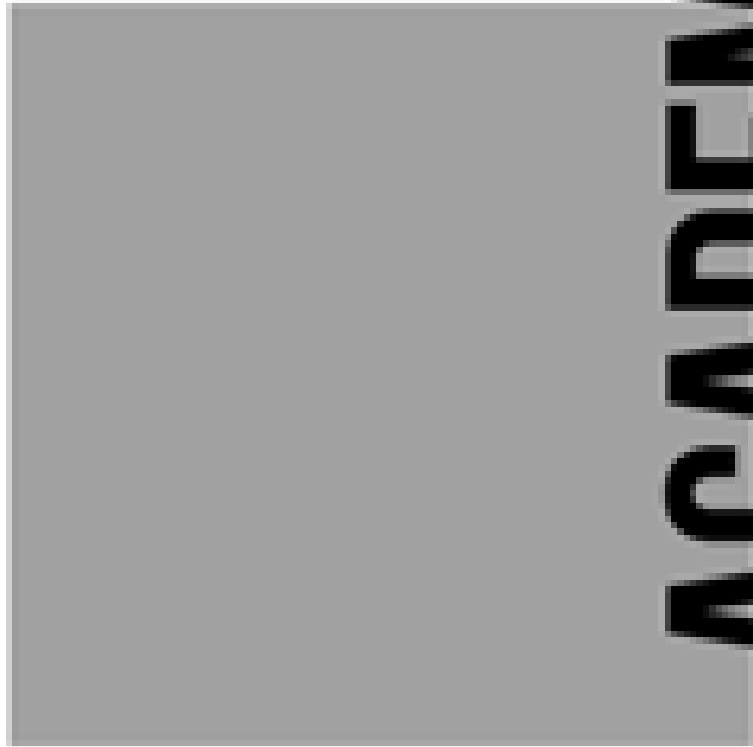


ACGADEMY 6

თბილისის სახელმწიფო
სამხატვრო აკადემია



DEPARTMENT OF EDUCATION
SOUTH AFRICA
REPUBLIC OF SOUTH AFRICA



ACADEMIA 6

2017 - 2018



თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის შენობა
Tbilisi State Academy of Art Building, late 19th century

რედაქტორი
მარინე ბულია

სარედაქციო საბჭო

გია გუგუშვილი, დიმიტრი თუმანიშვილი, გია ბუღაძე,
ვახტანგ ლიჩელი, ნინო ლალანიძე, ნინო ჭოლოშვილი,
ნანა კუპრაშვილი, ანა კლდიაშვილი, ირინა ელიზბარაშვილი,
მზია ჯანჯალია, მაია მანია, ლიანა ანთელავა

დიზაინი
თამაზ ვარვარიძე

კომპიუტერული უზრუნველყოფა
ირმა ლიპარტელიანი

Editor
Marina Bulia

Editorial Board

Gia Gugushvili, Dimitri Tumanishvili, Gia Bugadze,
Vakhtang Licheli, Nino Gaganidze, Nino Tchogoshvili,
Nana Kuprashvili, Anna Kldiashvili, Irina Elizbarashvili,
Mzia Janjalia, Maia Mania, Liana Antelava

Design by
Tamaz Varvaridze

Computer services provided by
Irma Liparteliani

გარეკანზე თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის შენობა,
დიმიტრი ერმაკოვის ფოტო, XIX ს-ის ბოლო
Front cover: Building of the Tbilisi State Academy of Art, photo by Dimitri Ermakov,
late 19th century

