

საქართველოს მეცნიერებათა ეროვნული აკადემია
GEORGIAN NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES

სამეცნიერო კონფერენცია
(2 ნოემბერი, 2016 წ.)

SCIENTIFIC CONFERENCE
(2nd of November, 2016)

**ჯოვანი სკუდიერი
და საქართველო
GIOVANNI SCUDIERI
AND GEORGIA**

თბილისი
TBILISI
2017



Sandier

Georgian National Academy of Sciences

Academic Conference

Giovanni Scudieri and Georgia

(2nd of November, 2016)

Proceedings

*Dedicated To 200th Anniversary From
The Architect's Birth*

Tbilisi
2017

საქართველოს მეცნიერებათა ეროვნული აკადემია

სამეცნიერო კონფერენცია

ჯოვანი სკუდიერი და საქართველო

(2 ნომბერი, 2016 წ.)

მოსხენებათა კრებული

*ედვინება არქიტექტორის დაბადებიდან
200 წლისთავს*

Tbilisi
2017

მთავარი რედაქტორი: აკად. როინ მეტრეველი

რედაქტორები: პროფ. დიმიტრი თუმანიშვილი
გიორგი შაპაშვილი

ინგლისური ენის რედაქტორი: მარინე ყენია

დიზაინერ-დამკაბადონებელი: პაატა ქორქია

© საქართველოს მეცნიერებათა ეროვნული აკადემია, 2016

© ავტორები, 2016

ISBN 978-9941-27-243-1

იტალიური არქიტექტორული გემოვნება მრავალსაუკუნოვან ისტორიას ითვლის და ცნობილია საკუთარი სტილითა და განახლების ნიჭით. მან სახელი კავკასიაშიც გაითქვა: XIX საუკუნიდან მოყოლებული, პროექტებისა და იდეების განსახორციელებლად საქართველო იტალიელ არქიტექტორებს ნაყოფიერ ნიადაგსა და განუმეორებელ კონტექსტს სთავაზობდა.

ჯოვანი სკუდიერი პირველი იტალიელი არქიტექტორი გახლდათ, რომელმაც თბილისს საკუთარი კვალი დაამჩნია. საქართველოს დედაქალაქში კავკასიის მეფისნაცვლის, მიხეილ ვორონცოვის მონვევით ჩამოსული, 1846 წელს თბილისის მთავარი არქიტექტორი გახდა და 1847 წელს მოღვაწეობა იმდროინდელი კულტურული ცხოვრების სიმბოლოს – თეატრის მშენებლობით დაიწყო, რომელიც მალევე იტალიური ოპერის მოყვარულთა თავმოყრის ადგილად იქცა. თეატრის მშენებლობა 1851 წელს დასრულდა. ის ამიერკავკასიაში პირველ საოპერო სცენას წარმოადგენდა, 700 მაყურებელს იტევდა და ფასადისა და ინტერიერის დიზაინის თავისებური შერწყმით გამოირჩეოდა: სკუდიერიმ ქ. ვიჩენცას პალადიოს ბაზილიკის მოტივებით შთაგონებული თეატრის ფასადისა და შენობის გამოკვეთილად აღმოსავლური შიდა სივრცეების სრულყოფილ ერთიანობას მიაღწია.

კულტურა, პოლიტიკა და ქალაქგეგმარება: იტალიელი არქიტექტორის პროექტით შეიქმნა თბილისის სათათბიროს პირველი შენობა, შემდეგ კი მტკვარზე ქვის ხიდი (რომელსაც დღესაც თბილისელები და ქალაქის სტუმრები „მშრალ ხიდს“ უწოდებენ), პირველი კაფე და შადრევანი. სკუდიერი 1851 წელს, სამხედრო ტაძრის მშენებლობის დროს დაიღუპა.

სკუდიერის სხვა იტალიელებიც მოჰყვნენ, მაგალითად, ანჯელო ანდრეოლეტი, რომელიც თანამშრომლობდა ქართველ ხუროთმოძღვრებთან ქაშვეთის ეკლესიისა და, ასევე, კავკასიის ოფიცერთა ეკონომიკური საზოგადოების შენობის მშენებლობისას, სადაც ამჟამად თიბისი ბანკის ცენტრალური ოფისია განლაგებული.

იტალიური კვალი მხოლოდ წარსულით არ შემოიფარგლება. თბილისის იერის გალამაზებაში, თანამედროვე კრეატიულობისა და საუკუნოვანი ნაგებობების ხიბლის შერწყმის მეშვეობით, ბოლო წლებში საკუთარი წვლილი სახელგათქმულმა არქიტექტორებმა შეიტანეს: მიკელე დე ლუკის ავტორობით შეიქმნა თბილისისა და განახლებული საქართველოს სიმბოლოდ ქცეული „მშვიდობის ხიდი“ და ფუტურისტული სტილით აგებული მინისა და ბეტონის შენობა, სადაც საქართველოს შინაგან საქმეთა სამინისტროა განთავსებული.

თბილისის სტუმრებისთვის დასამახსოვრებელია არა მხოლოდ წარიყალას ციხესიმაგრე, არამედ დედაქალაქის შუაგულში მასიმილიანო ფუქსასის მიერ აგებული იუსტიციის სახლისა და მუსიკალური თეატრისა და საგამოფენო კომლექსის შენობის ხედები.

ტრადიცია და ინოვაცია: როგორც წარსულში, ასევე დღესაც, იტალიელ არქიტექტორებს საკუთარ სიტყვას ამბობენ თბილისის – მრავალეთნიკური იდენტობის ამსახველი, ძირძველი და, ამავე დროს, თანამედროვე და მიმზიდველი ქალაქის იერსახის შექმნაში. საქართველო და მისი დედაქალაქი მუდამ დაკავშირებული იქნება ჯოვანი სკუდიერის სახელთან, რომელმაც ჩაწვდა, გაითავისა და ბრწყინვალედ წარმოაჩინა არაჩვეულებრივი ქართველი ერის ათასწლოვანი კულტურა და ევროპული სული.

ანტონიო ენრიკო ბარტოლი,
იტალიის ელჩი საქართველოში

L'estro architettonico italiano vanta una storia secolare e una fama meritata grazie a stile e capacità d'innovazione. Una fama che mette radici anche nel Caucaso. A partire dal XIX secolo., la Georgia offre agli architetti italiani terreno fertile per progetti e idee. E uno spettacolare scenario nel quale inserire l'opera dell'uomo.

Giovanni Scudieri è il primo a lasciare l'impronta del suo talento su Tbilisi. Invitato dal Governatore Generale del Caucaso Mikheil Voroncov, diventa Architetto civile della capitale georgiana nel 1846. Nel 1847 inizia la sua attività con la costruzione di uno degli edifici simbolo della vivacità culturale di quegli anni: il teatro. Che ben presto diventa punto di riferimento per i tanti amanti dell'opera italiana. Terminato nel 1851, è la prima sala di tutto il Caucaso, prima anche per grandezza: 700 spettatori. La particolarità dell'edificio consiste nel peculiare binomio tra design interno ed esterno. Scudieri realizza una perfetta unione tra la facciata esterna, in stile italiano, ispirato ai motivi della Basilica Palladiana di Vicenza e gli interni, dai forti connotati orientali.

Non solo cultura, ma anche politica e urbanistica. L'architetto italiano progetta l'edificio che originariamente ospitava il Consiglio della città di Tbilisi. Poi, il primo ponte in pietra nella città sul fiume Mtkvari (che ancora oggi abitanti e turisti chiamano "ponte secco"), il primo caffè e la prima fontana. Muore nel 1851, durante la costruzione della Cattedrale militare, ultima sua creazione. A Scudieri seguono altri italiani, come Angelo Andreoletti, che collabora con architetti georgiani per la costruzione della Chiesa di Kashveti e del palazzo dell'Associazione Economica degli Ufficiali del Caucaso, attualmente sede della banca TBC.

Ma le tracce italiane non appartengono solo al passato. Famosi progettisti hanno contribuito alla bellezza di Tbilisi anche in questi ultimi anni. Fondendo a perfezione lo stupore della creatività contemporanea con il rassicurante fascino di edifici

antichi di secoli. E' il caso di Michele De Lucchi, autore del Ponte della Pace, divenuto simbolo di Tbilisi e della nuova Georgia. Ma anche della futuristica architettura in vetro e cemento che ospita il Ministero degli Affari Interni. Qualunque turista porta con sé il ricordo della rocca di Narikala ma anche del Tbilisi Public Service Hall e del Music Theatre and Exhibition Hall realizzati da Massimiliano Fuksas nel cuore della capitale, su entrambe le sponde del fiume.

Tradizione e innovazione: ieri e oggi, gli architetti italiani hanno contribuito a rendere Tbilisi una città affascinante, specchio di un'identità multiculturale, al tempo stesso antica e moderna. La Georgia e la sua capitale rimarranno sempre legate alla figura di Giovanni Scudieri. Brillante interprete dell'anima europea di questo popolo straordinario. Di questa cultura millenaria, capace d'interpellare e stimolare la sensibilità contemporanea.

*Antonio Enrico Bartoli,
Ambasciatore d'Italia in a Tbilisi*

ჯოვანი სკუდიერის ცხოვრება და მოღვაწეობა

ჯოვანი სკუდიერი, ეროვნებით იტალიელი, XIX საუკუნის თბილისის გამორჩეული არქიტექტორია, რომელმაც უმნიშვნელოვანესი კვალი დატოვა ქალაქის არქიტექტურის განვითარების ისტორიაში. სამწუხაროდ, ამის მიუხედავად, მასზე ცოტა რამ იყო ცნობილი.

ჯოვანი სკუდიერი დაიბადა 1816 წელს* ქ. ლუგანოში (შვეიცარია), რომლის მკვიდრი იყო ჯოვანის დედა – ანჯელა ტორიჩელი. ჯოვანის მამა – აზნაური ბერნარდო სკუდიერი – ოფიცერი, პადუელი იყო. სკუდიერის ოჯახი ძირითადად პადუაში ცხოვრობდა, სადაც ჯოვანი სწავლობდა საიმპერატორო სამეფო უმაღლეს სასწავლებელში. სასწავლებელში სწავლისას უკვე ნათელი გახდა მისი ჭეშმარიტი



სკუდიერის საგვარეულო გერბი

მიდრეკილება და არქიტექტურობის ნიჭი. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ოჯახმა მიიღო რა მხედველობაში ეს გარემოება, გადანყვიტა გაეგზავნა იგი ოდესაში ბიძამისთან, ოდესის გამოჩენილ არქიტექტორ ჯორდანო ტორიჩელისთან, იმ იმედით, რომ მისი ხელმძღვანელობით ის უკეთ დაეუფლებოდა არქიტექტორის პროფესიას. ჯ. სკუდიერი ოდესაში ჩავიდა 1832 წელს და არა 1837, როგორც აქამდე იყო ცნობილი. 1837 წელს ჯ. სკუდიერი განწესებულ იქნა თავისუფლად მომუშავე არქიტექტორად ოდესის სამშენებლო კომიტეტში, ხოლო 1840 წელს კი ოდესის სამშენებლო კომიტეტის სამხაზველოს მმართველად დაინიშნა.

* იტალიურ-ავსტრიული საბუთების გარდა, ყველგან თარიღი მოცემულია ძველი სტილით.

სამხაზველოში ანუ სკოლა-სახელოსნოში ჯ. სკუდიერი მოღვაწეობდა არა მარტო როგორც მმართველი, არამედ, როგორც პედაგოგიც, რადგანაც „სამხაზველოში“ განსაზღვრული იყო 8 მოსწავლის ადგილი. მათთვის იკითხებოდა „სამშენებლო მეცნიერებათა და არქიტექტურის კურსი“. მხაზველები დიდ სამსახურს და დახმარებას უწევდნენ ქალაქის არქიტექტორებს. აღსანიშნავია, რომ „იმ მასალის მიხედვით, რომელიც წარმოადგინა გენერალ ა.ა. ლენინერის საინჟინრო გუნდმა, არქიტექტორ ჯ.ბ. სკუდიერის ანაზომებით და არქიტექტორ ფ.ო. მორანდის ესკიზებით“ იყო შესრულებული ოდესის განვითარების საყრდენი გეგმა.

დღესდღეობით ოდესაში შემორჩენილია მისი პროექტით აშენებული რამდენიმე შემოსავლიანი სახლი. არაა შემორჩენილი მეზაღეობის მთავარი სასწავლებლის შენობა (1846 წ.) ბოტანიკურ ბაღში. სწორედ ჯ. სკუდიერის დაავალა თავადმა პ.ი. გაგარინმა ოდესაში თავისი თეატრის მშენებლობაც. განსაკუთრებულ ინტერესს უნდა წარმოადგენდეს ჯ. სკუდიერის მიერ შესრულებული საინჟინრო ნაგებობების პროექტები: კარანტინის ხევზე დაკიდული ხიდის განუხორციელებელი პროექტი (ხევის სიგრძე დაახლოებით 120 მ. იყო); ასევე არგანხორციელებული ჯ. სკუდიერის პროექტი ოდესაში წყალსადენის აშენებისა, რომელიც ქალაქის ქუჩების ზღვის წყალით მორწყვას მოემსახურებოდა. აღიარებულია, რომ ჯ. სკუდიერმა იმდენად დიდი ღვაწლი შეიტანა ოდესის არქიტექტურის განვითარებაში, რომ ოდესელები მას ყველაზე ცნობილ ქალაქის არქიტექტორთა შორის მოიხსენებენ.

1845 წლის 26 სექტემბერს¹ ჯ. სკუდიერმა გაუგზავნა მ. ვორონცოვს ტფილისში წერილი, რომელიც ჩვენ გვიხსნის, რითი ხელმძღვანელობდა იგი, როდესაც გამოთქვამდა სურვილს იმსახუროს ამიერკავკასიაში. „რამდენად სასიამოვნოც უნდა იყოს ჩემთვის ეს ყველაფერი (გულისხმობს თავის მოღვაწეობას ოდესაში – თ.გ.), მე მაინც მგზნებარედ მსურს, რომ მქონდეს რამდენადმე უფრო ფართო ასპარეზის შესაძლებლობა, რათა ვაჩვენო ჩემი მონდომება და ჩემი შესაძლებლობები“... [9]

ოდესიდან ტფილისში ჯ. სკუდიერი 1846 წლის 23 თებერვალს ჩამოვიდა. 1846 წლის 28 თებერვალს კი ამას უკვე მოჰყვა მისი „ტფილისის საქალაქო არქიტექტორის მოვალეობის შემსრულებლად“ დანიშვნა. მისი როგორც საქალაქო არქიტექტორის წარმატებული საქმიანობა დასტურდება წერილით, რომელიც თბილისის სამშენებლო კომისიამ გაუგზავნა კავკასიის მეფისნაცვალს, სადაც სამშენებლო კომისია... „უმორჩილესად სთხოვს მისი, სკუდიერის, დამტკიცებას ნამდვილ საქალაქო არქიტექტორად. 1847 წლის 19 მარტი. ტფილისი“. მაგრამ კავკასიის მეფისნაცვლის თავად მ. ვორონცოვის ბრძანებით, 1847, 5 აგვისტოს, ჯ. სკუდიერი გადაყვანილ იქნა, მისივე თხოვნით, არქიტექტორად მეფისნაცვლის კანცელარიის საკარანტინო-საბაჟო განყოფილებაში.



მ.ს. ვორონცოვი

ჩვენთვის დიდ ინტერესს წარმოადგენს ჯ. სკუდიერის რაპორტი კავკასიის მეფისნაცვლის კანცელარიის ვიცე-დირექტორის სახელზე, სადაც ის წერს: „ჩემი საქალაქო არქიტექტორის თანამდებობაზე სამსახურის დროს და 1847 წელს საკარანტინო-საბაჟო განყოფილებაში გადასვლისას, მიხეილ სიმონის ძეს (ე.ი. ვორონცოვის) ნებით, მომეცა მე შემდეგი მნიშვნელოვანი დავალებები, ჩემი უშუალო მოვალეობის იქითა და ყოველგვარი ანაზღაურების გარეშე, კერძოდ: 1) 1846 წელს თეატრის პროექტი. 2) აგრეთვე 1846 წელს ქვის ხიდის ნახაზებისა 3) მ. ვორონცოვის დავალებით შედგენილია პროექტები: სახაზინო აფთიაქისა და საავადმყოფოს რეკონსტრუქციაზე. 4) მ. ვორონცოვის ბრძანებით შედგენილია ქ. ტფილისში საკორპუსო ტაძრის პროექტი, დამტკიცებული 1848 წლის 3 თებერვალს“. 1848 წლის 27 ივლისი. [9]

ზემოთ აღნიშნულ პროექტებთან ერთად, ჯ. სკუდიერის მიერ შესრულებულ იქნა სხვა პროექტებიც, მაგრამ, ყველაზე

მნიშვნელოვანი საზოგადოებრივი შენობა XIX საუკუნის შუა ხანების თბილისში იყო თეატრი, რომელიც, ამავე დროს, არქიტექტორის ყველაზე მნიშვნელოვან ნაგებობასაც წარმოადგენდა.



თეატრი. საერთო ხედი. პროექტი (1850 წ.)

თეატრის შენობა, რომელსაც ერევნის (დღეს თავისუფლების) მოედნის ცენტრალური ნაწილი ეჭირა, 1847-1851 წლებში ააგეს. ეს იყო პირველი სპეციალური სათეატრო ნაგებობა არა მარტო საქართველოში, არამედ მთელ კავკასიაში. შენობაში, გარდა თეატრისა, ჩართული იყო სავაჭრო სათავსოები და ამიტომ მას ხშირად უწოდებდნენ „ქარვასლა“ თეატრით ან „თეატრალური შენობა დუქნებით“. მაგრამ მაღაზიები და სავაჭრო საწყობები დამატებული იყო წმინდა კომერციული მიზნით, მთავარი კი იყო თეატრი. ქარვასლისა და თეატრის შენობა წარმოადგენდა ოთხსართულიან, გეგმით მართკუთხა ნაგებობას ზომებით – პროექტის მიხედვით – 78 x 48 მ. შენობის ცენტრალურ ნაწილს იკავებდა თეატრი რომელიც

გათვალისწინებული იყო 700-მდე მაყურებელზე, გარდა ამისა შენობაში იყო 266 დიდი და პატარა კომერციული სათავსი.

თეატრის გახსნა 1851 წლის 12 აპრილს შედგა. თავისი არქიტექტურით შენობის ფასადები და თეატრის ინტერიერი არ შეესაბამებოდა ერთმანეთს. როგორც მაშინ წერდნენ, „ფასადი... მსუბუქი იტალიური არქიტექტურისა, უამრავი თალით, მსუბუქ სვეტებზე“, ინტერიერი კი ატარებდა „აღმოსავლურ“ ხასიათს. ფაქტიურად, ეს შენობა – ეკლექტიზმის ერთ-ერთი ადრეული ნიმუშია თბილისში. მაყურებელთა დარბაზისა და ფოიეების გაფორმება შესრულებული იყო ცნობილი მხატვრის, თავად გრიგოლ გაგარინის ესკიზებით „გაუმჯობესებულ არაბულ სტილში“. არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ თბილისის თეატრის მაყურებელთა დარბაზი თანამედროვეთა ადფრთოვანებას ინვევდა.



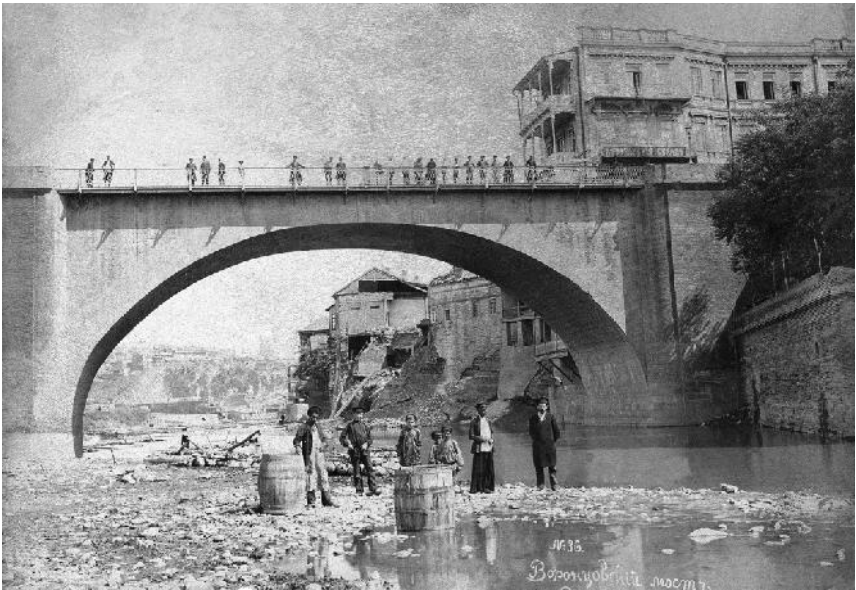
გ.გ. გაგარინი

სამწუხაროდ, 1874 წლის 11 ოქტომბერს, ხანძრის შედეგად თეატრი მთლიანად დაინვა. 1879 წელს შენობა აღადგინეს თეატრის გარეშე უკვე სრულად როგორც „პასაჟის“ ტიპის სავაჭრო დანიშნულების შენობა

ამჟამად, ქარვასლის შენობიდან შემორჩენილია მხოლოდ ორი (ოთხიდან) თუჯის გრიფონი, რომელნიც თავის დროზე თეატრის შესასვლელებთან იდგა. ჯ. სკუდიერი, რომლის პროექტით აშენდა მთელი შენობა, შეიძლება ჩაითვალოს ამ სკულპტურული კომპოზიციის ავტორად. ინტერესს იწვევს არაორდინარული გადაწყვეტა, – გრიფონების „თავებზე დიდი“ ფარნების დამაგრება, რაც ანიჭებდა მთელ ამ კომპოზიციას ფუნქციურ დატვირთვისაც. ეს სკულპტურული კომპოზიცია, რომელიც დადგეს 1851 წელს, ამჟამად წარმოადგენს მრგვალი ქანდაკების ყველაზე ადრეულ ნიმუშს თბილისში. 2010 წლიდან

გრიფონები თავისუფლების მოედანზე თბილისის საკრებულოს შენობასთან დგანან.

1851 წელს მოედანზე საქალაქო პოლიციის ახალი შენობის წინ მოეწყო შადრევანი, „შადრევანი აუზით“, როგორც მას უწოდებდნენ. არსებობს აღნიშნული შადრევნის ფოტო, გადაღებული 1862 წელს იტალიელი ფოტოგრაფის ლუიჯი მონტაბონეს მიერ. ინტერესი ამ შადრევნის მიმართ, რა თქმა უნდა, ნაკარნახევია იმით, რომ მისი ავტორი იყო ჯ. სკუდიერი. ეს იყო ერთ-ერთი პირველი ე.წ. საზოგადოებრივი სარგებლობის შადრევანი ქალაქში (არსებობდა 1885 წლამდე).



**მიხეილის მცირე („მშრალი“) ხიდი და მტკვრის მარჯვენა ტოტი
მადათოვის კუნძულთან (1880-იანი წწ.)**

ჯ. სკუდიერის მიერ თბილისში აშენებულ მნიშვნელოვან ნაგებობებს შორის იყო მიხეილის ხიდი (ამჟამად, ჩუღურეთის და „მშრალი“ ხიდები). ეს იყო თბილისის პირველი ქვის ხიდი მტკვარზე რომელიც XIX საუკუნეში აშენდა. აშენდა ორი ხიდი – დიდი და მცირე, ვინაიდან ამ ადგილას მტკვარს ორ ნაწილად

ჰყოფდა ე.წ. მადათოვის კუნძული. ხიდები ერთმანეთთან მიწა-ყრილით იყო შეერთებული. თავდაპირველი პროექტის თანახმად, მცირე ხიდი ერთმალისანი იყო, დიდი კი სამმალისანი. ხიდის თითო, კოლოფა კამარებიანი მალი იყო სიგრძით 15 საყენი (32 მ.), სიგანეში კი 5 საყენი. მშენებლობის დროს, მისი გათავისების მიზნით, გადაწყვიტეს შეეცვალათ დიდი ხიდის პროექტი. მისი გადამუშავების შემდეგ იგი აშენდა როგორც ხუთმალისანი. დიდი ხიდის გახსნა და კურთხევა შედგა 1853 წლის 8 ნოემბერს, ხოლო მცირე (ერთმალისანი) ხიდის მშენებლობა დამთავრდა 1851 წელს. იგი დღესაც ინარჩუნებს პირვანდელ იერს და, ამავე დროს, ყველაზე ძველია თბილისურ ხიდებს შორის. მისი მალი იმ დროს რუსეთის იმპერიის ქვის ხიდებში უდიდესი იყო.

1846 წ. ჯ. სკუდიერიმ შეასრულა მდიდარი თბილისელი კოლონისტის ფ.ზალცმანის მშენებარე სახლის რეკონსტრუქციის პროექტი. ამ შენობაში უნდა განთავსებულიყო „კეთილშობილთა საკრებულო“. საინტერესოა, რომ მისი დარბაზი არა მარტო საცეკვაო, არამედ საკონცერტოც ყოფილა, სადაც ტარდებოდა მუსიკალური საღამოები და კონცერტები. ყოველივე ზემონათქვამი, რასაკვირველია, მეტყველებს ჯ. სკუდიერის მიერ შექმნილი დარბაზის მნიშვნელობაზე. ამასთან, 1848 წლის 8 აგვისტოს მეფისნაცვლის მიერ დამტკიცებულ იქნა ერთსართულიანი შენობის პროექტი, რომლის მიხედვითაც იგი უნდა მიეშენებინათ ფ.ზალცმანის უკვე არსებული სახლისათვის, რათა იქ განეთავსებინათ „საჯარო საკონდიტრო და ყავახანა“. ეს იყო პირველი კაფეს შენობა თბილისში.

ჯ. სკუდიერის პროექტით სხვა საცხოვრებელი სახლებიც იყო აშენებული, მაგრამ თბილისში ჩვენთვის მხოლოდ ორი სახლის პროექტია ცნობილი. ერთი მათგანის მშენებლობა 1846 წლის 13 ნოემბერს გრაფის (ამჟამად ნ. ვაჩნაძის) ქუჩაზე დაიწყო. ეს სახლი, როგორც ჩანს, წარმოადგენს ყველაზე ადრეულ ნიმუშს გეგმისა, სადაც ნახევრადწრიული კიბის (რაც პირველადაა გამოყენებული) უჯრედის წინ განთავსებულია ვესტიბული, რომელიც საპარადო იერს აძლევს სადარბაზოს. მეორე, ასევე ორსართულიანი სახლი სარდაფით უნდა

აშენებულოყო „ქარავნის“ ქუჩაზე. მისი პროექტი დამტკიცებული იყო 1847 წლის 10 თებერვალს.

გაზეთ „კავკაზ“-ის ერთ-ერთ ნომერში (1846 წ., 23 ნომბერი, № 47), რომელშიც ჩამოთვლილი იყო თბილისის ახალი შენობები, აღნიშნულია: „კიდევ ყურადღების ღირსია ორი გადაკეთებული მეჩეთი, ერთი ამერიკულ (მეტეხის) ხიდთან, მოჭიქული მოხდენილი მინარეთით, მეორე ასევე მინარეთიანი – ბოტანიკურ ბაღთან, საქალაქო არქიტექტორის ჯ. სკუდიერის მიერ შექმნილი“.

1849 წელს ჯ. სკუდიერიმ შეადგინა პროექტი მიშენებისა უკვე არსებულ ზუბალაშვილის ქარვასლაზე, რომელიც მეტეხის ხოდთან მდებარეობდა. როგორც წერს გაზეთი „კავკაზ“-ი (1914 წ., 7 მარტი, № 54) – ეს იყო „პროექტი სპარსული სტილის ლამაზი და დამახასიათებელი გალერეისა და სავაჭრო დუქნის“.

როგორც უკვე აღინიშნა, მეფისნაცვალ მ. ვორონცოვის დავალებით ჯ. სკუდიერის მიერ იქნა შედგენილი და შემდეგ დამტკიცებული გეგმები: სახაზინო აფთიაქის ტფილისის ქალაქის საავადმყოფოდ, ხოლო თავად სავადმყოფოსი სახაზინო აფთიაქად და ლაბარატორიად გადაკეთებისა. ქალაქის საავადმყოფო იმ დროს განთავსებული იყო დღევანდელი დ. უზნაძის ქუჩის ბოლოში, იქ, სადაც მერე მრავალი წლის განმავლობაში იმყოფებოდა მთავარი სააფთიაქო სამმართველო. დღესაც შენარჩუნებულია იმ ორსართულიანი სახლების მთელი კომპლექსი, სადაც ის იყო განლაგებული. ასევე გახდა შესაძლებელი იმ ადგილის დადგენა, სადაც იყო სახაზინო აფთიაქი, რომელიც გადაკეთდა ქალაქის საავადმყოფოდ. დღეს ამ ტერიტორიაზე მდებარეობს შენობები, რომლებიც „საკრებულოს“ კომპლექსში შედის. არსებობს ერთი საარქივო ამონაწერი „კავკასიის სამოქალაქო უწყების სამედიცინო ნაწილის მმართველის წარდგენიდან“, რომელიც მიმართულია კავკასიის მეფისნაცვლისადმი 1849 წლის 11 მარტს, სადაც აღნიშნულია, რომ „საქალაქო საავადმყოფოსა და ტფილისის სახაზინო აფთიაქის მოწყობას ზედამხედველობდა ჯ. სკუდიერი

და მათი საბოლოოდ დამთავრების შემდეგ, ისინი იქნება ყველაზე სრულყოფილი და კეთილმოწყობილი ამ ტიპის შენობებს შორის“.

ამიერკავკასიის ქალთა ინსტიტუტი განლაგებული იყო კერძო სახლებში. ამასთან დაკავშირებით თავადმა მ. ვორონცოვმა 1846 წლის 14 ნოემბერს დაავალა საქალაქო არქიტექტორს ე.ი. ჯ. სკუდიერის შეედგინა ამიერკავკასიის ქალთა ინსტიტუტის პროექტი. პროექტის და ხარჯთაღრიცხვის განხილვის (1847 წლის 14 იანვარი) შედეგად გაირკვა, რომ ინსტიტუტის შენობის აგებას სჭირდებოდა 174,462 მან. 34 კაპ., ხოლო ეს თანხა მიჩნეული იქნა „ძალზე დიდად“.

პოლიციის შენობების პროექტის არსებობას გვიდასტურებს ერთ-ერთ საარქივო დოკუმენტში (1848 წლის 29 მარტი) მოყვანილი ცნობა, სადაც ლაპარაკია იმაზე, რომ „ერევნის მოედანზე პოლიციის აშენების პროექტი, [...] შედგენილი არქ. ჯ. სკუდიერის მიერ, დამტკიცებული თქვენი ბრწყინვალეების მიერ (იგულისხმება მ. ვორონცოვი. – თ. გ.), არ სრულდება საჭირო თანხის (34 ათასი მანეთი) უქონლობის გამო და გადადებულია უკეთესი დროისათვის“. 1848 წლის 28 იანვარს მეფისნაცვალმა გამოთქვა სურვილი კერძო პირისათვის გადაეცა შენობის აგება. მსურველთა შორის საკუთარი ხარჯებით აშენებინა შენობა ტფილისის საქალაქო პოლიციისათვის, აღმოჩნდა ჯ. სკუდიერიც, რომელსაც მიეცა კიდევ უპირატესობა. 1849 წლის მარტში ჯ. სკუდიერისთან დაიდო ხელშეკრულება, სადაც, კერძოდ, აღნიშნული იყო: „მე, ჯ. სკუდიერი, თანახმა ვარ დავდო ხელშეკრულება – ტფილისის საქალაქო პოლიციისათვის ავაგო ქვის ნაგებობები... შემდეგ პირობებით: 1) მე ვალდებულივარ ვიღებ საკუთარი სახსრებით ავაშენო შენობა და სხვა სათავსები ტფილისის საქალაქო პოლიციისათვის, 2) მთავრობამ უნდა დაიქირაოს ეს ზემოთ აღნიშნული შენობა 35 წლის განმავლობაში, 3) მე ან ჩემმა შთამომავლებმა ტფილისის საქალაქო საზოგადოებრივი მმართველობისაგან წინასწარ ყოველწლიურად უნდა მივიღოთ 1.990 მანეთი ვერცხლით, 10) როგორც ჩემს მიერ აშენებული შენობა, ასევე უკვე არსებული შენობები მიწის ჩათვლით უნდა შეადგენდეს ჩემს საკუთრებას“... [9]

პოლიციის სამმართველოსათვის შენობების აგება დაიწყო 1849 წლის დასაწყისში, შენობების აგებით (რომლებსაც ხშირად გვერდით ფლიგელებს უწოდებდნენ) ველიამინოვის (შ. დადიანის) და ჰანის (გ. ტაბიძის) ქუჩების მხრიდან. 1850 წლის იანვართებერვალში ისინი უკვე აშენებული ყოფილა. აღნიშნული შენობები ჯ. სკუდიერის უნდოდა წარედგინა როგორც გირაო ამიერკავკასიის საზოგადოებრივი მზრუნველობის უწყებაში, რათა მიეღო ფულადი თანხა მშენებლობის გასაგრძელებლად.

1850 წლის 1 მარტს ჯ. სკუდიერი თავის მოხსენებით ბარათში, რომელიც მან კავკასიის მეფისნაცვლის სახელზე წარადგინა, აღწერს თავის ფინანსურ მდგომარეობას. მეფისნაცვალმა მ. ვორონცოვმა 1850 წლის 9 მაისს „შესთავაზა“ საზოგადოებრივი მზრუნველობის უწყებას, მისცეს ჯ. სკუდიერის სესხი იმის დამონების გარეშე, რომ მიწა, რომელზედაც იგი აწარმოებს მშენებლობას მისი საკუთრებაა. საქმე იმაშია, რომ საზოგადოებრივი მზრუნველობის უწყება სიძნელის წინაშე იდგა, ჯ. სკუდიერისთვის სესხის გადაცემისას, რადგანაც იმ დროს არსებული კანონმდებლობით მიწა, რომელზედაც ჯ. სკუდიერი თავისი თანხით აშენებდა შენობებს, არ ჩაითვლებოდა მის საკუთრებად, სანამ ის მთლიანად არ დაამთავრებდა მშენებლობას.

1850 წლის 28 ივლისს არქიტექტორმა ითხოვა ნებართვა მოაწიოს დროებითი კარავი (იგულისხმება ფარდული) ერევნის მოედანზე „სხვადასხვა ტკბილეულის“ გასაყიდად, მის მიერ შედგენილი პროექტით (ნახატი). ამ საკითხის გადამწყვეტა გართულდა და დიდი ხნით გაიწელა. სამწუხაროდ, არ შემოგვრჩა „ნახატი“ იმ დროებითი კარავისა, რომელიც უდაოდ იქნებოდა პირველი ნიმუში მცირე არქიტექტურული ფორმისა ჩვენს ქალაქში.

სამხედრო საკორპუსო ტაძრის „უზენაესად დამტკიცებული“ პროექტი ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი პროექტია, რომელიც ჯ. სკუდიერმა თბილისში შეადგინა. ტაძრის მშენებლობას 1848 წელს შეუდგნენ. სამწუხაროდ, 1851 წლის 5 ივნისს მშენებარე ტაძრის ზოგიერთი ნაწილი უეცრად ჩამოინგრა

და ნანგრევებში მოჰყვა რამდენიმე მუშა და თავად ჯ. სკუდიერიც, რომელიც პირადად ხელმძღვანელობდა ტაძრის მშენებლობას. დაასაფლავეს ჯ. სკუდიერი თბილისში კათოლიკურ სასაფლაოზე, რომელიც დღეს აღარ არსებობს (გაუქმებულია 1930-იან წლებში).

რაც შეეხება საკორპუსო ტაძარს, ჩვენი ვარაუდით, იგი ამენდა, მაგრამ არა პირვანდელი, არამედ, როგორც ჩანს, შეცვლილი პროექტით. თუ ჩვენს მიერ გამოთქმული ვერსია მისაღებია, ის აზუსტებს საკორპუსო ტაძრის აგების ადგილს – ალექსანდრეს მოედანი, რომელიც იმ დროს გამოიყენებოდა ალღუმების მოსაწყობად (პლაც-პარადი). ამგვარად, ტაძარი შენდებოდა მოედნის სამხრეთ ნაწილში, სახაზინო (დღეს ა. სობჩაკის) ქუჩის სიახლოვეს. ეს გვაფიქრებინებს, რომ ჯ. სკუდიერის შესაძლოა ჰქონდა თავისი გეგმები ამ მოედნის არქიტექტურულად მოწყობის თაობაზეც.

