისკენ პირმიქცეული, სამყურა იდგა და თვალმოუშორებლივ აკვირდებოდა, ნეტავ, რა ხდებას.

რა გითხრათ, ბრწყინვალედ და უზადოდ ნამდვილად ვერ გამოიყურებოდნენ, მათ ტანსაცმელს, თმებს, თუნდაც ხელებს დაბანა ნამდვილად არ აწყენდა – ორი გოგონა, ცხრა და თორმეტი წლისა და მათზე უფროსი ცამეტი წლის ძმა. მაგრამ, ადამიანი მათ გარეგნულ მოუვლელობას იოლად პატიებდა. მათი ნაბლისფერი კულილები ბუმბულისებრ ბზინავდა, თვალები ყვავილების სიხალისეს და მომწყდარი ნაკადულის სიკამკამეს მოგაგონებდათ. უცბად, ცელქმა სამეულმა იონბაზობა შეწყვიტა, რადგანაც ბავშვებმა მათკენ მომავალი ჩვიდმეტიოდე წლის ბიჭი — თავიანთი უფროსი ძმა შენიშნეს.

არცთუ მაღალი, უფრო მხარბეჭიანი და ჩაფსკვნილი, სიარულის მაგნე ჩვევის გამო, თავჩაქინდრული, მხრებში ოდნავ მოხრილი, მომნითური ქერა, მოკლედ შეჭრილი თმითა და თავზე ჩალის ქუდით, რომელიც ძალიან უჩვეულო სახეს უჩრდილავდა — ეს ბიჭის სახე არ იყო. შუბლი ცოტა უკვე დანაოჭებოდა, განში ნასულ შუბლზე, ღრმად ჩაფიქრებულს, წარბები შეეკრა. პატარა, ღრმად ჩამჯდარი, გარემოებებისდა მიხედვით ხან ცისფერი, ხანაც კვლავ მომწვანო თვალებით. მიუხედავად ნაკლებ სახარბიელო გარეგნობისა და მოუქნელობისა, შინაგანი სიღრმის უეჭველი გამომეტყველება მას რალაცანაირ უჩვეულობას სძენდა.

და-ძმანი მისთვის უცხონი იყვნენ. იგი საკუთარ თავსა და თავის ახალგაზრდობასაც ვით

უცხოს ისე შესცქეროდა. ჯერ თვითონაც მოზარდი იყო, მაგრამ მასში გენიას, მისგან გაუცნობიერებელს, უკვე გაელვოდა. ასე, ჩვილმა არ იცის, დედა რას ნიშნავს, მაგრამ მისი ხმის გაგონებისთანავე ყველაფერს უწყის.

უფროსმა ძმამ ბავშვებს უხმოდ ჩაუარა, ბალის ჭიშკარს გასცდა და ყანაში გამავალ ბილიკს გაუყვა, რომელიც სათიბებისკენ მიემართებოდა. ბიჭი ნაკადულისკენ მიდიოდა. ბავშვები ამას ბოთლითა და ბადით მიხვდნენ, რომელიც ხელში ეჭირა, და არცერთს უფიქრია დაეძახა: „ძამიკო, შეიძლება გამოგყვე?“

არადა, ბავშვებმა ჩინებულად იცოდნენ, რა მარჯვედ იჭერდა მათი ძმა წყლის ბინადართ. უკან დაბრუნებული, ის მათ ნადავლს, სხვადასხვანაირ, სასაცილო, უზარმაზარსა თუ პირიქით, სულ პანანინა ცხოველებს უჩვენებდა კიდევ: დიდ ხოჭოებს მბრწყინავი, მოშავო-მოყავისფრო ჯავშნით, მრგვალი თვალებითა და კაუჭისებრი ფეხებით, რომლებიც წყლიდან ხმელეთზე ამოყვანისას ნერვიულად ეკეცებოდათ.

ყველა მათგანს, თვით საშინლად გრძელსაცეცებიან ხოჭოებსაც, თავიანთი სახელები ჰქონდათ, რაც საოცრად ძნელი დასამახსოვრებელი იყო, თუმცა, უფროსმა ძმამ სათითაოდ ყველას ზეპირად იცოდა. გაკვეთდა რა ხოჭოებს, იგი მათ თეთრ ყუთებში ფაქიზად ნემსებზე წამოაცვამდა ხოლმე. თითოეულის თავზე ფურცლუკა იყო, ზედ კი სახელი ეწერა, თვით ლათინურადაც კი!

ბიჭისთვის არავის დაუცინია, პირიქით, მასზე პატივისცემით საუბრობდნენ. თუმცა, მისთვის იმის თხოვნას, რომ მდინარეზე ნაჰყოლოდნენ, მდინარეზე, რომელიც ისეთი კამკამა და ცივი იყო, სადაც კაცი ქათქათა ქვიშაში ხელების ჩაყოფითაც კი არ დაისვრებოდა, ამას უფროს ძმას ვერცერთი ბავშვი უბედავდა.

ნაკადულის ნაპირზე ულამაზესი პატარა, ცისფერი კესანე და ვარდისფერი გედის ყვავილები ხარობდა. გოგონებს, რომლებსაც ყვავილები ყველაფერზე მეტად უყვარდათ, ენატრებოდათ ყველაფერი მიუღწეველი. ბავშვებს ხომ ბალის იქით მარტოებს არსად უშვებდნენ! მშობლებთან ერთად სეირნობისას კი მხოლოდ ერთი და იგივე

ესმოდათ: ბავშვებო, წყლის პირას არ მიხვიდეთ! მაგრამ ბავშვები ინსტინქტურად გრძნობდნენ (ისინი ხომ განსაკუთრებით მგრძნობიარენი არიან), რომ უფროს ძმას მარტო ყოფნა ერჩია. პანსიონიდან (სადაც მამამ არდადეგებზე დასასვენებლად გაუშვა) დაბრუნებულს, მას არა და-ძმების საზოგადოება, არამედ განმარტოება ენადა.

მან ყველა ადგილი იცოდა, სადაც იშვიათი ყვავილები ხარობდა. ბიჭს არ უყვარდა სოფელი თავისი წრფივი ქუჩებითა და მეშჩანური სახლუკებით, რომელთა ფარდაგადანული ფანჯრებიდანაც ყოველთვის ცნობისმოყვარე, სათვალისანი დედაბრები იმზირებოდნენ. მას შემდეგ, რაც იქ ფოსტა აღარ შედიოდა, ერთ დროს პატივდებული სოფელი სრულიად ჩაკედა და თითქოს სამყაროს მოწყდა. ჭაბუკი ტყე-ღრეში დაეხეტებოდა. განსაცვიფრებელ ხედებს პოულობდა და თავისთვის მოფუსფუსე ცხოველებსა და ფრინველებს საათობით აკვირდებოდა.

მან ყველა ჩიტის შესახებ ზუსტად იცოდა, რომელი სად ბუდობდა და ბინადრობდა. და თუ ტოროლების წყვილს დაინახავდა, რომლებიც ზემოდან ჭვავის ყანაში ეშვებოდნენ, ის ბუდესთან მიახლოებას ისე ახერხებდა, რომ ირგვლივ ამოსული ღეროები არ დამტვრეოდა და საზოგადოდაც არაფრით დაშავებულიყო.

ბუნება ბიჭს ათას ენაზე ელაპარაკებოდა და მისი სულიც სმენად იყო ქცეული. თუმცა, მოსმენის გარდა, მას ჯერჯერობით სხვა არაფერი შეეძლო.