www.art.edu.ge
თსსა, 2018
TSAA, 2018

ISSN 1512-0899

შ ი ნ ა ა რ ს ი
CONTENTS

- 5 დიმიტრი თუმანიშვილი
ხუროთმოძღვრების დაცვა-აღდგენის საკითხისათვის
- 41 **Dimitri Tumanishvili**
On the Protection and Conservation of Architecture
- 42 ნანა კუპრაშვილი, ლელა მიქაბერიძე
პრევენციის როლი კონსერვაციაში
- 45 **Nana Kuprashvili, Lela Mikaberidze**
Role of Prevention in Conservation
- 46 ნოდარ არონიშიძე
ადრეული ქართული ტაძართმშენებლობის
რამდენიმე სადაო საკითხის შესახებ
- 75 **Nodar Aronishidze**
On Several Disputed Issues of the Medieval
Georgian Ecclesiastic Architecture
- 78 ირმა მათიაშვილი
ნახატი ჯვარი ოშკის გუმბათის ყელზე
- 85 **Irma Matiashvili**
The Painted Cross on the Drum of the Oshki Dome
- 92 ქეთევან ოჩხიკიძე
მოსაზრებები სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი
ფასადის ანგელოზთა რელიეფური გამოსახულებებისა
და მათი თავდაპირველი ადგილის თაობაზე
- 101 **Ketevan Ochkhikidze**
Several Opinions on Relief Images of Angels on the Eastern Facade
of Svetitskhoveli Cathedral and Their Initial Location
- 104 ანა მგალობლიშვილი
რელიგიური ვიზუალური კულტურის
კვლევის მეთოდოლოგიისათვის
- 106 **Anna Mgaloblishvili**
For the Methodology of Study of Religious Visual Culture
- 107 სამსონ ლეჟავა, ბეკა მაისურაძე
დარბაზული ხუროთმოძღვრება და XX საუკუნის
ქართული არქიტექტურის ზოგიერთი პრობლემა
- 118 **Samson Lezhava, Beqa Maisuradze**
Circular Architecture and Some of the Problems of the 20th Century
Georgian Architecture
- 125 თამარ ამაშუკელი
ქართული საბჭოთა არქიტექტურის კვლევის
წარსული, აწმყო და მომავალი
- 131 **Tamar Amashukeli**
The Past, Present and Future of Research
of the Georgian Soviet Architecture
- 132 სოფიო ჩიტორელიძე
საწარმოო კერამიკა მხატვარ მურთაზ აბაშიძის
შემოქმედებაში
- 139 **Sophio Chitorelidze**
Industrial Ceramic in Works of the Painter Murtaz Abashidze

- 145 თემურ ქანთარია-ჯაბადარი**
წინამძღოლი და ხალხი (ქრისტიანის და კომუნისტის ხედვა)
- 150 Temur Kantaria-Jabadari**
A Leader and People (Visions of a Christian and a Communist)
- 156 ქეთევან რუხაძე**
გარემოს დიზაინი – ხელოვნებათა სინთეზი
არქიტექტურასთან
(მარიკა იზორიას შემოქმედების მიხედვით)
- 164 Ketevan Rukhadze**
Environmental Design - Synthesis of Art Forms and Architecture
(Based on the works of Marika Izoria)
- 173 კლარა (ინგა) ქარაია**
საუნივერსიტეტო მუზეუმების როლი აკადემიურ
სწავლებასა და საზოგადოების განვითარებაში
- 186 Inga (Klara) Karaia**
Role of University Museums in Academic Teaching
and Development of the Society
- 194 მარიამ დავითაშვილი**
კვლევითი პროექტი – პიოლტელო,
ჯოვანი ანჩესკის მეთოდის გამოყენებით
- 197 Mariam Davitashvili**
Research Project: Pioltello. Application of Giovanni Anceschi Method
- 205 ლუკა მიქელაძე**
ევკლიდური გეომეტრიის ევოლუცია ციფრულ
მოდელირებაში, ციფრული სამყაროს დადებითი
და უარყოფითი მხარეები
- 207 Luka Mikeladze**
Evolution of Euclidean Geometry in the Digital Modeling.
Positive and Negative Sides of the Digital World
- Dèbut**
- 208 ვენერა გოცირიძე**
თანამედროვე ქართული მხატვრობის
რამდენიმე ტენდენცია თამარ მელიქიშვილის
შემოქმედების მაგალითზე
- 215 Venera Gotsiridze**
Several Trends of Modern Georgian Painting on an Example
of Tamar Melikishvili's Works
- 221 მარიამ მიქაძე**
რელიგიისა და პოლიტიკის კვეთაზე
(1990-იანი წლების ქართული პოსტმოდერნისტული
ვიზუალური ხელოვნების ერთი ასპექტი)
- 223 Mariam Mikadze**
On the Intersection of Religion and Politics
(One Aspect of Georgian Postmodernist Visual Art of the 1990s)