ჯ. სკუდიერის დაღუპვის შემდეგ მისი მამა, ბერნარდო სკუდიერი კავკასიის მეფისნაცვლის სახელზე 1851 წლის 27 დეკემბერს გაგზავნილ წერილში გამოთქვამს სურვილს, ჰქონდეს მონაცემები მისი შვილის გარდაცვალების შემდეგ დარჩენილი ქონების შესახებ. როგორც გაირკვა ჯ. სკუდიერის სიკვდილის შემდეგ დარჩა სხვადასხვა სახის მოძრავი ქონება და სახლი („სკუდიერის სახლი“), სადაც მოთავსებული იყო საქალაქო პოლიცია. სახლი, ან როგორც მას უწოდებდნენ, „მამული“ წარმოადგენდა ორსართულიან ქვის შენობას, ორ ფლიგელს და სხვადასხვა ტიპის ნაგებობებს, მინას, რომელზედაც ეს შენობები იყო განლაგებული – 537 კვ. საჟენი (2450 კვ.მ.). ყოველივე ზემოთ ჩამოთვლილი იყო მეურვეობაში აყვანილი მაზრის მიერ. იმის გამო, რომ სკუდიერზე ირიცხებოდა საზოგადოებრივი მზრუნველობის უწყების საკმაოდ დიდი ვალი, პოლიცია თვლიდა, რომ შენობა, რომელიც მას ჰქონდა დაკავებული, უნდა დარჩეს სამეურვეო სამმართველოში, რადგან ამ შენობის შემოსავლით რამოდენიმე წელიწადში შესაძლებელი გახდებოდა ჯ. სკუდიერის მთელი ვალის გადახდა. 1854 წლის 24 ივნისს თბილისის სამაზრო სასამართლომ საბოლოოდ უთხრა უარი მემკვიდრეობის

უფლებაზე მის მშობლებს, ბერნარდო და ანჟელა სკუდიერის, თანახმად კოდექსის იმ მუხლისა, რომლის მიხედვით, მათ არა აქვთ უფლება მემკვიდრეობაზე, რომელიც „კეთილსინდისიერად მოიპოვეს მათმა შვილებმა თავისი სახელით“. 1861 წლის მაისითაა დათარიღებული ჯ. სკუდიერის ძმების და დების შუამდგომლობანი, რომ ისინი აღიარებულ იყვნენ მათი გარდაცვლილი ძმის კანონიერ მემკვიდრეებად. ამასთან დაკავშირებით თბილისის სამაზრო სასამართლომ 1861 წლის 16 ნოემბერს გამოიტანა გადაწყვეტილება, რომ მათ მიერ წარმოდგენილი დაბადებისა და მონათვლის შესახებ ცნობები ამტკიცებენ მხოლოდ შვილების ნათესაობას თავის მშობლებთან, ხოლო „დასახელებული სკუდიერების ნათესაობრივი კავშირი ჯოვანი სკუდიერთან ვერ იქნება მიღებული სათანადოდ დასაბუთებულად; რაზეც დიპლომატიური კანცელარიის მეშვეობით უნდა შეატყობინონ სკუდიერებს“.

როგორც ჩანს, „სკუდიერის სახლის“ შემოსავლებიდან მიღებული თანხებით ვერ შეძლეს გადაეხადათ, როგორც მოელოდნენ, ჯ. სკუდიერის მთელი ვალი, ამიტომ თბილისის საგუბერნიო მმართველობამ 1863 წლის მაისში გამოაცხადა საჯარო გაყიდვა „ჯ. სკუდიერის უძრავი ქონებისა“. გამოჩნდნენ მსურველებიც. „სკუდიერის სახლის“ შეძენის სურვილი გამოთქვა თბილისის საქალაქო მმართველობამ. 1864 წლის მარტის ბოლოს სახლი გადავიდა ქალაქის საკუთრებაში და მასში განთავსდა ქალაქის მმართველობა და ქალაქის სამსახურები. ხოლო რაც შეეხება მოძრავ ქონებას (კერძოდ, ორი ოქროს საათი, იქროს ფრანგული სათუთუნე და ა.შ.) ის აუქციონზე გაიყიდა. თანხის ნაწილი გადაეცა სახაზინო გლეხ იოსებ ქურდოვანიძეს „სკუდიერისთან სამსახურის“ საფასურად და ასევე პრისტავ დროზდოვსკის, რომელმაც „საკუთარი სახსრები გაიღო სკუდიერის დასასაფლავებლად“ 10 მანეთის ოდენობით.

დამკვიდრებული აზრის მიხედვით, იმ პერიოდის თბილისში, პრაქტიკულად არ იყო შესრულებული თუნდაც ისეთი ცალკეული პროექტი, რომელნიც შეიცავდა ქალაქის რაიმე ცალკეული ნაწილის არქიტექტურული გააზრების თუნდაც

ზოგად ელემენტებს, რომ არაფერი ვთქვათ უკვე წინასწარ დამუშავებულ პროექტებზე ქალაქის არქიტექტურული ანსამბლებისა. ბოლო წლების ჩვენს მიერ ჩატარებულმა ფ. სკუდიერის შემოქმედების კვლევებმა შესაძლებლობა მოგვცა ვამტკიცოთ, რომ მაინც შეიძლება შევხვდეთ ისეთ პროექტებს სადაც საქმე გვაქვს წინასწარ გააზრებულ ქალაქგეგმარებით კომპოზიციასთან. კერძოდ, ესაა ერევნის (ამჟამად თავისუფლების) მოედანი, სადაც სკუდიერის პროექტის მიხედვით ჩამოყალიბდა გარკვეული ანსამბლი, რომელიც უდაოდ შეიცავდა ქალაქმშენებლობით ასპექტსაც.



**თეატრის კუთხე და პოლიციის შენობა, ე.წ. სკუდიერის სახლი
(1860-იანი წწ.)**

არქიტექტორის წინ იდგა საკმაოდ რთული ამოცანა. ერთი მხრივ, საჭირო იყო თეატრალური შენობის პროექტის შემუშავება, რაც თავისთავად წარმოადგენს არქიტექტურული

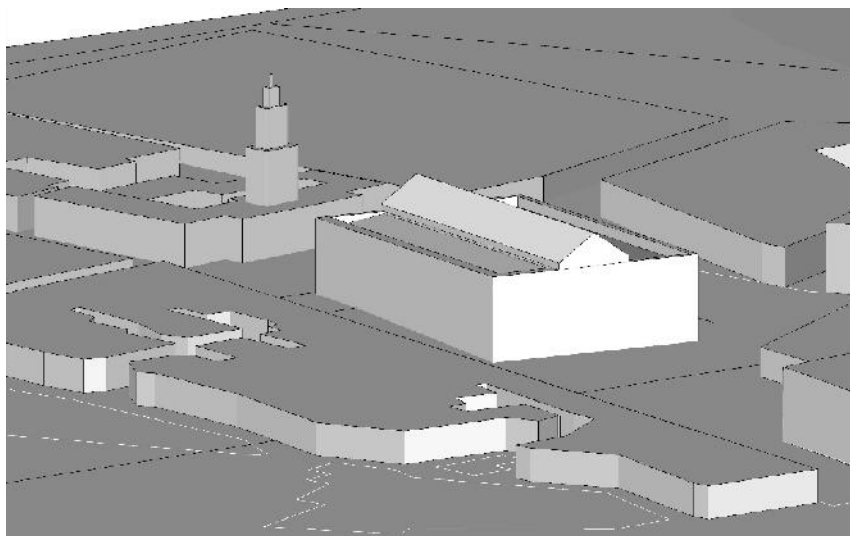
პროექტირების სპეციფიკურ და რთულ სახეობას, ამავედროულად, იდგა ამოცანა ერთ შენობაში ორი ფუნქციის – ძირითადის, სანახაობრივისა, ანუ თეატრალურისა და სავაჭრო-კომერციულის შერწყმისა. სამწუხაროდ, თვით ეს პროექტი, ავტორის – სკუდიერის მიერ დაპროექტებული და აშენებული, სრულად არ არის შემონახული. თეატრის მშენებლობის გამოცდილება მას უკვე ჰქონდა, თუ გავიხსენებთ თავად პ.ი. გაგარინის ოდესის ერთსართულიან თეატრს. დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, რომ ტფილისის თეატრის პროექტირებისას სკუდიერმა გამოიყენა XIX საუკუნის თეატრების გეგმარების სქემები, კერძოდ კი ოდესის პირველი თეატრისა, რომელსაც, უეჭველია, იცნობდა ნატურაში და პეტერბურგის დიდი (ქვის) თეატრისა, რომლის გეგმები სავარაუდოდ ჰქონდა და რომელიც იმ დროისთვის „დედაქალაქის გამორჩეულ ნაგებობებს“ მიეკუთვნებოდა და რეკონსტრუქციის შემდგომ (არქ. ალბერტო კავოსი) წარმოადგენდა ევროპაში თეატრალური შენობის საუკეთესო მაგალითს. ეს, რა თქმა უნდა, არ გამორიცხავს იმას, რომ სკუდიერი, ამავე დროს, სხვა თეატრების გეგმებსაც გაეცნო. ყოველივე ზემოთ აღნიშნულდან გამომდინარე, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ თეატრმშენებლობის გათვალისწინებით სკუდიერი მიდიოდა დამოუკიდებელი გზით მის წინ არსებული სპეციფიკური გეგმარებითი ამოცანის გადასაწყვეტად. მის მიერ შემუშავებული პროექტის მიხედვით, სამიარუსიან მაცურებელთა დარბაზსა, სადაც კარგადაა მოძებნილი ფორმები და პროპორციები, და სცენას ეკავა შენობის ცენტრალური ნაწილი, გვერდით ნაწილებში განლაგებული იყო თეატრის სხვა სათავსოები – ფოიე, ბუფეტი და თეატრში შესასვლელები, „ირგვლივ“ კი, შენობის მთელ პერიმეტრზე სავაჭრო სათავსოები იყო განთავსებული.

რაც შეეხება შენობის სავაჭრო ნაწილს, ის უდავოდ შეიძლება ჩავთვალოთ „პასაჟის“ ტიპის სავაჭრო ნაგებობად. და მართლაც, ზემოთ აღნიშნულს ადასტურებს შენობის მთელი პერიმეტრის ოთხივე იარუსზე მოწყობილი შიდა გალერეები, რაც ხელს უწყობდა ქარვასლის მალაზიებსა და სხვა სათავსებში შესვლას. შენობის ოთხივე კუთხეში განლაგებული იყო კიბეები

შენობის მთელ სიმაღლეზე „დაკიდულ კამარებზე“, რომლებიც აკავშირებდა სართულებს, ანუ იარუსებს. ამას გარდა, იყო გასასვლელები პარალელურ ქუჩებზე. სავაჭრო სათავსებთან ერთად შენობაში არსებობდა „ვაჭართა კანტორები“, სამიკიტნო, „რესტორაცია“, ბიბლიოთეკა – პასაჟის მრავალფუნქციურობის პრინციპის მიხედვით. ამრიგად, ეს იყო ქალაქისთვის სავაჭრო ტიპის სრულიად ახალი ნაგებობა, ამასთანავე, საკმაოდ ახალი არა მარტო თბილისისთვის, საქართველოსთვისაც და, თამამად შეიძლება ითქვას, ევროპისთვისაც კი („ქარვასლამ“ ფუნქციონირება 1849 წელს დაიწყო).

თეატრის პარალელურად, 1849 წლიდან მოედანზე დაიწყო პოლიციის შენობის მშენებლობაც, როგორც ზემოთ აღინიშნა, სკუდიერის პროექტის მიხედვით მას პრაქტიკულად ეკავა მოედნის მთელი სამხრეთი მხარე. მისი სწორკუთხა, საკმაოდ მასიური, სამიარუსიანი და, შეიძლება ითქვას, თავისი არქიტექტურით „მკაცრი“ კოშკი იძლეოდა საჭირო კონტრასტს თეატრის ჰორიზონტალურ ხაზებთან (თუ თეატრის შენობის საშუალო სიმაღლე მოედნის ნიშნულების გათვალისწინებით იყო 13,5 მეტრი, კოშკის სიმაღლე შპილის ჩათვლით – 35,0 მეტრს აღწევდა, ამასთანავე, თვით პოლიციის შენობის სიმაღლე პარაპეტის ჩათვლით ალბათ 9,5 მეტრს არ აღემატებოდა). ცენტრალურ, შენობის სიმეტრიის ღერძზე მდებარე რიზალიტს უდავოდ ნაირგვარობა შეჰქონდა ფასადის სივრცობრივ ორგანიზაციაში.

მოედნის დასაწყისში, თეატრისა და პოლიციის შენობებს შორის ვ. სკუდიერიმ განათავსა უკვე ცნობილი „ლამაზი ქვის შადრევანი“. გარდა წმინდა პრაქტიკული ფუნქციისა, ყოფილიყო ნელის რეზერვუარი თეატრისთვის ხანძრის შემთხვევაში, არქიტექტორის ჩანაფიქრის მიხედვით, ის ასრულებდა მხატვრულ, ამ შენობებს შორის მაკავშირებელი ელემენტის ფუნქციასაც. ამას ხელს უწყობდა მისი საპროექტო გადაწყვეტა – შადრევანს გარს ერტყა ტროტუარი საკმაოდ მასიური ტუმბოებით, რაც ზრდიდა მის ზომებს.



პასკევიჩ-ერივანსკის (ამჟამად თავისუფლების) მოედნის ანსამბლი (არქ. ჯ.სკუდიერი), რეკონსტრუქცია – ხედი აღმოსავლეთიდან (2016 წ.)

საინტერესოა, რომ პოლიციის შენობის არქიტექტურაში, ისევე, როგორც ახლა – დომინირებს კოშკი. პირველ შემთხვევაში მას უნდა შეესრულებინა სახანძრო კოშკის, მეორეში კი ტრადიციული რატუმის ატრიბუტის დანიშნულება. ჩვენ დარწმუნებული ვართ, რომ შენობის თავზე აღმართულ კოშკს სკუდიერი განიხილავდა არა როგორც სახანძრო სათვალთვალ კოშკს, პოლიციის შენობის კომპონენტს, არამედ როგორც მის მიერ შექმნილი ანსამბლის აუცილებელ ელემენტს. ყველაზე საინტერესო კი ისაა, რომ, როგორც ჩანს, კოშკი სახანძრო სათვალთვალ კოშკად არასდროს გამოუყენებიათ. ჩვენი მონაცემებით, კოშკის მშენებლობა 1864-65 წლებში დაუმთავრებიათ, ანუ მაშინ, როდესაც შენობა ქალაქის მმართველობამ შეისყიდა.

მოედნის კონტურზე მდგარა მოკრძალებული, სხვადასხვა სახის საცხოვრებელი სახლები; მოედნის ზემოქმედებას განაპირობებდა თავისებური არქიტექტურული ტანდემი – პოლიციის შენობა და თეატრი, რომელთაც, განსაკუთრებით თეატრის „უზარმაზარ“ შენობას, სივრცობრივად „ეჭირა“ მთელი მოედანი.

მოედნის გრძივი მხარეების გასწვრივ განთავსებულ შენობათა მასშტაბი გამოკვეთდა მთავარი შენობების მნიშვნელოვნებას – უმთავრესად თეატრისა და პოლიციის შენობისა მისი მასიური კომპიუტურით. მოედნის, ასე ვთქვათ, ღია, ხასიათი განპირობებული იყო იმით, რომ ის პერსპექტიულად დაგანახებდათ ქალაქის ლანდშაფტის შორეულ წერტილებს, ე.ი. იმ ბუნებრივსა და არქიტექტურულ დომინანტებს, რომლებთანაც იგი ვიზუალურადა და სივრცითაც იყო დაკავშირებული. ამის გამო სოლოლაკის ქედის ხედი ნარიყალას ციხესთან ერთად წარმოდგენილია მოედნის ანსამბლში მის განუყრელი ნაწილადაა და აძლიერებს მოედნის მთავარი მხარის ეფექტს. ჩვენ დარწმუნებულები ვართ, რომ პეიზაჟის, როგორც გარე ფაქტორის, გათვალისწინება შემთხვევითი არ ყოფილა, მეტიც, მიგვაჩნია, რომ კოშკის სიმაღლის გათვალისწინება ავტორი ითვალისწინებდა არა მარტო თეატრის შენობის სიმაღლეს, არამედ ქედის კონტურსაც. ქარვასლის დანგრევის შემდეგ ჯ. სკუდიერის მიერ შექმნილი მოედნის სივრცით – არქიტექტურული კომპოზიცია მოიშალა. 1935 წელს მოედანზე აშენდა ტრიბუნა, რომელმაც მისი ცენტრალური ნაწილი დაიკავა. ეს ნაგებობაც 1938 წელს დაანგრის, 1956 წელს კი მოედანზე ვლ. ლენინის ძეგლი აღიმართა, რომელიც 1989 წელს აიღეს. 2006 წელს მის ცენტრში ნმ. გიორგის სვეტი ააგეს. მაგრამ მოედნის კომპოზიციური მთლიანობა მაინც ვერ აღდგა. მრავალი წლის განმავლობაში სკუდიერი რატომღაც ცალკეული მხოლოდ ნაგებობების ავტორად განიხილებოდა და მხედველობაში არ იღებდნენ მის დამსახურებას როგორც ქალაქმშენებელი არქიტექტორისა. ანონიმი ავტორი სტატიაში „ტფილისი ახლანდელ დროში“ (K., 23 ნოემბერი 1846 წ., 47) მიუთითებს, რომ „ბატონ სკუდიერის მიერ მუშავდება ოთხმალიანი დიდი მუდმივი ხიდის პროექტი მდ. მტკვარზე“.... „ეს ხიდი გაზრდის უკუის გარეუბნის ნამდვილ ღირებულებას, სადაც უკვე აშენდა 40-მდე მშვენიერი ორსართულიანი სახლი“... და, რაც მთავარია, „წარმოიქმნა სწორი ქუჩები და მოედნები... და მტკვრის მარცხენა მხარეზე იბადება ახალი მშვენიერი ქალაქი, რომელიც მეტოქეობას გაუწევს

ტფილისს“. ასე რომ, ამოცანა იყო არა მარტო ხიდის პროექტის შექმნა, არამედ მტკვრის მარცხენა ნაპირის გადაგეგმარება, რომელიც ჯერ კიდევ ხიდის მშენებლობამდე დაიწყო. ეს მტკიცდება იმითაც, რომ იმპერატორისადმი გაგზავნილ თავის ანგარიშში (1848 წ.) მ. ვორონცოვი წერს კუკიის შესახებ: „ერთ ზაფხულს მოხდა კუკიის მიწის გეგმის აღება, დაყოფა ნაკვეთებად და აი, უკვე ორი წელია, რაც იქ გაშენდა ახალი ქალაქი“. ქალაქის გეგმების შედარება ასევე მიუთითებს იმაზე, რომ თუ კუკიას 1844 წელს „სოფლური სახე“ აქვს, 1850 წელს მან შეიძინა ქალაქის ახალშენის სახე ქალაქის ქუჩების მოწესრიგებული ქსელით. ახალი კუკია კი, რომელიც მანამდე არ იყო განაშენიანებული და ჩრდილოეთიდან ესაზღვრებოდა გერმანელების კოლონიას, უკვე შედგება სწორკუთხა კვარტლებისაგან, რომლებიც შემოსაზღვრულია პარალელური და განივი ქუჩებით (ქუჩების ეს ქსელი დღემდეა შემონახული). კუკიის, ახალი კუკიისა და გერმანელების კოლონიის უბნები განსხვავდება ქალაქის სხვა ნაწილებისაგან თავისი გეგმარების ხასიათით: ეს არის ქალაქის ყველაზე რეგულარული ნაწილი, აქ არის ყველაზე დიდი კვარტალები, რასაც ხელს უწყობდა, რა თქმა უნდა, რელიეფიც. ახალი გეგმარება არათუ იმეორებდა გერმანელების კოლონიის, პრინციპში „სოფლის“ გეგმარებას, არამედ მისი გათვალისწინებით გადააქცია იგი ქალაქის ნაწილად.

უდავოა, რომ 1845-54 წლებს შორის განხორციელებულმა რეკონსტრუქციამ, ისევე, როგორც ხიდის მშენებლობამ, დიდი როლი ითამაშა თბილისის მარცხენა ნაპირის და მისი მთავარი არტერიის – დავით აღმაშენებლის გამზირის ფორმირებასა და ზოგადად ქალაქის განვითარებაში. მიგვაჩნია, რომ ეს იყო პირველი ან ერთ-ერთი პირველი დიდი ურბანული რეკონსტრუქცია ევროპაში XIX საუკუნეში, რომელიც ფაქტიურად წინ უსწრებდა პარიზის ე.წ. „ოსმანის“ რეკონსტრუქციას (1852-71 წწ.), ვენის რეკონსტრუქციას (დაიწყო 1857 წ.) და ზოგიერთი სხვა დიდი ევროპული ქალაქის ცენტრების რეკონსტრუქციას (ბერლინი, კიოლნი, მიუნხენი). ეს იყო ქალაქის მიზანდასახული, წინასწარ გააზრებული რეკონსტრუქცია, რომელიც მოიცავდა

ყველა იმ ელემენტს, რომელიც ახასიათებს მსგავს რეკონსტრუქციას: ახალი ქუჩების, უმნიშვნელოვანესი სატრანსპორტო მაგისტრალების გაყვანა, ახალი საქალაქო რაიონების დაგეგმარება, მოედნების, ახალი ანსამბლების შექმნა, ბაღების მოწყობა; პროცესი, რომლის მიზანი იყო თბილისის გადაგეგმარება, მისი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ევროპეიზაცია“, რომელიც მიანიჭებდა მას ევროპული ქალაქის იერს და „აიყვანა ევროპული ქალაქების განათლებულობის თანაბარ ხარისხზე“. ამ რეკონსტრუქციას გააჩნდა თავისი მეთოდოლოგიური კონცეფცია, რომელიც მდებარეობდა იმაში, რომ შენარჩუნებული ძველი ქალაქის პარალელურად დაიგეგმა ახალი, რამაც პრაქტიკულად, მომავალში, მოგვცა საშუალება ძველი ქალაქის შენარჩუნებისა ქალაქის სტრუქტურაში. რა თქმა უნდა, აქ შეიძლება იყოს საუბარი ჩატარებული სარეკონსტრუქციო სამუშაოების მასშტაბების შესახებ, მაგრამ ამ შემთხვევაში არსებითია თვით იდენტობა, მსგავსება დასახული ამოცანისა, კერძოდ, დიდი ქალაქის გადაგეგმარება. ამავე დროს, როდესაც საუბარია შედარებაზე, აქ, როგორც ჩანს, არ შეიძლება, რომ არ იყოს გათვალისწინებული თბილისის სტატუსი, როგორც საქართველოს დედაქალაქისა და ასევე მისი მნიშვნელობა იმ ისტორიულ პერიოდში, როგორც სრულიად კავკასიის ადმინისტრაციული ცენტრისა.

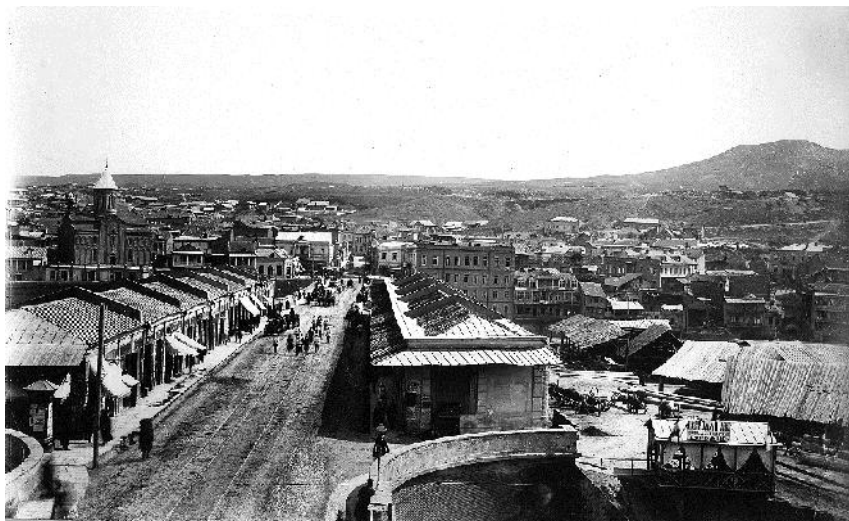
როგორც მოწმობს პრესა, საარქივო დოკუმენტები და, რაც მთავარია, კავკასიის მეფისნაცვლის ანგარიში, მტკვრის მარცხენა ნაპირის დაგეგმარება იწყება 1846 წლიდან. 1846 წელს სკუდიერი არა მარტო იმყოფებოდა თბილისში, არამედ 1846-47 წლებში საქალაქო არქიტექტორიც იყო. თავისი მოვალეობიდან გამომდინარე, მას უნდა მიეღო უშუალო მონაწილეობა ამ სამუშაოებში. მასზე, როგორც საქალაქო არქიტექტორზე დაკისრებულ მოვალეობათა შორის იყო ე.წ. წითელი ხაზების დადგენაც ახალი მშენებლობების დროს. აქვე ზედმეტი არ იქნებოდა იმის გახსენება, რომ 1845 წლის 28 ნოემბერს კავკასიის მეფისნაცვალი მ. ვორონცოვი აგზავნის ოდესაში წერილს: „რაკი

აქ (ანუ ტფილისში) არქიტექტორი უკიდურესად გვიჭირს, გაეცით განკარგულება... არქიტექტორ სკუდიერის გამოგზავნაზე“.

რაც შეეხება უშუალოდ ხიდის პროექტს, მისი ჩანაფიქრი არ შემოიფარგლებოდა უშუალოდ მხოლოდ მისი პროექტის შექმნით – მის წინაშე იდგა უფრო მნიშვნელოვანი ამოცანა – მთელი მიმდებარე ტერიტორიის დაგეგმარების გადწყვეტა. კერძოდ, იგივე გაზეთი „კავკაზ“-ი (K., 27 ნოემბერი 1848 წ., №48) აღნიშნავს, რომ კუნძულზე „მოენყოფა საბანაო, დამბის კიდეებზე კი გაშენდება – ხეივანი“, გარდა ამისა, რომ „დამბის სავალ ნაწილზე (მინაყრილზე) ივარაუდება ქვის დუქნების აგება და გზის ჩასასვლელები კუნძულზე“. შემდგომში დამბის სავალი ნაწილის გასწვრივ „მიხეილის ხიდზე“ მართლაც აიგო დუქნები, რაც, რა თქმა უნდა, იწვევს ასოციაციებს ევროპის (მაგ., იტალია, საფრანგეთი) ხიდებთან, სადაც სხვადასხვა საქონლით მოვაჭრე მალაზიები იყო ხოლმე განთავსებული. მოცემულ შემთხვევაში, არქიტექტორმა შეძლო ამ თემის გადამუშავება კონკრეტულ ადგილობრივ პირობებთან ორგანულად შეხამებით.

ხიდს, რომელიც ფაქტობრივად ალექსანდრეს მოედნიდან (ამჟამად გ. ლეონიძის სახ. ბაღი) იწყება, ახლად დაგეგმარებულ მოედანზე (მომავალში ვორონცოვის სახელობის, ამჟამად კი საარბრიუკენისა) გავყავართ, რომელიც არქიტექტურული ჩანაფიქრის ერთ-ერთ კომპონენტად გვევლინება და შემდეგ – ნიკოლოზის (ამჟამად ივ. ჯავახიშვილის) ქუჩამდე. ფაქტიურად, შეიქმნა ქალაქის პირველი განივი მაგისტრალი (სიგრძით 600 მ), რომელმაც წარმატებით დააკავშირა ქალაქის ცენტრი მარცხენა ნაპირის ძირითად გრძივ ქუჩებს; ჩრდილო-დასავლეთი მიმართულებით, მიხეილის (დავით აღმაშენებლის) გამზირს, ელისაბედის (მ. წინამძღვრიშვილის), ნიკოლოზის (ივ. ჯავახიშვილის), ფაქტობრივად ანდრიას (გ. ჩუბინაშვილის) და ავჭალის (არნ. ჩიქობავასა და გ. ჩიტაიას) ქუჩებს და შემდეგ კი სამხრეთ-დასავლეთი მიმართულებით – რიყის ქუჩით კახეთის ქუჩას (ავლაბარი). განივი ქუჩებიდან განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს კირხის (ამჟამად მარჯანიშვილის) ქუჩის გაყვანა, რომლის ღერძზე 1885 წელს აშენდა ვერის ხიდი, მოენყო ვერის

დაღმართი, რის შედეგადაც წარმოიქმნა ქალაქგეგმარებითი თვალსაზრისით ფრიად მნიშვნელოვანი ახალი მაგისტრალი: კირხის ქუჩა – ვერის ხიდი – ვერის დაღმართი, რომელმაც უშუალოდ დააკავშირა მტკვრის მარჯვენა და მარცხენა ნაპირის ორი მთავარი გრძივი გეგმარებითი ღერძი – გოლოვინისა (რუსთაველის) და მიხეილის (დავით აღმაშენებლის) პროსპექტები. ეს განივი მაგისტრალი, მიხეილის ხიდის პირველ განივი მაგისტრალთან ერთად, დღესაც მნიშვნელოვან როლს ასრულებს თბილისის ცენტრის გეგმარებით სტრუქტურაში.



ღუქნები მიხეილის ხიდზე და ხიდის ქუჩა. (1883-85 წწ.)

ჯოვანი სკუდიერი თბილისში ხუთ წელზე ცოტათი მეტხანს ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა. ამ ხნის განმავლობაში მან ბევრი რამ გააკეთა. უნდა აღვნიშნოთ ისიც, რომ მეფის-ნაცვლის მ. ვორონცოვის დროს მხარეში ყველა მნიშვნელოვანი ნაგებობის გეგმისა და ნახაზის შესრულებას სკუდიერის მიანდობდნენ ხოლმე. ეს არ იყო შემთხვევითი, „განათლებულმა დამფასებელმა ყოველივე ნიჭიერების“, როგორც წერდა მ. ვორონცოვის შესახებ ჯ. სკუდიერი, უთუოდ კარგად იცოდა ვისთვის და რა უნდა დაევალებინა. საყურადღებოა, რომ ჯ.

სკუდიერი ოდესიდან თბილისში 1846 წლის 23 თებერვალს ჩამოვიდა, ხოლო 1846 წლის 23 ნოემბერს გაზეთი „კავკაზ“-ი თავის სტატიაში „ტფილისი ახლანდელ დროში“ აღნიშნავს, რომ „ახლა კი უპირატესობა ენიჭება სუფთა იტალიურ სტილს“ და შემდეგ „რომლის (ე.ი. ჯ. სკუდიერის) ახალი შენობების პროექტები მალე აქცევენ ჩვენს ქალაქს ღირსშესანიშნავ ქალაქად იტალიური სტილის მოხდენილი ნაგებობებით“. თანამედროვენი თვალნათლივ ხედავდნენ ახალი ტენდენციების ჩასახვას არქიტექტურაში და თვლიდნენ ჯ. სკუდიერის იმ არქიტექტორად, რომელიც ავრცელებდა „იტალიურ სტილს“ თბილისის არქიტექტურაში, თუმცა მისი შემოქმედება ეკლექტიზმის ჩასახვის პერიოდს მიეკუთვნება. ამავე დროს, ნიშანდობლივია, რომ ეს „იტალიური სტილი“ ან, უფრო ზუსტად, ახალი ტენდენციების გაჩენა არქიტექტურაში უშუალოდ ჯ. სკუდიერის სახელთანაა გაიგივებული. თავის შემოქმედებაში ის იყენებდა უშუალოდ ევროპიდად ნასესხებ დეტალებს და ელემენტებს, ძირითადად რენესანსის პერიოდის ფორმებს XIX საუკუნის არქიტექტურის ინტერპრეტაციით. მის შემოქმედებაში გვხვდება სხვა „სტილებიც“, კერძოდ „აღმოსავლური“ ან „სპარსული“ სტილი. ტექნიკური თვალსაზრისით, კერძოდ გრაფიკული შესრულების მხრივ ჯ. სკუდიერის პროექტები მაღალ პროფესიულ დონეზეა. მის მიერ შესრულებული საინჟინრო პროექტები გამოირჩევა სითამამით და მეტყველებენ მისი, როგორც ინჟინერ-კონსტრუქტორის შესაძლებლობებზე. ჯოვანი სკუდიერი უდაოდ დიდად უნარიანი, მრავალმხრივი ნიჭით დაჯილდოებული არქიტექტორი გახლდათ, რაზეც მიუთითებს მისი შემოქმედების ფართო დიაპაზონი – მოცულობითი არქიტექტურა, ქალაქგეგმარება, მცირე არქიტექტორული ფორმები, ინტერიერი, საინჟინრო ნაგებობები, არქიტექტურული ანაზომები, პედაგოგური მოღვაწეობა და დეკორატიული სკულპტურაც კი. ფაქტიურად ის მხოლოდ იწყებდა თავის არქიტექტურულ მოღვაწეობას და, რა თქმა უნდა, კვლავაც ბევრის მიღწევა შეეძლო. შეიძლება ჩავთვალოთ, რომ მისთვის დასახული ამოცანები ქალაქის გადაგეგმარებას იტევდა, არქიტექტურული

ანსამბლების შექმნითურთ. მის მიერ შესრულებული პროექტები საშუალებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ პროექტზე მუშაობისას ის არა მხოლოდ ცალკე მდგომ შენობას წარმოიდგენდა, არამედ, იმავე დროს, ქალაქის იმ ნაწილსაც სადაც ის შენდებოდა. ის ეძებდა ახალ არქიტექტურულ ფორმებს, გრძნობდა ახალი სამშენებლო მასალების საჭიროებას, მიისწრაფოდა დიდი სივრცეები გადაეხურა. ზოგჯერ ისეთი შთაბეჭდილებაც გვრჩება, თითქოსდა მას სურდა საკუთარი დროისათვის გაესწრო.

თანამედროვენი მაღალ შეფასებას აძლევდნენ სკუდიერის შემოქმედებას. 1853 წლის 6 ივნისის გაზეთ „კავკაზ“-ში, „საქალაქო ქრონიკა“, მას წარმოუდგენს თავის მკითხველს: „მთელ რიგ ეპოქებს რომელნიც დარჩება თბილისისათვის წარუშლელი“, და „ის ყოველთვის გვიამბობს იმ ნაგებობების, დაწესებულებების, გაუმჯობესების შესახებ, რომლებმაც 1845 წლიდან დააყენეს... ქართველთა მეფეების ძველი დედაქალაქი... ევროპული ქალაქების დონეზე“. ჯ. სკუდიერი ნამდვილად არის იმ მოღვაწეთა შორის, რომელთა ძალიხმევითაც ეს განხორციელდა. ის იყო პირველი არქიტექტორი, რომელმაც ქალაქს ევროპული იერი შესძინა. შეიძლება დარწმუნებით ითქვას, რომ ჯ. სკუდიერის შემოქმედების გარეშე შეუძლებელია განხილული იყოს XIX საუკუნის როგორც თბილისის, ასევე საქართველოს არქიტექტურა. მან მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა არა მარტო არქიტექტურაში, არამედ გარკვეულ წილად საქართველოს კულტურაშიც. რაც მთავარია, ჯ. სკუდიერიმ მიუხედავად მისი ტრაგიკული ბედისა, მაინც მიაღწია იმას რისკენაც მიისწრაფოდა, შესძლო „ეჩვენებინა თავისი მონდომება და შესაძლებლობები“, ჯეროვანი ადგილი დაიმკვიდრა საქართველოს გამოჩენილ არქიტექტორთა შორის.

ბიბლიოგრაფია:

1. ნ. ბადრიაშვილი, მატერიალური კულტურის ძეგლები, თბილისი, საიუბილეო კრებული, თბ., 1946
2. ვ. ბერიძე, თბილისის ხუროთმოძღვრება 1801-1917 წლები, ტ. 1, თბ., 1960, ტ. 2, თბ. 1963
3. თ. ბერიძე, მეჩეთი სუნიტებისა, მეჩეთი შიიტებისა, ენციკლოპედია თბილისი, თბ., 2002
4. გიორგი დიმიტრის ძე ბეჟანიშვილი, პირადი ფონდი 156, აღწერა, 1, საქართველოს ეროვნული არქივი
5. თ. გერსამია, ძველი თბილისი, თბ., 1984
6. თ. გერსამია, ჯოჯანი სკუდიერი – იტალიელი არქიტექტორი თბილისში, ჟურნ. Bravacasa, ივნისი, 2008, ქართული გამოცემა
7. თბილისი, ენციკლოპედია (მთ. რედ. ავთ. საყვარელიძე), თბ., 2002
8. თბილისი, ენციკლოპედია, ქუჩები, გამზირები, მოედნები (მთ. რედ. ზ. აბაშიძე), თბ., 2008
9. საქართველოს საისტორიო ცენტრალური არქივი, ფონდი 11, აღ. 1, № 2880, ფონდი 205, აღ.1, № 299, № 370, № 598, ფონდი 4, აღ.7, № 1533, ფონდი 4, აღ. 6, № 454, ფონდი 4, აღ.4, № 13, ფონდი 3, აღ.1, № 1140, № 2927, № 2933, ფონდი 4, აღ.2, № 1, ფონდი 205, აღ.1, № 415, № 435, ფონდი 4, აღ.2, № 17, ფონდი 26, აღ.4, № 1395
10. ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, ტ.11, თბ., 1987
11. T. Ghersamia, Les architectes italiens à Tbilissi au XIX^e siècle, Annali di ca'Foscari, rivista della facoltà di lingue e letterature straniere dell'università di venezia, anno XXVII, 3, 1988 (serie orientale 19), Editoriale Programma
12. . X, , 1885, . XI, , 1888
13. 2009 <https://new.vk.com/topic-12872246-21869642>

14. (), . 22, ,1975
15. , XXI- , 1897, .726, “ ”
16. , .6, , 1968.
17. , 63: - ? - ... <http://viknaodessa.od.ua/newspaper/news/?6448>
18. , , 1884, , 1885
19. <https://wmvision.wordpress.com/>
20. 1846, 1848, 1849, 1850, 1851, 1852, 1853, 1856, 1865, 1867, 1915, 1917
21. – , 2009 <http://nat922.narod.ru/geo/lugano.htm>
22. | Parks and green squares in Odesa, 2013 <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1588237>
23. . . , . . , . . . , 2010.
24. : ... <http://odessa.club.com.ua/sobut/d029.phtml>
25. . . , . . . , 1913
26. . . , ..., 2005 <http://cheloveknauka.com/dekorativnye-ros-pisi-italyanskih-hudozhnikov-v-interierah-peterburga-kontsa-xviii-pervoy-treti-xix-veka>

Life and Creative Activity of Giovanni Scudieri

(Summary)

Giovanni Scudieri (1816-1851), native-born Italian, is one of the prominent architects of Tbilisi. He was born in Lugano, lived and studied in Padova and in 1832 he left for Odessa, where he worked as an architect since 1837. In 1846 Scudieri was invited to Tbilisi and appointed the public architect. Regretfully, he tragically died in Tbilisi, in the age of 35, during the construction of the church of Tbilisi garrison, designed by him and he was buried at the Roman Catholic cemetery in Tbilisi. It can definitely be stated that without Giovanni Scudieri's creative activity, it is impossible to discuss nineteenth-century Tbilisian and Georgian architecture.