ამ დროისა არც კალმით ნახატი შემორჩენილა, არც თუნდაც ფანქრით ჩანაბლაჯნი. მომავალი მხატვარი მაშინ ხატვაზე არ ფიქრობდა. იგი ფიქრსა და განსჯას მისცემოდა; პატარა ბიჭობაში მისთვის მხატვრის შეგირდის მიერ ნაჩუქარი თიხისგან პატარა სპილო უდიდესი სიზუსტით გამოეძერწა. რვა წლისამ დახატა კატა, რომელიც მამის ბაღში ვაშლის ხეზე გამეტებით ხტებოდა და ამით დედა განაცვიფრა — გასაოცარია მისი მხატვრული ნიჭის ასე უცაბედი გამოვლინებანი, მეტისმეტად იშვიათნი მათზე სალაპარაკოდ. ასე რომ, დედ-მამას ისინი ბევრად გვიან გაახსენდათ. დიდ ცნობილ ქალაქებს, როგორებიცაა ჰააგა, ბრიუსელი, პარიზი და

ლონდონი, სოფლიდან ჩამოსული ახალგაზრდის ეგზომ მგრძნობიერ სულზე უდიდესი შთაბეჭდილება უნდა მოეხდინა. ხშირად დიდი ხნის შემდეგაც, წლებით მთვლემარე განაცადი სულ სხვა საგანთა ხილვისას, სულ სხვა განათებისას, სულ სხვა ვითარებებში გამოხატულებას პოულობდა. ხშირად სწორედ ეს პირველი შთაბეჭდილებებია, რასაც გავლენა აქვს შემდეგ მომხდარ მოვლენებზე. გადის დრო და წარსულში განცდილი ეს შთაბეჭდილებები ფერებად და ხაზებად ჟღერად სახედ აშკარავდება. იქნებ ერთმა ასეთმა მიძინებულმა „გალიზიანებამ“, შესაძლოა პარიზის ხილვით აღძრულმა, იმჟამად ჩამოყალიბების გზაზე დამდგარ მხატვარს მოგვიანებით ტილოზე მსოფლიოს სხვა დიდი ქალაქი აასახვინა: მარსელი, მთელი მისი სიგრძე-განით, ზეცის მუქ სილურჯეზე მკვეთრად კონტურიერებული, ქალაქის ათასი შუქი, ზევით ვარსკვლავთა ციმციმს გაჯიბრებული — ისეთი დამაჯერებელი ბრწყინვალეობით გადმოცემული, როგორც ეს, იქნებ, ვერა სხვა მხატვარს შესძლებია.

* * *

პანსიონიში სწავლის დრო გაილია, დირექტორმა მშობლებს მიულოცა ასეთი მრავლისშემძლე შვილის ყოლა და ოჯახური ტრადიციის მიხედვით, რამ თავისთავად ცხადი იყო, ახალგაზრდა კაციც ვაჭარი გამხდარიყო.

მაშინაც, ისევე როგორც ახლა, სახარბიელოდ ითვლებოდა, ვაჭარი ხელოვნების ნაწარმოებებით ვაჭრობაში განაფულიყავი, სახელდობრ, „გოუპილის სახლში“, რომელსაც ვაჭრობის ამ დროისთვის მსოფლიო გაქანება მიეცა, მას შემდეგ, რაც ბერლინში, ნიუ იორკსა და ლონდონში სამხატვრო-სავაჭრო სახლებს ფრანგული ფირმის სახელი დაერქვა, ხოლო ფილიალები კი გარდა ამისა, ჰააგსა და ბრიუსელშიც გაჩნდა. მომავალმა მხატვრმა სწავლის პირველი ხანა სწორედ ჰააგსა და ბრიუსელს დაჰყო. ამის შემდეგ, მას პარიზს მოუხდა გამგზავრება. თავიდან უხელფასო მუშაკის საქმიანობა ისეთივე იყო, რაც წიგნის ნორჩი გამყიდველისა: წიგნების ჩალაგება-ამოლაგება, ასევე ფოტოების გამჟღავნება და მათი დაბეჭდვა,

ამის გარდა კი სურათების შეფუთვაში დახმარება – თუმცა, ეს ყველაფერი მას მოსწონდა კიდევ: მის ხელებს ისე ემარჯვებოდა ავლება და შევლება, ისინი ისე მოქნილნი იყო, რომ ასე ტლანქი იერის ადამიანისგან ამას არც ვინ ელოდა.

ეს სიმარჯვე ადრეც მუღავნდებოდა, როცა იგი თავისი პრეპარირებული ხოჭოებისთვის კოლოფებს შეანებებდა, ანდა მინდვრის ყვავილთა თაიგულებს ჰკრავდა. მოგვიანებით, ამ თვისებებმა ისევ ავადმყოფების მოვლისა და ჭრილობების შეხვევის უნარში იჩინა თავი.

ასე რომ, იგი ყოველგვარი უკმაყოფილების გარეშე ასრულებდა თავის სამუშაოს, რაც წესით, ასეთ ნაკითხს და განათლებულ ადამიანს სულ არ შეეფერებოდა. მით ნაკლები უკმაყოფილებით, რამდენადაც ის აშკარად სასიკეთო იყო ხელოვნების კარგ მცოდნედ ჩამოსაყალიბებლად.

თანაც მის ხელში სულ ნაირგვარმა ხელოვნებამ გაიარა! მთელი ქვეყნიერების ხელოვნებამ: რომლისაც გნებავთ მხატვრის ნამუშევრებმაც და მათმა რეპროდუქციებმაც. თუ აქამდე მას მხოლოდ ბუნება ატყვევებდა, ახლა მისი მინაბადნი და მინამსგავსნიც ლამისაა გამოუცნობად იპყრობდა მის ყურადღებას, თუმც მისთვის ნაცნობი და საყვარელი ბუნების მიბადცა მას ყოველთვის მართებულად და გულწრფელად როდი ეჩვენებოდა. თანდათანობით მან შეამჩნია, რომ უმაღლესი შექება ყოველთვის იმას არ შეხვდებოდა ხოლმე, რაც მისი აზრით, სხვებზე უპირატესი იყო; ეს კი მას აოცებდა და აღიზიანებდა.

„რას იზამ, ეს არის მოდა,“ — უპასუხა ერთხელ ერთმა თანამოსამსახურემ, რომელსაც მან ყოყმან-ყოყმანით თავისი შეხედულებები გაუზიარა. მაშ ეს მოდა იყო, მშვენიერების საუფლოში კანონებს რომ აწესებდა, მისგან ათვალისწინებული მოდა წყვეტდა თურმე „ყოფნა-არყოფნას“ ხელოვანისას და მისიანების ხვედრს, ან სიმდიდრით აავსებდა ანდა დამორგუნველი სიღარიბისთვის განირავდა, სიღარიბისთვის, რაც, შესაძლოა, მის მხატვრულ შეგრძნებას ერთიანად მოაშთობდა. და იგიც მას უნდა დამორჩილებოდა, მას ჩავარდნოდა ფეხებში, თან იგი, ვინც თავს საზოგადოებისგან დამოუკიდებლად გრძნობდა, ვისთვისაც უცხო იყო მისი კანონები და მითითე-

ბები. მეტიც, მისი დახმარება იყო საჭირო, რომ დამთვალეირებელთათვის თვალში ნაცარი შეგნებულად შეეყარათ, კარგი გემოვნება მიზანმიმართულად გაეფუჭებინათ და ამ გზით ნამდვილი მშვენიერების მნიშვნელობა გაექარწყლებინათ. ... ამას შეგუებოდა, სწორედ!