დიმიტრი თუმანიშვილი

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

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

ხუროთმოძღვრების დაცვა-აღდგენის საკითხისათვის

იქნებ ახირებადაც ჩამეთვალოს, მაგრამ მომინდა საუბარი ხუროთმოძღვრების, ეგების საზოგადოდაც ხელოვნების ნაწარმოებთა აღდგენის თაობაზე, წარმოიდგინეთ, სიტყვაკაზმული მწერლობიდან მოტანილი ამონარიდით დამეწყო. სახელდობრ, შეგახსენებთ ერთ ადგილს უფლკი ქოლლინზის ადრე (ახლა – არ ვიცი) ფრიად ცნობილი რომანიდან „მთვარის სპეკალი“. ჩარლზ დიკენსის თანამშრომლისა და მეგობრის 1868 წელს დაბეჭდილ ამ ვრცელ მოთხრობაში მოყოლილია, როგორ დაიკარგა 1848 წელს ლედი ჯულია ვერინდერის მამულიდან დიდრონი ალმასი, რაც მის დისწულს, ფრანკლინ ბლეიქს დაბრალდა. ამ საქმის გამოსარკვევად ერთი წლის შემდეგ გადანყდა, დღეს როგორც იტყვიან, „საგამომძიებლო ექსპერიმენტის“ ჩატარება, რისთვისაც საჭირო გახდა საიმდროოდ უკვე გარდაცვლილი ქალბატონის სახლი ისევე მოეწყოთ, როგორც დანაშაულის ღამეს იყო, ეს კი მსახურთუფროსს, გებრიელ ბეთერეჯს დაევალა. მან, თავის მხრივ, ცდის მოთავეს, ეზრა ჯენინგს ჰკითხა, მაინც რომელი ოთახები მოვანესრიგო:

„ – ჯერ ერთი, ქვემო დარბაზი.

– „ჯერ ერთი, დარბაზი“ – ჩაწერა ბეთერეჯმა, – მისი მოწყობა ისე, როგორც შარშან იყო, შეუძლებელია, სერ.

– რატომ?

– იმიტომ, მისტერ ჯენინგზ, რომ შარშან იქ კაკაჩას ფიტული იდგა. როცა ბატონები წავიდნენ, ფიტულიც სხვა ნივთებთან ერთად წაიღეს, წაღებისას კი ფიტული დაიშალა.

– თუ ასეა, ფიტული გამოვრიცხოთ.

ბეთერეჯმა ჩაიწერა.

– კიბეზე გაიშალოს ხალიჩა, როგორც წინათ.

– ... კვლავ იმედი უნდა გაგიცრუოთ... ამის გაკეთებაც არ შეიძლება.

– რატომ?

– იმიტომ, რომ კაცი, რომელიც ხალიჩებს აგებდა, გარდაიცვალა... ხოლო მის ბადალს... მთელი ინგლისი რომ მოიაროთ, ვერ ნახავთ!

– ძალიან კარგი, უნდა შევეცადოთ სხვა საუკეთესო ადამიანი მოვნახოთ ინგლისში.

ბეთერეჯმა ჩაიწერა...