**მეფისნაცვლობის შემოღება და
ცვლილებები რუსეთის იმპერიის კავკასიურ კოლონიურ
პოლიტიკაში**

XIX საუკუნის პირველ მესამედში, ანუ სამხრეთ კავკასიაში დამყარებული რუსული მმართველობის პირველ პერიოდში, თვითმპყობელობის (საიმპერატორო ხელისუფლების) უპირველეს საზრუნავს საქართველოში სამხედრო-სტრატეგიული გეგმები წარმოადგენდა, ხოლო ეკონომიკური ინტერესები უკანა პლანზე იყო გადატანილი. ეს განაპირობებდა იმას, რომ ქვეყნის ეკონომიკური ათვისების ერთ-ერთ მთავარ პირობას – მონესრიგებულ მართვა-გამგებლობას ის შედარებით ნაკლებ მნიშვნელობას ანიჭებდა, კმაყოფილდებოდა რა საუკუნის დასაწყისში დამყარებული მმართველობის მოდელის მხოლოდ შესწორება-დამატებებით. ვითარება 1830-იან წლებში იცვლება. აქედან იწყება რუსული მმართველობის მეორე პერიოდი საქართველოში, რომელიც 60-იან წლებამდე გრძელდება. ეს პერიოდი ხასიათდებდა ძირითადად იმით, რომ სპარსეთ-ოსმალეთთან წარმატებით დასრულებული ომების შემდეგ, რუსეთი მყარად მკვიდრდება სამხრეთ კავკასიაში. შესაბამისად ისახება ახალი კოლონიზატორული მიმართულება, რომელიც აქტუალურს ხდიდა რუსეთის მზარდი მრეწველობისათვის საქართველოსა და საერთოდ სამხრეთ კავკასიის ეკონომიკური ათვისების, მისი ნედლეულის წყაროდ გადაქცევის ამოცანას. ახლა ამ რეგიონს უყურებენ არა მარტო როგორც სამხედრო-სტრატეგიულ ბაზას, არამედ როგორც პოტენციურად მდიდარ კოლონიასაც. ამავდროულად, მნიშვნელოვანი გარდაქმნები ხოციელდება თვით იმპერიის ცენტრალურ მმართველობაშიც. ნიკოლოზ I-ის იმპერატორობის პერიოდში დაიწყო რუსეთის იმპერიის მართვა-გამგებლობის კიდევ უფრო ცენტრალიზაცია – საიმპერატორო კანცელარიის მნიშვნელობის ზრდა, და პირიქით, სახელმწიფოს უმაღლესი ორგანოების – სენატის, სახელმწიფო საბჭოსა და

მინისტრთა კომიტეტის როლისა და კომპეტენციის შემცირება. ამ ფაქტორებს – სამხრეთ კავკასიის ათვისების ამოცანას და სახელმწიფოს ცენტრალურ მმართველობაში მიმდინარე ცვლილებებს, გარდაუვლად უნდა გამოენვია მეტ-ნაკლებად ადეკვატური გარდაქმნები სამხრეთ კავკასიის მმართველობაშიც. ამასვე მოითხოვდა რუსული თვითმპყრობელობის სტრატეგიული გეგმის – საქართველოს რუსეთთან შერწყმა-ასიმილაციის დაჩქარება.

1830-იან წლებში იწყება და ძირითადად 40-იანი წლების დასაწყისში მთავრდება კიდევ საქართველოსა და ამიერკავკასიაში სამხედრო წესებისა და სამხედრო დიქტატურის ნაცვლად, რითაც ხასიათდებოდა პირველი პერიოდი, სამოქალაქო წესებისა და სამოქალაქო მმართველობის შემოღება, ან უფრო სწორად განმტკიცება. სამოქალაქო მმართველობის ორგანოები, რა თქმა უნდა, პირველ პერიოდშიც არსებობდნენ, მაგრამ მათი კუთრი წონა მმართველობის საქმეში ერთობ უმნიშვნელო იყო. თუ პირველ პერიოდში მთელი ძალაუფლება სამხედრო პირთა და დაწესებულებათა, არსებითად კი არმიის ხელში იყო მოქცეული და ეს პირები და დაწესებულებები, ფაქტობრივად, სამხედრო კანონებისა და წესების საფუძველზე განაგებდნენ დაპყრობილი ქვეყნის საქმეებს, მეორე პერიოდში მათ ნაცვლად, ანდა მათ გვერდით, უფლებამოსილი სამოქალაქო ორგანოები და სამოქალაქო მოხელეები ჩნდებიან და თანდათანობით ამ უკანასკნელთა ხელში გადადის ქვეყნის მართვა-გამგეობის საქმე.

მეორე გარემოება, რითაც ხასიათდება ეს პერიოდი, მდგომარეობს იმაში, რომ ამ პერიოდში მმართველობის სისტემა თანდათან უახლოვდება, ხოლო ბოლოს თითქმის უთანასწორდება მმართველობის იმ საერთო სისტემას, რომელიც დამკვიდრებულია იმ დროის რუსეთის იმპერიაში. თუ პირველ პერიოდში საერთო საიმპერიო კანონებისა და წესების შემოღება საქართველოში, ხელისუფლების ყოველგვარი ცდისდა მიუხედავად, ადგილობრივ პირობათა თავისებურებისა და მთავრობისათვის არახელსაყრელი საერთო პოლიტიკური სიტუაციის გამო, მხოლოდ ნაწილობრივ, ზოგჯერ კი საერთოდ ვერ ხერხდებოდა,

მეორე პერიოდში ამ თავისებურებების უგულვებლყოფისა და მმართველობის სისტემის უნიფიცირებისათვის უფრო ხელსაყრელი პირობებია შექმნილი. თუ პირველ პერიოდში უმაღლესი საიმპერიო ხელისუფლება ამ საერთო პირობების გამო ვერ იცლიდა და, შეიძლება ითქვას, ქართველი ხალხის მძაფრი წინააღმდეგობის გამო, ვერც ბედავდა ან ვერ ახერხებდა რუსული კანონებისა და წესების ხელაღებით შემოღებას საქართველოში, მეორე პერიოდში მას მეტი მოცალეობაც და მეტი გამბედაობაც აქვს იმისათვის, რომ ყველა დიდმპყრობელური მიზნის მიღწევა სავსებით რეალურ ნიადაგზე დააყენოს.

1828-29 წლების ოსმალებთან ომში გამარჯვების შემდეგ, ცხელ კვალზე, უკვე 1830 წლის აპრილში მთავარმმართველმა პასკევიჩმა ნიკოლოზ I-ს წარუდგინა თავისი მოსაზრებები სამხრეთ კავკასიის მთელ ტერიტორიაზე წმინდა რუსული მმართველობისა და კანონების შემოღების თაობაზე, რომლის ძირითადი პათოსიც ის იყო, რომ „შექმნილიყო მტკიცე შენობა და იმპერიის დანესებულებებთან ორგანული ადმინისტრაციული კავშირის საშუალებით ამიერკავკასიის სხვადასხვა ტომის ხალხები შეეწყობოდნენ რუსულ მოქალაქეობას“. ის პირდაპირ მიუთითებდა საბოლოოდ მისაღწევ მიზანს, „ჩვენდამი მონდობილი მხარე და, მაშასადამე, საქართველოც „სამოქალაქო და პოლიტიკური კავშირებით შევკრათ ერთ სხეულად რუსეთთან და ვაიძულოთ აქაური მოსახლეობა იმეტყველოს, იაზროვნოს და გრძნობდეს რუსულად“-ო.

პასკევიჩი იმპერატორს არწმუნებდა სამხრეთ კავკასიის რუსიფიკაციისა და ადგილობრივი ადათ-ჩვევების მოსპობის აუცილებლობაში, რადგან გენერლის აზრით, სწორედ ეს ადათ-ჩვევები მიუთითებდა ქართველებსა და სხვა აქაურ ხალხებს, რუსებისაგან მათ განსხვავებაზე. მიზნის მისაღწევად, პასკევიჩი საჭიროდ თვლიდა ადმინისტრაციულად სამხრეთ კავკასიის ორ გუბერნიად და ერთ ოლქად დაყოფას, სადაც ყოველგვარი გამონაკლისის გარეშე რუსული საგუბერნიო მმართველობა დამყარდებოდა, ხოლო საქართველო ცალკე „საქართველოს

გუბერნიას შეადგენდა ათი მაზრით“. ის მინიმალური თავისებურებები კი, რაც მმართველობაში არსებობდა, უნდა მოსპობილიყო. განმარტავდა რა ასეთი უნიფიცირებული სისტემის შექმნის მიზანშეწონილობას, პასკევიჩი სწერდა: „საჭიროა, უპირველეს ყოვლისა, აქაური ხალხი მივეუახლოვოთ რუსების სულიერებას“ და კითხვის სახით დასძენდა – „განა რას შეუძლია გადაჭრით მოახდინოს ზემოქმედება მათ ხასიათზე, თუ არა მმართველობის გარდაქმნასო“.

ნიკოლოზ I-ის ნებით, პასკევიჩის მოსაზრებები და წინადადებები დეტალურად განიხილეს თბილისში ჩამოსულმა სენატორებმა პ. კუტაისოვმა და ე. მეჩნიკოვმა, ამას მათ საკუთარი რევიზიის შედეგებიც შეუხამეს და შეადგინეს პროექტი, რომელიც მრავალ ასპექტში მთავარმმართველის ძირითად დებულებებს ეთანხმებოდა. ეს, იმისდა მიუხედავად, რომ სენატორების რევიზიამ გამოარკვია, რუსული მმართველობის სისტემა სრულიად უვარგისი და მიუღებელი არისო, და მთავარი ნაკლი ამ სისტემისა იმაში მდგომარეობსო, რომ ის სრულიად არ ეგუება ადგილობრივ პირობებს და ზნე-ჩვეულებებს, ხოლო ცენტრალური და ადგილობრივი ხელისუფლების მიერ გამოცემული კანონები შეუფერებელი, უცნობი და უცხოაო ადგილობრივ მკვიდრთათვის. თავიანთ საბოლოო მოხსენებაში სენატორები მაინც სრულიად სანინააღმდეგო დასკვნას აკეთებდნენ: მათი აზრით, ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მიზეზი ყოველგვარი უნესობისა, რომელიც აქ სუფევდა, მდგომარეობდა იმაში, მმართველობიდან ჯერ განდევნილი რომ არ იყო ადგილობრივი სამართალი (იგულისხმებოდა ვახტანგ VI-ის სამართალი), ადგილობრივი ელემენტები (ანუ კადრები) და მთავრობის დანესებულებათა პრაქტიკიდან არ იყო გაძევებული ქართული ენა. ერთ-ერთი სენატორი ცალკე მოხსენებით ბარათში სამხრეთ კავკასიის მმართველობის გარდაქმნის აუცილებლობას იმით ხსნიდა, საჭიროა იყო მხარის კოლონიზაცია, აქ რუსი თავადაზნაურობის დამკვიდრება, რუსი ჩინოვნიკებისათვის მიწების საკუთრებაში გადაცემა და საერთოდ (ციტატა) „ამ

მხარის გარუსება, ანუ, ვიტყვი ალეგორიულად, მისი შედეგადაა რუსეთთან“.

რამდენიმე წლის განმავლობაში, მთელი რიგი უმაღლესი სამთავრობო კომისიების, დაწესებულებებისა და პირების მუშაობის შედეგად, ბოლოს და ბოლოს, ჩამოყალიბდა და გამოიცა ერთიანი კანონმდებლობითი აქტი, რომელიც საფუძვლად დაედო 1840-იანი წლების ადმინისტრაციულ რეფორმას კავკასიაში, რომელიც სენატორი ჰანის რეფორმად არის ცნობილი. სენატორმა მცირე კორექტივი შეიტანა პასკევიჩისეულ პროექტში და ის, როგორც კანონპროექტი დასამტკიცებლად იმპერიის უმაღლეს ინსტანციას – სახელმწიფო საბჭოს გადასცა. 1840 წლის 10 აპრილს ეს პროექტი კანონად იქცა და მომდევნო წლის იანვარში ამოქმედდა. დაიწყო სამხრეთ კავკასიის ერთიანი ადმინისტრაციული ერთეულის ჩამოყალიბება. დებულება, თითქოს, ითვალისწინებდა საოკუპაციო რეჟიმიდან სამოქალაქო მმართველობაზე გადასვლას, მაგრამ მხარის მთავარმმართველის თანამდებობა შეუთავსეს კავკასიაში მდგარი რუსეთის ჯარის სარდალს. კანონი მას აკისრებდა საშუაშაგლო როლს სამხრეთ კავკასიის ადმინისტრაციასა და რუსეთის მთავრობის სამინისტროებს შორის. მთავარმმართველის ძირითად მოვალეობად, ფუნქციად გააზრებული იყო ამ მხარის ადმინისტრაციულად შერწყმა რუსეთთან, რასაც უნდა გაეადვილებინა მხარის კოლონიურ-ეკონომიკური ათვისება და ადგილობრივი მოსახლეობის რუსიფიკაცია.

1840 წლის კანონის შესაბამისად, სამხრეთ კავკასია გაიყო ორ ადმინისტრაციულ ერთეულად, ჩამოყალიბდა „საქართველო-იმერეთის“ გუბერნია, რომელიც აერთიანებდა 11 მაზრას და კასპიის ოლქი. შეიქმნა საოლქო და სამაზრო სამმართველოები – ე.ი. მხარეში იქმნებოდა სამსაფეხურიანი ინსტანცია: 1. მთავარი სამმართველო, რომელსაც განასახიერებდნენ მთავარი მმართველი და მასთან არსებული საბჭო; 2. საგუბერნიო-საოლქო და 3. სამაზრო სამმართველოები.

მმართველობის ეს სისტემა თავისი არსებითი მხარეებით მთლიანად ისეთივე იყო, როგორიც რუსეთის შიდა გუბერნიებში

არსებული სისტემა სამოქალაქო მმართველობისა, ხოლო სამხრეთ კავკასიის მთავარმმართველი თავისი უფლებებით დაემსგავსა რუსეთის შიდა გუბერნიების გენერალ-გუბერნატორს, მაგრამ იმის გამო, რომ მხარე ეთნიკური სიჭრელით გამოირჩეოდა და ხალხი ჯერ კიდევ არ იყო სრულ მორჩილებაში მოყვანილი, მთავარმმართველი რამდენადმე გადამეტებული უფლება-კომპეტენციით აღჭურვეს.

ეროვნული თვალსაზრისით, ეს კანონი ადგილობრივი თავისებურებებისა და ნაციონალური ატრიბუტების მოსპობას მოასწავებდა. ყველა დაწესებულება და სახელი მხოლოდ რუსული კანონების შესაბამისად და რუსულ დაწესებულებათა ყაიდაზე იყო მოწყობილი. ქართული კანონები და ადათები, გარდა ვახტანგის კოდექსის ორი მუხლისა, რომელიც სარწყავი არხებისა და ნისქვილის საჭირო წყლის საკითხის მოწესრიგებას შეეხებოდა, პრაქტიკიდან გაძევებული იყო. გაძევებული იყვნენ დაწესებულებებიდან ადგილობრივი მკვიდრნი, გარდა სამაზრო დაწესებულებათა უმდაბლეს მოხელისა – უბნის მსაჯულის თანაშემწისა. დაწესებულებებსა და სასამართლოში საქმის წარმოება მხოლოდ რუსულ ენაზე შეიძლებოდა და, ამრიგად, ერთადერთ სავალდებულო ენად რუსული ენა ითვლებოდა.

კანონის დამტკიცების უმაღლესი უფლება სასწრაფოდ შეუდგა მის შესრულებას, მაგრამ ახალმა ადმინისტრაციულმა კანონმა ქვეყანაში წესრიგი ვერ დაამყარა. პირიქით გამოიწვია ადგილობრივი მოსახლეობის უკმაყოფილება. უკმაყოფილებისა და აღშფოთების გამომწვევ მიზეზს, მეორე მხრივ, ის გარემოება წარმოადგენდა, რომ მთელი სახელმწიფო აპარატის მუშაობა მთლიანად გაუგებარი ბიუროკრატიზმისა და ფორმალიზმის საფუძველზე იყო დამყარებული. უკანასკნელი გარემოება იმდენად დამახასიათებელი იყო ახალი დაწესებულებებისათვის, რომ მთელი მათი საქმიანობა ფორმალური წესების დაცვას უნდებოდა. მდგომარეობას ისიც ართულებდა, რომ რუსული საგუბერნიო მმართველობა არ მიიღო საზოგადოების არც ერთმა ფენამ და მთავრობამ ვერ შეძლო მისგან მტკიცე სოციალური დასაყრდენის შექმნა, საქართველოს რუსეთთან შერწყმა-

ათვისების ახალი ეტაპი კი გარდაუვალად მოითხოვდა ასეთი დასაყრდენის არსებობას. რეფორმის შემდეგ ვითარება იმდენად დაიძაბა, რომ საქართველოსა და მთლიანად სამხრეთ კავკასიის ზოგიერთ ნაწილში შეიარაღებული გამოსვლებიც მოხდა: 1841 წელს აჯანყებამ იფეთქა გურიაში, ამბოხება მოხდა ოსებით დასახლებულ რაიონებში, ჭარ-ბელაქანსა და სხვაგანაც. პეტერბურგი აივსო როგორც რიგითი ადამიანების, ისე თვით რუსი ჩინოვნიკების საჩივრებით. „რეფორმამ საყოველთაო დრტვივნა გამოიწვია – წერდა ოფიციალური ისტორიკოსი ვ. ივანენკო – საშინელმა ფორმალიზმმა მოიცვა მთელი სახელმწიფო სისტემა. ჩიოდა ხალხი, ჩიოდნენ მოხელენი, ჩიოდა და სასონარკვეთილებას ეძლეოდა თვით მთავარმმართველი გოლოვინი“ – აგრძელებს იგი. ამავე დროს გამწვავდა საომარი მოქმედებანი კავკასიის მთიელებთან და დაიძაბა საერთაშორისო ვითარებაც.

იმავე ხანებში დასავლეთ ევროპაში გამოქვეყნდა წერილები, რომლებშიც მთავრობის საქმიანობის მრავალი შემადრწუნებელი ფაქტი იყო გამოქვეყნებული, ეს კი საფრთხეს უქმნიდა რუსეთის საერთაშორისო ავტორიტეტს. ყოველივე ამან იმპერიის უმაღლესი ხელისუფლება აიძულა გადამჭრელი ზომებისთვის მიემრთა.

1842-1844 წლები მოანდომეს 1840 წლის 10 აპრილს მიღებული კანონების შესწორებას, დამატებასა და დაზუსტებას. ამის შედეგად რამდენიმედ გამარტივდა სამართალწარმოება, აღდგა სამოქალაქო საქმეებზე ადგილობრივი კანონების გამოყენების პრაქტიკა, ლიკვიდირებულ იქნა მრავალრიცხოვანი ინსტანციათა გარკვეული ნაწილი, გაიზარდა ადგილობრივი ხელისუფლების უფლებამოსილების ხარისხი, ნაწილობრივ შეიცვალა საქართველოს ადმინისტრაციულ-ტერიტორიული მოწყობა, მმართველობაში კვლავ ჩაერთო მკვიდრი მოსახლეობა და ა.შ. საგულისხმოა, რომ აღნიშნული ცვლილებების გატარებისას ხელისუფლება უკვე ფრთხილად მოქმედებდა, ისე, რომ მაქსიმალურად მიეჩქმალა ამ გარდაქმნების ნამდვილი მიზეზები.

მართალია, საქართველოს რუსულ მმართველობაში 1842-44 წლებში გატარებული დამატებითი გარდაქმნები არ ცვლიდნენ ამ მმართველობის საერთო ხასიათს, არ მოასწავებდნენ სრულ გათიშვას 1840 წლის რეფორმით შემოღებულ მმართველობის სისტემის ძირითად პრინციპებთან და მათ არ შეეძლოთ დაეძლიათ მმართველობის მთავარი ნაკლოვანებები, მაგრამ, იმავდროულად, ისინი განასახიერებდნენ მნიშვნელოვან ცვლილებას რუსეთის მთავრობის ადმინისტრაციულ პოლიტიკაში. ახლა ისინი რუსული მმართველობის ადგილობრივ პირობებთან ასე თუ ისე შეხამებას, მასში რუს მოხელეებთან ერთად აქაური თავადაზნაურობის მოზიდვასა და ადგილობრივ ადმინისტრაციის გარკვეულ თვითმმართველობას ისახავდნენ მიზნად.

1840-იან წლებში რუსეთის ადმინისტრაციული პოლიტიკისა და საქართველოს მმართველობის სისტემაში განხორციელებულ ცვლილებებს მიხეილ ვორონცოვს უკავშირებენ. ფაქტები კი ცხადყოფენ, რომ დასაბამი ამ ცვლილებებს 1840 წლის უვარგისი ადმინისტრაციული რეფორმის შემდეგვე მიეცა. 1842-44 წლებში გატარებული ღონისძიებები მოასწავებდა შემობრუნებას სამხრეთ კავკასიაში იმპერიის უმაღლესი ხელისუფლების ადმინისტრაციულ პოლიტიკაში და ამზადებდა პირობებს მმართველობაში მნიშვნელოვანი ცვლილებების გატარებისათვის. ამის უშუალო გაგრძელებას წარმოადგენდა 1844 წლის დასასრულს მაშინდელი ამიერკავკასიის მთავარმმართველობის გაუქმება, ამ რეგიონს კვლავ კავკასიის ოლქთან გაერთიანება და მთელი ამ ტერიტორიის კავკასიის სამეფოს ნაცვლოდ გადაქცევა.

იმპერიის ამ ახალი ადმინისტრაციულ-ტერიტორიული ერთეულის სათავეში დააყენეს განსაკუთრებით ფართო უფლებებით აღჭურვილი მეფისნაცვალი. მართალია, მმართველობის სისტემა, აგებული ცენტრალური რუსეთის შაბლონის მიხედვით, ამის შემდეგაც შენარჩუნებულ იქნა, მაგრამ ახლა საქართველოს შერწყმა რუსეთთან სხვა მეთოდებით უნდა მომხდარიყო. საქართველოსა და რუსული მმართველობის ისტორიაში ახალი

პერიოდი იწყებოდა, თვითმპყრობელობის ტლანქმა, მოუქნელმა მმართველობის პოლიტიკამ რამდენიმე ათწლეულით გადაინია.

რაც შეეხება კავკასიის პირველ მეფისნაცვალს, ბრიტანული დიპლომატიის ტრადიციებზე აღზრდილ, მოქნილ და გონიერ მმართველს, ევროპულად განათლებულ, ჭკვიან და შორსმჭვრეტელ მ. ვორონცოვს, იგი, ერთი მხრივ, ყველაფერს აკეთებდა რუსეთთან საქართველოს სრული ეკონომიკური და პოლიტიკური შერწყმისათვის, მეორე მხრივ კი, ამ თანამდებობაზე თავის წინამორბედთა თუ შემკვიდრეთაგან განსხვავებით, მონდომებით იღვწოდა რუსეთის სახელმწიფოებრივ ფარგლებში ქართველი ხალხის ნაციონალურ-კულტურული ინდივიდუალობის შენარჩუნებისათვის.

კავკასიის მეფისნაცვალი მომავლის საქართველოს უყურებდა როგორც „პოლიტიკურად გარუსებულს, მაგრამ თავისი სარწმუნოებით, ენით და ეროვნული ელფერით“.

ბიბლიოგრაფია:

1. რ. ლომინაძე, რუსული მართვა-გამგებლობა საქართველოში (1801-1844), თბ., 2011
2. საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ. 5, თბ., 1970
3. შ. ჩხეტია, რუსული მმართველობის სისტემა საქართველოში XIX საუკუნის პირველ ნახევარში, საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, თბ., 1940
4. მისივე, რუსული მმართველობის სისტემა საქართველოში, ენის, ისტორიის და მატერიალური კულტურის ინსტიტუტის მოამბე, თბ., 1944
5. ა. წერეთელი, ქართული თეატრის დაარსება საქართველოში, თხზულებათა სრული კრებული (თხუთმეტ ტომად), ტ. XIV (ტომის რედ. გ. აბზიანიძე), თბილისი, 1961
6. დ. ჭუმბურიძე, ვ. კიკნაძე, ხ. ქოქრაშვილი, ვ. სარალიძე, საქართველო-რუსეთის ურთიერთობა XVIII-XIX საუკუნეებში, ნგნ. I, თბ., 2016

Giorgi Lortkipanidze

**The Establishment of Viceroyalty and Changes
in the Causasian Colonial Policy of the Russian Empire
(Summary)**

The article oversees changes in the Russian imperial policy towards the Caucasus, that has been realized through the administrative reforms from 1830s to 1860s and was oriented on more effective governance of the region. The new needs of the Russian rule foresaw the industrial and economic assimilation of the rich colony and instead of military dictatorship the principles of civil management were implemented. General field marshal Paskevich tried to convince the emperor Nicholas I to apply aggressive actions, though the monarch, after considering the conclusions of various senators, has appointed Mikhail Vorontsov, a military figure and a diplomat the Viceroy of the Caucasus and credited him the full right of the governance. Vorontsov had a wise and flexible action plan of dealing with confidence and at the same time, following the Russian strategy, which brought him popularity among Georgian subjects.

**მიხეილ ვორონცოვის „კავკასიური პოლიტიკისა“
და დიმიტრი ყიფიანის „ეროვნული ხსნის კონცეფციის“
ურთიერთმიმართებისათვის**

1840-იანი წლების დასაწყისში, ერთი მხრივ, უაღრესად გამწვავდა მდგომარეობა ჩრდილოეთ კავკასიაში, სადაც შამილმა რუსულ ჯარებზე ზედიზედ მოიპოვა შთამბეჭდავი გამარჯვებები; ამასთანავე, ახალი ძალა და მასშტაბები შეიძინა მიურიდიზმმა, რომელიც ყოველი არამართლმორწმუნის განადგურებას ითვალისწინებდა და ჩრდილოეთ კავკასიაში ანტიკოლონიური ბრძოლის არა მხოლოდ სარწმუნოებრივი, არამედ პოლიტიკური იდეოლოგიის ქვაკუთხედად იქცა. მეორე მხრივ, პოლიტიკური რეჟიმისადმი ქართველი თავადაზნაურობის „სერვილური“ დამოკიდებულება ქმნიდა საფუძველს, ამიერკავკასია ზოგადად და, კერძოდ, საქართველო სამხედროდან სამოქალაქო მმართველობით სისტემაზე გადასულიყო და იგივე ქართველი თავადაზნაურობა რუსეთის მონარქიას კავკასიაში თავის მოკავშირედ და დასაყრდენად გადაექცია.

ასეთ ვითარებაში იმპერატორმა ნიკოლოზ I-მა გადაწყვიტა, კავკასიის მართვა ისეთი პიროვნებისათვის ჩაებარებინა, რომელშიც გაერთიანებული იქნებოდა პოლიტიკური, ადმინისტრაციული, სამხედრო და დიპლომატიური ნიჭი და პრაქტიკული შესაძლებლობები. 1844 წლის დეკემბერში იმპერატორის არჩევანი შეჩერდა გრაფ მიხეილ ვორონცოვზე (1782-1856), რომელიც იმ დროისთვის იყო რუსეთსა და ევროპაში სახელმძღვანელო გენერალი, რუსეთის სახელმწიფო საბჭოს წევრი, პეტერბურგის მეცნიერებათა აკადემიის საპატიო წევრი, ნოვოროსიის გენერალ-გუბერნატორი და ბესარაბიის მეფისნაცვალი. ამასთანავე, მ. ვორონცოვი იყო უაღრესად განათლებული და დიპლომატიური უნარით აღჭურვილი სახელმწიფო მოღვაწე, რომელიც ჯერ კიდევ 1803-1805 წლებში მსახურობდა საქართველოში მთავარმართებელ პავლე ციციანოვთან და

კარგად იცნობდა ამიერკავკასიასა და მის თავისებურებებს. [21, 8-22]

თავის მხრივ, მ. ვორონცოვმა წამოაყენა აუცილებელი პირობა – კავკასიის გარდაქმნა სამეფისნაცვლოდ და მეფისნაცვლისათვის გადაწყვეტილებათა მიღების საგანგებო უფლების მინიჭება, პირდაპირ იმპერატორს დაქვემდებარებული მმართველობითი ერთეულის (არსებითად ადმინისტრაციული ავტონომიის) შექმნა, რისი პირობაც მან ნიკოლოზ პირველისგან მიიღო კიდეც. [21, 212-215; 20, 633-634; 7, 186-188] კავკასიაში წამოსვლის წინ პირად საუბარში იმპერატორმა ვორონცოვს გამოუცხადა: „შენ იქნები Alter ego“. [22, 301]

ბრიტანულ პოლიტიკურ და დიპლომატიურ გამოცდილებაზე აღზრდილი მ. ვორონცოვი[†] მიიჩნევდა, რომ **ენობრივი და კულტურული მრავალფეროვნება წყარო იყო იმპერიის ძლიერებისა და არა მისი სისუსტის მაჩვენებელი**. იგი კავკასიაში ჩამოვიდა ფართო და საფუძვლიანი რეფორმისტული გეგმით, რომელიც ითვალისწინებდა, ერთი მხრივ, საქართველოს (ზოგადად კავკასიის) პოლიტიკურ-ეკონომიკურ შერწყმას რუსეთის ერთიან და განუყოფელ სახელმწიფოებრივ სივრცეში, ხოლო, მეორე მხრივ, **ევროპეიზაციის გზით** ქართული კულტურის აღორძინებასა და განვითარებას.

მ. ვორონცოვის მმართველობის პერიოდში, მისივე ინიციატივითა თუ განმსაზღვრელი მნიშვნელობის მხარდაჭერით თბილისში დაფუძნდა რუსული და ქართული თეატრები, იტალიური ოპერა, საბალეტო დასი, საამისოდ არქიტექტორ ჯოვანი სკუდიერის პროექტით აშენდა და 1851 წლის 12 აპრილს გაიხსნა ბრწყინვალე სათეატრო შენობა, რომელზეც ალ. დიუმამამას უწერია: „თბილისის სათეატრო დარბაზისთანა თვალწარმტაცი დარბაზი ჩემს სიცოცხლეში არსად მენახა...

[†] მ. ვორონცოვი რამდენიმე თვისა იყო, როცა ევროპაში წაიყვანეს, 1784 წლიდან კი ცხოვრობდა ლონდონში, სადაც მამამისი, სიმონ ვორონცოვი, რუსეთის ელჩად იქნა დანიშნული. მ. ვორონცოვმა იქვე მიიღო ბრწყინვალე სამხედრო და დიპლომატიური განათლება, საფუძვლიანად გაეცნო ევროპულ განმანათლებლობას და მხოლოდ 1801 წელს, 19 წლისა, დაბრუნდა რუსეთში.

ერთ-ერთი საუკეთესო თეატრია დედამიწის ზურგზე“ [3, 274-275], დაარსდა საჯარო ბიბლიოთეკა, ჟურნალი „ცისკარი“, კავკასიის მუზეუმი, რომლის ბაზაზეც შემდგომში, 1919 წელს, დაფუძნდა საქართველოს მუზეუმი (ამჟამად – ს. ჯანაშიას სახელობისა), „რუსეთის გეოგრაფიული საზოგადოების კავკასიის განყოფილება“ (თავისი პერიოდული გამოცემით), კავკასიის სასწავლო ოლქი, რომლის ფარგლებშიც ჩამოყალიბდა „სახელმძღვანელოების შემდგენელი კომიტეტი“ („კომიტეტს“ ცალკე ჰქონდა ქართული ენის განყოფილება, რომელიც დიმიტრიანის ხელმძღვანელობით შეიმუშავებდა ქართული ენისა და სიტყვიერების სწავლების მეთოდიკასა და პროგრამებს), ახალი ფორმები და შინაარსი შეიძინა სასწავლებლებში ქართული ენის სავალდებულო სწავლებამ (მათ შორის, იმ ჩინოვნიკთა და სამხედრო პირთა შვილებისათვის, რომლებიც მხოლოდ დროებით იმყოფებოდნენ საქართველოში), კავკასიელი ახალგაზრდობისათვის ხაზინის ხარჯზე დაარსდა 160 სტიპენდია რუსეთის უმაღლეს სასწავლებლებში განათლების მისაღებად, თბილისში გაიხსნა კიდევ ერთი (კომერციული) გიმნაზია, ხოლო ქუთაისში – საგუბერნიო გიმნაზია, მთელი საქართველოს მასშტაბით გაიხსნა სკოლები (ბიჭვინთა, ოზურგეთი, თიანეთი, ჯავა, ქვეშეთი, ონი და სხვ.); მ. ვორონცოვმა საგანგებო ყურადღება გაამახვილა ქალთა განათლებაზე, რისთვისაც თბილისსა და ქუთაისში დაფუძნდა წმ. ნინოს სახელობის ქალთა სასწავლებლები, ამასთანავე, რეალური შინაარსი და ფუნქცია შეიძინა თბილისშივე 1840 წელს დაარსებულმა „ამიერკავკასიის ქალთა ინსტიტუტმა“.

მ. ვორონცოვი უშუალოდ მეურვეობდა საქართველოს ისტორიისა და ქართული კულტურის ისტორიის შესწავლა-პოპულარიზაციას, ისტორიული ძეგლებისა და ეკლესია-მონასტრების აღდგენა-რესტავრაციას, ძველი ქართული ტექსტების გამოცემას (ხშირ შემთხვევაში, საკუთარი ხარჯით; მანვე მიავლინა 1849 წელს პლატონ იოსელიანი ათონის ივერთა მონასტერში იქ დაცული სიძველეების შესასწავლად), კავკასიის მეცნიერული შესწავლისთვის ინვესტა რუს და უცხოელ

მკვლევრებს (მ. ბროსე, გ. აბიხი, ა. მურავიოვი და სხვ.), მორალურად თუ მატერიალურად ხელს უწყობდა ლიტერატურული პროცესების აღორძინებასა და განვითარებას, მისი უშუალო დავალებით დ. მეღვინეთუხუცესიშვილმა არქეოლოგიური თვალსაზრისით შეისწავლა უფლისციხე, რითაც საფუძველი ჩაუყარა ქართული სიძველეების არქეოლოგიურ კვლევას და ა.შ.; საგულისხმოა, რომ 1854 წელს, როდესაც ავადმყოფობის გამო ვორონცოვი იძულებული გახდა, იმპერატორისათვის ხანგრძლივი შვებულება ეთხოვა (ამის მერე ველარც დაბრუნდა კავკასიაში), მან თავის შემცვლელს, გენერალ რეადს, დაუტოვა ინსტრუქცია, რომელშიც სპეციალურადაა აღნიშნული, რომ არ უნდა შენელებულიყო კავკასიის ხელისუფლების საგანგებო ზრუნვა ქართული კულტურის განვითარებაზე. [18, 99-100]

მ. ვორონცოვი ხაზგასმით გამოხატავდა პატივისცემას ქართული ენის, ქართველი ხალხის ისტორიის, კულტურის, ადათ-წესებისა თუ ზნე-ჩვეულებების მიმართ. საგანგებოდ უნდა ითქვას, რომ **ვორონცოვს საქართველოს აღორძინების ერთადერთ გზად მიაჩნდა ქართული საზოგადოებრივ-პოლიტიკური, სოციალურ-ეკონომიკური, კულტურულ-საგანმანათლებლო და სალიტერატურო ცხოვრების ევროპეიზაცია** (ჩვენ ამჯერად ყურადღებას ვამახვილებთ მ. ვორონცოვის კულტურულ-საგანმანათლებლო პოლიტიკაზე და აღარაფერს ვამბობთ მის ეკონომიკურ რეფორმებზე, რომლებმაც, სხვათა შორის, ქართველი თავადაზნაურობის უუნარობის გამო მისი, როგორც კლასის, მატერიალური დეგრადაცია გამოიწვია და ხელი შეუწყო საქართველოში სომხური ბურჟუაზიის ჩამოყალიბებას. ეს პროცესი ასახულია ქართულ მწერლობაში (გ. ერისთავი, ზ. ანტონოვი, ლ. არდაზიანი...). არ ვეხებით აგრეთვე ვორონცოვის პოლიტიკას რელიგიის სფეროში. ორიოდ სიტყვით კი უნდა ითქვას, რომ იგი, ერთი მხრივ, აღიარებდა საქართველოს ეკლესიის სარწმუნოებრივ და ისტორიულ დამსახურებებს, ხოლო, მეორე მხრივ, ისლამისადმი გამოვლენილი იმ დროისათვის უჩვეულო ტოლერანტობით ვორონცოვმა რეჟიმისადმი ლოიალურად განაწყო ამიერკავკასიის მუსლიმი მოსახლეობა და ამით შამილსა და

ოსმალეთს ამიერკავკასიაში პირდაპირ ხელიდან გამოჰგლიჯა მოკავშირე და დასაყრდენი).