განათლებული ახალგაზრდა კაცისთვის ხელოვნების ნაწარმოებებით ვაჭრობა საიმედო მომავალი გახლდათ. მაგრამ ჭეშმარიტად დიდ ხელოვანთა უმეტესობასავით მოკრძალებულს, მას ოდნავადაც არ ენადვლებოდა ის, რასაც ხალხი „ფორმებს“ უწოდებს.

შინაც, ოჯახის წევრები სიმყუდროვეში რომ შეიყრებოდნენ – ის მუდამ სიმარტოვეს ეძიებდა, ყოველნაირ საზოგადოებას გაუბოდა, მიუხედავად იმისა, რომ მისი ასეთი უცნაური მოქცევა მის მშობლებს არ სიამოვნებდათ.

პარიზში ცხოვრების რამდენიმე თვის შემდეგ, მან მიღებული გასამრჯელოს ნაწილი დაძმებს შინ, საშობაო საჩუქრად გამოუგზავნა. ეს ადასტურებს, რომ ოჯახისგან მისი გაუცხოება არა რაიმე უკმაყოფილების შედეგი იყო, არამედ ერთგვარი უუნარობისა, სხვათა ხათრით თავისი საკუთარი მყის დაეთმო. თანადროულად შორეთიდან ოჯახისთვის აგრერიგად გასახარელი მეგობრობის ნიშნის მიღებისა, მის მშობლებს მიუვიდათ უსტარი, სადაც ნათქვამი იყო — თქვენი ვაჟის ქმედება დასაწყისში, ჰააგასა და ბრიუსელში, საკმაოდ დამაკმაყოფილებელი იყო, მეტადრე რაც მისი საქმიანობის პრაქტიკულ მხარეს შეეხება. მაგრამ მისი ჩაკეტილობა, ზოგჯერ ურთიერთობაში უსუსურობაც კი, ვაი თუ ხელოვნების ნაწარმოებებით ვაჭრობაში წინსვლის დაბრკოლებაც გახდეს. ხასიათის მსგავსი თავისებურებანი, მეტადრე, პარიზის საზოგადოებისათვის მიუღებელი გახლდათ, განსაკუთრებით ქალბატონებისთვის, რომელთაც თავიანთი ხელოვნების გაგება არ ეეჭვებოდათ და არ სურდათ „rustre Hollandais“-ს „ტლანქ ჰოლანდიელს“ — როგორც ისინი იტყოდნენ – მათთვის პასუხი მოეთხოვა.

„რომ არა მისი ოჯახის ურთიერთობა ერთ-ერთ ხელმძღვანელთან, დიდი ხანია მას სამსახურიდან დავითხოვდით“ — ეწერა შემდეგ წერილ-

ში. „ახლა მას ინგლისში, გოუპილის ლონდონის სახლში ვაგზავნი. იმედი გვაქვს, რომ ინგლისური ხასიათი მისას უფრო შეეფერება.“

ეს ამბავი მშობლებისთვის მონმენდილ ცაზე მეხის გავარდნას ჰგავდა. უფროსი შვილის უცნაურ თვისებებს ისინი თავადაც ამჩნევდნენ, მაგრამ, მაინც იმდენად იყვნენ შეჩვეულები მის ქებას, რომ უჭირდათ წარმოედგინათ, თუ მათ ვაჟს შეეძლო ასე ხელაღებით გაენადგურებინა საკუთარი მომავლი.

გუნება მათ კიდევ უფრო მეტად წაუხდათ, როცა ექვსი კვირის შემდეგ ვაჟმა სამსახურიდან დათხოვნა ამცნო და თან, საბოლოოდ.

უფროსთან სიტყვიერი შელაპარაკებისას მან სავსებით ნათლად გამოხატა თავისი აზრი: ვაჭრობა ანგარებაა, ანგარება კი პატიოსანი ქურდობა. ეს სიტყვები მას ძალიან ძვირად დაუჯდა! ამგვარმა გულწრფელობამ საქმიან ურთიერთობას ბოლო მოუღო. მაგრამ მშობლებს მისი დარდი არ უნდა ჰქონოდათ, — მას ერთი თვის ჯამაგირი მიეღო და თან უკვე ახალი სამსახური უძებნია და ეშოვნა კიდევ. ვინმე ვიკარმა, ინგლისური ეკლესიის დაბალი რანგის სასულიერო პირმა, რომელსაც პანსიონი დაეარსებინა (რათა შესძლებოდა მწირი ხელფასის პატრონს დიდი ოჯახის მოთხოვნილებები დაეკმაყოფილებინა), მას ადგილი შესთავაზა, რათა მის ინსტიტუტში ფრანგული ენა ესწავლებინა.

რაც შინიდან წავიდა, საუბრისას მისთვის ჩვეული უთქმელობა წერილებში აღარმჟღავნებოდა. იგი ბევრს წერდა და წერდა ყველაფერზე. მისი სტილი რალაცანაირად არათანაბარი იყო, თითქოს ყველაზე ღრმა შთაბეჭდილებები, სულიერი განცდები ჯერ მის გულში უნდა ჩასვენებულიყო და მხოლოდ ამის შემდეგ შეეძლო მათი გამოხატვა. რალაც ძალიან დიდისა და ზოგადიდან ის, როგორც ეს ჭეშმარიტ ხელოვანთ სჩვევიათ, ხილვად-კონკრეტულზე გადადიოდა, ხიბლიანად მონიშნავდა სიტყვიერ პეიზაჟებს — მზით განათებულ კუნჭულებს, მოსახვევებსა თუ მოედნებს და ყველაფერ ახალს მისთვის დიდი ხნის ნაცნობს, სამშობლოსა და მშობლიურ დაბას ადარებდა. არცთუ იშვიათად, თავის აღწერებს ის ორიოდ ხაზით მინიშნებული პატარა

ფიგურებითაც ათვალსაჩინოვებდა. მოგვიანებით, როცა წერილებში სურათებზე საუბრობდა (რომლებზეც იმ ხანად მუშაობდა), მათ კალმით ჩანახატით ნათელყოფდა, როგორც „Mercure de France“-ში დაბეჭდილი წერილები გვიჩვენებს.

თავისი ახალი ადგილსამყოფელიდან, რომელიც ლონდონიდან სულ ოდნავ იყო დაშორებული, იგი მშობლებს თავის ღვთისმსახურ პატრონს ასე აღუწერდა: მაღალი, ხმელი, არცთუ ავი კაცი, „მოტეხილი მრავალრიცხოვან ოჯახზე ზრუნვით, რომლის მოთხოვნილებების დაკმაყოფილებას მისი მწირი შემოსავლით ძვირად თუ აუვიდოდა“, ტანისამოსში, ასე ვთქვათ, ჩაკიდული. სახე ღრმა ნაოჭებით ჰქონდა დასერილი, პირის ფერი კი ძველი, ხისგან ნაკვეთი ნმინდანებისას მიუგავდა. ოჯახის დიასახლისს იგი ნაზ, წყნარ პიროვნებად ახასიათებდა, გაზაფხულის ლურჯი იასავით ლურჯი თვალებით.