– მის ვერინდერის სასტუმრო ოთახი ზუსტად ისე უნდა აღვადგინოთ, როგორც შარშან იყო, აგრეთვე დერეფანი, რომელსაც სასტუმრო ოთახიდან პირველ ბაქანზე მიყვავართ, მეორე დერეფანიც... და სანოლი ოთახი, რომელიც... მისტერ ფრენკლინ ბლეიქს ეჭირა.

[ბეთერეჯი პასუხად სთხოვს, ნება მომეცითო] – თავიდან მოვიხსნა პასუხისმგებლობა... დავიწყეთ მის ვერინდერის სასტუმრო ოთახი. შარშან, როცა ხალიჩას ვიღებდით, ... უამრავი თმის სარჭი ვნახეთ. უნდა დავაბრუნოთ ისინი უკან?

– რა თქმა უნდა, არა.

– ახლა პირველ დერეფანზე... როდესაც... გავიტანეთ ყოველივე, რაც მას ამშვენებდა, თან მივაყოლეთ მსუქანი ბავშვის ქანდაკებაც, რომელიც საშინაო კატალოგში მოხსენიებული იყო „კუპიდონად...“ მას... კარგად ვერ მივხედე და ერთი ფრთა დაეკარგა. პასუხი უნდა ვაგო კუპიდონის ფრთისათვის?

კვლავ დავუთმე...¹

ამგვარად, ვერინდერების მამულის მწე ნუხს, რომ პატრონების ბინას წინანდელ სახეს ხან რის, ხან კიდევ რის გამო, სრულად ვერ დაუბრუნებს. ირკვევა კი, რომ ეს არც მოითხოვება, ამისა და იმის მოკლებით, თურმე არაფერი ფუჭდება, „შარშანდელი სახე“ უამისოდაც მიღწეულად ითვლება, არც ვის აფიქრებს, მანამდელი და ახლანდელი იგივეობრივი როგორღა იქნება.

არ ვიცი, თუ დამეთანხმება ვინმე, მგონია კი: ასეთსავე სირთულეებს ვხედავთ ნებისმიერი ძველთადაცვითი მოქმედებისასაც. ყველამ ვიცით ხომ – რაც უნდა ვაკეთოთ, რასაც მივიღებთ მთლად ის ველარ იქნება, რაც მანამდე იყო. ეს სახურავზე ერთი ცალი კრამიტის გამოცვლაზეც კი ითქმის, არადა, როგორც წესი, სხვაობა განუზომლად მეტი არის ხოლმე. უ. ქოლლინზის ფიტილისა და კუპიდონის ფრთისა არ იყოს, ხშირზე ხშირად შესანარჩუნებელსა თუ აღსადგენ ნაგებობას (ქანდაკებას, სურათს, ნივთს...) რაღაც აკლია და არცთუ იშვიათად არც კი ვიცით რა თუ რაგვარი (როგორი იყო, მაგ., სამოთრაკიის ნიკეს თავი ანდა გეგუთის სასახლის შიდა მორთულობა?). არანაკლებ საყურადღებოა და – მეთოდის თვალსაზრისით! – იქნებ უფრო მნიშვნელოვანიც ის იყოს, რომ რაღაც-რაღაცეების გადმონარჩუნება ან დაბრუნება – მის ვერინდერის ოთახიდან სავარაუდოდ გახვეტილი სარქების მსგავსად, – სრულებითაც არ გვინდა. ეს

¹ უ. ქოლლინზი, *მთვარის სპეკალი*, თარგმანი ლ. თურმანიძის და ე. ჯაფარიძის, თბ., 1990, გვ. 343-345 (ჩემს გადმონაწერში ნაწილობრივ შეცვლილი მაქვს როგორც მწერლის, ასე მოქმედ პირთა სახელების დანეროლობა).