მ. ვორონცოვის „კავკასიური პოლიტიკის“ შეფასება ქართულ წყაროებსა თუ ლიტერატურაში დიამეტრულად განსხვავებულია – უალრესად პოზიტიურიდან (გრ. ორბელიანი, დიმ. ყიფიანი, პ. იოსელიანი, ა. ფურცელაძე, ი. მეუნარგია, ა. ჯორჯაძე, მიხ. თამარაშვილი...) უკიდურესად ნეგატიურამდე (ნ. ავალიშვილი, ვახტ. კოტეტიშვილი, ლ. ასათიანი, ს. გერსამია, ალ. კალანდაძე...). ვორონცოვის მიმართ წინააღმდეგობრივი დამოკიდებულება ჰქონდათ ნ. ნიკოლაძესა და, განსაკუთრებით, ალ. ორბელიანს. სხვადასხვა დროს დაწერილ მათს თხზულებებში გვხვდება მ. ვორონცოვის ურთიერთგამომრიცხავი შეფასებები – აგრეთვე უალრესად პოზიტიურიდან უკიდურესად ნეგატიურამდე.

მ. ვორონცოვის „კავკასიური პოლიტიკისადმი“ დამოკიდებულება არც რუსეთში იყო ერთგვაროვანი. მეფისნაცვლობის წლებშივე მის კურსს აკრიტიკებდნენ როგორც კავკასიის ადმინისტრაციულ, ისე რუსეთის ცენტრალურ მმართველობით სფეროებში (პეტერბურგში დაარსებული „კავკასიის კომიტეტის“ მმართველი, სტატს-სეკრეტარი პოზენი ვორონცოვს კავკასიაში „სამეფო ძალაუფლების მიმთვისებელს უწოდებდა“ – 22, 301), ხოლო მოგვიანებით გავლენიანი ფიგურა რუსეთის პოლიტიკურ წრეებში და არსებითად რუსული დიდმპყრობელური იდეოლოგიის საკვანძო ფიგურა 1860-1880-იან წლებში მიხეილ კატკოვი ვორონცოვს აფასებდა, როგორც ლიბერალიზმის სახელით ნაციონალური ინტერესების უგულვებელმყოფელს, არარუსული თვითშეგნებისა და კავკასიაში სეპარატიზმის წამახალისებელ მმართველს და პირდაპირ სდებდა ბრალს რუსეთის სახელმწიფოებრივი ინტერესების ღალატში; ამასთანავე, ამტკიცებდა – სწორედ ვორონცოვის პოლიტიკამ აქცია კავკასიაში რუსი დამცირებულ და შეურაცხყოფილ, არსებითად მეორეხარისხოვან ადამიანადო [19, 554; უფრო ვრცლად მ. ვორონცოვის „კავკასიური პოლიტიკის“ შესახებ, აგრეთვე, წყაროები და ლიტერატურა საკითხის გარშემო იხ. 15, 121-145].

მ. ვორონცოვი თვალსაჩინო ფიგურაა აკაკი წერეთლის შემოქმედებაში (ლექსები, პუბლიცისტური ტექსტები, მემუარები, პოემა „ვორონცოვი“). აკაკიმ სიცოცხლის ბოლომდე შეინარჩუნა გულწრფელი პატივისცემა მ. ვორონცოვის მიმართ და მანვე მოგვცა, ჩვენი აზრით, ვორონცოვის „კავკასიური პოლიტიკის“ ყველაზე ლაკონიური და ზუსტი შეფასება – **ვორონცოვი საქართველოს განიხილავდა როგორც „პოლიტიკურად გარუსებულს, მაგრამ თავის სარწმუნოებით, ენით და ეროვნულ ელფერით“** და ამას იგი აკეთებდა „საევროპიო სწორის გზით“ [11, 458; საკითხის გარშემო იხ. აგრეთვე: 12, 492].

მაინც რას უნდა გამოეწვია ქართულ სამეცნიერო, პუბლიცისტურ თუ მემუარულ ლიტერატურაში მ. ვორონცოვის პიროვნებისა და საქმეების ურთიერთგამომრიცხავი შეფასებები? როგორც ჩანს, აქ გადამწყვეტი მნიშვნელობა იმას აქვს, ა. წერეთლის მიერ ჩამოყალიბებული პოზიციის რომელ ნაწილზე იქნება ფოკუსირებული შემფასებლის ყურადღება: იმაზე, რომ ვორონცოვი საქართველოს განიხილავდა როგორც „**პოლიტიკურად გარუსებულს**“, თუ იმაზე, რომ იგივე ვორონცოვი საქართველოს განიხილავდა „**თავის სარწმუნოებით, ენით და ეროვნულ ელფერით**“ და ამას იგი აკეთებდა „**საევროპიო სწორის გზით**“.

ასეა თუ ისე, ჩანს, მიხეილ ვორონცოვის გარშემო კამათი დიდხანს გაგრძელდება. ერთი რამ კი ცხადია: მ. ვორონცოვის „კავკასიურმა პოლიტიკამ“ ახალ საფეხურზე აიყვანა ყოველმხრივი და საფუძვლიანი ევროპეიზაციის პროცესი, რომელიც საქართველოში დასაბამს 1820-იანი წლებიდან იღებს [განსაკუთრებით, სოლომონ დოდაშვილის ნააზრევსა და პრაქტიკულ მოღვაწეობაში. სხვათა შორის, ჩვენ დიდად საინტერესო და საგულისხმო გვგონია ივ. კერესელიძის „ცისკრის“ ერთი გვიანდელი (1858 წლის) პუბლიკაცია, რომელშიც ვკითხულობთ: „[თბილისის ბულვარზე] იყო დიდი ხსენება ოპერისა და მისის მომღერლებისა... აქეთ-იქიდან ისმოდა მხოლოდ სახელები: როსსინისა, ბელლინისა, დონიცეტისა, ვერდისა, მეიერბერისა და, ასე გაშინჯეთ, ვაგნერისაც... მეგონა, რო ვიყავ არა გორგ-

ასლანის ქალაქში, არამედ მილანაში, ანუ ვენეტიკში. შემხვდა ერთი ჩადრიანი ყმანვილი ქალი, რომელიც მოდიოდა და იძახდა: თქუენის ბელლინის მზეს, ჩადრზე ფეხი არ დამიდგათო“. [5, 19] ვინჩენცო ბელინის თაყვანისმცემელი ჩადრიანი ქართველი ქალი არსებითად არის მეტაფორა, რომლითაც გამოხატულია 1840-1850-იანი წლების უმნიშვნელოვანესი მოვლენა – ქართველთა ცხოვრებისა და ეროვნული კულტურის სასიცოცხლო მნიშვნელობის ტრანსფორმაცია და გამართვა „ევროპის რადიუსით“. საინტერესოა ისიც, რომ მ. ვორონცოვის მიერ შეთავაზებულმა ცხოვრების წესმა სპარსული ხალიჩებით განწყობილ სასახლეში მთვლემარე, თარისა და ზურნა-დუდუკის თაყვანისმცემელი ქართველი არისტოკრატია (თარზე ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსებსაც დამლეროდნენ) ჯ. სკუდიერის მიერ აგებულ ბრწყინვალე თეატრალურ შენობაში შეიყვანა.

რაც შეეხება მ. ვორონცოვის „კავკასიური პოლიტიკისადმი“ ჩვენს დამოკიდებულებას, მართებულად მიგვაჩნია არჩილ ჯორჯაძის შეხედულება: „ვორონცოვის დანიშვნა კავკასიის ნამესტნიკად (1844 წ.) ფრიად სასარგებლო და გამოსადეგი გახდა ქართულ ახალ კულტურის აღორძინებისათვის. მიძინებული ერი თითქოს გამოფხიზლდა და დეზორგანიზაციაში მოყვანილი საზოგადოებრივი სხეული გამრთელების და განკურნების იმედმა შეიპყრო... ვორონცოვის ხანა შეიქმნა ქართული კულტურის აღორძინების ხანად“... [16, 103-104] ა. ჯორჯაძის აზრითვე: „ეჭვს გარეშეა, ვორონცოვი ვერ შეჰქმნიდა ჩვენში ვერც თეატრს, ვერც პერიოდულ პრესას, თვით საზოგადოებაში რომ არ ყოფილიყო ამისათვის საჭირო ელემენტები“ [16, 104; მოგვიანებით იმავე შეხედულებამდე მივიდა მაქს. ბერძინშვილი – 1, 6]. ამგვარ აუცილებელ „ადგილობრივ ელემენტად“, პირველ რიგში, იქცა დიმიტრი ყიფიანის მიერ 1840-იანი წლების დასაწყისში ჩამოყალიბებული „ეროვნული ხსნის კონცეფცია“.

1832 წლის შეთქმულებაში მონაწილეობისათვის რუსეთში (ვოლოგდაში) გადასახლებულმა დიმ. ყიფიანმა იქ ყოფნისას, ჩანს, საფუძვლიანად გაიაზრა საქართველოში შექმნილი პოლიტიკური ვითარება და რუსეთ-საქართველოს ურთიერთობის

უკიდურესად ტრაგიკულ შედეგებთან ერთად (სახელმწიფოებრიობის მოსპობა, ავტოკეფალიის გაუქმება, ოფიციალურ ენად რუსულის დამკვიდრება და ა.შ.) პოზიტიური ელემენტები და ინტელექტუალური ძალების კონსოლიდაციის მეშვეობით რეალურად შესაძლებელი სასიკეთო პერსპექტივებიც დაინახა: გადაულახავი, თავისი ხასიათით დამანგრეველი პარტიკულარული მისწრაფებების აღმოფხვრა და ქვეყნის ტერიტორიულ-ადმინისტრაციული გაერთიანება, შესაბამისად, საუკუნეთა განმავლობაში დაშლილი საერთო-ეროვნული თვითშეგნების აღდგენა, გარეშე მტერთა თარეშისა და სისხლიანი შინააშლილობების აღკვეთა, მშვიდობიან პირობებში კულტურულ-საგანმანათლებლო პროცესების აღორძინება და განვითარება, აგრესიულად განწყობილი მაჰმადიანური გარემოცვის გარღვევა და ევროპულ სამყაროსთან კონტაქტების აღდგენა, შესაბამისად, რამდენიმესაუკუნოვანი იზოლაციისაგან თავის დაღწევა და საზოგადოებრივ-კულტურული და სამეურნეო-ეკონომიკური ცხოვრების ევროპეიზაცია, დაკარგული ისტორიული ტერიტორიების შემოერთების პერსპექტივა... ამიტომაც გადასახლებიდან დაბრუნებული ახალგაზრდა დიმ. ყიფიანი სახელმწიფო სამსახურში ჩადგა და არაჩვეულებრივი გონიერების, გამჭრიახობისა და შრომისმოყვარეობის ნყალობით იმდენად დანინაურდა, რომ 1850-იან წლებში მეფისნაცვლის საბჭოს წევრი გახდა, ანუ იგი შედიოდა იმ სახელისუფლებო ელიტაში, რომელიც კავკასიას მართავდა (მიუხედავად ამისა, ბარონ ალ. ნიკოლაის მიერ იმპერიის უმაღლესი ხელისუფლებისადმი გაგზავნილი კონფიდენციალური მოხსენების მიხედვით, დიმ. ყიფიანს სახელისუფლებო და საზოგადოებრივ წრეებში „ავტონომიურ საქართველოზე მეოცნებედ“ მიიჩნევდნენ [8, 227] და სარგის კაკაბაძეც მას „ავტონომიის იდეის... თვალსაჩინო მოტრფიალეს“ უწოდებს – 4, 126)].

დიმ. ყიფიანის „ეროვნული ხსნის კონცეფციას“ საფუძვლად უდევს თავადაზნაურულ-ლიბერალური განმანათლებლობის იდეოლოგია, რომელსაც იგი თანამიმდევრულად ავითარებდა და ნერგავდა პრაქტიკული მოღვაწეობით. მისი შეხედულებით,

არსებულ ვითარებაში საჭირო იყო არა უპერსპექტივო ბრძოლა პოლიტიკური სისტემის წინააღმდეგ, არამედ **პოლიტიკური სისტემის ფარგლებშივე** ინტენსიური და მიზანმიმართული კულტურულ-საგანმანათლებლო საქმიანობის გაშლა და ამ გზით ქართველი ხალხის საერთო-ეროვნული თვითშეგნების აღდგენა და განვითარება. „განათლებაა არის ჩვენი ფეხზედ დამაყენებელი იმედი!“ [9, 16], – ამ სიტყვებით გაფორმდა მოგვიანებით ის უნივერსალური ფორმულა, რომელიც 1840-იან წლებშივე დაუდო საფუძვლად დიმ. ყიფიანმა თავის სამოქმედო პროგრამას და რომელშიც ზედმინვნით იყო გათვალისწინებული იმდროინდელი პოლიტიკური რეალობა (მიხ. გაფრინდაშვილის შეხედულებით, XIX საუკუნეში დიმ. ყიფიანი „იყო ქართული პოლიტიკური რომანტიზმის უკანასკნელი იდეოლოგი და პოლიტიკური რეალიზმის უპირველესი დამფუძნებელი“. [2, 68] ხაზგასმით უნდა ითქვას, რომ დიმ. ყიფიანის ლოიალობა პოლიტიკური სისტემის მიმართ არ იყო უპირობო: „ჩვენ რუსეთის ქვეშევრდომნი ვართ და ამავე დროს ქართველნი, ჰფიქრობდა ყიფიანი. ქართველობით გვინდა გამოვიდეთ კულტურულ ასპარესზე. მაგრამ იცოდეთ კარგად, რომ „ქართველობა“ მოითხოვს ქართულ საზოგადოებრივ დანებსებულებათა არსებობას, ქართული ენის უზრუნველყოფას სკოლებსა და ეკლესიაში. თუ ამას არ გვანებებთ, ჩვენი ქართველობა შეილახება და თუ შეილახება ქართველობა, შეილახება ჩვენი ერთგულების გრძნობაცაო. იმ ხანებში უფრო ფართოდ საკითხის დაყენება შეუძლებელი იყო“... [17]

დიმ. ყიფიანის პროგრამის განხორციელებაზე განმსაზღვრელი მნიშვნელობა იქონია იმ გარემოებამ, რომ მ. ვორონცოვმა თავის უახლოეს თანამშრომლად სწორედ იგი შეარჩია – ახალგაზრდა, მაგრამ დიდად ნიჭიერი და უნარიანი სახელმწიფო მოხელე და, ვინაიდან ახალი მმართველის პოლიტიკა იძლეოდა საამისო საშუალებას, დიმ. ყიფიანმაც შესანიშნავად ისარგებლა შექმნილი ვითარებით და ენერგიულად შეუდგა საკუთარი პროგრამის განხორციელებას – აღნიშნულ პერიოდში იგი

ზრუნავდა საზოგადოებაში მნიგნობრული ინტერესების გაღვივებაზე (საკმარისია ითქვას, რომ ჯერ კიდევ ვორონცოვამდე, 1842 წელს, დიმ. ყიფიანმა თბილისში დააარსა „ჭვილისის კერძო სამხანაგო ბიბლიოთეკა“, რომლის დამფუძნებელი წევრები იყვნენ გრ. ორბელიანი, ნიკ. ბარათაშვილი, ვ. ორბელიანი, მ. თუმანიშვილი, ზ. ფალავანდიშვილი და სხვ., ანუ იმდროინდელი კულტურულ-შემოქმედებითი ელიტა და, „ბიბლიოთეკის“ წესდების მიხედვით, იგი კვლევით და მთარგმნელობით ცენტრად უნდა ჩამოყალიბებულიყო, თუმცა, გარემოებათა გამო, მაშინ ეს ვერ მოხერხდა [საკითხის გარშემო – იხ. 14, 74-95, 228-260], ეროვნული ჟურნალისტიკის აღორძინებაზე, პროფესიული ქართული თეატრის დაარსებაზე, განათლების სისტემის მოწესრიგებასა და განვითარებაზე, ისტორიული ტრადიციებისა და კულტურული მემკვიდრეობის პოპულარიზაციაზე, მეცნიერული აზროვნების ჩამოყალიბებაზე, იცავდა ქართული ენის – ეროვნული თვითშეგნების ამ საფუძველთა საფუძვლის – ინტერესებს, იღვწოდა ქართული სალიტერატურო ენის დემოკრატიზაციისათვის, თარგმნიდა დასავლეთევროპულ მხატვრულ ტექსტებს (შექსპირი, მოლიერი, ალფრედ დე მიუსე...) და ა.შ.

ერთი სიტყვით, 1840-1850-იან წლებში დიმ. ყიფიანმა, როგორც სახელმწიფო და საზოგადო მოღვაწემ, იდეურად და პრაქტიკული საქმიანობით განმსაზღვრელი როლი შეასრულა საზოგადოებრივ-კულტურული ცხოვრებისა და საზოგადოებრივი აზრის ეროვნული მიმართულებით წარმართვაში. დარწმუნებით უნდა ითქვას, რომ დიმ. ყიფიანი ღირსეული მემკვიდრე იყო სოლომონ დოდაშვილისა (კერძოდ, ს. დოდაშვილის კულტურულ-საგანმანათლებლო პოლიტიკისა) და წინამორბედი ილია ჭავჭავაძისა; სხვაგვარად რომ ვთქვათ, **დიმიტრი ყიფიანის აზროვნება, მისი საზოგადოებრივი მოღვაწეობის ხასიათი და მიზანდასახულობა წარმოადგენს პოლიტიკურად ტრანსფორმირებულ, მაგრამ საზოგადოებრივ-კულტურული თვალსაზრისით შემაკავშირებელ ეტაპს, ამასთანავე, მსოფლმხედველობრივ და იდეოლოგიურ „ხიდს“ „ოცდათორმეტიანელებსა“ და „თერგდალეულებს“ შორის.**

დომ. ყიფიანის აზროვნება, მოღვაწეობის ხასიათი, მიმართულება და შედეგები არათუ შეესაბამება XIX საუკუნის ფუნდამენტურ ეროვნულ იდეას – ქართველი ხალხის ეროვნულ, სოციალურ და კულტურულ კონსოლიდაციას – არამედ იგი თვითონ წარმოგვიდგება ამ სასიცოცხლო იდეის ერთ-ერთ დამფუძნებლად. „თერგდალეულთა“ გამოსვლა სამოღვაწეო ასპარეზზე დომ. ყიფიანის პროგრამის უდავო გამარჯვება იყო და ამიტომაც იგი მაშინვე „ჩაირიცხა ახალ მოღვაწეებში, სიტყვით, კალმით, საქმით, სულით და გულით მათთან იყო“. [10, 121]

მ. ვორონცოვის „კავკასიურ პოლიტიკასა“ და მისგან გამომდინარე პროცესებს – მათ შორის, დომ. ყიფიანის „ეროვნული ხსნის კონცეფციის“ რეალიზაციისათვის ხელსაყრელ გარემოს – ვფიქრობთ, პირდაპირი კავშირი აქვს 1860-იანი წლების საზოგადოებრივ და სალიტერატურო ვითარებასთან და, ამ მხრივ, მართებული გვგონია ქ. ნინიძის შეხედულება: „ეს [„თერგდალეულთა“] ფენა ყალიბდება ვორონცოვის საგანმანათლებლო პოლიტიკის შედეგად“. [6, 68]

ხაზგასმით უნდა ითქვას, რომ ყველა ის ენობრივი თუ ლიტერატურული პრობლემა, რომლებიც ილია ჭავჭავაძემ წამოაყენა და ამა თუ იმ ფორმით დაამუშავა 1860-იანი წლებში, მეტ-ნაკლები სიღრმითა და ინტენსივობით უკვე იყო დასმული წინა ათწლეულში: ამ დროს გააზრებულია ქართული სალიტერატურო ენის დემოკრატიზაციის აუცილებლობა (დომ. ყიფიანი, ალ. ორბელიანი, ლ. არდაზიანი, დ. ბაქრაძე) და ეს პროცესი თანამიმდგრულად მკვიდრდება სამწერლობო-შემოქმედებით პრაქტიკაში (გ. და რ. ერისთავები, დ. ყიფიანი, ლ. არდაზიანი, დ. ჭონქაძე...), მკაფიოდაა გამოთქმული თვალსაზრისი ორთოგრაფიული რეფორმის საჭიროებაზე (დ. ჩუბინაშვილი), ისტორია გააზრებულია არა როგორც ჩაკეტილი დრო და სივრცე, არამედ როგორც აწმყოში გამოსაყენებელი გამოცდილება (დომ. ყიფიანი), იგივე ისტორია წარმოჩენილია ხალხში ისტორიული ერთობის შეგნების ჩამოყალიბებისა და ეროვნული ნიჰილიზმის წინააღმდეგ ბრძოლის ეფექტურ საშუალებად (დომ. ყიფიანი, ნ. ბერძინიშვილი), მეტ-ნაკლები საფუძვლიანობით

შემუშავებულია თვალსაზრისი ცხოვრების რეალისტურად ასახვისა და ლიტერატურის საზოგადოებრივი დანიშნულების (მ. თუმანიშვილი, ნ. ბერძნიშვილი), ლიტერატურაში ეროვნული თემატიკისა და პრობლემატიკის პრიორიტეტულობის, აღმოსავლური (კერძოდ, სპარსული) პოეზიის პირდაპირი და ზედაპირული გავლენის აღმოფხვრისა და ქართული ლიტერატურული აზროვნების ევროპეიზაციის აუცილებლობის, სალიტერატურო კრიტიკის, მთარგმნელობითი პოლიტიკის, ჟურნალისტიკის რაობისა და ფუნქციის შესახებ (ნ. ბერძნიშვილი), ჩნდება და ფეხს იკიდებს პუბლიცისტური აზროვნება (მ. თუმანიშვილი, ივ. კერესელიძე) და სხვ.

ერთი სიტყვით, 1860-იანი წლებისთვის მომზადებულია ნიადაგი ახალი, დროის მოთხოვნათა მიმართ ადეკვატური, მკაფიოდ ჩამოყალიბებულ მსოფლმხედველობრივ და ლიტერატურულ პრინციპებზე დაფუძნებული ეროვნული იდეოლოგიის შესაქმნელად და ცხოვრებაში დასამკვიდრებლად.

დიდად საგულისხმოა, რომ ილია, როგორც მოაზროვნე და მესვეური საზოგადოებრივ-კულტურული ცხოვრებისა, სწორედ 60-იანი წლების დასაწყისში მოეწვინა ქვეყანას, როცა წარსულს ბარდებოდა მ. ვორონცოვის მიერ გატარებული ლოიალური, სამოქალაქო ცხოვრებასა და კულტურაზე ორიენტირებული პოლიტიკური კურსი და იწყებოდა ახალი ფორმებით საქართველოს რუსიფიკაციის იმპერიული პოლიტიკის განხორციელება. ამგვარ პირობებში კი მეტად ძნელი იქნებოდა (თუ შეუძლებელი არა) ნოვატორული კულტურულ-იდეოლოგიური სისტემების შექმნა ვორონცოვისდროინდელი მონარქისტულ-კონსერვატორული მსოფლმხედველობითა და კულტურულ-ინტელექტუალური რესურსებით. ამდენად, ეროვნულმა ენერგიამ, რომელიც იმ დროისათვის სიცოცხლისა და მოქმედებისუნარიანი აღმოჩნდა, ილია ჭავჭავაძე მაშინ წარმოშვა, როცა ამისი სასიცოცხლო აუცილებლობა შეიქმნა და ის, რასაც ილია თავის პროგრამულ თხზულებაში „საქართველოს მოამბეზედ“ ზოგადად ამბობდა: „გენიოსი [წინამძღოლი] ნაყოფია თავის დროებისაო“ [13, 57], თვითონ ამ სიტყვების ავტორზეც უნდა გავრცელდეს –

ილია ჭავჭავაძე ნაყოფია იმ „დროებისა“, რომლის ფესვებიც, გარდა ნაციონალური საზოგადოებრივ-პოლიტიკური და კულტურულ-ლიტერატურული ტრადიციებისა, მ. ვორონცოვის „კავკასიურ პოლიტიკასა“ და მასთან ჰარმონიზებულ დიმი. ყიფიანის „ეროვნული ხსნის კონცეფციაშიც“ უნდა ვეძებოთ.

ბიბლიოგრაფია:

1. მაქს. ბერძნიშვილი, მასალები XIX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული საზოგადოებრიობის ისტორიისათვის, I, თბ., 1980
2. მ. გაფრინდაშვილი, ქართული საზოგადოებრივი აზროვნების ისტორიის ნარკვევები, III, თბ., 1988
3. ალ. დიუმა, კავკასია (თარგმ. ფრანგულიდან თ. ქიქოძისა, რედ., შესავალი წერილი და შენიშვნები ა. განერელიასი), თბ., 1970
4. ს. კაკაბაძე, ქართველი ხალხის ისტორია (1783-1921), თბ., 1997
5. მოლაყბე (მიხეილ თუმანიშვილი), სხვა და სხვა ამბავი, სალაყბოს ფურცელი, „ცისკარი“, 1858, № 1
6. ქ. ნინიძე, მილიტარისტული ნარატივის მორფოლოგია (ლიტერატურული პოლიტიკის საკითხები), თბ., 2009
7. ე. ორჯონიკიძე, რუსული მმართველობის დამყარება საქართველოში (XIX საუკუნის პირველი ნახევარი), თბ., 1992
8. საშვილიშვილო მოკავშირე – დიმიტრი ყიფიანი (მასალები XIX საუკუნის ქართული საზოგადოებრივი აზრის ისტორიისათვის), შეადგინა, რუსული ტექსტები თარგმნა, გამოსაცემად მოამზადა, წინასიტყვა, ბიბლიოგრაფიული შენიშვნები, კომენტარები და საძიებლები დაურთო თ. ჯოლოგუამ, ტ. II, თბ., 2007
9. დიმი. ყიფიანი, ტფილისის გუბერნიის თავად-აზნაურობის მარშლის აზრი, შესახებ თავად-აზნაურობის ბანკისა, „ცისკარი“, 1864, №11

10. ა. წერეთელი, ჩემი თავგადასავალი, თხზულებათა სრული კრებული (თხუთმეტ ტომად), ტ. VII (ტომის რედ. გ. აბზიანიძე). თბილისი, 1958.
11. ა. წერეთელი, ქართული თეატრის დაარსება საქართველოში, თხზულებათა სრული კრებული (თხუთმეტ ტომად), ტ. XIV (ტომის რედ. გ. აბზიანიძე), თბილისი, 1961
12. ა. წერეთელი, ნარკვევი („რაჭა-ლეჩხუმში ჩემი სტუმრობა“...), თხზულებათა სრული კრებული (თხუთმეტ ტომად), ტ. XIV (ტომის რედ. გ. აბზიანიძე), თბილისი, 1961
13. ი. ჭავჭავაძე, საქართველოს მოამბეზედ, თხზულებათა სრული კრებული (ათ ტომად) (რედ. პ. ინგოროყვა), ტ. III. თბილისი, 1953
14. თ. ჯოლოგუა, დიმიტრი ყიფიანი (1830-1860 წლები), თბ., 2002
15. თ. ჯოლოგუა, მიხეილ ვორონცოვის „კავკასიური პოლიტიკის“ შესახებ, „აკაკი წერეთელი – 170“ (საიუბილეო კრებული). თბ., 2011.
16. ა. ჯორჯაძე, მასალები ქართველ ინტელიგენციის ისტორიისათვის, წერილები (შემდგ. ა. ბაქრაძე), თბ., 1989
17. ა. ჯორჯაძე, წარსულის გაკვეთილი, გაზ. „დროება“, 26 ნომბ., 1909, № 263
18. , . X. , 1885
19. . . , (1865), ., 1897
20. . . - , , “ ”, 1906, 2
21. . . , - , „1858
22. . . , , “ ”, 1876, .

III.

**On Interrelation of Mikhail Vorontsov’s
“Caucasian Policy” and Dimitri Kipiani’s
“Concept of National Salvation”**

(Summary)

Caucasian Viceroy Mikhail Vorontsov (1844-1854), believed that linguistic and cultural diversity was a source of strength of the Russian empire and not an indicator of its weakness. Thus, his reform plan envisaged the political and economic incorporation of Georgia (and generally the Caucasus) into Russia’s indivisible administrative space and, revival and development of Georgian culture in the context of Europeanization. Of decisive importance was the participation of the public figure Dimitri Kipiani (1814-1887) in the process, who has created “the concept of national salvation”, based on the ideology of liberal education of nobility. The article discusses the interrelationship of two viewpoints and their role in the further development of Georgian culture.

ჩაცმულობის კულტურა XIX საუკუნის თბილისში

„ქართველები მთელს აღმოსავლეთში, და შესაძლოა მთელს მსოფლიოში, საუკეთესო ჯიშის ხალხია, ამ ქვეყანაში არ შემხვედრია არც ერთი უშნო ადამიანი, კაცი იქნება ეს თუ ქალი“

ჟან შარდენი

„ქართველ ქალზე უმშვენიერესი ჩემს თვალს არაფერი უნახავს“

დე ლა პორტი

„იმაზე სასიამოვნო არაფერია, ვიდრე თბილისში, ზაფხულის საღამოს სეირნობისას, როცა ტკბები უკლებლივ ყველა ქართველი ქალის სილამაზით, რომლებიც თავისი ეროვნული მშვენიერი ტანისამოსით, აივნებზე მიმოდიან, მღერიან, ცეკვავენ და კეკლუცობენ“

ბარონი შაქსტაუზენი

ჩაცმულობის კულტურა ადამიანის ესთეტიკის უდიდესი მონაპოვარია. პრაქტიკული საჭიროების გარდა, ტანსაცმელში გამოხატულია გემოვნებისა და დახვეწილობის უმნიშვნელოვანესი ნიუანსები. შესაძლოა ითქვას, რომ განათლებული კაცობრიობის ისტორიაში არ ყოფილა მეტ-ნაკლებად მშვიდობიანი ცხოვრების პირობები, რომლის დროსაც ადამიანის შესამოსელს, მის ესთეტიკურ მხარეს და მასზე მოთხოვნილებას, ოდნავ მაინც დაეკარგოს ინტერესი.

ქართული ეთნოკულტურის მნიშვნელობა შეუძლებელია წარმოვიდგინოთ ნაციონალური კოსტიუმის გაუთვალისწინებლად. პრაქტიკული ცოდნა, რომელიც ჩამოყალიბდა ამ დარგის განვითარებასთან ისტორიის ხანგრძლივი დროის განმავლობაში, აუცილებლად განსაზღვრავს ჩვენი, როგორც ერის, კულტურულ დონეს და, ამავე დროს, მიგვანიშნებს სოციალურ სტრუქტურაში განვითარებულ მოვლენებზე, რომელიც თავისთავში აერთიანებს, როგორც შინარეწვის მასშტაბებს, ასევე ადამიანთა მისწრაფებას ესთეტიკური ღირებულებებისადმი.

სამოსს, როგორც კოსმოპოლიტური სფეროს პროდუქტს, უდავოდ გააჩნია კონგლომერაციის ნიშნები და ეს ახასიათებს ქართულ ტანსაცმელსაც, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ზოგიერთ მათგანში, არის განსხვავებულობის საკმაოდ მძლავრი ნაკადი,

ფორმისა და გამოყენების იმდენად ჩამოყალიბებული სტილი, რომ შეუძლებელია იგი ორიგინალურად არ მივიჩნიოთ. აქვე აღვნიშნავთ, რომ საზოგადოების მაღალი ფენის წარმომადგენელთა ტანსაცმელი უფრო მეტად ატარებს გავლენის ნაკვალევს, მაშინ, როდესაც ხალხის ჩაცმულობა უფრო ადგილობრივია და შინაგანი განვითარების კანონზომიერებით ხასიათდება.

ზოგადად მინდა ვთქვა, რომ ქართული ტანსაცმლის ისტორიისათვის, უმნიშვნელოვანეს წყაროს წარმოადგენს ჰეროდოტეს ცნობა, კავკასიის მთიანეთის მოხატული ტანსაცმლის შესახებ, რაც ისტორიული თვალსაზრისით, გარკვეულ ასოციაციას აღძრავს ხევსურულ ტალავართან. საგულისხმოა, რომ ბიზანტიელი ისტორიკოსები (ნიკეტა ხონიატე, მიხეილ ატალიატე, ევსტატე თესალონიკელი) ახსენებენ იბერიულ და ლაზურ შესამოსელს, რომლებიც აცვიათ იმპერიის კარის დიდებულებს.

ქართული კოსტიუმის ისტორიისათვის, წერილობითი წყაროების გარდა, უდიდესი მნიშვნელობა აქვს მატერიალური კულტურის ნაშთებს, არქეოლოგიური გათხრების შედეგად მოპოებულ ნივთებს და, რა თქმა უნდა, ეთნოგრაფიულ მასალას. ქართული სამოსის ისტორიულ ხასიათს წარმოაჩენს ასევე მემორიალური კულტურის ძეგლები, ნუმიზმატიკა, იკონოგრაფია, საეკლესიო არქიტექტურა და მხატვრობა.

გვიანი შუა საუკუნეების ქართული ჩაცმულობის შესახებ მდიდარი მასალაა დაცული ე.წ „მზითვის წიგნებში“.

თბილისის არისტოკრატიის ჩაცმულობის შესახებ საინტერესო ცნობას გვანვდის ერეკლე მეფის კარის მდივან-მწიგნობრის იესე ბარათაშვილის ავტობიოგრაფია-ანდერძი, რომელშიც გადმოცემულია არა მხოლოდ ტანსაცმლის სახეობათა ჩამონათვალი, არამედ დამოკიდებულება სამოსის მიმართ. მიუხედავად იმისა, რომ იესე ქართული ფეოდალური კლასის წარმომადგენელია და მისი ძირითადი ადგილ-მამული სოფლადაა, როგორც ერეკლე მეფის მდივანი, იგი ცხოვრობს თბილისში და თავისი ჩაცმულობის სტილით სავსებით გამოხატავს აქ



ქომები

სასხამი), ქურქები, ქუქუნაკი (მოკლე ტოლომა, კურტაკი), ქათიბები, ქართული და ყიზილბაშური კაბები, დაბამბული, სანვიმარი, მუქასარი (ნიფხავი), პაიჭები, ქომები და მოგვები



ყურთმაჯიანი კაბა

დამკვიდრებული მოდის სურათს. იესე აცხადებს, რომ მას ჩაცმადახურვა განსაკუთრებულად უყვარს და კარგად უვლის სამოსს. საინტერესოა, რომ მას ერთმანეთისაგან აქვს გამიჯნული საშინაო და საგარეო, საზაფხულო და საზამთრო, სალხინო და სამგლოვიარო ტანსაცმელი, ამ, არცთუ დიდ სახელმწიფო მოხელეს, ერთდროულად აქვს 12 კაბა, 5-5 ნაოჭიანი ახალუხი და პერანგი, 12 სხვადასხვა ტიპის ქუდი, რამდენიმე წყვილი ხირლა (წამოსასხამი), ქურქები, ქუქუნაკი (მოკლე ტოლომა, კურტაკი), ქათიბები, ქართული და ყიზილბაშური კაბები, დაბამბული, სანვიმარი, მუქასარი (ნიფხავი), პაიჭები, ქომები და მოგვები (ჩექმები). იესეს ტანსაცმელის ქსოვილია: ტილო, დარაია, ლაინი, ბამბა, შალი, მაუდი, ატლასი, მოვი, აბრეშუმი. ზოგი ადგილობრივად დამზადებული, ზოგი ევროპიდან, ოსმალეთიდან და ირანიდანაა შემოტანილი. [2, 22]

როგორც ცნობილია, ქართულველი არისტოკრატიის დიდი ნაწილი გვიანფეოდალურ ხანის დასასრულამდე ცხოვრობდა სოფლად, სადაც ფაქტობრივად ჩამოყალიბდა ტიპური ქართული სამოსი. მამაკაცისათვის ეს იყო ყურთმაჯიანი და ყოშიანი კაბა, ახალუხი, შარვალი და სარტყელი. კაბა წინ მთლიანად იყო ჩახსნილი

და იკვრებოდა მარგალიტის ან ვერცხლის მძივებით, ამგვარ კაბას გააჩნდა ორგვარი ტიპის სახელო ერთი მკლავზე მომდგარი და მეორე – ილიიდან ჩახსნილი. ყურთმაჯი კაბის სახელოს ილიიდან მაჯამდე, ღიად დატოვებული არეა, გვხვდება ორი სახის, სულ გახსნილი და ნანილობრივ გახსნილი და მაჯასთან 4-5 სანტიმეტრზე ამოკერილი. რაც შეეხება ყოშს, ესაა ოვალური ფორმის დეტალი, რომლითაც სახელო ბოლოვდება და ხელის მტევანს ფარავს. ყოში, როგორც წესი, შემკული იყო



სარტყელი

საუკეთესო ნაქარგობით. [7, 145] საინტერესოა ყურთმაჯთან დაკავშირებული ეტიკეტი: მაგალითად, უმცროს-უფროსთა შეხვედრისას პატივისცემის მიშნად უმცროსი მხრებზე გადაგებულ სახელოებს ჩამოუშვებდა. ქალთან ურთიერთობისას კი ყურთმაჯს მხარზე გადაგდება საკეკლუცოდ გამოწვევაზე მიანიშნებდა. [11, № 40]

მამაკაცის კაბის შიგნით ჩასაცმელს (ისევე როგორც ქალისას) ახალუხი წარმოადგენდა, რომელიც იკვრებოდა ე.წ. წმინდა ფართლეულისაგან (სატინა, ქიშმირი, აბრეშუმი), მდიდრული მაღალი ფენისათვის იგი მზადდებოდა ძვირფასი ქსოვილისაგან და მისი ყელს მიმდგარი საყელო იკვრებოდა ვერცხლის ღილებით ან ღილ-კილოებით. ეს სამოსი ფორმით გამოყვანილია, გვხვდება მუხლამდე და კოჭებამდე ზომისაც, თხელიცა და დაბამბულიც, სახიანიც ანუ ყალამქრიანიც (აბრეშუმის ნახატებიანი ქსოვილი) და სადაც. საინტერესოა რომ მაღალ ფენებში გავრცელებული იყო ყურთმაჯიანი ახალუხი რომელსაც ყოშიან კაბასთან ერთად იცვამდნენ. [11, № 40]

მამაკაცის ქართული კაბის მნიშვნელოვან დეტალს წარმოადგენდა სარტყელი, რომელიც მზადდებოდა სხვადასხვა გამძლე ქსოვილისაგან, იყო ასევე, ტყავისა ანდა ძვირფასი

ლითონისაგან და ოქრომჭედლობის უმაღლესი ოსტატობით შემკული სარტყელიც. ქსოვილის სარტყელი წელზე შემოიხვეოდა ან იკვრებოდა საგანგებო შესაკვრელით და გამოიყენებოდა, როგორც ჯიბე სანიადაგოდ სატარებელი ნივთებისათვის. [7, 103, 144]

ქართული კოსტიუმის შემადგენელი ნაწილი იყო შარვალი. დასტურდება უბეგანიერი და ვინროტოტებიანი, რომელსაც წერილობით წყაროებში „ჩახჩური“ ეწოდება. რაოდენ საკვირველიც უნდა იყოს, მიჩნეულია, რომ ტერმინი „შალვარ“-ის სახელწოდებით აღმოსავლეთის ხალხებში თურქული ენიდანაა გავრცელებული.