ამ წყვილს ოცი ბიჭი ჰყავდა მიბარებული. სახლი ძველი იყო, ვარდებით და ლომონოსებით მოცული. ეს ყოველივე დიკენსის მიერ აღწერილ და ჩეპმანისა და ჰოლის გამოცემის ილუსტრაციებში ასე მახვილად დასურათებულ რომელიმე სკოლას წააგავდა. ბიჭები ზუსტად იმ ილუსტრაციებიდან ამოჭრილები მოგეჩვენებოდათ, როცა კვირას, ნაშუადღევს, შუადღის ლოცვის შემდეგ (სადაც ეგალობათ), მოკლე ფრაკებსა და გრძელ შარვლებში გამოწყობილები, ბებრული ქუდებით თავზე, ერთმანეთს ახტებოდნენ. ბიჭები თერთმეტიდან თექვსმეტ წლამდე იქნებოდნენ, გამხდრები, ფერმკრთალები, ერთი სიტყვით, კარიკატურები სიყრმისა, „მისტერ კრიკლის ახალგაზრდა ჯენტლმენებისა გართობისას“.

კვლავაც (ეს უკვე მოულოდნელი აღარ ყოფილა), ახალგაზრდა კაცს ახალი, ამჯერადაც, არანებაყოფლობით არჩეული საქმისთვის ნაკლები უნარი აღმოაჩნდა.

თუმცაღა, ბიჭები მას არ ერჩოდნენ. „დევით კოპერფილდ“-ის მისტერ მელლისგან განსხვავებით, ის არავის აძლევდა საბაბს, არად ჩაეგდოთ ან სულმდაბლად დაეტანჯათ, რადგან არასოდეს იქცეოდა მდაბიურად ან სასაცილოდ; მონაფეთგან ზოგიერთს, სულიერად, ასე თუ ისე, ცოცხალს, ატყვევებდა კიდევ

მისი მონაყოლი ჰოლანდიაზე, ამ უმთო ქვეყანაზე, მრავალი მდინარით, „გულივერის მოგზაურობის“ გოლიათთა ქვეყნის სათამაშოებით გაკრიალებული სახლებითა და ქალაქებით. საინტერესოდ მოუთხრობდა, პედაგოგად კი არ ვარგოდა: მის უკვე გაცხოვლებულ გენიას ველარაფერი შებორკავდა. მას ტანჯავდა შეზღუდული სამუშაო ასპარეზი, მუდამ ერთი და იმავე, მისთვის უცხო საქმიანობით.

მოსწავლეთა უმრავლესობა ლონდონელი ვაჭრების ფენას ეკუთვნოდა. შვილები პატარა ყასბებისა, თუკი შეიძლება ასე ეწოდოს მსხვილი საყასბოების მიერ დაწესებული ხორცეულის შემსყიდველთ, მენალებისა, ძაფებით, წვრილმანებით და ტანსაცმლით წვრილი მოვაჭრეებისა. უმრავლესად ისინი ჯანმრთელობის მდგომარეობის გამო გამოეგზავნათ, ან რათა მრავალრიცხოვანი ოჯახის პატრონნი ნაკლებად შენუხებულიყვნენ; ოლონდ წინდანი, საფუძვლიანად არ უფიქრდებოდნენ ხოლმე, გასწვდებოდა თუ არა მათი, უმრავლესად სანყალობლად პატარა საქმის, შემოსავალი ყმანვილების სწავლის ხარჯების დროულად გასტუმრებას.

როცა შესაბამისი თანხა თავის დროზე, განსაზღვრულ რიცხვში არ შემოდიოდა, მოსწავლეთა გარიცხვასა თუ მსგავს მკაცრ ზომებზე უფრო შედეგიანად პირდაპირ მათ სახლებში, მშობლებთან მისვლა მიაჩნდათ.

დაგვიანებული შემოსატანის მოპოვების არცთუ მრავლისმომტანი და ნაკლებსაპატიო მოვალეობა პატრონმა ახალგაზრდა მასწავლებელს დააკისრა, დააყენა საქმეზე, რომელიც, ალბათ, მისი ბუნებისა და მიდრეკილებებისათვის ყველაზე ნაკლებად იყო შესაფერისი.

ჯიბში ლონდონის გეგმით, მისამართების ჩამონათვალთ და მარტოოდენ აუცილებელი დღიური თანხით, დაადგა იგი გზას. ლონდონში ის უკვე უცხო აღარ იყო, შეჩვეულიყო ნაცნობ თუ უცნობ ქუჩებში გზის გაგნებას და საჭირო პირთ მაშინაც პოულობდა, როდესაც ისინი სხვაგან გადასულიყვნენ და მათი მისამართი თავად უნდა გამოერკვია.

პატრონი კმაყოფილი უნდა დარჩენილიყო. მოვალეებს, რომელნიც არავის მოსვლას ელოდ-

ნენ, თავის დასაღწევად დრო არ რჩებოდათ და ნდობით აღჭურვილმა პირმა გაცილებით მეტი ფული ამოიღო, ვიდრე ეს მის მეპატრონეს სხვა საშუალებებით ოდესმე მოეხერხებინა. თუმცა მას მოსანახულებლად ყველაზე უარესი და მოყვინებული შუკები როდი ერგო, იქ მაინც „არსებობისათვის ბრძოლა“, ხელმოკლეობა და გაჭირვება ხვდებოდა, ეს კი ადამიანის სხეულს ღრღნის, ზურგს ამრუდებს და პირისახის ნაკვთებს ამახინჯებს. ვინ იცის, იქნებ სწორედ მაშინ სახეებზე შენიშნულმა სისაწყლემ ჩააგონა მას ბრაბანტის პერიოდის „კარტოფილის მჭამელები“-ს სახეები, როდესაც ტილოზე მუშის ოჯახს ხატავდა, მაგიდას შემომსხდარი თვის ჯამ კარტოფილს რომ შეექცევა.

თუ პირველად ვიკარი ხარობდა, რომ აზრად მოუვიდა, სწავლებისთვის გამოუსადეგარი ჰოლანდიელი დაგვიანებული საფასურის მოპოვებით დაესაქმებინა, მეორე გამგზავრება სრულიად ფუჭი გამოდგა. ჩარჩები, რომელნიც უკვე უწყოდნენ, ფულის გამო მოგვაკითხავენო, უხსნიდნენ, არაფერი გაგვანჩიაო, უზიარებდნენ თვის სადარდებელს, რომელიც თითქოს აქ უფრო დამთრგუნველი იყო და სიცოცხლის ხალისს უფრო უკლავდა, ვიდრე რაგინდა იყოს მძიმე გასაჭირი სოფლად.

ახალგაზრდა ჰოლანდიელს გულს უკლავდა ამ უსვეო არსებათა ყურება, რომელნიც სუფთა ჰაერს მოკლებულ, ნაცრისფერ ქუჩებზე დაჩანჩალებდნენ, სადაც სხეულებრივი ტანჯვა და სულიერი ტკივილი მწუხარე, უხილავ აჩრდილებით ემუქრებოდა ყოველ ახალ სიცოცხლეს; სადაც მშობლები უსიხარულოდ მიაჩანჩალებდნენ თავისი ცხოვრების დღეებს, ხოლო ბავშვები, ვისაც არასოდეს სცნობიათ ნამდვილი სიყმანვილე, ამ ქვეყნად ბებრული, უსიცოცხლო სახეებით იბადებოდნენ.

ამ ყველაფრის გამო, გული მას მართლა საოცრად სტკიოდა. ავინყდებოდა, რომ იქ ფულის გამო იყო მისული და უკან ცარიელი ქისითა და დადარდიანებული გულის ამარა ბრუნდებოდა. როცა თავისი უფროსისთვის მდგომარეობის ახსნას და საკუთარი თვალთ ნანახის მოყოლას შეეცადა, მან სიტყვა გააწყვეტინა, მხოლოდ

ფული მოიკითხა და შეიტყო რა მგზავრობის უშედეგობა, ისე განრისხდა, რომ იგი იმწამსვე დაითხოვა.