იქნებ ასე განყენებულად უცნაურად ჟღერდეს, ვგულისხმობ კი აი რას: მოუვა ვინმეს აზრად აყაროს ქვაფენილი შუასაუკუნოვანი ქალაქების ქუჩებში, მათზე მდგომ სახლებში კი ელექტრო-დენის გადაჭრა და მაცხოვრებლებისგან ტელევიზორების და მაცივრების გადაყრა მოითხოვოს? მეტიც – რაოდენ სათუოც უნდა გვეჩვენებოდეს, ვთქვათ, თბილისში 1930-იან წლებში მოწყობილი სანაპიროები, მეექვსეა ვინმეს მოესურვოს ისინი უბრალოდ მოვარდვიოთ და ის სახისუქონელი ნაპირები მივიღოთ, როგორსაც XIX საუკუნისა ან XX-ის დასაწყისის ფოტოსურათებზე ნახავთ.

რასაც აქამდე მოგახსენებდით, ჩემთვის ერთ მარტივ კითხვაზე დადის: რის დაცვას და რის აღდგენას ვცდილობთ, რა გვინდა და რას ჯერ არს მოვუფრთხილდეთ? ზოგადი პასუხი, ერთი შეხედვით, იოლი მისაგნებია და ჩამოსაყალიბებელიც – დასაცავი ისაა, რაც **ღირებულია**. ასე რომ, ძველი შუკა-მოედნების დასუფთავება-მოშანდაკება არაფერს ვნებს ძველ სამოსახლოს, თუ არ დავკარგეთ მათი ისტორიულად გამონაკვეთული იერი, არც ახლებური კეთილმოწყობა სახიფათო, თუ მას არ შეენირა შესაბამისი შენობის გეგმარება თუ შიდა განწყობა.

ცხადია, მომდევნო კითხვა ის იქნება, ეს „ღირებული“ რაღა არისო. ამის შესახებ უთუოდ უსასრულოდ შეიძლება ვილაპარაკოთ, ოღონდ მე ამჯერადაც არ „ვიფილოსოფოსებ“ და იმას დავჯერდები, რაც ხელოვნების ისტორიკოსებმა თუ სიძველეთა მოყვარულებმა **პრაქტიკულად** ვიცით – ასეთად, ერთი მხრივ, მხატვრულად ფასეული, სხვაგვარად, ალბათ, შეიძლება ვთქვათ – ინდივიდუალურ-დასრულებული მიიჩნევა, მეორე მხრივ კი – წარსულის მეხსიერების შემნახველი რამ. სიტყვას დიდად აღარ ვავაგრძელებ, ერთსლა შევნიშნავ – ისიც მესმის, ეს ორი რომ არც მუდამ ცალსახაა, არც ადვილად განსასაზღვრი. მაგალითად, რისამე მხატვრული ღირსება შეიძლება გაუნაფავობამ არ შეგვამჩნევინოს ან აცდენილმა ესთეტიკურმა განწყობამ (სიტყვის დ. უზ-

ნადისმიერი გაგებით) ვერ დაგვანახოს, ნამყოსიც ვის რა ეძვირფასება, ვის კიდევ რა. ვფიქრობ, თუმცადა, რომ ეს არცთუ უიმედოა. გარკვეული ძალისხმევით ყოველ ჩვენთაგანს შეუძლია გაიგოს მისთვის სასვებით უცხო ხელოვნების მნიშვნელობა; არც ესაა შეუძლებელი, ფასი შენთვის არცთუ მისაღები ისტორიული მოვლენების მოსაგონარს დაადო. აი, მაგ., ჩვენში მარქსისტული მოძრაობის ერთი უცნობილესი სახსოვარი ავლაბრის იატაკქვეშა სტამბაა, დიდი ხანია „გამუზეუმებული“. როგორი უნდა იყოს მისი ბედი დამოუკიდებელ, აღარა-საბჭოურ საქართველოში? ოდნავადაც არ თანავეუგრძნობ თუ ბოლშევიკ-სოციალ-დემოკრატთა მოძღვრებას, თუ მათ საქმიანობას და მაინც ის სამომავლოდ საჭირო მგონია, თუგინდ როგორც ადამიანის – გინდაც ფუჭი იდეისათვის! – თავდადების და საზრიანობის ძეგლი.