ივანე ციციშვილის მიხედვით, ქართველი მამაკაცები ხმარობდნენ უბეგანიერსა და წელში ხვანჯარგაყრილ შარვალს, რომლის ტოტებს პაჭიჭებში ან მოგვებში იტნევდნენ. როგორც წესი, ქართველები არ მისდევდნენ შარვლის შემკობას, მაგრამ სეზონურობიდან გამომდინარე, მისი სხვადასხვა მასალისაგან დამზადება ჩვეულებრივ მოვლენას წარმოადგენდა. საგულისხმოა, რომ ზოგჯერ შარვლის ნაირსახეობად, ზოგჯერ კი შიგნითა საცვლის გამოსახატავად, ქართულში არსებობს ტერმინები: პერიკამი, სანმერთული და როპანაგი.



ქულაჯა

XIX საუკუნის შუა ხანიდან მამაკაცის ჩაცმულობაში ძალზე გავრცელებული ჩანს სიასამურის ბენვით განწყობილი ქულაჯა, რომელსაც იცვამდნენ ახალუხზე. ქულაჯა კურტაკის ტიპის სამოსია და ხელსაყრელი გამოსაყენებელი იყო ჯირითისა და ბრძოლის დროს. სხვათაშორის, როგორც რუსეთის ხელმწიფეთა „კანვოს“ ქართველ ოფიცრობას, ასევე კავკასიის მეფისნაცვლის დაცვის ერთ-ერთ სააღლუმო სამოსს ქულაჯაც წარმოადგენდა.

ქართულ კოსტიუმში დიდი ადგილი უჭირავს ტყავის შესამოსელს, ესაა ნაირნაირი ტყავისაგან დამზადებული და სხვადასხვა ხერხით შემკული ტყავი, ტყავკაბა, მოსასხამი, ჯუბა, კურტა. საინტერესოა, რომ შაჰნავაზ მეფის ქალიშვილისათვის მზითევაში გაუტანებიათ 30-ზე მეტი ტყავი და ტყავკაბა, რომელთაგან ერთ-ერთი შემკულია: 50.220 წვრილი მარგალიტით, 3660 მარჯნის მძივით, 8 დიდი და 26 საშუალო სიდიდის მარგალიტით, 546 ხოშორი მარგალიტით, 156 ოქროს ბირკით, 60 ოქროს სინსილით, 100 ჯაბარდაზით და 16 გიშრის დიდი მძივით. [6, 22, 23] მიუხედავად იმისა, რომ საბუთი XVII საუკუნის შუა წლებითა დათარიღებული, იგი სრულიად ასახავს ტანსაცმლის მიმართ დამოკიდებულების ხარისხს, რომელიც არ შეცვლილა ქართულ არისტოკრატიულ წრეებში თვით XIX საუკუნის შუა წლების რუსული მმართველობის პერიოდშიც.

ქართველი თავადაზნაურული წრის ქალთა სამოსში, რომელიც ფაქტობრივად წარმოადგენდა მაღალი წრის თბილისელი ქალის კოსტიუმს, გაერთიანებული იყო სარტყელ-გულისპირიანი კაბა, შარვალი (შეიდიში), თავსაბურად ჩიხტაკავებითა და კოპით, ზედ თავსაკრავი ძვირფასი ქინძისთავით, კაბაზე ჩასაცმელი ძვირფასბენჯიანი სამოსი ქათიბი და გარეთ გამოსვლისას, მთელ ჩაცმულობაზე მოსასხამ-საბურავი ე.წ. აჯილა, რომელიც მგზავრობის დროს ტანსაცმელის სისუფთავეს იცავდა. მოსასხამის ტიპის სამოსს წარმოადგენდა ასევე ხირლა და ქუქანაკი. ქათიბი საშემოდგომო-საზამთრო სამოსია: ქირმანშალის, ხავერდისა ან მაუდისაგან შეკერილი; კიდებზე გამოკერებული აქვს სიასამურის, ყარყუმის ან კურდღლის ბენჯი. ხმარობდნენ უბენჯო ქათიბსაც რომელსაც „თაგალა“, ხოლო აბრეშუმისა და ფარჩისაგან შეკერილ თხელ ქათიბს „ქერექალა“ ქათიბი ერქვა. ქათიბი იყო როგორც ქალის, ასევე კაცის ჩასაცმელი.

ქალის ქართულ კაბაში განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა საგულეს, სარტყელსა და გულისპირს, მათი ნაქარგობის დახვეწილობას. ქართული კაბის ერთ-ერთი უმთავრესი სამშვენისს წარმოადგენს საგულე და ორი ტოტიანი ქამარი,

რომლებთაც კერავდნენ ფარჩის, აბრეშუმის ან ხავერდისაგან. სარტყელის შესაკერად არჩევდნენ კაბის ქსოვილისაგან ფერთა და ხარისხით განსხვავებულ ნაჭერს, თუმცა ფერთა შეხამება არასოდეს ირღვეოდა. ქამრის ტოტებს ამკობდნენ ოქრომკედით, მარგალიტითა და კილიტებით. სარტყელ-საგულეთა დამზადება-შემკობა ძირითადად ხდებოდა მათ ჩამცმელთა მხრიდან, რაც ქალის ხელოვნებისა და მისი გემოვნების გამომხატველიც იყო. ალექსანდრე დიუმას ცნობა აშკარად მიუთითებს ქართველ ქალთა ქარგულობის მაღალ ხელოვნებაზე: „მეფისნაცვალმა ბარიატინსკიმ მიგვიღო ერთ მშვენიერ სპარსულ დარბაზში“, აღნიშნავს იგი, „სადაც ყველაფერი ბრწყინავდა ქართველი მანდილოსნების მიერ ნაქარგი სარტყლებითა ბალიშ-სუზანებით“. [4, 26]

მოქარგულ სარტყელსა და სახელოებთან ერთად, გულის-პირი, „ქართული კაბის“ აუცილებელ ელემენტს წარმოადგენს.

იმისათვის, რომ წარმოდგენა შეგვექმნას ქართველი არისტოკრატი ქალის გვიანფეოდალური ხანის გარდერობზე, გვსურს აქ მოვიტანოთ მზითვის ნიგნთა მონაცემები, რომლებიც თავიანთი პრაქტიკული დანიშნულების გამო შეიცავენ უალრესად სანდო ცნობებს. როგორც ცნობილია მზითევი წარმოადგენდა გასათხოვარი ქალის მთელ ქონებას, რომელიც მას მიჰყვებოდა ქმრის ოჯახში, ამიტომ, მზითვის მიმღები მხარე ყურადღებით ეცნობოდა დოკუმენტს და სამზითვო სიაში არარსებული ნივთის შეტანას არ დაუშვებდა.

ერთი ასეთი დოკუმენტის მიხედვით, ქართლის მეფის ასულს, სხვადასხვა ძვირფას ნივთებთან ერთად, მზითევში გაჰყოლია: მარგალიტებით, იაგუნდითა და ფირუზებით შემკული 11 პერანგი და მისი ამხანაგი, ძვირფასი ქვებითა და ბენვით შემკული 20 ტყავკაბა, 82 სხვადასხვა ქსოვილისა და ფორმის კაბა, 45 საგულე, 21 ნყვილი ოქრომკედითა და ზარბაბით ნაკერი მაშია და ჯორაბი (ნაქსოვი ფეხსამოსი), სირმით ნაკერი და მარგალიტებით მორთული 10 ქუდი, 9 სარტყელი და სხვა. 1634 წლის საბუთით, ქართლის მეფის მეუღლეს მარიამს, მზითევში მარტო ფრანგული ნაჭრის 14 კაბა მოჰყოლია, ანუკა

ბატონიშვილს კი 18 ახალუხი, 9-9 სარტყელ-საგულე, 55 კაბა, 15 ტყავკაბა, 4 ქათიბი, 27 წყვილი პერანგი და მისი ამხანაგი, 20 წყვილი ფეხსაცმელი და სხვა. [6, 17-73]

საგულისხმოა, რომ კაბების უმეტესობა ძვირფასი ქსოვილისაა და ნაკერია და შემკული უძვირფასესი მასალით. კაბები ერთმანეთისაგან განირჩევა ფერით, (ალისფერი, მწვანე, ნარინჯისფერი, ბრონეულის ყვავილისფერი, თეთრი, ხასა, ხორცისფერი, ყვითელი, ატმის ყვავილისფერი, ფირუზისფერი, ლაჟვარდისფერი, ყირმიზი, იისფერი, თეთრი მუთაბალის, სოსნისფერი, თეთრ-მწვანინანი), წარმომავლობით, (ფრანგული, ისპაჰანური, იეზდური, გილანური, ჩინური, ინდური,) ხარისხით (შალი, ატლასი, ზარქაში, ჩითი, აბრეშუმი, ლაინი), შემკულობით (ოქროსა და ვერცხლის ღილები, ოქროქსოვილი, ლალი, მარგალიტი, მუყაიშით ნაკერი). ერთ-ერთ ასეთი ტიპის ფრანგული ნაჭრის ოქროქსოვილით ნაკერ კაბას ამშვენებს ოქროს ცხრა და ხუთი ხოშორი მარგალიტის ღილი, განყობილია ოქროს ბუდეში ჩასმული 307 მარგალიტით, 30 იაგუნდისა და 25 ფირუზის თვლით, ხოლო ზამთრის სიასამურის ბენვით განყობილი ერთი ტყავკაბა შემკულია 50.220 მარგალიტით, 3.600 მარჯნის მძივით. მხედველობაშია მისაღები ის გარემოება, რომ ასეთნაირად შემკულ ტყავკაბათა რიცხვი ერთი მზითვის წიგნის მიხედვით 30-ს აჭარბებს. [6, 25]

ქართული კოსტიუმის კომპლექსში გარკვეული ადგილი უჭირავს თავსაბურსა და ფეხსაცმელს. ქართველი ქალის კოსტიუმის უმნიშვნელოვანეს ელემენტს წარმოადგენს ორიგინალური სახის თავსაბური ჩიხტი-კოპი ლეჩაქთან და ბაღდადთან ერთად, (ცოტა მოგვიანებით დაიწყო ყაბალახის დახურვა) ასევე თავსაკრავი, ლეჩაქი და შუსტაკი. რაც შეეხება ფეხსაცმელს, ძირითადად ესაა ტყავისაგან დამზადებული მაშია, ჩექმა, მოგვი, ნულა, ჩალფა, ხოლი ნაქსოვთაგან ჯორაბი.



ყაბალახი

მამაკაცთათვის თავსაბურავად გამოყენებული იყო ნაჭრის, ტყავისა და თექისაგან დამზადებული ქუდები. ამათი სახელი იყო: საჩეხი, ყაჯარული, სირმით ნაკერი, ბექვიანი, ნინაკა, ყალმუხური, ბუხრისა და სხვა. არისტოკრატიულ წრეებში გავრცელებული იყო წმინდა შალისა და აბრეშუმისაგან, ძვირფასი ტყავით განწყობილი ქუდები, მოგვიანებით კი ყაბალახი.



წვივსაკრავი

ფეხსამოსთაგან ქართული კოსტიუმის ერთ-ერთი ელემენტი იყო პაჭიჭი და წვივსაკრავი ანუ ჩახსაკრავი, რომლითაც მუხლთან იმაგრებდნენ პაჭიჭს, რათა ის დაბლა არ ჩაცურებულყო. წვივსაკრავს საქართველოში ყველა სოციალური ფენის წარმომადგენელი ხმარობდა. საგულისხმოა, რომ 1973 წელს ქ. ასტრახანში

მიკვლეულ მეფე თეიმურაზ II-ის საფლავში აღმოჩნდა წვივსაკრავი, რომელიც ყველაზე ადრეულია ჩვენამდე მოღწეულთა შორის. წვივსაკრავებს ქალები სასაჩუქრედაც ამზადებდნენ და ზედ მიძღვნილი ხასიათის წარწერებსა და მადრიგალებს აქსოვდნენ.

ქართულ ჩაცმულობაში დიდი ადგილი უჭირავს სამოსის აქსესუარსა და სამკაულს. ტანსაცმლის შესამკობელ აქსესუარს წარმოადგენდა: ნაქარგი ჩიხტა, გულისპირი, სარტყელი, ბუზმენტი, ლილი, ყაითანი, ჩაფარიში, ჩაფრასტი, კილიტი, ყოში, ყურთმაჯი ხოლო სამკაულად გამოუყენებიათ იალქანი (საქორნინო გვირგვინი), ბექედი, საყბურე, ფურღული (ყბის ქვეშ ამოტარებული მარგალიტის მძივები), საყურე, ქინძისთავი, ყამჩა (თმის ქვეშ ამოსადები, ძვირფასი ქვითა და მარგალიტებით შემკული), ყელსაბამი, ჯილა (თმაში გასარჭობი ფრთა ან გვირგვინის შვერილები) სარალუჯი (თავსამკაული). ამათი მასალაა ოქრო, ვერცხლი, ალმასი, მარგალიტი, ლალი, ზურმუხტი, იაგუნდი და სხვადასხვა უძვირფასესი ქვები. [7, 76-106]

მართალია, XVIII საუკუნის მონაცემებს ასახავს ანუკა ბატონიშვილის მზითვის წიგნი, მაგრამ ის შეიძლება სრულად მიგვესადაგებინა XIX საუკუნის არისტოკრატი ქალის სასამ-კაულო ქონებისათვის. ბატონიშვილს მზითებში გაჰყოლია: მარგალიტებით, ზურმუხტითა და იაგუნდებით შემკული იალქანი. ოქროს ჯაჭვიანი, 134 დიდი და პატარა მარგალიტებიანი შემკული ყელსაბამი. ბადახშით, ლალით, ფირუზითა და იაგუნდით შემკული 10 წყვილი საყურე. 49 მარგალიტით, ზურმუხტითა და იაგუნდით შემკული სირზა. ლალით, 16 ზურმუხტით, 12 იაგუნდით და მარგალიტებით შემკული ორი ჯილა. ძვირფასი ქვებითა და 57 ოქროს ბირკით შემკული ყელსაბამი. 41 ოქროს ვარდით, 41 იაგუნდით 41 და ამდენივე მარგალიტით შემკული ყელსაბამი. ხალასი ოქროს ყელსაბამი. 40 ოქროს ბირკითა და 100 მარგალიტით შედგენილი ყელსაბამი. ალმასით, იაგუნდითა და ბადახშის ლალით შემკული ოქროს თოთხმეტი ბეჭედი. ოქროთი ნაკეთები: თმასატანა, სარკე, სანებოვნე, სასურმე, საჩხირე, თმის საყოფი და სხვა.

სამკაულთა ასეთ რაოდენობას არ ჩამოუვარდება ქსნის ერისთავის – ანასა და ელენესი, პეკუნა ჩიჩუას მეუღლის – თუთა ბატონიშვილის, დიმიტრი ორბელიანის მამიდა – თამარის, აბაშიძის ქალის – ანასი, ეგნატე თუმანიშვილის ქალის ელენესი, ვინმე მაკრინესი და სხვათა მზითევში გატანებული სამკაულები. [6, 7-329]

რუსეთის იმპერატორის ალექსანდრე III საქართველოში ვიზიტისას გაზეთ „დროების“ კორესპონდენტი ქართველი საზოგადოების ჩაცმულობის გამო აღნიშნავს: – „ჩაცმა-დახურვა ქალებისა, მათი მორთვა-მოკაზმულობა მშვენიერს და მასთან ძვირფას სანახავს წარმოადგენდა, ვუყურებდით და გვიკვირდა რა მანქანებითა და რა ჯადოთი გამოიფინა ამოდენი სიმდიდრე ამ ჩვენს ტფილისში“. [5, № 68] ქართველ არისტოკრატთა ჩაცმულობისათვის ყურადღება მიუქცევია ალექსანდრე დიუმასაც, რომელიც მეფისნაცვლის მიერ გამართული ბანკეტის აღწერისას აღნიშნავს: „საახალწლო ღამეს მეფისნაცვლის დარბაზები სავსე იყო საუცხოო ფერის, კობტად შეკერილ ეროვნულ ტანისამოსში

გამონყობილი ქართველებით. ულამაზეს კაბებით შემოსილ ქალებს, თავზე, ხავერდის თავსაფრიდან ჩამოშვებული ოქრომკედით ნაქარგი ლეჩაქები გრაციოზულად ზურგზე ეფინათ, მანდილოსანთა შუბლზე აღმასები ციმციმებდა, ხოლო მამაკაცთა იარაღი ბრწყინავდა“. [4, 113]



ჩოხა

XVIII საუკუნის დასასრული-სათვის, ქართული სამოსის კომპლექტში, აქტიურად შემოიჭრა ჩოხის ტიპის კაბა, რომელმაც გულისპირზე დაკერებული ქილების წყალობით, განსაკუთრებული ორიგინალობა შეიძინა და საყოველთაოდ გავრცელდა, განსაკუთრებით, საქართველოს ბარში. ჩოხის გავრცელებას ხელი შეუწყო იმ გარემოებამაც, რომ ქართულ კაბასთან შედარებით, იგი უფრო იაფი ცოფილა და ხელმისაწვდომიც წარმოადგენდა. დროთა განმავლობაში, გამოიკვეთა ჩოხის სხვადასხვა ტიპები, შეიქმნა მათი დახვეწილი ფორმები და საბოლოოდ, ტანსაცმლის ამ ტიპმა, იმდენად მასშტაბურად დაიკავა ჩვენი ჩაცმულობის

კულტურაში თავისი ადგილი, რომ ქალის ქართულ კაბასთან ერთად, ეროვნული სამოსის სიმბოლოდ იქცა. თუმცა, თბილისში მცხოვრები ქართველი თავადიშვილობა ძნელად ეგუებოდა ამ ცვლილებას და როგორც სოციალურ ფენაში გამორჩეულის მიმანიშნებელს, ქართულ კაბას ჩოხაზე ძნელად თუ სცვლიდა.

თბილისის მოქალაქის ჩაცმულობაზე საუბრისას, ბუნებრივია, გვერდს ვერ ავუვლი ყარაჩოხელისა და კინტოს კოლორიტულ ფიგურებს. მიუხედავად იმისა, რომ იგი კახური ჩოხის ელემენტებს ატარებს, ყარაჩოხელის სამოსი თავისებური ორიგინალობით გამოირჩევა და მთლიანად გამოკვეთს ამ ტიპის მოქალაქის იერსახეს. იოსებ გრიშაშვილის სამართლიანი შენიშვნით, „ხშირად კინტოსა და ყარაჩოხელს ერთმანეთში

ურევენ“ [3, 13], რაც არაა გამართლებული არც მათი ტანსაცმლისა და არც მათი მენტალობის თვალსაზრისით. ყარაჩოხელის სამოსი XIX საუკუნის თბილისური მოდის უაღრესად დამახასიათებელი ფორმაა. ყარაჩოხელს ძირითადად ეცვა: გრძელკალთებიანი, მოკლე ნაოჭიანი და ორჩაქიანი შავი შალის ჩოხა, რომელსაც ნაპირზე მოვლებული ჰქონდა ბუზმენტის ბრტყელი ჩაფარიში, ჩოხის შიგნით ეცვათ ფერადი (ძირითადად წითელი) პერანგი და ზედ შავი ატლასის ან სატინის წვრილნაოჭებიანი და დოშლულიანი ახალუხი, შავი ფერის განიერი შარვალი, რომელიც იკვრებოდა ფორჩებიანი ხვანჯრით, ფეხზე საშინაოდ ქოშებს, ხოლო საგარეოდ ყელჩანეულ ჩექმებსა და ცხვირანეულ ნაღებს იცვამდნენ. თავზე იხურავდნენ გალიბანდის „წინაკა“ ქუდს, რომელიც ცხვრის ტყავისაგან იკერებოდა. ყარაჩოხელის სამოსის მშვენიერებას წარმოადგენდა ვერცხლის ქამარი, რომელიც მის სამოქალაქო ღირსებას გამოხატავდა, რომელსაც მხოლოდ უკიდურესი გაჭირვების ჟამს თუ შეეღებოდა, ხშირი იყო შემთხვევა, როცა გარდაცვლილი ღარიბი ყარაჩოხელის გასვენების ხარჯს ქამრის გაყიდვით ინაზღაურებდნენ, ქამარში, როგორც წესი, ჩატანებული ჰქონდა ფერადი ბაღდადი, ვერცხლისთავიანი ჩიბუხი და ქისა ნეკოთი. [3, 14]



ყარაჩოხელის ჩოხა

XIX საუკუნის თბილისის დაბალ სოციალურ ფენაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეჭირა კინტოს. ესაა წვრილმანებთი მოვაჭრე, ძირითადად ხილის გამყიდველი, თავზე თაბახი უდევს, ხელში სასწორი უჭირავს, დადის და უხმობს მუშტარს. კინტოს სამოსია წინწკლებდაყრილი და მალაყელიანი ჩითის პერანგი,

რომელსაც ხშირლილებიანი შესაკვრელი ბეჭის მხრიდან ყელამდე ცერად აქვს აჭრილი, მაგრამ საყელო შეუკვრელად წინაა გადმოფენილი, პერანგზე აცვია შავი, მკლავებფარფალა ნაშურნიანი ახალუხი, ლასტიკის განიერი შარვალი, თავზე კიზიროკიანი ქუდი, საშინაოდ ფეხზე უქუსლო ჩუსტები და საგარეოდ გარმონივით ყელჩაკეცილი ჩექმები, გულზე ძენკვით საათი უკეთია, წელზე აბრეშუმის სარტყელი ან ვერცხლის ვიწრო ქამარი, რომელშიც ხელსახოცი აქვს გაჩრილი. [3, 15] ნიშანდობლივია, რომ ჩოხა უცხოა კინტოსათვის რადგან მისი ცხოვრების ნირისათვის ეს სამოსი შეუთავსებელია.

XIX საუკუნის თბილისური ქუჩის სურათი მის თანამედროვეთა თვალში ასე იხატება: აღმოსავლური მზის ამოსვლას აყოლილი ხალხი ქუჩებსა და ბაზრებს ეფინება, ირევინ კოსტიუმები და მორთულობანი, ქართველები, სპარსელები, სომხები, თათრები, ოსები, ლეკები: ჩოხებით, ჩალმებით, ნაბდეებით, ბოხობებითა და თუშური ნაბდის ქუდებით, ფარფალაშარვლიანი ყარაჩოხელები, თავზეხონჩადადგმულ კინტოები. იღვიძებს ქალაქი და იწყებს ცხოვრებას. ალებენ დუქნებს მესპილენძენი და მეიარაღენი, ჭონები და მკერვალები, დერციკები და მეუნაგირეები, მეთუნეები და მეთუნექენი, ოქრომჭედელნი და ბრილიანჩიკები, სარაჯები და სირაჯები, ყაზაზები და ზარაფები, ქუჩის პირს სოფლის სანოვაგა გაშლილი: გორიდან ხილი, შინდისიდან და ოქროყანიდან ფრინველი, ყარაიაზიდან ბრინჯი, აღდაშიდან საზამთრო, ზაქათალიდან ლეკური მსხალი, შხლოდან მატყლი, თუშეთიდან ყველი და ერბო, ლამბალოდან კარაქი, აღზევანიდან მარილი, ბორჩალოდან ბოსტნეული, თათრის მოედანზე ყაფანია გამართული სადაც სავაჭრო გარიგებანია გახურებული. [3, 7] სად მწვადს სწვავენ, სად წვერს იპარსავენ, მეთულუხჩენი მტკვრიდან ამოდიან, ზოგი ლუკმის საძებრად გამოსულა, ზოგი კლიენტის გადასაგდებად, დალალობენ, ვაჭრობენ, ხანდახან ევროპული ეტლი გაიგრიალებს, იქეთ პოვოზკა მოსჩანს, აქეთ ქართული ურემი, მოედანზე შეყრილან აქლემები, კეხიანი სახედრები, კამეჩები და ერთ საოცარ პანორამად გადაშლილა თბილისი ქუჩა. [12, 87]

თბილისი ამ დროისათვის არის ქალაქი, „სადაც ერთსა და იმავე დღეს მოდიან სოფდაგრები პარიზიდან, შიკრიკები პეტერბურგიდან, ვაჭრები კონსტანტინეპოლიდან, ევროპელები კალკუტასა და მადრასიდან, სომხები სმირნასა და ეზდიდან, უზბეკები ბუხარადან. ასე, რომ ეს ქალაქი შეიძლება ჩაითვალოს საკვანძო ადგილად ევროპასა და აზიას შორის“. [12, 6]

რადგანაც ტანსაცმელი ხალხის ეთნიკურ იერსახესაც გამოკვეთს, მისდამი პატივისცემა, ტრადიციული ფორმების გამოყენებითა და გაგრძელებით, მოვალეობის გრძნობითაა გაჯერებული. უკმაყოფილების გამოძახილი, რომელიც ტანსაცმლის ფორმის ცვალებადობით იყო გამოწვეული (რასაც აპირობებდა დამპყრობთა მიერ თავს მოხვეული კულტურა), ყველა ეპოქიდან მოისმის, მაგრამ ის, რაც მოხდა XIX საუკუნეში, იყო მასშტაბური და ფაქტობრივად დამანგრეველი ქართული ტრადიციული ჩაცმულობისათვის. ევროპულმა ტანსაცმელმა, და მასთან დაკავშირებულმა აქსესუარებმა, უპრობლემოდ შემოაღნია ჩვენში და ისე სწრაფად ნავიდა წინ, რომ ტრადიციული ტანსაცმლის ქომაგებმა თავიანთი უკმაყოფილება მხოლოდ წყენასა და საყვედურში გამოხატეს, ეს იყო ისტორიული მომენტი ძველისა და ახლის დაპირისპირებისა.

ძველისა და ახლის ჭიდილს კარგად გადმოგვცემს გრიგოლ ორბელიანის ნიკო ჭავჭავაძისადმი მიწერილი წერილი, სადაც ტკივილითაა ნათქვამი: „ისე განათლდა, ისე ნახდა საქართველო, რომ თავისი აღარა უნდათ რა და დიდათ რცხვენინანთ ქართულად ჩაცმა... მოვიდა გამოჩენილი მხატვარი ზიჩი, რომელსაც სურდა დაეხატა კარტინისათვის ქართველი კაცი და ქალი ძველებურის ტანისამოსით და ვერავინ ვიპოვეთ, ღმერთმა უშველოს ტასო ოგლობჟიოს, ამან მისცა თავისი საქორწილო ტანისამოსი ყამჩითა, ჯილითა, ქინძისთავითა და ძველებურის ნივთებითა და ამით დიდად გაახარა ზიჩი“. [1, 34] მოგეხსენებათ, რომ გრიგოლ ორბელიანი და მასთან დაახლოებული საზოგადოება არის ქართული არისტოკრატიის გამორჩეული ნაწილი, ამ ფენის წარმომადგენლებს ურთიერთობა უხდებათ მეფისნაცლის წრესთან, ისინი რუსული მაღალი

სამოხელეო აპარატის პერსონებთან და ევროპელ სტუმრებთან ერთად იმ საზეიმო შეხვედრებზე მონაწილეობენ, რომელნიც იმართება მეფისნაცვლის კარზე და, ცხადია, ცდილობენ ფრანგული ეტიკეტით წარმართულ ზეიმს ტანსაცმელიც შესაფერისი შეურჩიონ. თუმცა, საზოგადოებაში ყოველთვის არსებობს ადამიანთა ნაწილი, რომელიც ძნელად ეგუება ცვლილებას და ცდილობს დააჯეროს თავის-თავი მაინც, რომ მისი ტრადიციული სამოსი არაფრითაა ნაკლები ახლისდამაკვიდრებელთაგან შემოთავაზებულზე.

„სად ნახავთ ისეთ მრავალფეროვან, ორიგინალურ ბალს, როგორც თბილისშია, ერთმანეთში ირევა სხვადასხვა კოსტიუმი პარიზის სახელოსნოებისა და ქართული ეროვნული ჩაცმულობისა“. წერდა იმდროინდელი პრესა.



XIX საუკუნის ტიპური ქართული ჩაცმულობა

ქართულ ტანსაცმელში დიდი ადგილ უჭირავს ქარგულობას. ჯერ კიდევ ვენეციელი ვაჭარი მარკო პოლო აღნიშნავდა,

რომ საქართველოში აქტიურად მისდევენ მეაბრეშუმეობას, რომლის ბაზაზედაც განვითარებულია ქარგულობა და ოქრომკედით შემკობის მაღალი ხელოვნება, რომლის მიმართ თვით სპარსეთის უმაღლესი მოხელენიც კი დიდ ინტერესს იჩენენ. 1812 წელს რუსეთის ფინანსთა მინისტრი იურევი კავკასიის მთავარმართებელს რტიშევს სწერდა: „ქართული ნამუშევარი ოქრომკედის და ვერცხლმკედის ქარგულობა, რომელიც გააქვთ ირანსა და თურქეთში, ითვლება აზიის საუკეთესო ნაწარმოებად..., თუ გავითვალისწინებთ, რომ სპარსელები და თურქები ასეთ საგნებს ფუფუნებისათვის ხმარობენ.. მაშინ სასარგებლო იქნებოდა ამ ნაკერების საზღვარზე გაშვებისას, აგველო ბაჟიყოველი მანეთიდან ერთი შაური ვერცხლი“. [13, 330]

სხვათაშორის, ირანის არისტოკრატიის სამოსელის ქართულ ყაიდაზე გაფორმება არაერთ მკვლევარსა და მოგზაურს აქვს აღნიშნული, რაც გაზიარებულია ჩვენს მეცნიერებაშიც. [8, 15-19]

საზოგადოდ ცნობილია, რომ მოდის მიმღებისა და დამამკვიდრებლის ფუნქციას მუდამ კისრულობს ქვეყნის მთავარი ადმინისტრაციული ცენტრი, სადაც მმართველობითი აპარატის გვერდით მოქმედებს კულტურულ-სოციალური უჯრედი მენტალობის გამომხატული ფორმით და ესთეტიკური მოთხოვნების ნაირგვარობით, სადაც ჩაცმულობის კულტურას უმნიშვნელოვანესი ადგილი უჭირავს. როგორც ცნობილია, საქართველოში რუსული მმართველობის დამყარების შემდეგ, საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროში, თბილისი იქცა მთელი კავკასიის კულტურის ცენტრად და ტონისმიმცემად, ამიტომ, მოდა და მასთან დაკავშირებული მოთხოვნილებათა რეალიზაცია წარმართებოდა თბილისიდან, რომელიც, თავის მხრივ, ნაწილობრივ რუსეთის მემკვიდრით, იკვებებოდა დასავლეთევროპული მოდის მიღწევებით. ესაა დრო, როცა სავაჭრო ბურჟუაზია გამოდის ასპარეზზე და საზოგადოებაში თანდათან იკავებს პირველ ადგილს, ეწყობა ბალები, საღამოები და „სობრანიები“. საბალო დარბაზებში ევროპულ ვალსის ხმა

გაისმის, ახალგაზრდები ცეკვავენ, უფროსი თაობის თავშეკავებული წარმომადგენლები „ზალაში“ სხედან. ლერჩაქდახურული ქალები კრიალოსანს ათამაშებენ, თავსაკრავებში ბრილიანტის ქვა უბრწყინავთ. [5, № 65]

შესაძლოა ითქვას, რომ ორთქმავალს არ მოუხდენია ადამიანებზე იმდენი შთაბეჭდილება, როგორც მოახდინა პარიზის, ლონდონისა და ვენის საგალანტერიო ფაბრიკებში დამზადებულმა მდიდრულმა ტანსაცმელმა და თანდათანობით დაიწყო შეცვალა ქართული კაბისა შლეიფიანი კრინოლინის კაბით, წითელი ხავერდის ბენჯემოვლებული ქულაჯა-პალტოთი, ლერჩი და ჩიხტიკოპის – ვუალით, მამაკაცის ყურთმაჯიანი კაბის და ჩოხის – ფრაკითა და სერთუკით, ბუხრისა და ყალმუხის ქუდის – შლაპითა და ცილინდრით, ძვირფასბენჯიანი ქათიბის – მანტოთი, მაშიების, ქოშების და ჩითების – შტიბლეტებითა და პოლსაპოშკებით, ხმალ-ხანჯლის მაგივრად გაჩნდა ტროსტი, ქისის მაგიერ ვერცხლის სათუთუნე, კრიალოსანი შეცვალა ლოტომ და ა.შ. ფორმას იცვლის განათლების სისტემაც, ყალიბდება კერძო სასწავლებლები სადაც ევროპის ესთეტიკურ მიღწევებს და საყოფაცხოვრებო კულტურას ითვისებს ახალგაზრდობა. ცნობილი მოგზაურისა და მეცნიერის, ბარონი ავგუსტ აქსტჰაუზენის ცნობით, რომელმაც XIX ს, 40-იან წლებში იმოგზაურა საქართველოში, „თბილისში არსებობს დიდი პანსიონი, სადაც ქართველი ქალიშვილები ფრანგულად ლაპარაკობენ და კითხულობენ ბალზაკის რომანებს“. [1, 54]

მართალია, სოციალურად დაბალ ფენებში ეს პროცესი გახანგრძლივდა, მაგრამ ქართულ არისტოკრატიულ წრეებში იგი იყო სწრაფი და შეუქცევადი. XIX საუკუნის პროგრესმა არა მხოლოდ ადათ-წესები შეცვალა, არამედ ადამიანთა შეგნებაშიც მოახდინა გადატრიალება, იგი ყველა სფეროს შეეხო, მან ყველაფერი თავის თარგს მოარგო და შექმნა თავისი კულტურა, რომლის უარყოფა დროის გარეშე დგომას მოასწავებდა. ბუნებრივია, ეს შეეხო სოციალურ ესთეტიკასაც, კერძოდ, ჩაცმულობის კულტურასაც. ალექსანდრე დიუმას თქმით, „ფრანგული კოლონიის წყალობით, რომელიც უმთავრესად

პარიზელი მკერავებისა და მოდისტიკებისაგან შედგება, ქართველ მანდილოსნებს შეუძლიათ, იტალიური თეატრისა და განდის ბულვარის მოდას მისდიონ მხოლოდ ორი კვირის დაგვიანებით“.

[4, 34] თბილისში გაჩნდნენ მოდური ყაიდის მკერავები და მათ მიერ დაარსებული სამოდელო სასწავლებლები, სადაც ჭრა-კერვის ხელობას სწავლობდნენ ახალგაზრდები, განსაკუთრებულად გაითქვა სახელი, თანამედროვე სიტყვით რომ ვთქვათ, ისეთი კუტიურებისა როგორებიც იყვნენ ფოშე, რუარი და ველნერი, მიუხედავად იმისა, რომ ევროპული მოდის კანონი ბევრ უხერხულობას ქმნიდა (არაპრაქტიკულად ფართო შლექიფ-ხაბარდა, მოჭერილი კორსეტი, მაღალქუსლიანი ფეხსაცმელი), ეს ოდნავაც არ აფერხებდა ევროპული მოდის თავბრუდამხვევ აღმასვლას. საგულისხმოა, რომ ევროპული ტანსაცმლის შემოსვლამ XIX საუკუნის თბილისელის ჩაცმულობაში გამოიწვია ეროვნული და ევროპული კოსტიუმის გარკვეული ხასიათის ბილინგვიზმი, რაც შეუმჩნეველი არ დარჩენია არტურ ლაისტს: „სკამებზე სხედან საქართველოს მშვენიერი და წყნარი ასულნი, ბევრ მათგანს შავი ლეჩაქი ჰხურავს, სხვები ევროპულად არიან ჩაცმულნი, მათი გასაოცარი, შავი თვალები ბრწყინავენ ახალმოდური შლიაპის ქვეშ“ და აქვე უმატებს: „სპარსელების შემდეგ, წინა აზიის არცერთ ერს, არც წარსულში და არც აწინდელ დროშიც, არა ჰქონიათ ისეთი დიდი გემოვნება, როგორიც დღემდე აქვს ქართველ ერს – ზნე-ჩვეულებაში, ზეიმში, ჩაცმულობასა და ლიტერატურაში“. [1, 54]

XIX საუკუნის თბილისის არისტოკრატია, ესაა საზოგადოება, რომელიც აყალიბებს ქალაქის ესთეტიკას, რომელიც ცდილობს მხარი აუბას ევროპული მოდის მომხიბვლელობას, რომელსაც სწადია არ ჩამორჩეს დროს, მაგრამ ასევე ეძნელება სამუდამოდ გამოეთხოვოს თავისთავად მშვენიერსა და ტრადიციულს.