გაცვეთილი ფეხსაცმლებითა და რაიმე სამომავლო იმედის გარეშე დაბრუნდა იგი მშობლიურ სახლში.

უზომო იყო მშობლების იმედგაცრუება და კიდევ უფრო დიდი – მათი საზრუნავი.

დედ-მამა უკვე მეტისმეტად კარგად მიმხვდარიყო, რომ მისი, დედამისის სიტყვით, „მოუხერხებლობა“ იყო მისი ყოველგვარი წარუმატებლობის მიზეზი.

საბედნიეროდ, სამუშაო მისთვის ნაცნობ წიგნის მაღაზიაში მოეძებნა. წაადგა მას ნაკითხობაც, ლიტერატურის ცოდნაც, ენებისადმი მისი ნიჭიც.

მაგრამ სამსახურზე მეტად, მას მაინც ძველებური ჰოლანდიური ქალაქი იზიდავდა, მისი ძველებური იერიცა და აქა-იქ დიდებული ხედებიც. იყო იქ ერთი ქუჩა, რომელსაც თუ განსაზღვრული ადგილიდან გახედავდი, ზუსტად ისევე გამოიყურებოდა, როგორც სამი საუკუნის წინ. განსაკუთრებით ატყვევებდა მას განიერი მდინარის ხედი, რომელსაც მისი ბინის ფანჯრები გადაჰყურებდა. მდინარის გაღმა ვრცელი მინდვრები გადაშლილიყო, სიშორეში კი მრავალი კოშკი აღმართულიყო. თავად მდინარე, რომელიც ამინდის და ქარის კვალად, ხან მზის ნათელს ირეკლავდა და ხან მოღუშულ ცას, თავის ტალღებზე ხის ტივებსა და ყოველნაირი მოყვანილობის ნავებს მიაქანებდა: ეს ისეთი სანახაობაა, ადრეც განაწყობდა და ახლაც განაწყობს მხატვრებს ხელში ფუნჯი აიღონ და საკუთარი ძალები მოსინჯონ.

მისთვის ეს დრო ჯერ არ დამდგარიყო. მას კიდევ ბევრი უნდა ესწავლა; ოსტატობა ჯერაც ძალიან შორს იყო, ისევე შორს, როგორც კოშკები ნავსადგურის გადაღმა. მის არსებაში გენია იმალებოდა, მაგრამ გაუცნობიერებლად. ის მუშაობდა საკუთარ თავზე, მუდამ აკვირდებოდა და აყურადებდა, ისევე როგორც სხვანიც, თავის რიგზე, იღვნიან და ქმნიან საკუთარი თავის სასიკეთოდ. ამიტომ, ალბათ, გასაკვირი არც არის, რომ როცა ერთხელაც ხატვა დაიწყო,

მან ათწელიწადში გაცილებით მეტიც შექმნა და განვითარებაც უფრო სწრაფად მოითავა, ვიდრე სხვებმა მთელი ცხოვრების მანძილზე. ისინი მართლაც გაცელებულნი დარჩნენ, ისინი, ვინც მასზე წერდნენ. მაგრამ, რაკი იმაზე ლაპარაკობენ ვისაც არ იცნობენ და მხოლოდ საკუთარი სიტყვების ჟღერას უსმენენ, ისინი საკმარისად არ ჩაფიქრებიან და იქნებ ეს არც ძალუდნათ, თუ რა გამოიარა ხელოვანმა წინამორბედ ათწლეულში.

უხმაურო სასწავლებელი, რომელიც არი შეფერის სახელს ატარებდა, მისთვის მუზეუმი იყო. თავისი სამხატვრო საუნჯითურთ (ძირითადად იქ თავად შეფერის ნამუშევრებია) ის ნამდვილად მარგალიტად ამკობს ძველ ქალაქ დორტრეხტის გვირგვინს.

თვით თავისი მძლავრი ფერებითაც კი ვერ შეძლებდა იგი იმგვარი გამოსახვის მიღწევას, რომლითაც მისი ნამუშევრები იცნობა, ისეთი ნამუშევრები რომ არ შეესწავლა, როგორც არი შეფერს აქვს. ლუი ფილიპეს მასწავლებელი, იგი გამსჭვალულიყო ძველი და ახალი ფრანგული მხატვრობით და ნახატის სიზუსტითა და სიფაქიზით იმასვე ესწრაფოდა, რის მიღწევასაც მისი თავყანისმცემელი სილონივრით, გამარტივებითა და კონტრასტული ფერების გამოყენებით ლამობდა.

წიგნის მაღაზიაში, სადაც იგი მუშაობდა, მას შეეძლო ცოდნის წყურვილი მოეკლა. მისი უფროსიც, ისევე, როგორც ყველა, ვინც კი ახალგაზრდა კაცს გაეკარებოდა, მაშინვე მიხვდა, რომ იგი რამ განსაკუთრებული იყო და უმნიშვნელოვანესი ნაწარმოებების შეთვლიერების ნება დართო. ამის წყალობით ის კიდევ უფრო ნაკითხი გახდა. ვინმე ღვთისმსახური, რომლისთვისაც თავისუფლად შეიძლებოდა სწავლულიც გვეწოდებინა, რომელთანაც მას მიესვლებოდა — იგი იქ მხოლოდ იმისთვის დაიარებოდა, რათა დროდადრო სამუშაო კაბინეტში სამეცნიერო დონეზე ემსჯელა — ახალგაზრდა კაცის, მისთვის კარგად ნაცნობ ოჯახს გაკვირვებით ეუბნებოდა, მისნაირი რანაირად არ სწავლობდა. ასე ჩაკვირვებული და ცხოვრების სიღრმისეულად განმჭვრეტი იგი ნებისმიერს დაჩრდილავდა, თუკი საშუალება

მიეცემა, მეცნიერებისთვის ეცხოვრა. მართალია, ის ნორმალური კაცი არაა, მაგრამ სწავლულები იშვიათად თუ არიან ნორმალურნი.

* * *

დედ-მამას გულში კვლავ იმედი ჩაესახა. მათი უფროსი ვაჟის წინაშე ახლებური მომავალი იშლებოდა. ამასობაში მათმა მომდევნო ვაჟმა გოუპილთან ის ადგილი დაიჭირა, რომელზეც ვინსენტმა ასე წარუმატებლად იმუშავა და მასაც იგივე სამომავლო ასპარეზი მიეცა. მისთვის მშობლები საუკეთესოს იმედოვნებდნენ.

ალბათ, ის ამ დრომდე მცდარ გზას ადგა, რაც მის არსებას, განმარტოებისა და თვითდამკვიდრებისკენ მის მიდრეკილებასაც სრულიად ეწინააღმდეგებოდა.

ბიძამისმა, მამამისის ძმამ, რომელიც ამსტერდამში, მარინის გემთსაშენში მუშაობდა, ძმისშვილს წინასაუნივერსიტეტო სწავლების პერიოდისთვის თავის სახლში ბინა და ულუფა შესთავაზა, და ასევე, წინასწარი გამოცდისთვის საჭირო კლასიკური ენების სწავლის საზღაურის გადახდაც ითავა.

სულ რამდენიმე თვეში, ებრაელი რეპეტიტორის დახმარებით (რომლის სახელი დღესაც მეცნიერებაში დიდი პატივით მოიხსენიება, იმის მიუხედავად, რომ უკვე დიდი ხანია გარდაცვლილია), მან ძველი ბერძნული და ლათინური დასძლია.