ჩავთვალთ ახლა, რომ ზოგად საფუძვლებზე შევთანხმდით და ახლა იმ სირთულეებს მივხედოთ, რასაც სიძველეთა თუ შემოქმედებითი (მხატვრული, ტექნიკურ-სამეცნიერო...) ნამეკვიდრევის მოვლისას ვხვდებით. პირველი არჩევანი, რომლის პირისპირაც ვდგებით, მათდამი პასიურ-მჭვრეტელობით (არ ვსპობთ, არ ვაფუჭებთ) და აქტიურ (გუვლით) დამოკიდებულებას შორისაა გასაკეთებელი. როგორც წესი, ადამიანები მეორეს ირჩევენ და მაშინათვე ახალ სიძნელეთა მთელი წყება ნამოიჭრება, საერთო მნიშვნელოვანი კი მათ ის აქვთ, რა ზომითაა დასაშვები შეეხო სხვათა ნახელავს, რასაც მოვლა-პატრონობა გარდუვალად გულისხმობს.

დიდი ხნის წინ, შორეულ 1989-ში, მე თავს უფლება მივეცი დამხარისხებინა ისტორიულ ნაგებობაზე შესასრულებელი სხვადასხვა მოცულობის შესაძლო სამუშაოები. ბიძგი საამისოდ დღევანდელი ამბა ალავერდელი მიტროპოლიტი დავითის (მაშინ ახლადნაკურთხი ქუთათური ღვთისმსახურის) მონოდება იყო, ქუთაისის ე.წ. „ბაგრატის ტაძარი“ ბოლომდე, გუმბათ-კამარებიანად ამოვიყვანოთო. ამ განცხადებამ

ელდა დასცა ხელოვნების მკვლევართა თუ დამცველთა მთელ წრეს, რომლის წინაშე ამგვარი ამოცანა მანამდე, შეიძლება ითქვას, არც დამდგარა. უმრავლესობის დამოკიდებულება იმთავითვე მკვეთრად უარყოფითი იყო და ეს იოტისოდენადაც არაა გასაკვირი – ეს ხომ „ისტორიული ნანგრევის“, ოდინდელი დიდებულებისა თუ ჭირ-ვარამის სევდიანი შემახსენებლის განახლებას, თანამედროვეობის მხრივ ძველი ხელოვნების უდაო შედეგს უხემ მიკარებას, „ძველი დიდების ნაშთის“ რომანტიკული ხიზლის გაქრობას ნიშნავდა. ამგვარი იყო, რა დასამალია, პირადად ჩემი გულის პასუხიც – ვიდრე დამევალა საჯაროდ გამომეთქვა ჩემი აზრი (თამარ ცაგარეიშვილის ტელე გადაცემაში, სადაც თავი სიტყვა ბ-ნ ვახტანგ ბერიძეს ეკუთვნოდა). და მაშინ მივხვდი – ეს არაერთხელ მითქვამს! – რომ ენა არ მომიბრუნდება ქრისტიან მორწმუნეებს მივუგო, ეს მშვენიერი რუინაა და მერე რა, „ლოცვის სახლად“ თუ შეუქმნიათ ოდესღაც, ასეთად მინდა-მეთქი. მაშინ ვიგრძენი მთელი სიმძაფრით, ასე ვთქვათ, „რადიკალური კონსერვაციონალიზმი“, „კონსერვაციის“, ამჟამად არსებული მდგომარეობის დატოვების მოთხოვნა საკმაოდ ცალმხრივი რომაა. სწორედ ამ დაუკმაყოფილებლობამ გამაბედინა გამემიჯნა, ერთი მხრივ, ნაგებობანი, რომელთა მეცნიერული აღდგენა-შეკეთება შესაძლებელია და ისინი, რომელნიც შემოქმედებითად, დღევანდელი ხელოვნის ხედვით უნდა „დასრულდეს“ (რასაკვირველია, წინანდელის სრულად შენახვა-შენარჩუნების ვალდებულებით); მეორე მხრივ, ამგვარი განყოფის საფუძვლად დღევანდელ ყოფაში ამა თუ იმ ნაგებობის მონაწილეობა დავასახელე, მისი მორალური სიცხოველე (მაგ., „ცოცხალი“ რელიგიის სალოცავი ან საცხოვრებელი) ან უადგილობა (ვთქვათ, კრომლეხი ან აფროდიტეს ტაძარი)².