ქალაქის მენტალობასაც განსაზღვრავდნენ თბილისის საზოგადოების ისეთი წარმომადგენლები როგორებიც იყვნენ: ნინო და ეკატერინე ჭავჭავაძეები, სოფიო ციციშვილი, ქეთევან თუმანიშვილი, ნინო მაცაშვილი, თინათინ ამილახვარი, ელენე

აბაშიძე, ბარბარე ყაფლანიშვილი, ელისაბედ ბარათაშვილი, სალომე ჭავჭავაძე, მართა სოლოლაშვილი, დარია ბეგთაბე-გიშვილი, პრასკოვია ახვერდოვა, ნინო ქობულაშვილი, ტასო ოგლობჟიოსი, მარიამ და სოფიო ორბელიანები, ალექსანდრე ჭავჭავაძე, გრიგოლ ორბელიანი, ნიკოლოზ ბარათაშვილი, ალექსანდრე, ილია, ვახტანგ და მამუკა ორბელიანები, დიმიტრი და გიორგი ერისთავები, დიმიტრი ყიფიანი, თეიმურაზ, ბარძიმ და ივანე ამილახვრები, სვიმონ მაჩაბელი და სხვანი და სხვანი. [14, 56]

როგორც მოგეხსენებათ, ისტორიის ბედუკულმართობამ ამ საზოგადოებას და მის შთამომავლობას გამოუტანა უღმობელი განაჩენი, დრომ, როგორც ხშირად ხდება ხოლმე, დავინწყების კალთა გადააფარა თბილისის ესთეტიკური ცხოვრების ჩამოყალიბებულ მოდელებს, გზა გაუხსნა ცრუ წარმოდგენების ნაკადს და ისტორიის ასპარეზი მისცა კულტურის პროფანაციას, მის კინტოურ სახისმეტყველებას, რისგანაც დღესაც ვერ განვთავისუფლებულვართ.

ბიბლიოგრაფია:

1. ი. ბალახაშვილი, ძველი თბილისი, თბ., 1951
2. ი. ბარათაშვილი, ცხოვრება-ანდერძი, თბ., 1950
3. ი. გრიშაშვილი, ძველი თბილისის ლიტერატურული ბოჰემა, ბათუმი, 1986
4. ალ. დიუმა, კავკასია, მოგზაურობის შთაბეჭდილებანი, თბ., 1964
5. „დროება“ 1881, № 65
6. მ. იაშვილი, მასალები საქართველოს სოციალ-ეკონომიკური ისტორიისათვის (მზითვის წიგნები), თბ., 1974
7. გ. კვანტიძე, ეთნოგრაფიული სურათები XVII-XVIII საქართველოს ისტორიიდან, სადისერტაციო ნაშრომი, 2014
8. ი. კომორიძე, საქართველო-ირანის კულტურულ ურთიერთობათა ისტორიიდან, 2011

9. გრ. ორბელიანი, თხზულებანი, ტ. 2, 1937
10. ჟ. შარდენი, მოგზაურობა სპარსეთსა და აღმოსავლეთის სხვა ქვეყნებში, 1975
11. ივ. ციციშვილი (ვინმე სოფლელი), ქართული ეროვნული ჩაცმულობა, „კლდე“ 1914, №40
12. მიხ. პოლიევქტოვი, ძველი ტფილისი, ტფ., 1930
13. , .
5,330
14. , ,
1930

Eldar Nadiradze

The Clothing Culture in nineteenth-century Tbilisi
(Summary)

The paper illustrates the nineteenth-century garments of Tbilisi citizens, representatives of common people and the upper class as well. The author demonstrates attitude of Tbilisi aristocracy towards clothes and stresses his attention to the processes that enclosed traditional Georgian garments following the spread of European fashion.

**თბილისის პირველი ოპერის თეატრი, როგორც
ზოგადკულტურული ფენომენი და მისი ძირითადი
მხატვრულ-სტილისტური მახასიათებლები**

XIX საუკუნე, საქართველოს ისტორიაში, ერთ-ერთი გამორჩეული და ამასთან ურთულესი პერიოდია. ამ ეპოქის ისტორიულ-პოლიტიკური ვითარების ზედაპირული მოხილვაც კი კმარა იმ სამოქმედო თუ სააზროვნო არეალის საერთო კონტურების მოსანიშნად, რომლის ფარგლებშიც უწევდათ ქართველ ხელოვანებს მოღვაწეობა. აქვე გასათვალისწინებელია ურთიერთობების ის კულტურული მოდელები, რაც იმპერიასა და კოლონიის მდგომარეობაში მყოფ საქართველოს შორის შეიძლება არსებულიყო და არსებობდა.

სახელმწიფოებრიობის ყოველგვარი ნიშნისგან განძარცვული ქვეყანა, სწორედ ამ დროს, უკიდევანო იმპერიის გუბერნიად იქცა. გაუქმდა ქართული ეკლესიის ავტოკეფალია. გახშირდა შიდა, ასევე გარე დაპირისპირებები, გლეხთა აჯანყებები და ა.შ. გაუქმდა ბატონ-ყმობა. გააქტიურდა ქალაქის როლი, დაირღვა ზღვარი ნოდებათა შორის – უპირატესობა უკვე არა წარმომავლობას, არამედ ქონებრივ მდგომარეობასა და საქმიანობის ხასიათს ენიჭებოდა. არაერთხელ დადგა საფრთხის წინაშე ქართველთა ეროვნული ერთიანობის საკითხიც; ამან საბოლოოდ, საუკუნის მეორე ნახევარში, ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის სახე შეიძინა და ცარიზმს დაუპირისპირდა. ამ საუკუნის მასშტაბი, სოციალურ-ეკონომიკური, კულტურულ-სამეცნიერო, ინდუსტრიალიზაციისა და ურბანიზაციის თვალსაზრისით, სხვა ერებთან მიმართებით, მეტი სისრულით გამოვლინდა. საქართველოში კი – არსებული ისტორიულ-პოლიტიკური ვითარების კვალდაკვალ, პროცესები მნიშვნელოვანწილად შეფერხდა.

აღნიშნულის მიუხედავად, და გარკვეულწილად ამის გამოც, ეს პერიოდი ქართული მხატვრული აზროვნების

კონტექსტში არაერთმნიშვნელოვანი მახასიათებლებით გამოირჩა. ამასთან, საქართველოში პოპულარობა მოიპოვა ევროპული კულტურული სივრცის არაერთმა ნიშან-ხატმა. მათი უმეტესობა რუსეთზე გავლით, ნაწილი კი თავისთავადი იმპორტის შედეგად იმკვიდრებდა ადგილს ქართულ რეალობაში. ასევე მნიშვნელოვანი იყო აღმოსავლური გავლენები, მით უფრო, რომ ამ დროის რუსეთი თავად, ევროპელი რომანტიკოსების დარად ორიენტალიზმით გატაცებული, საქართველოს, ისევე როგორც მთელი კავკასიის რეგიონის, ეგზოტიკურ კონტექსტში წარმოჩენას ლამობდა. და ბოლოს, განმსაზღვრელი ფაქტორი იყო, საკუთრივ ადგილობრივი მხატვრული აზროვნების მკაფიოდ გამორჩეული და ძლიერი პლასტი, ერთადერთი უცვლელი მუდმივა და იდენტობის შენარჩუნების გარანტი.

XIX საუკუნეში საქართველოს არაერთი მოგზაური სტუმრობდა. ამაში უცნაური არაფერია, თუმცა ეთნოგრაფიულ ექსპედიციებს ყირიმში, ციმბირში და კავკასიაში, როგორც სიუზენ ლეიტონი აღნიშნავს, მზარდი იმპერიული ცნობიერების განვითარება ედო საფუძვლად. „რუსეთის ელიტა იწყებდა თავისი მრავალეროვნული იმპერიის – ბევრი ხალხის, კულტურის თუ სხვადასხვა მიწის ამ უზარმაზარი და მრავალფეროვანი ნაერთის მენტალური რუკის შექმნას“. [12, 12] აქ მნიშვნელოვანი უნდა იყოს იმპერიული განწყობების ილუსტრატორი მხატვრის როლი და ადგილი და ამ ფუნქციას საქართველოსთან მიმართებით გრიგოლ გაგარინი კისრულობს. „ამჟამად ტიფლისში სამოციდან სამოცდათხუთმეტ ათასამდე მცხოვრებია. მას აქვს სამოცი ფუტის სიგანის ქუჩები, სასახლეები, მოედნები, ქარვასლები, ბაზრები, თეატრი და ეკლესია, რომლებიც თავად გაგარინის წყალობით, ხელოვნების შედეგებს წარმოადგენენ“. [3, 228] „გრიგოლ გაგარინის დიზაინი განსაზღვრავდა საერო და სასულიერო მხატვრობის სტილს“. [9, 4] მნიშვნელოვანია, რომ თეატრის გარდა* მხატვარმა ამ პერიოდში სიონის ტაძრის

* სანამ ოპერის თეატრის ფარდაზე იმუშავებდა, გაგარინმა თბილისის სათავადაზნაურო გიმნაზიაში ააგო სცენა და მხატვრულად აფორმებდა იქ

მოხატულობაზეც იმუშავა. ის როგორც ქართული, ასევე ზოგადკავკასიური კულტურის წარმდგენი იყო ევროპაში. ცნობილია პარიზში დაბეჭდილი მისი ალბომები: „თვალწარმტაცი კავკასია“ და „კავკასიის კოსტიუმები“.

„1851-55 წლებს საქართველოში შეგვიძლიან ვუწოდოთ „ოპერის ეპოქა, როცა თეატრში „დროშეების“ დენა არ წყდებოდა, როცა ფერშინგის მაღაზიაში ბილეთების ყიდვაზე უტკბესი არა იყო რა. როცა იყო ერთი ოცნება – ოცნება ოპერისა“.

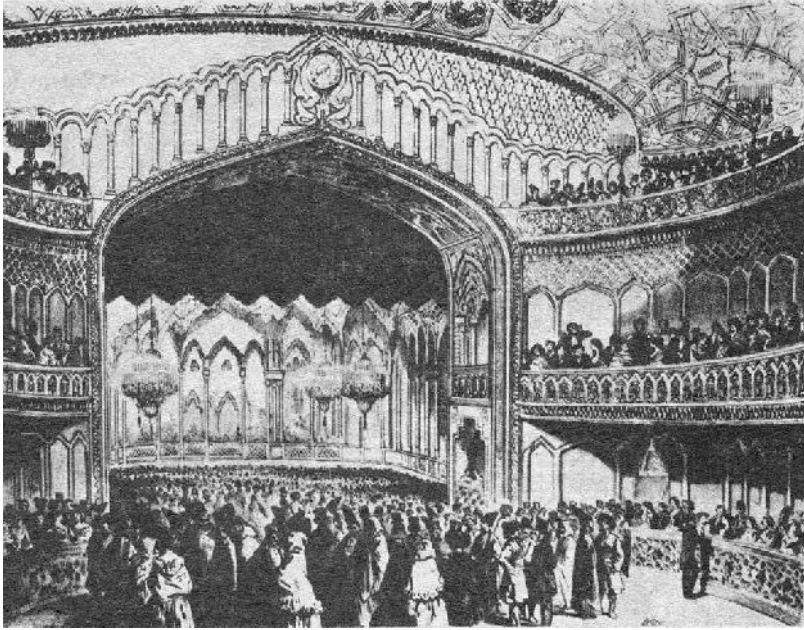
[8, 60] იგულისხმება იტალიური საოპერო დასი ბარბიერის ხელმძღვანელობით, ან როგორც თანამედროვენი უწოდებდნენ „იტალიური ტრუპა“ და მის მიერ თბილისში გამართული წარმოდგენები. ამ ჟანრში მოღვაწე ქართველი კომპოზიტორები კი მხოლოდ ნახევარი საუკუნის შემდეგ წარსდგებიან მსმენელის წინაშე.

მოვლენები შემდეგნაირად წარიმართა: 1845 წელს რუსეთის მეფის მიერ კავკასიაში მთავარმართებლად დანიშნული ვორონცოვი ჯერ კიდევ დუშეთში დაინტერესდა თბილისში თეატრის ფუნქციონირების საკითხით... ჩამოსვლის მესამე დღესვე მას წარუდგინეს მოხსენება „სათეატრო საქმეების შესახებ“, რასაც დაუყოვნებლივ მოჰყვა მისიძნრიდან გადანყვეტილება ქართული დრამატული თეატრის (გაიხსნა 1850 წ. 2 იანვარს), რუსული დრამატული თეატრის (გაიხსნა 1845 წ. 20 სექტემბერს), იტალიური ოპერისა (გაიხსნა 1851 წ. 12 აპრილს) და ბალეტის (1853 წ.) დაარსების თაობაზე.

მეფისნაცვლის ხელში თეატრი კარგ პოლიტიკურ ინსტრუმენტს წარმოადგენდა, რასაც ხელს უწყობდა ქართველთა არტისტული ბუნება და ხელოვნებისადმი განსაკუთრებული დამოკიდებულება. მთავარმართებელი საქართველოში ვერ „შექმნიდა ვერც თეატრს, ვერც პერიოდულ პრესას, თვით საზოგადოებაში, რომ არ ყოფილიყო ამისათვის საჭირო

გამართულ სპექტაბლს თუ სხვა საშინაო წარმოდგენებს. (ნ. ელიაშვილი, ქართული დეკორაციული ხელოვნების ისტორიის სათავეებთან, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1969, № 8)

ელემენტები“, [11, 104] მსგავსი „მშვიდი დიპლომატიის გზით კი მან მიაღწია იმას, რასაც ვერავითარი ხმალი და ზარბაზანი ვერ შესძლებდა“... [7, 55]



თეატრის გახსნის აღსანიშნავი მეჯლისი, 1951 წ. 12 აპრილი

მიუხედავად ამისა, თბილისში იტალიური ოპერის აჟღერება და საოპერო თეატრის გახსნა ობიექტურად თვალსაჩინო სტიმული გახდა არა მხოლოდ დედაქალაქში, არამედ მთელი ქვეყანის მასშტაბით კულტურული ცხოვრების აღმავლობისათვის.

„თუ ტფილისი ყველა ღამეებს ოპერაში ათენებდა, პროვინციას მით უფრო არ სურდა სიცოცხლე გარეშე ოპერისა. მაგრამ იგი წყურვილს იკლავდა რეცენზიებით „ამბებით შორიდამ: იქაც იცნობენ იტალიურ ტრუპას, ბეთჰოვენს, ვერდის“... [8, 59]

ქართული საზოგადოების ცხოველი ინტერესი თეატრალური სანახაობის ამ ჟანრისადმი გამოვლინდა ოპერის შენობის

აგებასა და მოხატვის პროცესისადმი მოჭარბებულ ყურადღე-
ბამიც. მით უფრო, რომ ეს იყო პირველი სპეციალური სათეატრო
ნაგებობა საქართველოში (1845 წ. დაარსებული რუსული თეატრი
ჯერ ისევ მანეჟის შენობაში ფუნქციონირებდა).

ოპერის თეატრის მშენებლობა დაევალა იტალიელ
ხუროთმოძღვარს ჯოვანი სკუდიერის, რომელიც 1846 წელს
ვორონცოვმა რუსეთიდან საქართველოში გადმოიყვანა და
თბილისის საქალაქო ხუროთმოძღვრის თანამდებობაზე დანიშნა.



ქარვასლა-თეატრი პასკევიჩ-ერივანსკის მოედანზე (არქ. ჯ. სკუდიერი)

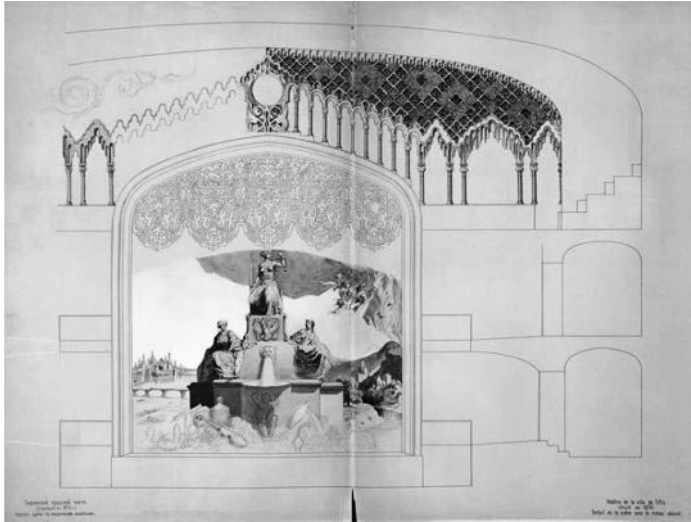
თეატრი აშენდა 1847-51 წლებში, ქალაქის ცენტრალურ
(პასკევიჩ-ერივანსკის, ამჟამად თავისუფლების) მოედანზე. მას
ირგვლივ შემოუყვებოდა სავაჭრო დაწესებულებები და, ამდენად,
იგი ქარვასლასაც (თამამშევის) წარმოადგენდა. 1874 წელს
სათეატრო დარბაზი დაინვა. შენობა აღადგინეს მხოლოდ
ქარვასლის სახით, მაგრამ 1930 წელს ისიც დაანგრიეს მოედნის
გაფართოებასთან დაკავშირებით. თეატრის შესახებ შემორჩე-
ნილია მხოლოდ მწირი წერილობითი და გრაფიკული მასალები,
რაც დაწვრილებით არის განხილული ვ. ბერიძის ნაშრომში
„თბილისის ხუროთმოძღვრება“. [1]

თეატრისა და ქარვასლის შენობა ერთობლივად ორსართულიანი, დიდი მართკუთხა ფორმის ნაგებობა იყო (დაახლ. 78 x 47 მ). სიმეტრიული ვერტიკალური დანაწევრებით ფასადებზე, სართულშორისი არის მკაფიო ჰორიზონტალით და პილასტრებისა და თაღების მონაცვლეობით შექმნილი მწყობრი ვიზუალური რიტმით. აშკარა იყო, ფასადების სქემების პარალელები, ვიჩენცაში, რენესანსის ხანის, პალადიოსეულ ცნობილ ბაზილიკასთან. როგორც არაერთი მკვლევარი აღნიშნავს, ეს მსგავსება განსაკუთრებით „პალადიოს სარკმელების“ რიტმულ მწკრივებში გამოვლინდა. ამასთან ფასადების საერთო სახე, მორთულობა, პროფილები და სხვა დეტალები, პროტოტიპთან შედარებით, აქ ბევრად უფრო მარტივი, ბრტყელი და არაპლასტიკური იყო.

ისიც აშკარაა, რომ შენობის ექსტერიერისა და ინტერიერის არქიტექტურა მკვეთრად განსხვავდებოდა ერთმანეთისაგან. თუ ფასადებს მკაფიოდ გამოხატული ევროპული იერი ჰქონდა, სათეატრო დარბაზი და ფოიეები, რომლებიც საქართველოში მოღვაწე რუსი მხატვრის, გრიგოლ გაგარინის ესკიზებით განხორციელდა, აღმოსავლურ, ისლამურ ყაიდაზე იყო გაფორმებული.

სათეატრო დარბაზს (იტევდა 700 მაყურებელს), უკვე მკაფიოდ ჩამოყალიბებული ევროპული საოპერო თეატრების სტრუქტურა ედო საფუძვლად. სცენის წინ იშლებოდა მცირედად დაქანებული ოვალური ფორმის პარტერი (ამფეთეატრის გარეშე) ბენუარის ლოჟებით, მათ ზევით კი ერთი იარუსი და ქანდარა, რომელიც მაღალი კანდელ აბრებით იყო დამშვენებული. პარტერის სიღრმეში ოვალს კვეთდა სამ ნაწილიანი, ორიარუსიანი ლოჟები წარჩინებულთათვის, ცენტრში მკაფიოდ გამოყოფილი სამეფო ლოჟით. ორი იარუსისგან შედგებოდა გვერდითი ლოჟებიც, რომლებიც ოდნავ შეისრული თაღებით ან საფეხურებად შეტეხილი ღიობებით იხსნებოდა. ეს ყველაფერი მორთული იყო ნატიფ არაბესკებითა და აღმოსავლური მოტივებით. [2, 896-899]

„მაყურებელს ჰხიბლავდა შიგნით „მშვენიერი გრაცია“ თეატრის, დეკორუმი, რომელიც შექმნა მხატვარმა გაგარინმა მდიდარ არაბულ სტილზე: დაოქროვილი ლოჟები ნაზი თეთრი და მტრედისფერი არაბესკებით, ბაცი ზამბახის ფონზე. ოქროქსოვილები, არაბული სამკაულები, ბალიუსტრადები, კანდელიაბრები, ირგვლივ გაფანტული: ფირუზი, ატლასი, ოქრო“. [8, 59]



თბილისის ოპერის თეატრის სცენა ფარდით, საპროექტო მასალა (მხატვ. გრ. გაგარინი)

„ისლამური“ ინტერიერები XIX საუკუნის თბილისში არც მანამდე და არც ამ დროს ყოფილა უჩვეულო ცალკეულ მდიდრულ საცხოვრებლებში, განსაკუთრებით კი ქარვასლებსა და აბანოებში, რომელთა არქიტექტურამაც, როგორც ვახტანგ ბერიძე აღნიშნავს, „წინა (XVI-XVIII) საუკუნეების მანძილზე ყველაზე მეტად შეითვისა გვიანი ირანული ფორმები. ეს ირანული ხასიათის მორთულობა წარმოადგენდა ამ ძველი ტრადიციების გადმონაშთს, რომელიც თავს აფარებდა ინტერიერებს, რაკი ფასადების სახეს ოფიციალური ნიმუშები განსაზღვრავდა“. [8, 60]

ამით აიხსნება ის „ეგზოტიკური“ (ვ. ბერიძე), უპირატესად მავრიტანული მოტივები, რომლის სიჭარბემაც ოპერის თეატრის მორთულობაში არავინ დატოვა გულგრილი.

თეატრის მოხატულობას* ეხება საკუთრივ ოპერის დირექტორის, კავკასიის მეფისნაცვალის განკარგულებაში, იმპერატორის ბრძანებით მოვლენილი ლიტერატორის ვ. სოლოგუბის შემდეგი სიტყვები: „უსულო კალამი უძღურია გამოხატოს ახალი დარბაზის მთელი სინატიფე, სიკეკლუცე და სიმშვენიერე. იგი მიაგავს სტორისა და მორტიმერის მიერ აღმოსავლური სურათების მიხედვით სხვადასხვანაირი მინანქრისგან შექმნილ უზარმაზარ სამაჯურს“. [15]

ამავე თეატრის შესახებ ალექსანდრე დიუმა აღნიშნავს. „ვესტიბიულში შესვლისთანავე განცვიფრებაში მომიყვანა ორნამენტის სადა და დახვეწილმა სტილმა. ისეთი გრძობა მქონდა, თითქოს პომპეის თეატრის ვესტიბიულში შევედი. ზემოთა ფოიეში ორნამენტი არაბული ჩუქურთმით შეიცვალა. შევედით დარბაზში, რომელიც ფერიათა სასახლე გეგონებათ, არა მისი მდიდრული მორთულობით, არამედ იმით რომ

* ქალბატონი ნაზი ელიაშვილი თავის პუბლიკაციაში აღნიშნავს: „ოპერის თეატრის ჭერის ცისფერ თალზე, მოთავსებული იყო ცხრა მედალიონი ცნობილი დრამატურგების გამოსახულებებით: ესქილე, პლავტი, სუდრაკი, შექსპირი, კალდერონი, მოლიერი, გოლდონი, გოეთე და გრიბოედოვი. ყოველივე ეს თვით გაგარინის იდეით, ნახატებითა და უშუალო მითითებით შეასრულა მხატვარმა ტროშჩინსკომ“ (ნ. ელიაშვილი, ქართული დეკორაციული ხელოვნების ისტორიის სათავეებთან, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1969, № 8). სამწუხაროდ, ავტორი აღნიშნულ პუბლიკაციაში ამ ინფორმაციის ზუსტ წყაროს არ უთითებს. ამიტომ მისი გადამონშება ჩვენს მიერ შეუძლებელი გახდა. ამასთან თავად გ. გაგარინის მიერ შესრულებულ ოპერის თეატრის დარბაზის გამოსახულებებზეც აღწერილი მედალიონები არსად არ ჩანს, თუ არ ჩავთვლით გადახურის ნახევარსფეროს კიდებთან ახლოს განლაგებულ ვარსკვლავისებური ტეხილით შემოსაზღვრულ არეებს. ამ დეტალების ბუნდოვანი გრაფიკული მონახაზი უთუოდ გაირჩევა და იმის საბაბსაც იძლევა, ვივარაუდოთ, რომ მედალიონები სწორედ ამ მოჩარჩოებაში იყო განთავსებული. ლოგიკურია, რომ საკითხის მსგავსი ბუნდოვანება ბევრ კითხვას პასუხგაუცემელს ტოვებს, თუმცა არსებული მასალის მაქსიმალური სისრულით მოზიდვის მზნით აღნიშნული ინფორმაციის მითითება მანც მიზანშეწონილად მივიჩნით.

უფაქიზესი გემოვნებითაა შესრულებული... უყოყმანოდ შეიძლება ითქვას, რომ თბილისის სათეატრო დარბაზი ერთი ყველაზე თვალწარმტაცია მათ შორის რაც კი ოდესმე მინახავს“. [8, 440]

საგულისხმოა ის რეზონანსიც, რაც ამ ფაქტმა ქვეყნის ფარგლებს გარეთ გამოიწვია. თბილისში ოპერის თეატრის გახსნას გამოეხმაურა პარიზის ერთ-ერთი დიდ ფორმატის გამოცემა სახელწოდებით „ილუსტრირებული უნივერსალური ჟურნალი“, რომელიც თითქმის მთელს მსოფლიოში ვრცელდებოდა და სხვადასხვა ინფორმაციის გაშუქებასთან ერთად მიმოიხილავდა მეცნიერებასა და ხელოვნებაში მიმდინარე საინტერესო მოვლენებსაც. თბილისის თეატრის შესახებ მასალას ამ ჟურნალის ორი გვერდი დაეთმო და ტექსტი შენობის ინტერიერის ამსახველი გრაფიკული მასალის თანხლებით გამოქვეყნდა. ავტორი, ვინმე ედმონდ დე ბარელი წერდა: „...ეს ერთადერთი თეატრია, რომლის შიგა სამკაული აგებული და მორთულია მთლიანად მავრიტანული სტილით. უდაოდ და უეჭველად წარმოადგენს ერთ-ერთს ყველაზე უფრო ელეგანტურ, მოხდენილ, ყველაზე უფრო წარმტაც სათეატრო ნაგებობას, რაც კი შეუძლიან წარმოიდგინოს ადამიანმა... ქმნილება, რომელსაც შესწევს უნარი მიანიჭოს აღმაფრენა და ცხოველმყოფელობა აზიის ხელოვნებას“. [6, 41]

შენობის ინტერიერის მოხატულობაში, მხატვარი ცალკეულ სივრცობრივ ფრაგმენტებს შორის მკაფიო ფერადოვანი კონტრასტების ხერხს მიმართავს. „დარბაზს გარშემორტყმული დერეფნებისათვის სპეციალურადაა შერჩეული მკაფიო წითელი შეფერილობა, შემკული შავი არშიითა და კუფური წარწერით, რადგან მსაგვსი სანახაობის შემდეგ თვალი კიდევ უფრო მკაფიოდ აღიქვამს თეატრის შიდა სივრცის სიმსუბუქესა და სინაზეს“. [15]

იგულისხმება მაყურებელთა დარბაზი, შესრულებული ძირითადად ფირუზისფერ და ოქროსფერ ტონებში.

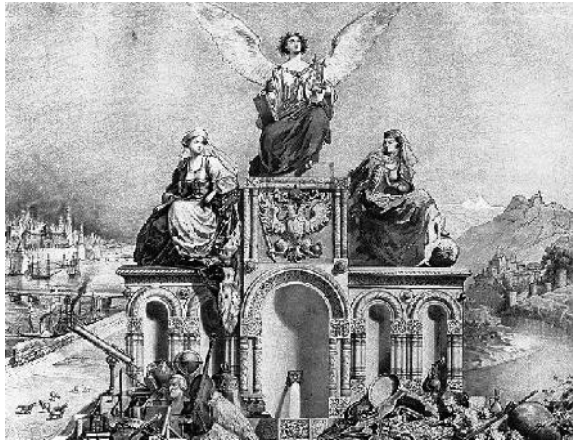
ფერთა ვარიაციულობის, მავრიტანული მოტივების, „ეგზოტიკური სტილიზაციის“, არაბესკების, კანდელაბრებისა თუ სხვა უამრავი დეკორაციული ელემენტების გვერდით, გრიგოლ

გაგარინი დარბაზის შიდა სივრცის შესამკობად სიუჟეტური გამოსახულებებით დატვირთულ ფარდას იყენებს.[†] ამით მაყურებელთა დარბაზი საბოლოოდ იკვრება და იმიჯნება კიდეც სასცენო სივრცისგან. მასზე იმდროინდელი საქართველოს თითქმის მთელი ისტორიულ-კულტურული ვითარებაა ასახული. შემორჩენილია ამ ფარდის ესკიზი, რომლის მიხედვითაც ნამუშევარი მკაფიოდ კლასიციზტური მახასიათებლებით გამოირჩეოდა. მსგავსი მხატვრულ-ესთეტიკური შემადგენელის არსებობა კი თბილისის პირველი ოპერის თეატრის აღმოსავლური მოტივებით შემკულ ინტერიერში მხოლოდ ამ ნაგებობის საერთო სტილისტური მრავალფეროვნებით შეიძლება აიხსნას.

ეს ფარდა სცენის მყარ ელემენტად მოიაზრებოდა და, ამდენად, კონკრეტული სპექტაკლის დრამატურგიასა და მით უფრო მის შინაარსში არანაირად არ მონაწილეობდა. სცენიური სივრცის ილუზორული და, ამასთან, რეალური, მხატვრულ-დრამატული სამყაროს პირობითი მიჯნა – ფარდა, ერთდროულად როგორც სცენოგრაფიის, ასევე თეატრალური შენობის არქიტექტურის ორგანულ ნაწილად აღიქმება. გრიგოლ გაგარინის მიერ შესრულებული ფარდაც, რომელიც ფოიეებსა და დარბაზს შორის გამოყენებული ფერადოვანი კონტრასტების ვიზუალურ კულმინაციას ქმნიდა, თეატრის შიდა სივრცის გაერთიანებას და განსაკუთრებული საზეიმო-სანახაობითი ატმოსფეროს შექმნას ისახავდა მიზნად.

[†] XIX-XX საუკუნეების მიჯნის მოდერნისეული ტენდენციებით შეფერილი ევროპული საზოგადოების დიდნილად ეკლექტური მსოფლგანცდა, განსაკუთრებით გამოირჩა, ერთი მხედვით, სრულიად ჩვეული მოვლენის – სამშენისის, მხატვრულ კატეგორიაში აყვანა-განხილვისაკენ სწრაფვით. შესაძლოა, ამითაც იყო განპირობებული იმჟამად, თეატრებში და განსაკუთრებით კი ოპერის თეატრებში, მხატვრების მიერ დეკორაციის პანოს დარად შესრულებული, დახატული ფარდების სიუხვე. ავტორები ძირითადად ზღაპრულ-მითოლოგიურ (კლიმტი, სომოვი), ალეგორიულ ან პეიზაჟურ-ბუკოლიკას (ლეფლერი, გოლოვინი) ანიჭებდნენ უპირატესობას. გარკვეულწილად ამ კულტურულ სააზროვნო არეალში ეწერება გრიგოლ გაგარინის მიერ თბილისის პირველი ოპერის თეატრისათვის XIX საუკუნის 60-იან წლებში ფარდის შექმნის ფაქტიც

აი როგორ აღწერს დიუმა გაგარინის მიერ ამ თეატრისათვის მოხატულ ფარდას: „მოხატულობის ცენტრში აღიმართება ქანდაკების კვარცხლობეკი ზედ დახატული ჯგუფით, რომელიც მაყურებლისაკენ მარჯვნივ წარმოადგენს რუსეთს, მარცხნივ კი საქართველოს“. [5, 193] შემდგომ მწერალი ჩამოთვლის ორივე ამ ჯგუფში შემავალი ატრიბუტების მნიშვნელობას და ასკვნის, რომ რუსული მხარე ცივილიზაციასთან, განათლებასთან, რელიგიასთან, მინათმოქმედებასა და კომერციასთან თანაზიარობის მაუწყებელია, ქართული კი სამკაულთან, ომთან ღვინოსთან, ცეკვასა და მუსიკასთან ასოცირებული. აქ არაფერია ნათქვამი ცენტრალურ ფიგურასა და იმპერიალისტურ ატრიბუტიკაზე, თუმცა ადვილი მისახვედრია, რომ ოპერის თეატრი, ადგილი რომელსაც იმხანად მასებთან ურთიერთობის თვალსაზრისით მნიშვნელოვანი დატვირთვა ენიჭებოდა, იდეოლოგიის დეკლარირება-პროპაგანდის კარგ საშუალებას წარმოადგენდა და გამოყენებულ იქნა კიდევ ასე.



თბილისის ოპერის თეატრის ფარდის ესკიზი (მხატვ. გრ. გაგარინი)

გაგარინს, ისევე როგორც სკუდიერის, არც გამომგონებლური ნიჭი და არც გემოვნება აკლდა; თუმცა ორივე მათგანი საქართველოსთვის უცხო მხატვრული სკოლის წარმომადგენელი იყო. ეს მათი შემოქმედებითი ხედვის სპეციფიკურ თავისებურებასაც განსაზღვრავდა. ამასთან, ისინი ცდილობდნენ

აღმოსავლური მოტივებით გაჯერებული, გარეგნულად ქარვასლის იერის მქონე თეატრალური არქიტექტურის ნიმუშის შექმნას ქვეყანაში, სადაც მსგავსი ფუნქციური დანიშნულების ნაგებობებს არანაირი ადგილობრივი ტრადიციები არ გააჩნდა.

ეს თეატრის შენობა მართლაც თვალისმომჭრელი და ძლიერ ეკლექტური ხასიათისა იყო; თუმცა XIX საუკუნის ხელოვნებასთან მიმართებით, ეს თავისებურება გამორჩეული ხიბლის ელფერს იძენს და ნაკლად აღარ მოიაზრება.

„საქართველო ოდითგანვე მიეკუთვნებოდა იმ დიდ რეგიონებს, რომელთათვის აღმოსავლური და დასავლური კულტურების სინთეზი იყო განმსაზღვრელი და გარკვეულად თავისთავად ნაგულისხმევი,“ [10, 78] ქართული ხელოვნების ისტორიის ეს მონაკვეთი „დიდი ხნის მომნიშვნელო „კრიზისის“ დაძლევის ხანას, ძველი, შუა საუკუნეების ხელოვნებიდან რეალისტურისაკენ გარდამავალ საფეხურს“ [13, 13] წარმოადგენს. აღნიშნული პერიოდის თბილისური ფერწერული სკოლის სპეციფიკა (რეალურად საქართველოს მთელი კულტურული ცხოვრება ამ დროისათვის თითქმის სრულად მის დედაქალაქში იყო კონცენტრირებული) „განისაზღვრება ძლიერ განსხვავებული მხატვრული ხედვის, მხატვრული მიდგომების, ხერხების თავმოყრით ერთიან მხატვრულ ნაწარმოებში. ცხადია, დაპირისპირებული ელემენტების შეხამება ყოველთვის ვერ ატარებს ღრმად ორგანულ ხასიათს, არის სინკრეტულობისა თუ ეკლექტიზმის გარკვეული ნიშნები, არ შეიძლება ლაპარაკი ჩამოყალიბებულ მხატვრულ სისტემაზე, მაგრამ აღნიშნული ეტაპის ნიმუშები უდავო ორიგინალურობით გამოირჩევიან“. [10, 80]

სწორედ აქ, 1851 წლის 9 ნოემბერს დონიციეტის ოპრა „ლუჩია დი ლამერმურით“ გაიხსნა საქართველოში პირველი საოპერო სეზონი.[‡]

[‡] საკუთრივ თეატრის შენობის გახსნა გაცილებით უფრო ადრე საზეიმო მასკარადით მოეწყო. ამ ფაქტს მთელი ქალაქი ზეიმობდა. აღნიშნულ მოვლენას წარმოგვიდგენს გრიგოლ გაგარინი თბილისის ოპერის თეატრის ინტერიერის ამსახველ თავის ერთ-ერთ ცნობილ ნამუშევარშიც. (იხ. Акты Кавказской археографической комиссии, т. XI, გვ. 896)

წარმოდგენას დასის ხელმძღვანელი ბარბიერი, დირიჟორობდა, კოსტიუმებისა და დეკორაციების ავტორი კი პარიზის გრანდ ოპერის ყოფილი დეკორატორი, საქართველოში საგანგებოდ მონვეული – დერბეზი იყო. „ყველაზე უმკაცრესი წუნიობითაც კი სრული კმაყოფილებით სტკებდა ადამიანი პარიზის ოპერის დეკორატორად ნამყოფ ბ-ნ დერბეზის დეკორაციებით“... [6, 58]

რეალურად ის იყო ქართულ თეატრში პირველი პროფესიონალი მხატვარ-დეკორატორი.[§] მან შექმნა ნამდვილი დეკორაციები და მოაწყო კულისები. აქ დარჩა სამი წელი (1851-1854) და გააფორმა ყველა სპექტაკლი, რაც ამ დროს დაიდგა. არ ვიცით ზუსტად, თუმცა შესაძლოა მან გააფორმა 1854 წელს განხორციელებული ზ. ანტონოვის პიესა „ქორ-ოლლიც“, რასთან დაკავშირებითაც „კავკაზი“ წერდა: „დადგმაში მრავალი შეუსაბამობანი იყო. ასე, მაგალითად: თურქი ფაშის ოთახი სხვა არა იყო რა, თუ არა ჰერცოგის სასახლის დარბაზი ოპერა „რიგოლეტოდან“ [14] და ა.შ. იმ შემთხვევაშიც კი, თუ მიზეზი წმინდად მატერიალური იყო და სადადგმო ხარჯების დაზოგვას ისახავდა მიზნად, აშკარაა, რომ მხატვარი მაინც ცუდად იცნობდა პიესაში ასახულ რეალობას. მიუხედავად საილუსტრაციო ვიზუალური მასალის არ-არსებობისა, ისტორიული ფაქტების მოშველიებით და ჟურნალ-გაზეთებში ფრაგმენტულად გაბნეული მინიშნებების დახმარებით შესაძლოა დაახლოებით განისაზღვროს თბილისში გამართული პირველი საოპერო სპექტაკლის მხატვრული გაფორმების ხასიათი და სტილი.