ამ დროს, მისი მშობლები, დედაქალაქისგან დიდად დაშორებულ, თავის „ბუდეში“, ბრაბანტის სასაზღვრო სოფელში, მომავალზე ოცნებობდნენ.

არ დაგავინწყდეთ, რომ ამ დიდად პატივსაცემი წყვილის პატარა სამყაროში, სადაც ცხოვრობდნენ და საქმიანობდნენ, დაურღვეველი ცოლ-ქმრული ბედნიერების გულითად ნდობას დაესადგურებინა. სწორედ მათზეა ზედგამოჭრილი ანტიკური მგოსნის სიტყვები: „უსიამოვნებით შეუბღალავი, ჩვენი სიყვარული იცოცხლებს ვიდრე სიკვდილამდე.“

ცუდი გზებისა და არასახარბიელო დარის მიუხედავად, მათ უმეტესად ყველა წოდების

ავადმყოფთა მოსანახულებლად და დასახმარებლად სოფლის გზების გაყოლებაზე, ბუჩქნარსა და თხრილებს შორის მიმოკლაკნილ ბილიკზე მიმავალთ ნახავდით. ორ მუქ ფიგურას, უმრავლესად უკაცრიელ გარემოში, დროდადრო შეეყოვნებულს, გაცხოველებული საუბრის გასაგრძელებლად თუ ერთმანეთისთვის ლანდშაფტის სილამაზეზე მისათითებლად: ესაო და ღრუბლებს ვერცხლისფერი არშია შემოსდევსო, ესაო და, მზის ჩასვლისას როგორ ოქროვნად ღვივის ცის დასავლეთი კიდე; ესაო და როგორ წყნარი და იდუმალია წყალი მათ თვალწინ, ნაძვებით შემოყოლებული, ცის სილურჯის ამრეკლავი; შემდეგ ერთი პატარა, მათთვის ეგზომ ნაცნობი ფერმა გამოჩნდებოდა, სადაც ავადმყოფების დასახედად მისვლა სჩვეოდათ — მყუდრო, სოფლური საყოფელის რამე-რუმეებიანად, ფერწერულად ასე ხიბლიანი, ხაზებითა და ფერებით სადა ... ასე დადგებოდნენ წუთით გვერდიგვერდ, ორთავე არცთუ დიდი, მაგრამ შემართული, თავის თავში დარწმუნებულნი — მამაკაცი – თხელნაკეთიანი სახით, რომელიც მის ასაკს სულაც არ შეეფერებოდა; ქალი — ნაკლებად სწორი ნაკვებით, მაგრამ გამომსახველი გამომეტყველებითა და ცოცხალი, ჩამწვდომი გამოხედვით, მის უფროს ვაჟსაც რომ მოსდგამდა — წყვილი რომლის მსგავსთა უმნიშვნელო ცხოვრების გზას უწინდელ ინგლისურ რომანებში ამოიკითხავთ, ანდა იმავე დროის ჩინებულ ინგლისურ გრავიურებზე დაინახავთ.

* * *

ბუნებრივია, მათი ექვსი შვილის ავი და კარგიც ხშირად განიხილებოდა: უფროსი ქალიშვილი ნაკვებით მამის, უქერავესი თმითა და ასეთივე სახის ფერით დედის მსგავსი, განათლების მისაღებად ინგლისში იმყოფებოდა. მასზე მშობლები არ ლელავდნენ. მომდევნო ვაჟი, რომელმაც მამისგან მემკვიდრეობით მისი სახელი და კეთილი გული მიიღო, პარიზში გახლდათ; სამი უმცროსი, ჯერ კიდევ ბავშვები, საამდროოდ დედას განსაკუთრებით ბევრ თავსატეხს უჩენდნენ. და ბოლოს, დედ-მამის ფიქრი და ზრუნვა მუდმივად

უფროსი ვაჟისკენ მიიქცეოდა. თითქოსდა რაღაც იდუმალი ხმა გულისა მათ ყოველივე იმას შეაზიარებდა, რაც უკვე შინაგანად მასში მზადდებოდა — იმ მომავალს, რომლის ხორცშესხმა დედამლა ნახა, რადგან მეუღლეზე დიდხანს იცოცხლა.

მიუხედავად თავმდაბლობისა, მათ უყვარდათ, ერთმანეთისათვის წარსულის ადამიანთა გაცოცხლება. მამა, რომელსაც ამნაირები კარგად გაეგებოდა, მეუღლეს თანამოგვარის შესახებ მოუთხრობდა, რომელსაც საუკუნეთა წინ უცხოვრია: ის უტრეხტის ეპისკოპოსი გახლდათ — ქალბატონი ბოსბომ-ტუსენი მას იხსენებს ისტორიულ რომანში „ელიზაბეტ მუში“. მეორე, ასევე თანამოგვარე რაინდი წარჩინებული გენერალური შტატების ხაზინადარი იყო და ფრიდრიხ ჰაინრიხის მიერ ჰერტოგენბომის ალყაში მოქცევისას გამოიჩინა თავი. კიდევ ერთი წინაპარი ვილჰელმ III-ის დროს ინგლისში ელჩად იყო გაგზავნილი. აშკარაა, რომ მოგვიანებით, ოჯახში კვლავ გაცოცხლდა სწავლულებისკენ მომეტებული სიყვარული; ეს მათ უფროს ვაჟსაც დაეცყო.

და კვლავ, სამომავლო ოცნებანი იმავე დაბრკოლებას შეეჯახა.

გამოცდებისათვის მომზადებისას, ახალგაზრდა კაცი აშკარად სულიერად მეტისმეტად დაიძაბა. მეცადინეობის გამო ის არა მარტო ღამის ძილის დროს ინახევრებდა, არამედ იმდენს მუშაობდა და წერდა, რომ ნაწერით შევსებულ გვერდებზე ასოებიც აღარ განირჩეოდა; ეს მხოლოდ მეღნის უაზრო ნაჯღაბნი იყო, სხვა არაფერი. მასში ჩასახლებული გენია „მეტისმეტს შვებოდა“: აგიზგიზებული ცეცხლი, მუდამ ასაბრდღვიალებლად გამზადებული, მას შიგნიდან ანადგურებდა.

ბიძა, ამავდროულად მისი მასპინძელიც საურთიერთოდ ბევრი ვერაფერი იყო: სამსახურშიც და შინაც სამხედროსავით წესრიგის არაჩვეულებრივად მოყვარული, კორექტული და პუნქტუალური. მან თავისი უჩვეულო ძმისშვილი თავის სახლში მისი მშობლების გამოისობით მიიღო და არა თვით მის გამო. მან გაარიგა, რომ ახალგაზრდას ცალკე მომსახურებოდნენ და მის მისვლა-მოსვლას მეტ ყურადღებას აღარ აქცევდა. რომც მოენდომებინა, ეს ადვილი საქმე

არ იქნებოდა. ახალგაზრდა ვაჟი დღის ნებისმიერ დროს ხშირად სადღაც ქალაქის განაპირა შუკე-ბში დაეხეტებოდა.

კვირაობით იგი ექვს-შვიდ ტაძარსა და შეკრებას მაინც სტუმრობდა, სინაგოგაშიც კი დადიოდა. მას სურდა იუდეველთა მოძღვრებას, ქრისტიანული პრინციპების საფუძველს, ღვთისმსახურების მხრივაც გასცნობოდა.

თუ რამდენად დაჭიმული ჰქონდა ნერვები, შემდეგიც ადასტურებს: ერთხელ შესანიშნის ყუთში ვერცხლის საათი ჩააგდო, მეორეჯერ კი — ხელთათმანი. საათს მონოგრამა ჰქონდა, გვარიც ეწერა, და ის ბიძის სახლში დააბრუნეს.