² იხ. ჩემი „აუცილებელ ძალთა თანაფარდობა (ძველი ხუროთმოძღვრების დაცვა-აღდგენის მეთოდის გამო“. ის 1989 წლის თებერვალ-მარტში დაინერა, ხოლო პირველად დაიბეჭდა ჟურნალში

იმ შფოთიან დროს, როდესაც სხვა ყველაფერთან ერთად, ძეგლთა დაცვის წარმართვა-გაძლოლაზეც ცხარედ კამათობდნენ, არ მიზრუნია იმის გარკვევაზე, აზრის მსგავსი მსვლელობა ვინმესთან ხომ არ მოიპოვებოდა, არც იმაზე, როგორ უყურებენ სხვები თითქოსდა შეუვალ კანონად აღიარებულ და სხვადასხვა დოკუმენტში (უპირველეს ყოვლისა 1964 წლის „ვენეციის ქარტიამი“) ასახულ კონსერვაცია-რესტავრაციის³ პრინციპებს, არც მათი შესაძლო დაზუსტება-გარდასახვა მომიკითხავს; და რომც ვცდილიყავ, ალბათ, ბევრს ვერაფერს გავხდებოდი. სხვაა დღეს, როდესაც ხელთ გვაქვს თუგინდ აუკა ოკილეტოს 1999 წლის შესანიშნავი წიგნი „არქიტექტურის კონსერვაციის ისტორია“⁴, მიხეილ პეტცეტის მიმოხილვითი ნარკვევი ძეგლთადაცვითი შეთანხმებების ავ-კარგზე⁵; თან მაშინ ჯერაც არ ყოფილა მიღე-

„ძეგლის მეგობარი“, 1992 წლის პირველ ნომერში, ამ გამოცემის, ასევე ძეგლთა დაცვის საზოგადოების სწავლული მდივნის, ქ-ნ მაია ასანიძის მონღომებითა და მეცადინეობით. მეორედ გამოქვეყნდა ჩემი ნაშრომების კრებულში „წერილები ნარკვევები“, თბ., 2001, გვ. 148-152.

³ შენობის, გამოსახულებების თუ ნივთების „მკურნალობის“ ზოგად სახელად ამ სიტყვათაგან ერთ-ერთის გამოყენება, ერთი ხანია, ყველგან სხვაგანაც და ჩვენშიც მეტ-ნაკლებად ღია ცილობის საგანი შეიქმნა. არადა, ის, უპირატესად, სხვადასხვა კულტურაში მიღებული სიტყვათხმარებიდან მოდის – სახელდობრ, ინგლისურში XIX ს-ის მეორე ნახევრიდან „კონსერვაცია“ დამკვიდრდა, გერმანულენოვან თხზულებებში კი – „რესტავრაცია“. ჩვენში, ცალკე რუსეთზე გავლით, ცალკე ჩვენი მეცნიერების გერმანიაზე საუკუნის წინანდელი ორიენტაციის გამოისობით უკანასკნელმა მოიკიდა ფეხი, ახლა კი ინგლისურის მოძალება პირველის შემოტანას უკავავეს გზას. ეს დიდი არაფერი უბედურებაა, ღირს კი დაფიქრება, აუცილებელია „ენობრივი მოდის“ ასე უანგარიშო აყოლა.