დერბეზის შემოქმედებითი თავისებურებების შესახებ ვარაუდის შესაძლებლობას საქართველოში ჩამოსვლამდე მისი გრანდ-ოპერაში მოღვაწეობის ფაქტი იძლევა.

XIX საუკუნის პირველი ნახევრიდან ფრანგული მუსიკალური სკოლა გამუდმებული რევოლუციებით გამოწვეული რთული სოციალურ-პოლიტიკური ვითარების გამო, ევროპის

[§] ისტორიული სამართლიანობა მოითხოვს აღინიშნოს, რომ დერბეზი ერთადერთი უცხოელი მხატვარი არ იყო, ვინც ქართულ თეატრში მუშაობდა.

ერთ-ერთი მთავარი კულტურული ცენტრის სტატუსს კარგავს. მეიერბერისა და ბერლიოზის შემოქმედება უკვე წარსულის კუთვნილებას წარმოადგენს. ლისტი გერმანიაში გადასახლება, კომპოზიტორთა ახალი თაობა კი (ოფენბახი, გუნო, ბიზე, სენ-სანსი) ჯერ მხოლოდ გზას იკვლევს. დრამატულ თეატრში ფარსი – ვოდველის ჟანრი სულ უფრო მეტი მოწონებით სარგებლობს. 1840-1850-იან წლებში კი მის საფუძველზე ოპერეტა იქმნება. „საზოგადოების ყველა ფენის წარმომადგენელი ვერსალიდან მოყოლებული პარიზის გარეუბნების ჩათვლით ცეკვით არიან გატაცებულნი. გასართობი მუსიკა, მისი მკვეთრი მოძრავი რიტმებითა და ლალი სიმსუბუქით ისმის ყველგან – ბულვარის თეატრებში, ვარიეტეში, ბალის კონცერტებზე“. [4, 389]

მსგავსი მუსიკის მზარდმა პოპულარობამ, რასაც მეორე იმპერიის მმართველი წრეების გემოვნების სახით ძლიერი სოციალურ-პოლიტიკური საფუძველი ქონდა, საფრანგეთში საოპერო ხელოვნების კრიზისი გამოიწვია. რადიკალურად შეიცვალა ოფიციალური თეატრის, გრანდ-ოპერის შინაარსიცა და სტილიც. მის ძირითად მახასიათებლად მხატვრული ეკლექტიზმი და ზედაპირულობა იქცა. აღწერილი პროცესი თითქმის საუკუნის ბოლომდე გაგრძელდა, შედარებით უკეთესი ვითარება სუფევდა ქვეყნის სხვა საოპერო თეატრებში, რომელთაც სცენა საკუთრივ მსუბუქ მუსიკას კი დაუთმეს, მაგრამ არ სცადეს მისი აკადემიური, პომპეზური გარსით შემოსვა.

ფუფუნება, თვალისმომჭრელი ბრწყინვალეობა, ზედაპირულობა და ეკლექტიზმი ახასიათებს XIX საუკუნის მეორე მეოთხედის გრანდ-ოპერის თითქმის ყველა წარმოდგენას. ეს ეპითეტები ერთნაირი სიზუსტით მიესადაგება როგორც მუსიკალური პარტიტურის თავისებურებებს, ასევე სპექტაკლის სცენოგრაფიასაც. ამას დასავლეთ ევროპის მხატვრობაში მთელი XIX საუკუნის მანძილზე და მით უფრო ჩვენთვის საინტერესო დროის მონაკვეთში გაბატონებული რეალისტური ტენდენციებიც ემატება. სამყაროს გარეგნული იერის ზედმინწევითი ზუსტი აღქმა-დაფიქსირება, კლასიციზტური, რომანტიკული თუ

კრიტიკული განწყობის მიუხედავად – ამ პერიოდის ფრანგული ფერწერული სკოლის განმსაზღვრელი ხაზია.

შეუძლებელია სცენოგრაფიაც, რომელიც ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე სინთეზური და კრებითი დარგის, თეატრის, შემადგენელი ნაწილია, ამ ეპოქალური ტენდენციების მიღმა დარჩენილიყო, მით უფრო – ოფიციალურ თეატრში. მსგავსი სკოლაგამოვლილი დერბეზის შემქომედება კი, ნაკლებსავარაუდოა თბილისში ჩამოსვლისთანავე რადიკალურად შეცვლილიყო.

ამასვე ადასტურებს საქართველოში მოღვაწე იტალიური დასის შესახებ შემორჩენილი ცნობებიც: „ახალ ოპერათა მოსაპოვებლად, გასაფორმებლად და დასადგმელად შემოღებული იყო საქმის მცოდნე თანამშრომელთა სასწრაფო მივლინების პრაქტიკა; მდიდრული დეკორაციებისა და კოსტიუმების დამზადება, განთქმულ შემსრულებელთა მონვევა და სხვა, რაც მნიშვნელოვან ხარჯს იწვევდა. ზოგი რუსული ან იტალიური ოპერა პრემიერის მეორე წელსვე იდგმებოდა თბილისში“... [6, 542]

მიუხედავად ინფორმაციის ფრაგმენტული ხასიათისა, ყურადღებას იქცევს დეკორაციებისა და კოსტიუმების მდიდრული იერის მკაფიო ხაზგასმა, რაც ცხადყოფს მსგავსი შემთხვევის ბუნებრიობას თეატრის ცხოვრებაში, მით უფრო, რომ ტექსტში კონკრეტულად არც ერთი სპექტაკლი არაა მითითებული.

„ლუჩია დი ლამერმურის“ წარმოდგენას დიდი წარმატება ხვდა წილად. ამისთვის უამრავი მიზეზი არსებობდა: ოპერის გრანდიოზულ, ფეერიულ სამყაროსთან პირველი ზიარება, დონიცეტის ბრწყინვალე მუსიკა, იტალიური ბელკანტოს შესრულების მანერა – ესოდენ მიმზიდველი მუსიკალურობით გამორჩეული ქართველი მსმენელისათვის, სიახლის განცდა და კიდევ ბევრი სხვა... თუმცა სანახაობის საზეიმო იერს, უმთავრესად სკუდიერი – გაგარინისეული თვალისმომჭრელი არქიტექტურა და მასში ორგანულად ჩაწერილი დერბეზისეული ფერთა სიუხვე უზრუნველყოფდა. ეკლექტიზმი, რომელიც ახასიათებდა სპექტაკლის სცენოგრაფიას, ოპერის თეატრის

არქიტექტურას და ზოგადად იმ პერიოდის ქართულ კულტურას, მიუხედავად მისი გამომწვევი მიზეზების ნაირგვარობისა, იმ გამაერთიანებელ ელემენტად იქცა, რომელიც მოვლენის ემოციურ მთლიანობას განაპირობებდა. ქალაქში კი ევროპული საოპერო ხელოვნების მომწესხველი ძალის საილუსტრაციოდ, ისევ აზიურ კულტურას მოუხმობდნენ. პრესა ერთხმად აღნიშნავდა, რომ „იტალიურმა ოპერამ, როგორც აღმოსავლეთის რომელიმე დესპოტმა, დაიპყრო თბილისი“. [8, 58]

ბარბიერის დასმა მთელი სეზონის განმავლობაში კიდევ ცხრა ოპერის პრემიერა წარმოუდგინა მსმენელს. სამწუხაროდ, უცნობია, თუ ვინ აფორმებდა ამ დადგმებს მხატვრულად. შესაძლოა დეკორაციებზე კვლავ დერბეზი მუშაობდა, ან ვინმე სხვა მონვეული მხატვარი, თუმცა, „როგორც მაშინდელი ოფიციალური წყაროებიდან ჩანს, თბილისის ოპერის თეატრის პირველივე სეზონის სპექტაკლები არაფრით არ ჩამოუვარდებოდა ოდესის, ბერლინის, ვენის, მიუნხენისა და სხვა დიდი ქალაქების ოპერის თეატრების სპექტაკლებს. ეს კი მეტად დიდი მიღწევა იყო ახალფეხადგმული თეატრისათვის“. [6, 61]

დასრულდა პირველი თეატრალური სეზონი, თუმცა თბილისის ოპერის თეატრის ისტორია მხოლოდ ახალადა იწყებოდა.

ბიბლიოგრაფია:

1. ვ. ბერიძე, თბილისის ხუროთმოძღვრება, 1801-1917, ტ. I, თბ., 1960
2. ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 17, თეატრის აღწ., იხ. Акты Кавказской археографической комиссии, т. XI
3. აღ. დიუმა, კავკასია, თბ., 2009
4. მ. დრუსკინი, საზღვარგარეთის ქვეყნების მუსიკის ისტორია, თბ., 1975

5. ნ. ელიაშვილი, ქართული დეკორაციული ხელოვნების ისტორიის სათავეებთან, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1969, № 8
6. შ. კაშმაძე, თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, ნან. ს, თბ., 1950
7. ვ. კიკნაძე, ქართული დრამატული თეატრის ისტორია, ტ. ს, თბ., 2001
8. გ. ლეონიძე, ტფილისის ოპერა 50-იან წლებში, „ხელოვნება“, 1926, № 23-24
9. ხ. საბულიანი, XIX საუკუნის მეორე ნახევრის საქართველოს ვიზუალური კულტურის შესახებ. „საკითხები-19“, თბ., 2013
10. გ. ხოშტარია, ნიკო ფიროსმანაშვილის შემოქმედების ადგილი ახალი დროის ქართულ მხატვრობაში, „სპექტრი“, 1989, № 1
11. არჩ. ჯორჯაძე, წერილები, თბ., 1989
12. S. Layton, Russian Literature and Empire: Conquest of the Caucasus from Pushkin to Tolstoy, New York, 1994
13. 1921-1970, ., 1975
14. “ ”, 1854, # 81
15. , 1851, 29

Tamar Belashvili

**The First Opera House in Tbilisi, as the
Cultural Phenomena and its Main Artistic and
Stylistic Characteristics**

(Summary)

One of the most iconic figures for Georgian History of the nineteenth century was Giovanni Scudieri, the author of various buildings in Tbilisi, whose opus magnum – the Opera House (the caravanserai at the same time) soon became the main attraction of the townsfolk. Interior and the curtain of the theatre were decorated according to Gregory Gagarin's sketches and the European façade of the building was combined with the oriental motifs in the interior and the epochal eclecticism was characteristic of the whole building. This building itself, as well as the Opera House and the nineteenth-century events in Georgia, related to them, appeared important not only in cultural but also the historical and political aspects.

ნეობიზანტიური სტილი საეკლესიო ხელოვნებაში და საქართველო

უდიდესი მარლთმადიდებლური კერის – კონსტანტინოპოლის და მასთან ერთად ბიზანტიის იმპერიის დაცემით იწყება აღმოსავლეთ ქრისტიანული სამყაროს თანდათანობითი დასუსტება, მიუხედავად იმისა, რომ XVI-XVII საუკუნეებში ბიზანტიურ ხელოვნებას ექნება გარკვეული აღმავლობის პერიოდები [4], XVIII საუკუნისათვის მისთვის დამახასიათებელი თავისებურებები თითქმის მთლიანად მივიწყებულია. [2]

XIX საუკუნიდან ევროპაში ბიზანტია კვლავ ხდება დაინტერესების საგანი. ხელოვნებაში ბიზანტიური ნიმუშების პროტოტიპებად გამოყენება თავდაპირველად არქიტექტურაში იჩენს თავს, შემდეგ ფერწერაში და ნეობიზანტიური სტილის სახით მკვიდრდება.

ნეობიზანტიური სტილის უადრეს ნიმუშებს ვხვდებით გერმანიაში ლუდვიგ I ბავარიელის კარზე (1826-1837 წწ. მიუნხენის ყველანაშინდას სახელობის ეკლესია). სტილი პოპულარულია იმჟამინდელ საფრანგეთში, ესპანეთში, ინგლისში, აშშ-ში. [3] მნიშვნელოვანი წვლილი ნეობიზანტიური სტილის განვითარებაში მიუძღვის რუსეთსაც.

ქართული საზოგადოებისთვის საყურედღებო შეიძლება აღმოჩნდეს ის, რომ რუსეთის იმპერიის ფარგლებში ნეობიზანტიურ სტილში შესრულებული საეკლესიო მხატვრობის პირველი მაგალითი გრიგოლ გაგარინის თბილისის სიონის ტაძრის მოხატულობაა, რომელიც 1848 წლით თარიღდება. [7]

გრიგოლ გაგარინი სწორედ ერთ-ერთი იმ მოაზროვნეთაგანია, რომელის სახელსაც უკავშირდება ნეობიზანტიური სტილის შემუშავება და დამკვიდრება რუსეთში. ბიზანტიური ხელოვნებისაკენ დაბრუნება მხატვრისთვის ერთგვარი ქრისტიანული პირველწყაროს ძიებაა, პირველწყაროსი რომლის გარეშეც რთულია ჭეშმარიტი საეკლესიო ხელოვნების გაგება. ახალი

სტილის შემუშავების გზაზე ერთ-ერთ მნიშვნელოვანი მასაზრ-
დოებელი თემა გაგარინისათვის საქართველო გახდა.

„ქართული შუასაუკუნოვანი მხატვრობის შესწავლა მეტად
სასარგებლოა“ – წერს მხატვარი – „რადგანაც აქ ჯერ არ
გამოჩენილა მაგალითები ახლებური მიბაძვისა (იგულისხმება
დასავლეთევროპული ყაიდის მხატვრობა – ა.მ.) და ადგილობრივი
მცხოვრებლების უგულისყურობას არ უქცევია ნანგრევებად
ძველი დროების ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშები“. [5, 5]

კონცეპტუალური თვალსაზრისით გაგარინისთვის ძალზე
მნიშვნელოვანი იყო ბიზანტიური პროგრამის შინაარსის აღორ-
ძინება, რაც, თავის მხრივ, დაბალზღუდიანი კანკელის, მხატვ-
რობისა და არქიტექტურის შეთანხმების საკითხებს უკავშირდება.
ყველა ამ საკითხის გაანალიზებასა და აღსრულებაში, როგორც
მხატვარი თავად აღნიშნავს, დიდი დახმარება მას ქართული
ქრისტიანული ხელოვნების გააზრებამ გაუწია.

ქართულ თემატიკასთან დაკავშირებული მასალის შესწავ-
ლისას ჩვენ დავეყრდენით გრიგოლ გაგარინის მიერ გამოცემულ
ალბომს – *Собрание византийских, грузинских и древнерусских
орнаментов и памятников архитектуры*. [6]

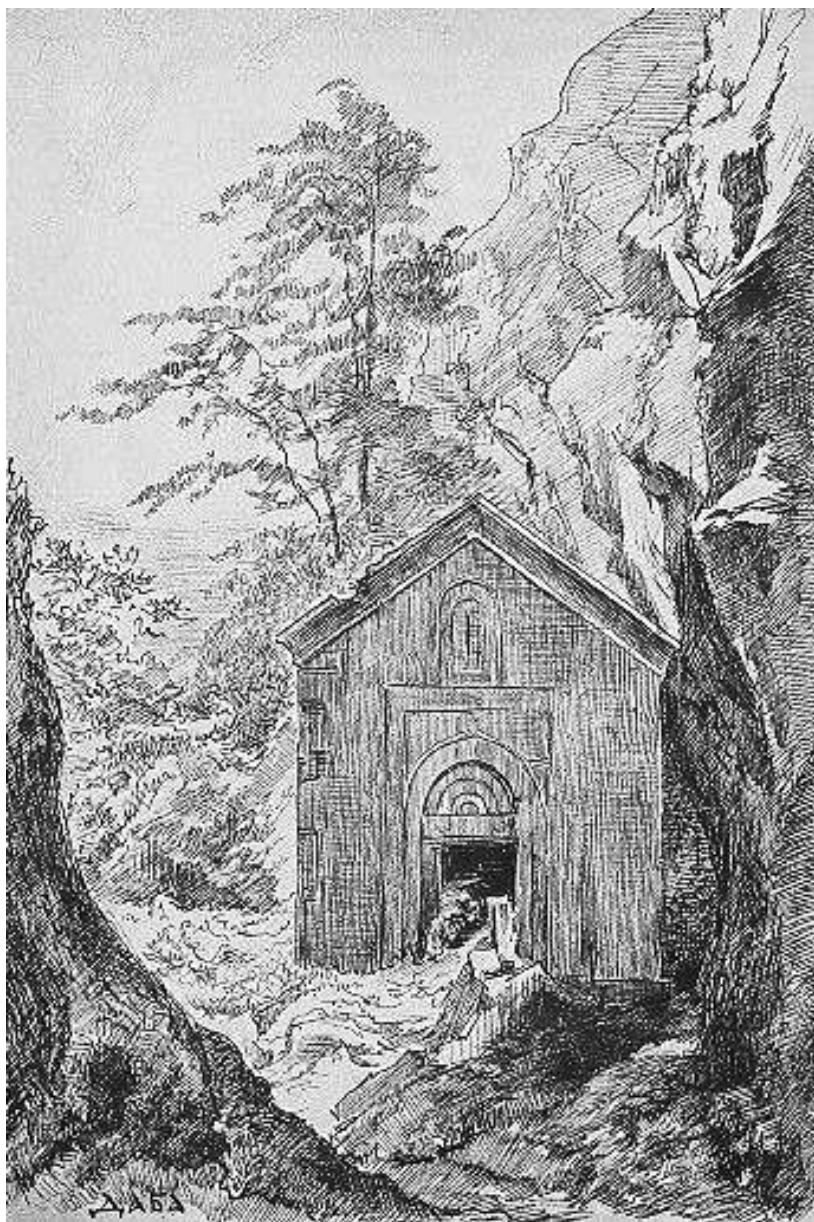
ალბომში თავმოყრილი საქართველოსთან დაკავშირებული
მასალა შემდეგნაირად შეიძლება დაიყოს:

1. ქართული ხუროთმოძღვრული ძეგლების პეიზაჟური
გრაფიკული ჩანახატები

2. ქართული ეკლესიების ფასადები და შიდა სივრცეები
(ეკლესიის გეგმები, ჩუქურთმები, კანკელები, ფრესკული მხატვ-
რობის ასლები)

3. ავტორის საეკლესიო მოხატულობები

ქართული ხუროთმოძღვრული ძეგლების პეიზაჟური
ჩანახატები: ახტალა, მანგლისი, გრემი და სხვა ეკლესიები,
მათთვის ბუნებრივ საარსებო გარემოში არიან მოცემული და
ადამიანის ხელითქმნილის ბუნებასთან ჰარმონიულ თანაარსე-
ბობის მაგალითებს იძლევიან თითქოს.



დაბა (გაგარინის ალბომიდან)

ეკლესიების (ბეთანია, ტიმოთესუბანი, ახტალა) ექსტერიერის სტრუქტურული ელემენტების და შიდა სივრცეების ამსახველი მასალა ნათლად გვიჩვენებს მხატვრის სურვილს კარგად შეისწავლოს ტაძრის გარეთ და შიგნით არსებული ყველა ელემენტი, დეტალი, იქნება ეს ორნამენტული მოტივი, კანკელი თუ ფერწერა.

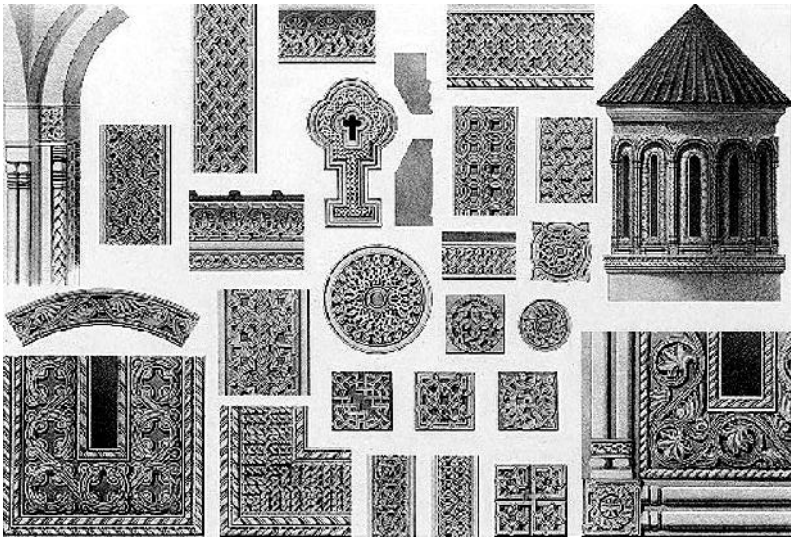


თბილისის სიონის გაგარინისული მოხატულობის ხედი

სიონის მოხატულობა ერთგვარი საეტაპო ნამუშევარია გაგარინის შემოქმედებაში. მან თავი მოუყარა ყველა იმ საკითხს, რაც მისთვის იყო აქტუალური.

სიონის ტაძარში გამართული კანკელი შიომღვიმის კანკელითაა ნასაზრდოები და რუსეთის იმპერიის ფარგლებში დაბალზღუდიანი კანკელისკენ შემობრუნების ერთ-ერთი პირველი მაგალითია. [8] მოგეხსენებათ, რუსეთში ამ დროისთვის მხოლოდ მაღალი იკონოსტასი იმართებოდა, რომელმაც, როგორც მხატვარი აღნიშნავს, „დაფარა აფსიდა, რომელიც არაჩვეულებრივად ასრულენდა ტაძრის პერსპექტივას“. [5, 7]

სიონის ტაძარში მხატვრობა კლასიკურ ბიზანტიურ ტრადიციას მიუყვება: გუმბათში ქრისტე-პანტოკრატორია გამოსახული, აფრებში – ოთხი მახარებელი, აფსიდის კონქში აღსაყდრებული ღმრთისმშობელი ყრმა იესოთი ტახტზე მოცემული ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველებით გარშემორტყმული, მეორე რეგისტრში – ქრისტე მოციქულებით გარემოცული, მესამე რეგისტრში კი წმინდა მამებს ეთმობათ. ტაძარში სამხრეთი და ჩრდილოეთი კედლების რეგისტრები სახარებისეულ სიუჟეტებს აქვთ დათმობილი, სვეტებზე და თალებზე წმინდანთა გამოსახულებებია მოცემული.



ორნამენტული მოტივები ბეთანიიდან (გაგარინის ალბომიდან)

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ნეობიზანტიური სტილის საეკლესიო მონუმენტები პოპულარულია გერმანიაში, საფრანგეთში, აშშ-ში. თუმცა ამ ქვეყნებში შექმნილი მაგალითები გვიჩვენებს, რომ ბიზანტიური ხელოვნება უფრო ესთეტიკური თვალსაზრისით იყო გადააზრებული: დიდებული ოქროსფერი ფონები, სტატიკურობა, რიტმულობა. [1] ამდენად, გაგარინის მიერ ტაძარის მხატვრობაში ბიზანტიური პროგრამის აღორძინება

ახალი ეტაპია ნეობიზანტიურ ხელოვნებაში და სავარაუდოა, რომ ქართული ფრესკული მხატვრობის ნიმუშები ამ საკითხის გადაჭრაში დიდად დაეხმარნენ ავტორს.

კიდევ ერთი საკითხი, რომელზეც გვინდა ყურადღება შევაჩეროთ, ალბომის ბოლოს მოცემული თანდართული ცხრილებია, სადაც ქრისტიანული სამყაროსათვის მნიშვნელოვანი ისტორიული ფაქტები და გადაკვეთებია თავმოყრილი.

საქართველო ამ ცხრილებში შემდეგი მოვლენებითაა შესული: „V საუკუნე (449 წ.) – ვახტანგ გორგასალი აფუძნებს მცხეთის და თბილისის მეტეხის ეკლესიებს, VI საუკუნე – საქართველოში მოღვაწეობას იწყებენ ასურელი მამები, რომლებმაც გააძლიერეს ქრისტიანობა და ააგეს ეკლესია-მონასტრები, VII საუკუნე – საქართველოს დაპყრობა არაბების მიერ; VIII საუკუნე – თბილისის დაწვა და გაძარცვა, დაიღუპა 50000 ადამიანი; X საუკუნე – ათონის მთა უკვე განთქმულია თავისი არაჩვეულებრივი ბიბლიოთეკით, ეკლესიებით და სწავლული ბერებით, რომელიც ამარაგებენ საქართველოს მღვდელმთავრებით და მასწავლებლებით; XIII საუკუნე – საქართველოში რუსუდან დედოფლის დროს იწყება მონგოლთა ბატონობა“.

ცხრილებში მოცემული ფაქტები მოწმობენ იმას, რომ ქართული ქრისტიანული ეკლესია ერთ-ერთი უძველესია, რომ საქართველო მრავალტანჯული და მეზობლი ქვეყანაა და რომ ქრისტიანობა ამ ქვეყანაში მყარ თეოლოგიურ საფუძვლებზე დგას. ვფიქრობთ, ისტორიული ფაქტების ამგვარად შერჩევა და დალაგება ამყარებს გაგარინის პოზიციებს შუასაუკუნეების ქართული ქრისტიანული ძეგლების მნიშვნელობის შესახებ.

ჩვენი სტატია ზედაპირული მონახაზია იმ საკითხებისა, რომელიც გაგარინის საეკლესიო ხელოვნებას, ნეობიზანტიურ სტილს და საქართველოს ეხება. ერთი ცხადია, ნეობიზანტიური სტილის შემქმენელებისათვის შუასაუკუნეების ქართული არქიტექტურული და ფრესკული ძეგლები ახალ დატვირთვას იძენდა და მნიშვნელოვნად უწყობდა ხელს ისტორიული სურათის აღდგენაში.

ბიბლიოგრაფია:

1. ა. მგალობლიშვილი, თანამედროვე ქრისტიანული ცნობიერების და ბიზანტიური კულტურის ურთიერთმიმართების საკითხისათვის, „რელიგიათმცოდნეობითი კრებული“, 2016
2. ა. მგალობლიშვილი, XIX-XX საუკუნეების მიჯნის მართლმადიდებლური საეკლესიო მხატვრობის ზოგიერთი საკითხი, ჟურნალი ACADEMIA, № 3, 2013/14
3. J. Bullen, Byzantium Rediscovered, 2006
4. . . . , XVIII . . . , 1955
5. . . . , (.), “ ”, 1893, # 1
6. , , , , 1903.
7. , , 1866
8. , , “ ”, , 2000

Anna Mgaloblishvili

Neo-Byzantine Style in Ecclesiastical Art and Georgia

(Summary)

Byzantine culture has been neglected over the centuries. Starting from the nineteenth century, return to the Byzantine art style became actual in Europe, North America and Russia. The article provides examples of using of elements of Medieval Georgian Christian art in establishing of neo-byzantine style by Russian painter Gregory Gagarin.

ფოტოგრაფიის საწყისები საქართველოში

დაგეროტიპია, პოზიტიური გამოსახულების მიღების მეთოდი ფოტოგრაფიის ერთ-ერთ უადრეს ეტაპზე არსებობდა და მისი სახელწოდებაც გამომგონებლის, თავდაპირველი პროფესიით მხატვრის, ლუი ჟაკ მანდე დაგერის (1787-1851 წწ.) გვარიდან მომდინარეობს. დაგერმა ვერცხლის ან მოვერცხლილ ზედაპირზე ფოტოგრაფიული გამოსახულების დაფიქსირების ქიმიური ხერხი მის მიერ გამომგონებელ ჟოზეფ ნისეფორ ნიეპსთან (1765-1833 წწ.) ერთად წარმოებული კვლევის შედეგად შეიმუშავა. ნიეპსი ამ აღმოჩენას ვერ მოესწრო, თუმცა, თავის მხრივ, შექმნა ჰელიოგრაფიის ტექნიკა, რომელიც წინ უსწრებდა დაგეროტიპიას და ტექნიკურ-ტექნოლოგიური თვალსაზრისით გრაფიურიდან ანალოგურ ფოტოგრაფიაზე გადასვლის შუალედურ პროცესს წარმოადგენდა.

საქართველოში, ისევე, როგორც მსოფლიოს ბევრ ქვეყანაში, გარდა საფრანგეთისა და ინგლისისა (რომელნიც ზემოაღნიშნული ჰელიოგრაფიითაც იწონებენ თავს), ფოტოგრაფიის ისტორია დაგეროტიპიის გამოგონებიდან (1939 წ.) და გავრცელებიდან (1840-იანი წლების დამდეგიდან) იღებს სათავეს და მიუხედავად ფიზიკურად შემორჩენილი რამდენიმე ნიმუშისა, გარკვეული ისტორიულ-კულტურული ნიაღვრის საშუალებას გვაძლევს. ჩვენში შემონახული ყველა დაგეროტიპი პორტრეტია და უნდა ვივარაუდოთ, რომ სხვა ტიპის გამოსახულებები არც იარსებებდა. ნიშანდობლივია, რომ თუმცა ევროპელი ფოტოგრაფები თავიდანვე ასახავდნენ სახვითი ხელოვნების სამ ტრადიციულ დარგს – პეიზაჟს, ნატურმორტსა და პორტრეტს, ჩვენში გავრცელება მხოლოდ ამ უკანასკნელმა ჰპოვა. ეს, ერთი მხრივ, ნატურმორტისა და პეიზაჟის მხატვრული ტრადიციის, უფრო კი მათი სოციალურ-კულტურული „ფუნქციის“ არქონით აიხსნება. შუა საუკუნეთა საეკლესიო ხელოვნების ერთგვარ გაგრძელებად XIX საუკუნის I ნახევრის მხატვრობაში პარადული პორტრეტი

მოგვევლინა, რომელმაც ქტიტორული პორტრეტისათვის სახასიათო ფრონტალურობა, რეპრეზენტატიულობა და იერატიულობა შეისისხლხორცა და ამის ყველაზე მეტყველ მაგალითად, თუნდაც, მუხრან-ბატონის ოჯახის ჯგუფური პორტრეტი (1862 წ.) გვევლინება.

პირველ ფოტოსურათთა სტატიკური ბუნების მიზეზად, გარდა მარტივი, ჩანასახოვანი კომპოზიციური ფორმებისა, ფოტოგადაღების ტექნოლოგიური მხარეც გვევლინება. როგორც ინგლისელი დაგეროტიპისტი და მისი ერთ-ერთი პირველი შემფასებელი, ჯონ ვერგი (1824-1911 წწ.) აღნიშნავდა, „[პროცესი] ზედმინეებით ფაქიზი და რთული იყო, ძალზედ მდორე და შრომატევადი რაიმე ხერხებისათვის მისამართად და ერთგვარად, უგრძობელიც პორტრეტული სახის შესაქმნელად“. [12, 152]

კონტინენტური ევროპის ქვეყნებში, ასევე ინგლისსა და აშშ-ში, რუსეთში ფოტოგრაფიის გამოგონებიდან მოყოლებული, სამეცნიერო ჟურნალებსა და მოხსენებებში სულ უფრო ხშირად ისმოდა სხვადასხვა ფიზიკოსისა თუ ქიმიკოსის, ტექნიკით გატაცებული მხატვრების თუ სხვა მოყვარულთა ახალ მეთოდთა შესახებ. სწორედ ამ ახალი პროფესიის წარმომადგენლებს აერთიანებდა თავდაპირველი ფოტოგრაფიული საზოგადოებები, რომელთა უმთავრეს მიზანს მაღალხარისხოვან გამოსახულებაზე, შუქმგრძობიარე მასალებსა და სწრაფ გადაღებაზე ზრუნვა შეადგენდა, თუმცა სურათის მიღების ტექნოლოგიური სქემა ფაქტობრივად კვლავ იგივე რჩებოდა ათწლეულთა განმავლობაში და მრავალ სირთულესთან იყო დაკავშირებული. ამას არ შეუშლია ხელი მოგზაური ენთუზიასტებისათვის, რომ მძიმე და მოუქნელი კამერები, ქიმიკატები და შუქმგრძობიარე მასალები დიდ მანძილებზე ეტარებინათ და სხვადასხვა ურბანული თუ ეგზოტიკური ხედები აესახათ.

დაგეროტიპის საჯარო წარდგინების მეორე წელსვე, მსოფლიოში პირველი ფოტოგრაფიული ატელიე გახსნა ნიუ-იორკში ალექსანდერ უოლკოტმა 1840 წელს, რიჩარდ ბერდმა ერთი წლის თავზე – ლონდონში და სულ მალე დაგეროტიპული „მოდა“, განპირობებული საზოგადოების ინტერესითა და

სოციალური მოთხოვნით, მთელს ევროპასა და ამერიკას მოედო. თბილისში პირველი ფოტოსტუდია, რომლის სახელი არ შემოგვრჩენია, სასახლის ქუჩაზე 1846 წლიდან ფუნქციონირებდა, ხოლო კომპანიონებმა – ჰ. ჰაუპტმა და ი. ალექსანდროვსკიმ საკუთარი სახელოსნო აქ 1848 წელს დააარსეს [11, 76] და მათ შესახებ გაზეთი "კავკაზი" ჯერ კიდევ 1846 წელს წერდა, რომ ისინი სრულყოფილად იღებდნენ პორტრეტებს. [13]

რუსეთის იმპერიაში დაგეროტიპიის სათავეებთან სერგეი ლევიცკი (1819-1898 წწ.) დგას, ფოტოგრაფი, რომელმაც პროფესიულად კავკასიაში „აიდგა ფეხი“ და მის მიერ აქ გადაღებულმა ფოტოგრაფიულმა ხედებმა (სადღეისოდ, საქართველოში არსებული მონაცემით, ისინი დაკარგულია) მაღალი ოპტიკური ხარისხისათვის საერთაშორისო აღიარება (ოქროს მედალი პარიზის ფოტოგრაფიის საერთაშორისო გამოფენაზე) მოიპოვა. იგი, სრულიად ახალგაზრდა, 1842 (ზოგი ვერსიით – 1843) წელს ცნობილ ბუნებისმეტყველს და ფოტოგრაფიის დიდ ქომბაგს, იული ფრიცშეს შეგირდად ახლდა კავკასიის მინერალური წყლების შემსწავლელი ექსპედიციის ფოტოგრაფის რანგში.

შეძლებული ოჯახის შვილმა და განათლებით იურისტმა, ლევიცკიმ (დაბადებით ლვოვ-ლევიცკი) მალევე ფოტოგრაფიის პროფესიული შესწავლა გადაწვიტა და ჯერ რომში, შემდეგ კი პარიზში გაემგზავრა, სადაც ქიმიასა და ფიზიკას ეუფლებოდა. მოგვიანებით, რუსეთში დაბრუნებულმა, მან საკუთარი ატელიე გახსნა, შემდეგ კი სხვადასხვა დროს, საფრანგეთის პოლიტიკური ქარტახელების შუალედში (რევოლუციები, რესპუბლიკური და საიმპერიო ხელისუფლების ცვლა), ორჯერ დაბრუნდა პარიზში სამუშაოდ. მოხდა ისე, რომ წარმატებული ფოტოგრაფი ნაპოლეონ III-ის, ნიკოლოზ I-ის, ალექსანდრე III-ის ყველაზე ცნობილი პარადული პორტრეტების ავტორი გახდა და თანამემამულე რუსი ინტელიგენციის – მწერლების, მხატვრებისა და საზოგადო მოღვაწეთა მთელი პორტრეტული გალერეა შექმნა მისი თანამედროვე ფრანგი ფოტოგრაფის, ნადარის (ნამდვილი სახელი – გასპარ-ფელიქს ტურნაშონი) მსგავსად.