სახლში გაგზავნილმა უამრავმა წერილმა — ზოგჯერ დღეში ორი ცალიც კი მიდიოდა — მშობლები ძალიან შეაფიქრიანა და თუ წერილები გვიან საღამოს, დაძინებამდე სულ ცოტა ხნით ადრე მოდიოდა, ისინი ჩვეულებრივ, დედ-მამას ღამის ძილსაც უფრთხობდა.

მწარე იყო მათი იმედგაცრუება, როცა უფროსმა ვაჟმა, სწორედ მაშინ, როცა აკადემიაში სწავლა უნდა დაწყებოდა, მშობლებს ამცნო — ჩემი მონოდება, ყოველგვარი დაყოვნების გარეშე, ბიბლიის ქადაგება არისო. თვით ქრისტემ მისცა ამის მაგალითი, ისიც ნამყოფია ოდესღაც ფარისეველთა და სადუკეველთა სკოლაში; ასე მოიქცნენ მისი მონაფეები და მოციქულები, ყოველგვარი საქმე, სახლ-კარი და ოჯახები მიატოვესო.

ინგლისში მას ბევრი სმენოდა, მემალაროელთა შორის მისიონერების შესახებ. დიკენსის ერთ-ერთმა რომანმა² აღუძრა უდიდესი თანაგრძნობა სიბნელესა და მუდმივ საფრთხეში მომუშავე ხალხისადმი. ამ წიგნის კითხვისას ამ საცოდავებზე ჩვილი გული შეუფარდა. მალევე, მას შემდეგ, რაც მოხალისეების რიგებში ჩაენერა, ბორინაჟში, ბელგიის ქვანახშირის სიმრავლით ცნობილ საბადოების მხარეში გაგზავნეს, სადაც სახარებაზე მოთხოვნილება დიდი იყო. პატარა, ხის ეკლესიის აგებას ვერ ახერხებდნენ, სახსრების სიმწირის გამო. მაგრამ მოზრდილი დარბაზის ან თუნდაც საბძელის გამოძებნას წინ არაფერი ედგა.

² იგულისხმება წიგნი „მძიმე დროება“.

მშობლები უხალისოდ დაყვნენ. ეს სრულიად ეწინააღმდეგებოდა მათ განზრახვას შვილი, ასე თუ ისე, რიგიან თანამდებობაზე ეხილათ. მაგრამ, ბოლოს და ბოლოს მიზანი ხომ უთუოდ არ დაინუნებოდა. იმის შესახებ, რომ მშობლებს, სწორედ მის გამო, ნივთიერად ძალიან უნდა გაჭირვებოდათ, ის არასდროს ფიქრობდა, თუმცა, სწორედ იმ ხანად ხედავდა იგი მამას თავის იდეალად.

ასე და ამგვარად, იმედგაცრუებულ დედ-მამას სხვა არაფერი შეეძლო, გარდა იმისა, რომ შვილი ყველაფრით კარგად მოემარაგებინა, რაც შორეულ, მის ახალ სამუშაო ასპარეზზე, შეიძლებოდა დასჭირვებოდა. საკმაოდ მოზრდილი ჩემოდანი გაიტენა ტანსაცმლით, რაც დედამ საკუთარი ხელით შეკერა და მოქსოვა: ეს სიყვარულის ნაქნარი იყო, უნაზესი დედობრივი სიყვარული, ძაფებს შორის ჩაქსოვილი.

* * *

მისებრ უტყუარ ხელოვანის ბუნებას რანაირად შეეძლებოდა შეგუებოდა მემალაროელთა დუხჭირ არსებობას!

ხშირად დამრჩენია შთაბეჭდილება, რომ ყოველნაირი ჭეშმარიტი ხელოვნების სათავე ადამიანებისადმი გულწრფელი სიყვარულია, სიყვარული, რომელიც ყოველ ახალ საქმეში ისევ და ისევ უნდა გაცხადდეს, როგორც ზვარაკი სიყვარულისა, რაც ისევ უნდა მათ მიუვიდეს, მარად ტანჯვასა და ბრძოლაში მყოფ კაცობრიობას.

ოდეს ხელოვნება სინმინდის გამოხატულებაა, მაშინ მეჩვენება ის უმშვენიერესად: როგორც გახსენება სიყვარულის მიერ გაღებულ მსხვერპლისა, რომელიც სულითა და გულით იმან გაილო, ვინც ხელოვნება, მისი ღვთიურობა მთელი არსებით გაიგო.

ნეტავ როგორ დაინახავდა იგი, მომავალი მხატვარი მემალაროეთა ტიპებს, დანაოჭებული და გაცრეცილი, არასოდეს სხვა ადამიანებით სალი და გაფურჩქნილი სახეებით. ისინი, მართალია, სარჩოს ოფლით მოიპოვებენ, მაგრამ უფლის მშვენიერი, დილით აბრდღვიალებული ანდა შებინდებისას, საღამოს ცაზე მიმქრალი მზის ქვეშ.

ქალები, — ნაკლებად გულმისავალი სამოსით, მტვრისა და სიბინძურისგან დასაცავად შავი ნაჭრით თავნაკრული, ხმელნი, ულამაზონი და თითქოს უგამონაკლისოდ ნაადრევად დაბერებულები.

ძალიან იშვიათად, როგორც ნათლის ან-გელოზივით ღვთის სადიდებლად უცაბედად გაფურჩქნულ შრომანს, დაინახავდით ახალგაზრდა ქალს ან გოგონას, მიუხედავად მთელი ამ საცოდაობისა, უბადლოდ მშვენიერს, გულისგულამდე მომხიბლავს, სამოთხეში მყოფ ევას რომ მოგაგონებდათ.

ახალგაზრდა ჰოლანდიელი, დააბინავეს დაბის ერთადერთ ხაბაზთან, იგი აქაურებს შორის მცირერიცხოვანს, ასე თუ ისე შეძლებულთაგან ერთ-ერთი იყო.

ვრცელი, ნითელი აგურით ნაშენი და შავად გამჭვარტლული ფიცრებით გადახურული სადგომი, რომელიც საცხოვს ესაზღვრებოდა და მისგან თბებოდა კიდეც, რელიგიური შეკრებებისთვის იყო განკუთვნილი. ხაბაზის ოჯახი დედ-მამისა და სამი ჯეელი ბიჭისგან შედგებოდა, რომლებიც ყველა შეკრებას ესწრებოდნენ. დანარჩენი მსმენელები მცირერიცხოვანი მემალაროენი იყვნენ, რომელნიც ხან გამოჩნდებოდნენ და ხან არა; თუმცა ჩვენი მეგობრის ჩასვლის შემდეგ, მათი რიცხვი არ შემცირებულა. საუბარი ფრანგულად მიმდინარეობდა და მათაც იგი ფრანგულად მიმართავდა. მისთვის ეს რთული არ ყოფილა, რადგანაც იგი ფრანგულად ისე ლაპარაკობდა და წერდა, თითქოს მისი მშობლიური ენა ყოფილიყო.

მჭერმეტყველი იგი არსდროს ყოფილა, თუმცა კი მჭერმეტყველის ჟესტები კი მოსდგამდა. ხელის წყვეტილი, მეტყველი მოძრაობები, რომელთაც იმ ამბების თხრობას აყოლებდა, რაც თავად ბავშვობაში, დედისგან სმენოდა, მისი გაუნათლებელი მსმენელებისთვის გასაგები იყო, მათ გულს მყისიერად სწვდებოდა, ფიზიკური ჯაფით დაქანცულ სულს საზრდოდ და მალამოდ ეღებოდა.