1802 წელს ნოიშტადში, გერმანიაში დაბადებული და ბერლინის უნივერსიტეტის კურსდამათავრებული (1833 წ.) კარლ იულიუს ფრიცშე, როგორც ქიმიისა და ფიზიკის უბადლო მცოდნე, თავადაც მონაწილეობდა ფოტოგრაფიული ტექნიკის სრულყოფაში. მომავალში პეტერბურგის მეცნიერებათა აკადემიის წევრს, მას, იოზეფ ჰემელის დარად ჰქონდა მინდობილი ფოქს ტალბოტის მეთოდის სრული შესწავლა და სრულყოფა, რომელსაც მეცნიერი ბრტყელ ზედაპირთა გადასაღებად მიიჩნევდა ყველაზე მიზანშეწონილად. ფრიცშეს მოხსენება აკადემიის წინაშე 1839 წლის 23 მაისს შედგა და აკადემიკოსმა კოლეგებს მის მიერვე ფოტოგენური მეთოდით გადაღებული ორი ფოლიანტი წარუდგინა, რაც რუსეთის იმპერიაში ფოტოგრაფიის პირველ კვლევას წარმოადგენს. [10, 562] აქედან, უფრო აშკარა ხდება მისივე მოხსენების ტექსტის შინაარსი და ისიც, თუ რატომ სთხოვა მარი ბროსემ ფრიცშეს ხელნაწერ წიგნთა შექმნა თუ გადაღება:

„ბატონ კოლეგა ბროსეს დავალებით ტფილისში ყოფნისას შევეცადე ქართული წიგნები შემეძინა, მაგრამ ჩემი ძიება უშედეგოდ დამთავრდა. ხელნაწერები, რომელთაგან, როგორც ცნობილია, შესდგება ქართული ენის მწიგნობრული სიმდიდრე, როგორც მითხრეს, მხოლოდ იშვიათად და გამონაკლისის სახით იყიდება და მათი მოპოვება შეიძლება მარტო პირების გადაღების გზით. ახლა ერთმა ახალგაზრდა ქართველმა პოეტმა, რომლის გაცნობის შესაძლებლობაც მე ტფილისში მქონდა, თავადმა ბარათაშვილმა თანხმობა განაცხადა, თუ ეს აკადემიისათვის სასურველი იქნება, პირადად დაამზადოს ნუსხა მისთვის ცნობილი ხელნაწერებისა, და შემდეგ, იმის მიხედვით, რასაც აკადემია ამოირჩევს, დაამზადებინოს მათი ასლები. ვეშურები რა ვაცნობო ეს აკადემიას, ამავე დროს გამოვთქვამ მზადყოფნას, მოვაგონო ბატონ ბარათაშვილს ჩემთვის მოცემული დაპირება“. [8, 146-147]

აღნიშნულთან დაკავშირებით, შუქურა ინასარიძე და ინგა ფილაური-ლორია ერთობ სარწმუნო ფაქტს უშვებენ, რომ სავარაუდოდ, „ფრიცშესთან ურთიერთობის დროს ს. ლევიცკი გაეცნო პოეტ ნიკოლოზ ბარათაშვილს და გადაიღო პოეტის

პირველი (ერთადერთი და აგრერიგად გახმაურებული – გ.პ.) დაგეროტიკული პორტრეტი, რომელმაც ჩვენამდე, სამწუხაროდ, არ მოაღწია და რომელიც ზ. ჭიჭინაძის თქმით, დაინვა ხანძრის დროს ერთ-ერთ ლითოგრაფიაში“. [6, 7] სხვა აზრზე დგას იაკობ ბალახაშვილი, რომელიც დარწმუნებით ამბობს, რომ დუბელირის ფოტოგრაფიაში (თუმცა ესეც არაა სარწმუნოდ ცნობილი, დუბელირის ფოტოგრაფია იყო ის დაწესებულება, სადაც დაგეროტიკი განადგურდა, თუ ტომსონის ლითოგრაფია – გ.პ.) ხანძრის დროს დაღუპული ნიკოლოზ ბარათაშვილის დაგეროტიკული პორტრეტი ბარტის მიერ იქნა გადაღებული 1845 წლის მაის-ივნისის განმავლობაში, როცა ტატო განჯიდან ტფილისს იყო დროებით ჩამოსულიო. [1, 188]

„ამას წინათ „ნოვოე ობოზრენიეში“, ბარათაშვილის შესახებ წერილი იყო დაბეჭდილი. ამ სურათის გამო მივმართე თავად გრ. ორბელიანს, რომელიც ბიძა იყო ბარათაშვილისა და ვსთხოვე, რომ ბარათაშვილის სურათი თუ მოიძებნება სადმე, დაგვეხმარეთ, რომ ეგებ არ დაიკარგოს და დავაბეჭდინოთ მეთქი. გრ. ორბელიანმა მიაბო, რომ ბარათაშვილის სურათი იმის დასა აქვს ქართლშიო; წერილს მივწერ, მომივა და გადმოვცემთო. გავიდა ხანი და მეც ბოლომდე ვეღარ მივდიე ამ საქმეს. ეხლა შევიტყუე, რომ ბარათაშვილის სურათი მის დისგან ტფილისში ჩამოუტანიათ კიდეც და ერთის ლიტოგრაფიის პატრონისათვის გადაუციათ, რომ დაებეჭდა, მაგრამ სურათი ვერ დაბეჭდილა, რადგანაც ლიტოგრაფია დამწვარა და ბარათაშვილის ერთადერთი სურათიც შიგ მოყოლია. ჩვენ არ ვიცით ვისი ლიტოგრაფიაა ის, ის კი ვიცით, რომ ტფილისში ამ თორმეტის წლის წინათ დაინვა ცნობილი ტომსონის ლიტოგრაფია, სადაც დაინვა აგრეთვე საბა-სულხან ორბელიანის სურათის ის დედანი, რომლიდანაც სხვა სურათებიც დაბეჭდეს და გაამრავლეს“ – წერდა ილია ხონელი (ბახტაძე) გაზეთ „ივერია“-ში, 1891 წელს. პუბლიცისტი აზუსტებდა, რომ დაგეროტიკული პორტრეტი, რომელიც სამოციანი წლების დასაწყისში ახალგაზრდა ილია ჭავჭავაძემ პოეტის დისგან წამოიღო (ცნობილია, რომ პეტერბურგში ილიასვე გადასცა ეკატერინე ჭავჭავაძემ ე.წ.

„ცისფერი რვეულები“ ტატოს ლექსების მისადმი მიძღვნილი ნაწილით – გ.პ.); გადასაღებად გადასცა ლევ დუბელირის ფოტოგრაფიას და იქვე დაილუპა ლამით უეცრად გაჩენილი ხანძრის დროს 60-იანი წლების შუა ხანებში. რთულია ნიკოლოზ ბარათაშვილის დაგეროტიკული პორტრეტის სავალალო ისტორიის ამ, ფაქტობრივად, ურთიერთგამომრიცხავ ვერსიათა შეჯერება – ფაქტია ერთია, რომ პოეტის რეალური (დაგეროტიკზე ალბეჭდილი) სახე, მისი აღდგენის მრავალი მცდელობის მიუხედავად, უკვალოდ დაეკარგა შთამომავლობას. [2]

ამდენად, საქართველოში, რომელიც მაშინ კავკასიის რუსულ სამეფისნაცვლოს წარმოადგენდა, ფოტოგრაფიის ისტორია საკმაოდ ადრე, შეიძლება ითქვას, საიმპერიო ცენტრის თანადროულად ჩაისახა და იმის მიუხედავად, რომ ძალზედ ცოტა დაგეროტიკული ნიმუშები შემოგვრჩა სადღეისოდ, საზოგადოების მაღალ წრეებში მისი არსებობა უდავოდ დასტურდება. პრესის ფურცლებიდან [6, 8] ვიგებთ, რომ 1840-1850-იან წლებში თბილისში მოღვაწეობდნენ დაგეროტიკიის ოსტატები: ივან ალექსანდროვსკი, ძმები ბარტები ვენიდან, ვ. ვერნერი ბერლინიდან, რომელიც ფიქსირდება ასევე რუსეთის ქალაქ ვოლოგდაში, კონრადი და ტამერე, რომელთა იდენტიფიცირება არ ხდება და ჰაინრიხ (იგივე – ჰენრი, გენრი) ჰაუპტი. მათგან ფაქტობრივად აღარაფერი შემოგვრჩა და დღეს არსებულ დაგეროტიკთაგან ყველა უავეტორია.

ჩვენში ფიზიკურად შემონახული ექვსი დაგეროტიკიდან სამი საქართველოს სხვადასხვა – ხელოვნების, თბილისის ისტორიის, ქართული ლიტერატურის მუზეუმებშია დაცული, ხოლო დანარჩენი სამი – გ. გერსამიასა და თ. ყანჩაველის კერძო კოლექციებში.

ამათგან, მხოლოდ ერთზე, თბილისის ისტორიის მუზეუმში დაცულ დაგეროტიკზე ასახული, პიჯაკში გამონყობილი ხმელხმელი პერსონაჟის – გაბრიელ პონდოევის სახელია ცნობილი, რომლის ცხოვრების წლების (1798-1849 წწ.) მიხედვით, ბატონი გ. გერსამია თავის საავტორო საიტზე „ფოტოგრაფიის ქართული მუზეუმი“ [3] გადაღების მიახლოებით დროს – 1845

წელს უთითებს. გ. პონდოევი, რომელიც პროფესიით ექიმი იყო, სავარძელში მჯდომი, წიგნით ხელშია გამოსახული და ეს ისეთსავე სიმბოლოს წარმოადგენს პორტრეტში, როგორსაც ხმალი ოფიცრის, ფარფლებიანი ქუდი კი ბანოვანის შემთხვევაში და მის ინტელიგენციისადმი მიკუთვნებას მიანიშნებს.

დანარჩენები ნიმუშები ანონიმურია, როგორც ავტორის, ისე პორტრეტირებულის ვინაობის თვალსაზრისით და მიახლოებით 1850 წლით თარიღდება. საინტერესოა, რომ დაგეროტიკების ამ მცირერიცხოვან ჯგუფში განირჩევა სხვადასხვა ეროვნების ადამიანთა სახეები.

მაგალითისათვის, გ. გერსამიას კუთვნილი დაგეროტიკი, ადგილობრივ ტრადიციულ სამოსში გამონყობილ ახალგაზრდა მამაკაცს ასახავს ხშირი თმითა და მომცრო ულვაშით, რომელიც, სავარაუდოდ, ქართველი ან სომეხი უნდა იყოს. მას ყურთმაჯიანი კაბა მოსავს და იმხანად ახლად დამკვიდრებული მოდისამებრ, ეროვნულ სამოსზე მომცრო ბაფთაც კი მოუჩანს.

თ. ყანჩაველის კუთვნილ ოვალურ დაგეროტიკზე კი გამოსახულია არაქართული იერის ყმანვილი ბერეტითა და დიდრონი ბაფთით, წინსაფრით, რაც გვაფიქრებინებს, რომ ეს პირი წვრილი



გაბრიელ პონდოევი
(სემ - თბილისის ისტორიის მუზეუმი)



მამაკაცი ეროვნულ სამოსში
(გ. გერსამიას კოლექცია)

ბურჟუა – კონდიტერი ან ხელოსანი (ვინ იცის, ეგებ რომელიმე მხატვრის ახალგაზრდა შეგირდიც კი!). მის უკან არქიტექტურულ ფონს ვხედავთ, რომელიც, ცხადია, ფოტოატელიეს ხელოვნური, წარმოსახვითი გარემოს ნაწილია და არა რეალური ქუჩა.



ყმაწვილის პორტრეტი
(თ. ყანჩაველის კოლექცია)

მოწიფული და მსხვილი აღნაგობის, პონდოვევივით პიჯაკში გამოწყობილი, სოლიდური გარეგნობის დარბაისელია გამოსახული ხელოვნების მუზეუმში დაცულ დაგეროტიკებზე, უკან გადავარცხნილი მოგრძო თმითა და დიდრონი უღვაშით. ის, თუკი მხედველობაში მივიღებთ სახის ნაკვეთებს, სავარაუდოდ, ევროპული ან სლავური წარმოშობის უნდა იყოს და აგრეთვე მაღალი საზოგადოების წარმომადგენელი – ფინანსური საქმოსანი ან სახელმწიფო მოხელე.

დაგეროტიკებში ერთადერთია წყვილედი პორტრეტი, რომლის პერსონაჟები და-ძმა ანდა დედა-შვილი უნდა იყვნენ. ესეც, თავისთავად, წინა საუკუნეთა განმავლობაში ჩამოყალიბებულ სახვით ტრადიციაზე მიაწინებებს, რომლის თანახმად, პორტრეტი, უპირველეს ყოვლისა, სამახსოვროს წარმოადგენს. ამაზე მეტყველებს მათი უპრეტენზიო და მრავლისმთქმელი შესტი – ურთიერთს ჩაკიდული ხელები, რომელიც მხოლოდ და-ძმისა თუ დედა-შვილის ერთობად შეიძლება გავიგოთ. გარეგნობა თითქმის ეჭვს არ იწვევს, რომ ეს პირები ეროვნებით რუსები უნდა იყვნენ.

განსაკუთრებით კოლორიტულია ლიტერატურის მუზეუმში დაცული დოინჯშემოყრილი ახალგაზრდა მამაკაცის გამოსახულებიანი დაგეროტიპი, რომელიც ქართული ფოტოგრაფიის ისტორიაში ეროვნული ტიპაჟის დღემდე მიკვლეულ პირველ სახედ შეიძლება მივიჩნიოთ. მისი არხეინი ჯდომა, თამამი პოზირება მკვეთრად გამოირჩევა დანარჩენ პერსონაჟთა ფონზე და შეუძლებელია, რომ ხასიათით არჩილ II-ის ვაჟის, ალექსანდრე ბატონიშვილის (1674-1711) პარადული პორტრეტი არ მოგვაგონოს.

„დაგეროტიპები გამოირჩეოდნენ [გამოსახულების] მაღალი ხარისხით და დიდი როლი ითამაშეს ფოტოგრაფიის პოპულარიზაციისთვის. სამწუხაროდ, დაგეროტიპული გამოსახულება არ იყო გამძლე, რის გამოც მხოლოდ მცირე რაოდენობამ მოაღწია დღემდე“. [3] ნამდვილად არაა გამორიცხული, რომ ჯოვანი სკუდიერის, ვის საიუბილეო თარიღსაც ჩვენი კონფერენცია ეძღვნება, თბილისში გადაღებული ჰქონოდა დაგეროტიპული სურათი და ის, ისევე როგორც მისი საფლავი, უკვალოდ დაიკარგა. მით უფრო, თუ მხედველობაში მივიღებთ, რომ ჯ. სკუდიერი საკმაოდ მაღალი რანგის მოხელე – საქალაქო არქიტექტორი იყო და, ფაქტობრივად, მეფისნაცვალ მიხეილ ვორონცოვის უშუალო ხელქვეითს წარმოადგენდა.

მეტად საეჭვოა, რომ სკუდიერის დაგეროტიპული პორტრეტი, თუკი ის არსებობდა, ოდესმე ყოფილი რუსეთის იმპერიის სხვა ნაწილში, ვთქვათ, ოდესაში – აღმოჩნდეს, სადაც იგი თბილისამდე



მამაკაცი ევროპულ კოსტიუმში
(სემ - ხელოვნების მუზეუმი

მოღვაწეობდა. საფიქრებელია, რომ დაგეროტიზმულ პორტრეტს, რომელიც საკმაოდ ძვირფას



უცნობი წყვილი (თ. ყანჩაველის კოლექცია)

ნივთს წარმოადგენდა უკვე იმ დროისათვის, არქიტექტორი თან წამოიღებდა. სკუდიერის ახლობლები არ ჰყავდა კავკასიაში და ტრაგიკული სიკვდილის შემდეგ, სახლის გარდა, რომელიც გარდაცვლილის ვალების დასაფარად გაყიდეს, მას „სხვადასხვა სახის მოძრავი ქონება“ დარჩა (იხ. ამავე კრებულში ბ-ნ თ. გერსამიას სტატია „ჯოვანი სკუდიერის ცხოვრება და მოღვაწეობა“). ამდენად, საფიქრებელია, რომ თუ ჯ. სკუდიერის ფოტოპორტრეტი ოდესმე აღმოჩნდა, მას თბილისში ან მშობლიურ

ლუგანოში (შვეიცარია) უნდა ველოდეთ.

„საქართველოში დაგეროტიკების რაოდენობა თითზე ჩამოსათვლელია. მათზე გამოსახული პირების, ისევე, როგორც მათი ავტორების ვინაობა უცნობია“ წერს პროფ. გ. გერსამია [3] და მართლაც, რუსულ ყაიდაზე იული ფიოდოროვიჩ ფრიცშედ გარდაქმნილი კარლ იულიუს ფრიცშეს შემდეგ, აღარცაა გასაკვირი ჩვენში ევროპული გვარების ასეთი სიმრავლე და ფოტოგრაფიისადმი ხელოსნური დამოკიდებულების გამო ოსტატთა იდენტიფიცირების პრობლემა; უმეტესად გერმანელებად დაბადებულ-აღზრდილი და გერმანიაში განათლებამიღებული პირებისა, რომლებიც რუსეთის ქვეშევრდომები სულ იმხანად შეიქმნენ საიმპერიო ხელისუფლების მიერ მზარდი ინდუსტრიალიზაციისთვის გაღებული დიდძალი სახსრების სანაცვლოდ.

ფოტოგრაფიამ იმთავითვე მნიშვნელოვანი სოციალური როლი იტვირთა, მისმა არსებობამ შესაძლებელი გახადა ოჯახის

მთელი შემადგენლობით გადალება, რამაც, ტრადიციულად მჭიდრო ოჯახური ურთიერთობების გათვალისწინებით, იმთავითვე პოპულარობა მოიპოვა. ფრონტალურ ფოტოსურათებზე ასახულია დიდი ქართული ოჯახები, რომლებიც, გარდა მშობლებისა და შვილებისა, მოიცავდნენ ნათესაებსაც, ოჯახის უფროსის ან მისი მეუღლის მშობლებს, დისშვილებსა და ძმისშვილებს. იყო შემთხვევები, როცა დამკვეთის თხოვნით, ფოტოგრაფი ოჯახურ ჯგუფში „სვამდა“ იქ არ მყოფ ოჯახის წევრს სხვა ფოტოსურათის გამოყენებით. ზოგჯერ სურათს იღებდნენ ოჯახის გარდაცვლილი წევრის ფოტოსურათთან ერთად. [3]

როგორც ზემოთ აღვნიშნავდით, ევროპის ქვეყნები, აშშ და რუსეთი ფოტოგრაფიის ტექნოლოგიის სწრაფი ათვისებისა და სრულყოფის იდეით იყვნენ შეპყრობილი – ფოტოგრაფ-გამომგონებლებს შორის მიმდინარეობდა აშკარა კონკურენცია მეთოდების დახვეწის – სწრაფი ფოტოგრაფირების, მაღალი ხარისხისა და ტირაჟირებადი გამოსახულების მიღებისათვის. ამ ინდუსტრიულმა „დაგეროტიპომანიამ“, როგორც მას ფრანგულმა პრესამ შეარქვა გამოჩენის დღიდან, საქართველოს, ფაქტობრივად, გვერდი აუარა.



**ქართველი მამაკაცი
(ქართული ლიტერატურის
სახ. მუზეუმი)**

საწყის ეტაპზე, ჩვენში რუსეთის იმპერიის ქვეშევრდომი, წარმოშობით ევროპელი ფოტოსტატები მუშაობდნენ, რომელთაც ეკონომიკური სარგებელი იზიდავდა, ქართველ საზოგადოებას კი ის უცხო ნოვაცია, ფოტოგრაფიის სახით, რომელიც მათ საშვილიშვილოდ აღბეჭდავდა.

ვფიქრობთ, უადგილო არ უნდა იყოს რამდენიმე ფოტოსტატის შესახებ ინფორმაციის აქ წარმოდგენა, რომელთა

იდენტიფიცირებაც თბილისში მოღვაწე პირებთან უახლესი დროის რუსულენოვანი ლიტერატურის [14; 16] მეშვეობით მოხერხდა. ესენია:

ჰენრი (ჰაინრიხ, გენრიხ) ჰაუპტი. 1844-1845 წლებში მუშაობდა რუსეთის მთავარ ფოსტამტში. 1846 წლის იანვარში განცხადება მოათავსა გაზეთში „მოსკოვის უწყებანი“ 3 რიცხვის განცხადების დანამატად, სადაც აღნიშნავდა: „უცხო მხარიდან დაბრუნების შემდგომ, სადაც ვსწავლობდი დაგეროტიპულ პორტრეტის დღემდე დახვეწილ მეთოდებს, კისლოვის ქუჩაზე (მოსკოვი – გ.პ.) წმ. ნიკიტას მონასტერის მახლობლად, შჩეპოჩკინის (ყოფილი კრიჩის) სახლში გავხსენი სალონი. ჩემს მიერ გადაღებულ პორტრეტებს ღია ვერცხლისფერი გლუვი გრუნტი აქვს, სურვილისამებრ – ოქროსფერი და ამას გარდა, გამოირჩევიან მკაფიოობითა და გამომსახველობით. ვიღებ ყოველდღე, ამინდისდა მიუხედავად, დილის 9-დან შუა დღის 3 საათამდე. ფასი – 3 მანეთიდან ვერცხლის ზედაპირზე და მეტი – ზომის შესაბამისად“.

ივან ფიოდორის ძე ალექსანდროვსკი (1817 წ., კურლანდიის გუბერნია – 1894 წ., სანქტ-პეტერბურგი). დაიბადა მეშჩანის ოჯახში, სწავლობდა რეალურ (ტექნიკურ) სასწავლებელში და დამთავრების შემდგომ, 1853 წლიდან პეტერბურგის აკადემიაში, პეიზაჟის განხრით. 1857 წლის 14 მარტს მიიღო „უკლასო მხატვრის“ წოდება კავკასიური პეიზაჟებისათვის, რომელნიც შეასრულა აკადემიის პენსიონერთა (სტიპენდიანტთა – გ.პ.) ჯგუფთან ერთად განხორციელებული მოგზაურობის დროს. 1840-იანი წლების ბოლოს ალექსანდროვსკი დაგეროტიპული ხელოვნების შესასწავლად იმყოფებოდა პარიზსა და ლონდონში. 1853 წელს პეტერბურგში, ნევის პროსპექტის და ბოლშაია სოდოვაიას კუთხეში გახსნა დაგეროტიპული ატელიე. 1851 წელს იაროსლავის გუბერნიაში ჩანს, სადაც 1 დეკემბერს განცხადებას აქვეყნებს, რომ იქ ხანმოკლე იმყოფება და იღებს (სიც!) პორტრეტებს ფერწერული და ფოტოგრაფიული ხერხებით... ფოტოგრაფი ხაზს უსვამს, რომ ის ხვეწდა საკუთარ ტექნიკას გერმანიაში, საფრანგეთსა და ლონდონში მსოფლიო

გამოფენაზე... და ბოლოს, ვხვდებით პრაქტიკული ინფორმაციას, რომ ის იღებს დილის 8-დან შუადღის 3 საათამდე, როგორც ნათელ, ისე მოღრუბლულ დღეს... მოგვიანებით, ი.ფ. ალექსანდროვიმ გადაიღო იმპერატორ ალექსანდრე II-ის ყველაზე ცნობილი პარადული პორტრეტი და ამ და სხვა მიღწევების გამო ერთხანს იყო პეტერბურგის საუკეთესო ფოტოგრაფად აღიარებული.

ძმები ბარტები (სხვა პიროვნებები ამ გვართ – ალექს ფონ ბარტი, გუსტავ ბარტი, ოლგა ბარტი – აგრეთვე ფოტოგრაფიასთან დაკავშირებულნი არიან, მაგრამ მხოლოდ მფლობელთა თუ მოვაჭრეთა რანგში. ჩანს, მთელი ეს საგვარეულო ფოტოგრაფიით ყოფილა დაკავებული). ყაზანის გაზეთი მათ შესახებ წერდა: ჩვენთან პირველნი ძმები ბარტები ჩამოვიდნენ ვენიდან, რომელთაც მოიარეს რუსეთის სამხრეთი და გაემგზავრნენ პეტერბურგში (1843 წელს – გ.პ.). ვენელმა ოსტატმა ძმებმა პირველებმა გააცნეს ყაზანის მკვიდრთ დაგეროტიპია რიბნაიას ქუჩაზე პერცოვის სახლში განთავსებული საკუთარი დაწესებულების მეშვეობით.

ვ. ვერნერი. ვერნერი ჩვენთვის ცნობილი და იდენტიფიცირებულია იქიდან, რომ „ვოლოგდის გუბერნიის უწყებანში“ 1846 წლის 12 ოქტომბერს აქვეყნებს წერილს: „გვაქვს პატივი ვაცნობოთ უძვირფასეს საზოგადოებას, რომ ვიმყოფებით გავლით ამა ქალაქში რამდენიმე დღით, რომელთა განმავლობაში ყოველდღე, დილის 11-დან შუადღის 4 საათამდე გადავიღებთ სხვადასხვა ზომის დაგეროტიპულ პორტრეტებს, ფასი – 4-დან 10 მანეთამდე ვერცხლზე. ამგვარად ვსთხოვთ ქალაქის პატივცემულ მცხოვრებთ, დაგვდონ პატივი თავიანთი მობრძანებით. ბინად ვართ მეშჩან როზინოვასთან როშჩენიეში. ვ. ვერნერი და კომპანია ბერლინიდან“.

ამავე დროს, რთულდება ფოტოგრაფ კონრადის იდენტიფიკაცია, რომლის ინიციალი არ შემოგვრჩენია და ამდენად არაფერი გვაძლევს საფუძველს, რომ ის ჩვენში მოღვაწე პიროვნებას რაიმე ნიშნით დავუკავშიროთ. სამწუხაროდ, საერთოდ არ იძებნება პიროვნება, გვარად ტამერე, რომელსაც

ემოგზაუროს და ემუშავოს რუსეთის იმპერიის სამხრეთ გუბერნიებში და, სახელდობრ, თბილისში.

საქართველოში დაგეროტიპია თითქმის დასავლეთის ქვეყნების თანადროულად შემოვიდა და როგორც იქ, აქაც სოციალურად და კულტურულად პორტრეტული მინიატურის მონაცვლედ იქცა. [9] ამასთან, უნდა აღვნიშნოთ მნიშვნელოვანი სხვაობა დასავლურ და ქართულ ეროვნულ სახვით ტრადიციაში. პორტრეტული მინიატურა, როგორც საერო ხელოვნების განუყრელი ნაწილი, XVI საუკუნიდან მოყოლებული გვხვდება ევროპაში, ჩვენში კი მხოლოდ XIX საუკუნის დასაწყისში იკიდებს ფეხს აგრეთვე ახლად ჩასახულ პროფესიულ დაზგურ მხატვრობასთან ერთად და სრულყოფას სწორედ საუკუნის შუა ხანებში აღწევს, ფოტოგრაფიის შემოსვლის დროისათვის. უკვე ფოტოგრაფიის ფართო გავრცელების დროსაა შესრულებული ზემოაღნიშნული ნიკოლოზ ედიშერის ძე მუხრან-ბატონის ოჯახური პორტრეტი (1862 წ.), რომლის ოსტატს, გადმოცემით, აგრეთვე მუხრანის კარის ეკლესია მოუხატავს.

1840-იან წლების შუა ხანებში გამოდის ასპარეზზე გიორგი მაისურაძე, ალექსანდრე ჭავჭავაძის მიერ მხატვრული ნიჭისათვის გააზატებული და პეტერბურგის საიმპერატორი სამხატვრო აკადემიაში მიბარებული ყმა გლეხი. ამ დროს ჩვენში მუშაობენ აგრეთვე, იაკობ იონათამიშვილი (მეტად ცნობილი, როგორც აკოფ ოენათამოვი) – ქართლ-კახეთის სამეფო კარის მხატვართა საგვარეულოს ჩამომავალი, რომელიც მონიფული ასაკის გამო არ მიიღეს აკადემიაში და მისი უმცროსი ძმა, უდროოდ გარდაცვლილი ადაფონი (რუსიფიცირებული სახელი – აგაფონი). ეს უკანასკნელი კარლ ბრიულოვის ხელმძღვანელობით სწავლობდა და თბილისში ჩამოსული იაკობთან ერთად მუშაობდა წარჩინებულ მოქალაქეთა პორტრეტებზე, რომელთაც ძმები, როგორც წესი, ხელს არ აწერდნენ. ამიტომ, დიდი ნაწილი იდენტიფიცირების გარეშეა ჩვენამდე შემონახული და ორივეს ერთად მიენერება. ზოგადად, საფიქრებელია, რომ XIX საუკუნის შუა ხანებში გარდამავალი – ამქრულ-აკადემიური განსწავლულობის მხატვართა ჯგუფი ბევრად დიდი უნდა ყოფილიყო,

რაზეც შემონახულ ნამუშევართა ხელწერა მეტყველებს, მაგრამ საუბედუროდ, უავტოროდ და, ხშირად, ასახულ პირთა იდენტიფიცირების გარეშე შემორჩენილი პორტრეტები ვერაფერს გვაძლევს სარწმუნოს ისტორიის რეკონსტრუქციისათვის.

ტფილისური პორტრეტული სკოლის საკითხი სოციალური და მხატვრული კულტურის ბევრად ფართო სპექტრს მოიცავს, მაგრამ გვინდა დავაზუსტოთ მხატვრობის ერთი კონტექსტი: იაკობ იონათამიშვილი ყველაზე პოპულარული იყო თანამედროვეთა შორის და მის შესახებ გაზეთი „კავკაზი“ წერდა: „ჩვენ გვყავდა მხოლოდ ერთი პორტრეტისტი, ცნობილი „ქართველი რაფაელის“ სახელით. ვისაც დასჭირდებოდა პორტრეტი, მიირბენდა იაკობ ნიკიტას ძე იონათამიშვილთან და იგი ყოველთვის წარმატებით აკმაყოფილებდა დამკვეთის ყოველგვარ მოთხოვნას. ხშირად ზეპირად ხატავდა გარდაცვლილ პიროვნებათა სახეებს, რომლებიც კი ოდესმე უნახავს და მუდამ ზუსტად ამსგავსებდა. იონათამიშვილის ფუნჯს ეკუთვნის სრულიად მიმსგავსებული პორტრეტები ჩვენს მხარეში მყოფ ყველა მთავარი ხელმძღვანელი პიროვნებისა“. [13] იქვე მოცემულია ქალაქის ახალი ამბები და ხუმრობანარევი ცნობა, რომ „თვითნასწავლ მხატვრის, იონათამიშვილის „დასახმარებლად“ ჩამოვიდნენ თბილისში დაგეროტიპისტები ბარტი, ხოლო შემდეგ კი ოდესელი პორტრეტისტი კონრადი“. სწორედ ეს გახდა მიზეზი იმისა, რომ მან მოგვიანებით, 1868 წელს განცხადებით მიმართა მეფისნაცვლის კანცელარიას: „მთელ რუსეთში ფოტოგრაფიის გავრცელების გამო, მე ჩემდა სამნუხაროდ დავრწმუნდი, რომ ჩემი ტალანტით აღარ შემიძლია მოვიპოვო ის საარსებო საშუალებები, რომლებიც აქამდე მქონდა“ [3] და ითხოვა ნებართვა ირანის შაჰის სამსახურში შესვლისა, რის შემდეგ იქ სამუდამოდ გადასახლდა.

ამდენად, შუა საუკუნეთა ქართული საეკლესიო, რუსული ნეობიზანტიური ხელოვნების, გვიანშუასაუკუნოვან საქალაქო ამქრულ სკოლებში განსწავლულ ოსტატთა და პეტერბურგის საიმპერატორო სამხატვრო აკადემიის კურსდამთავრებულ ფერმწერთა შემოქმედების, ევროპულ ოსტატთა ეთნოგრაფიული

ჩანახატების, გვიან დამკვიდრებული მინიატურისა და ახლად გაჩენილი ფოტოგრაფიული გამოსახულების ურთიერთმიმართებებით, იკვეთება ის სოციალურ-კულტურული გარემო, რომელიც ბურჟუაზიული განვითარების გზაზე მდგომ ქართულ საზოგადოებაში იმ დროისათვის სუფევდა. ცხადია, დაგეროტიკულ გამოსახულებას, რომელიც მანამდე სრულებით წარმოუდგენელი სიზუსტით ასახავდა ადამიანებს, ალტაცებაში მოჰყავდა მნახველი. მით უფრო, რომ ერთადერთი, ლითონის ფირფიტაზე მოცემული გამოსახულება, რომელიც არც მრავლდებოდა და თან სარკისებურად შებრუნებული იყო, უცნაურად ციმციმებდა და მნახველს შუქის დაცემის სათანადო კუთხე უნდა დაეჭირა, რათა სრულყოფილად აღექვა სურათი ქიმიურად დამუშავებულ რუხ-მოყავისფრო ზედაპირზე. ეს ყოველივე, დაგეროტიკული სურათის ერთადერთობასა და მისი ასლგადაღების შეუძლებლობასთან ერთად, როცა ფერწერული სურათის კოპირება ბევრად უფრო მარტივი იყო ოლეოგრაფიის თუ სხვა მეთოდით, მნახველს უჩვეულო მოწინებას ჰგვრიდა დაგეროტიკის წინაშე.

გულისამაჩუყებელია და საინტერესო ფოტოგრაფიულ გამოსახულებასთან ქართული საზოგადოების ემოციური დამოკიდებულების გასაგებად, 1854 წელს ჩრდილოეთ კავკასიიდან, თემირ-ხან-შურადან გრიგოლ ორბელიანის მოწერილი ბარათი [7, 122] მისი ბიძაშვილის, ყაფლან ორბელიანისადმი:

„ჩემო თვალსაჩინო ყაფლან!

თუ ჩემი სიცოცხლე გინდა, დაეხატვინე დაღეროტიკსა და გამომიგზავნე შენი პორტრეტი. შენ გენაცვალოს ჩემი თავი, ამაზედ უარს ნუ მეტყვი“.

ბიბლიოგრაფია:

1. ი. ბალახაშვილი, ძველი თბილისი, თბ., 1951
2. ნ. ბარათაშვილი, თხზულებათა სრული კრებული: მოგონებანი, პორტრეტის ისტორია, გენეალოგია (რედ. ლ. თაქთაქიშვილი), თბ., 2005

3. გ. გერსამია, ვებ-გვერდი „ფოტოგრაფიის ქართული მუზეუმი“: ჰტტპ://პპოტომუსეუმ.ორგ.გე
4. დ. გუჯაბიძე, ფოტოგრაფია რუსეთსა და საქართველოში, „კინო“, 1989, 4
5. „ივერია“, 1891, 120
6. შ. ინასარიძე, ი. ფილაური-ლორია, საქართველოს წარსული ფოტო და კინო დოკუმენტებში, თბ., 2006
7. გრ. ორბელიანი, წერილები (რედ. აკ. განწერელია), ტ. II, თბ., 1937
8. მიხ. ჩიქოვანი, ახალი საარქივო მასალები ქართული კულტურისა და მწერლობის ისტორიისათვის, „ლიტერატურული ძიებანი“, ტ. III, 1947
9. [ანონიმი], Photography. Second Paper, “Cosmopolitan Art Journal”, Vol. 2, No. 4, September 1858
10. A. Loginov, “Julius Fedorovich Frizshe (Carl Julius) (1802–1871) Chemist and biologist”, Encyclopedia of Nineteenth-century Photography (ed. J. Hannavy), New York & London, 2008
11. A. Mamasakhlisi, Early Photography in Georgia, “History of Photography”, Vol. 2, No. 1, January 1978
12. J.P. Ward, “Daguerreotype Process, Dissemination and Practice”, The Oxford Companion to the Photograph (ed. R. Lenman), Oxford & New York, 2005
13. “ ”, 1846 . 16
14. . , , “ ”, 4, 2002
15. . , - , .. 1952
16. . . , (1839-1930), - 3- , .., 2013

Giorgi Papashvili

Beginnings of Photography in Georgia

(Summary)

The history of photography in Georgia dates back to early 1840s and though very few examples survived physically, we have ground to discuss the cultural history and its multiple intersections with dagertypes. The photography somehow continued the pictorial tradition of the portrait miniature and later on even replaced it as a more influential and widely available media. Mostly the European-born Russian subjects were traveling to the Caucasus and Tbilisi, in particular, and produced the images that played significant role in the shaping of our society. Portraits represented some key figures of the culture of mid-nineteenth century and have significantly determined the development of the visual arts.

ს ა რ ჩ ე ვ ი

საქართველოში იტალიის ელჩის, ანტონიო ენრიკო ბარტოლის წინასიტყვაობა	5
თამაზ გერსამია ჯოვანი სკუდიერის ცხოვრება და მოღვაწეობა	9
გიორგი ლორთქიფანიძე მეფისნაცვლობის შემოღება და ცვლილებები რუსეთის იმპერიის კავკასიურ კოლონიურ პოლიტიკაში	35
თამაზ ჯოლოგუა მიხეილ ვორონცოვის „კავკასიური პოლიტიკისა“ და დიმიტრი ყიფიანის „ეროვნული ხსნის კონცეფციის“ ურთიერთმიმართებისათვის	45
ელდარ ნადირაძე ჩაცმულობის კულტურა XIX საუკუნის თბილისში	61
თამარ ბელაშვილი თბილისის პირველი ოპერის თეატრი, როგორც ზოგადკულტურული ფენომენი და მისი ძირითადი მხატვრულ-სტილისტური მახასიათებლები	80
ანა მგალობლიშვილი ნეობიზანტიური სტილი საეკლესიო ხელოვნებაში და საქართველო	98
გიორგი პაპაშვილი ფოტოგრაფიის საწყისები საქართველოში	105



საქართველოს მეცნიერებათა ეროვნული აკადემიის
სტამბა
თბილისი – 2017
რუსთაველის გამზ. 52

Georgian National Academy Press
Tbilisi – 2017
52, Rustaveli Ave.