ახალგაზრდა კაცის სიტყვები არც დროდადრო შემოსწრებულ სხვაფრივ მოფიქრალთ შეურაცხყოფდა.

თუმცა იმ დროის განმავლობაში, რომელიც ვინსენტმა ბორინაში გაატარა, დიდი რამ უბედური შემთხვევა არ მომხდარა. მსუბუქი დაზიანება ყოველდღიური მოვლენა გახლდათ. ხალხი მისიონერებისგან დახმარებასაც და შეხვევასაც მალე შეეჩვია.

წინდანინვე მოგახსენეთ, მას მოვლა პატრონობისას თითქმის ქალური სინაზე დაჰყვა-მეთქი. სიმარჯვე, გულჩვილობისა და თანაგრძნობის უნარი, განსაკუთრებით მაშინ წარმოჩინდა, როცა შუა ზამთარში, მალაროელთა შორის ტიფის ეპიდემიამ იფეთქა. მათი რიგები შეთხელდა. ავადმყოფობამ არც ასაკოვანი დაინდო და არც ახალგაზრდა. სწორედ იმ დროს, ხაბაზის ცოლი, თავისი გარკვეული, მრგვალი ასოებით, წერილს წერს ახალგაზრდა კაცის მშობლებს, სადაც ძალიან მარტივი ენით აღუწერს იქაურ ვითარებას, თუ რა დაუნდობელია სენი, თუ რა დიდია გაჭირვება. ახალგაზრდა ბატონი კი, რომელიც სხვებს არ ჰგავს, თავის საარსებო ფულს შეჭირვებულებს აძლევს. თავად ერთ პატარა, უპატრონო ქოხში გადავიდა, სადაც არც ავეჯია და არც სხვა რამ. რაც კი ფული თუ ტანსაცმლი ებადა, ყველაფერი ღარიბებს დაურიგა. დღისით თუ ღამით, ავადმყოფების სანოლს წუთითაც არ შორდება; მეც თვითონაც მყავსო ვაჟები, დედა ვარო, და ამიტომაც გწერთო, მოგმართავთო მის მშობლებს, რომელთაც ყველაფერ ამაზე არა იცოდით რა და თქვენი ვაჟი ჩემს სახლში გეგულეობდათო.

ჩვეულებისამებრ ფოსტამ წერილი მშობლების სახლში გვიან მიიტანა. კითხვისას დედა მდუმარედ უგდებდა ყურს, მდუმარედ იდგნენ გვერდიგვერდ მეუღლეები და ორივე შიშობდა მეორისთვის თავისი აზრები გაემხილა.

„საუკეთესო იქნება, მე იგი ხვალ თვითონ წამოვიყვანო“, თქვა ბოლოს და ბოლოს მამამ. ქალმა პასუხად მხოლოდ ნაზად მოუჭირა ხელი. შემდგომ, გრძელი, უძილო ღამის მერე, მათ მგზავრობის სიძნელებზეც იმსჯელეს; მაგრამ საყვარელი ვაჟის საფრთხისგან გარიდების ნადილმა ყველა დაბრკოლება გადააღახვინა.

ყველაფერი მართლაც ისე გამოდგა, როგორც კეთილმა ხაბაზის ცოლმა მოინერა:

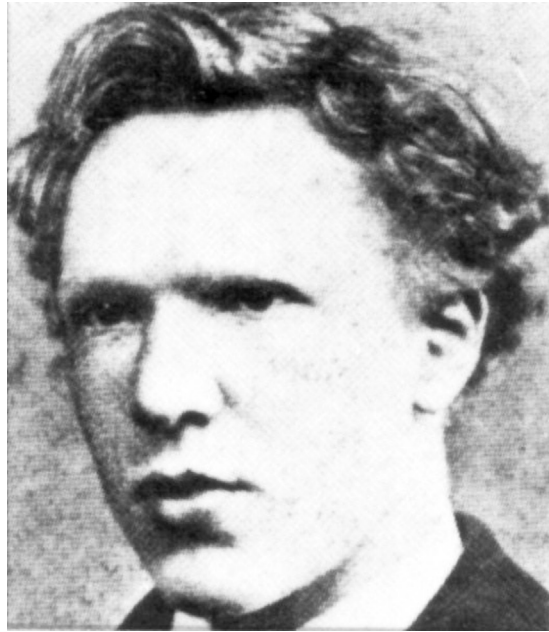
ღარიბულ ქოხში მამას ვაჟი თივის ტომრის საწოლზე, საბნის ნაცვლად, ჟაკეტწამოფარებული დახვდა. ყველაფრის მოკლებით და ღამის თევით დასუსტებული და ჩამომდნარი, იგი მამას შინ წასვლაზე დიდი წინააღმდეგობის გაუწევლად დათანხმდა. ხაბაზის უფროს ვაჟს მან პირობა მიაცემინა, ლოცვები მის ნაცვლად ჩაეტარებინა. ორთავეს წამოსვლის წინა საღამოს, მას შემდეგ, რაც ხაბაზის სტუმართმოყვარე სახლში – მამას ღამე იქ უნდა გაეთია — უგულითადესად უმასპინძლეს, ორივე ლოცვას დაესწრო. იმ ჟამმა ორთავეზე წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა: ერთი მუჭა მალაროელები, რომელნიც, შიმშილისა და ტანჯვისგან გაძვალტყავებულნი, დაყურადებულნი უსმენდნენ ერთი მათგანის მიერ სხვათადმი ნათქვამ სიტყვებს, ამასთან კი ჩამოკიდებული სანათური, შეთეთრებულ კედლებზე რომ ფანტასტიკურ ჩრდილებს მოაფენდა და ოთახის ჭერზე უცნაურ სახეებს ხატავდა: ზოგიერთი მონაწილის სახის ნაკვთებს თითქოს საკვირველი შუქის შარავანდი ასხივოსნებდა.

ELISABETH HUBERTA
DU QUESNE - VAN GOGH

**PRIVATE MEMOIRS
ABOUT VINCENT VAN GOGH**

s u m m a r y

Memoirs of Elisabeth Huberta du Quesne, sister of the outstanding Dutch painter Vincent van Gogh are introduced. The Memoirs were translated exclusively for the Journal "ACADEMIA". The following edition was used as a source for the translation: E.H. Du Quesne-van Gogh, Persönliche Erinnerungen an Vincent van Gogh, R.Piper & Co, München, 1920. Translated from German by Ana Shaishmelashvili.



1. ვინსენტ ვან გოგი, 1871 წ.
Vincent Van Gogh, 1871



2. ანა კორნელია ვან გოგი, მხატვრის დედა
Anna Cornelia Van Gogh, Artist's Mother



3. თეოდორ ვან გოგი, მხატვრის მამა
Theodorus Van Gogh, Artist's Father

4. ელიზაბეტ ჰუბერტა დუ ქესნე-ვან
გოგი, მხატვრის და
Elisabeth Huberta du Quesne - Van Gogh,
Artist's Sister



5. თეო ვან გოგი, მხატვრის ძმა
Theo Van Gogh, Artist's Brother

ჟურნალში ACADEMIA სტატიების წარდგენის წესები

იხ.: www.art.edu.ge

(ჟურნალი ACADEMIA)

Manuscript submission guidelines can be found at

www.art.edu.ge

(Journal “ACADEMIA”)