⁴ J. Jokilehto, *A History of Architectural Conservation*, Amsterdam, 1999 (ვუთითებ 2005 წ-ის გამოცემას).

⁵ M. Petzet, *Principles of Conservation. Introduction to the International Charters and Principles*, 2004 (მომყავს ქართული თარგმანი გამოცემიდან: „სუროთმოდერების კონსერვაცია. პრინციპები. მოსაზრებები“, თბ., 2007).

ბული 1994 წლის ე.წ. „ნარას დოკუმენტი“ ავთენტურობის შესახებ, რომელიც, ჩემი წარმოდგენით, ზემოხსენებული პრინციპების კრიზისის უტყუარი მანიშნებელიცაა და გამოსავალის მიმანიშნებელიც. თუკი დღეს კვლავ იმავე სათქმელს მივუბრუნდი, ეს იმიტომ, რომ „კონსერვაციონიზმი“ კვლავაც ბატონობს თეორიაში, მაშინ როდესაც სინამდვილეში, თუნდაც ორთავ ამნამს დამონმებული მკვლევარის აღიარებით, მისი წესები ვერა და ვერ სრულდება, რაც შემთხვევითი არ უნდა იყოს. ეს, ასე ჩანს, მათ სიხისტეს უნდა მოვანეროთ, რომელსაც, ვგონებ, მეტი სითამამით ჩაკვირება უნდა. აი, ორი მაგალითი მ. პეტცეტის ზემომოყვანილი ნაშრომიდან: ა. კონსერვაციაზე მსჯელობისას მკვლევარი გვეუბნება – „ისტორიული შენობების შემთხვევაში, კონსერვაცია გულისხმობს ყველა სახის ღონისძიებებს, რაც წინ აღუდგება შემდგომ ნგრევას და დაიცავს ისტორიულ ქსოვილს. ამან შეიძლება მოიცვას სტრუქტურული გამაგრება სათანადო დამხმარე კონსტრუქციებით, ან ძეგლის შემადგენელი ნაწილების შეცვლა ან შემადგენელთა დასრულება იმ ზომამდე, რაც ხელს შეუშლის მის შემდგომ დაზიანებას“ და ოდნავ ქვემოთ – „შეკეთების სამუშაოები, რომელნიც ცდება არსებული ნივთიერი ქსოვილის უბრალოდ დაცვას, აღარ შეიძლება შედიოდეს საკონსერვაციო სამუშაოს სფეროში. მაგალითად, ნაპრალის შევსება... [მაგ.] ზღუდის განარღვევის, არ მიიჩნევა საკონსერვაციო სამუშაოდ, გარდა იმ შემთხვევებისა, როდესაც ასეთ შევსებას მოითხოვს ის ტექნოლოგიები, რაც გამოიყენება ძეგლის უსაფრთხოებისათვის“; ბ. მეორეგან, რეკონსტრუქციების განხილვისას, მეცნიერი ჯერ ამბობს – „...განსაცვიფრებელია, თუ როგორ შეიძლება ხელახლა აგებულმა ძეგლმა არა მარტო შეასრულოს მისი ძველი ფუნქციები, არამედ ხელახლა დაიკავოს ადგილი ისტორიაში, მიუხედავად სრულად განახლებული სამშენებლო ქსოვილისა“-ო; ოდნავ ქვემოთ კი – [II მსოფლიო ომის შემდეგ] “მრავალი ხელახლა აშენებული ნაგებობა ახლა თავი-

დანაა შესული ძეგლების სიაში, როგორც ავთენტური ისტორიული შენობა; მიუხედავად იმისა, რომ ისინი ვერასოდეს შეცვლიან ომის წინა პერიოდის ნაწილობრივ თუ მთლიანად დაკარგულ ორიგინალებს, ახლა ისინი წარმოადგენენ იმ პერიოდის მაჩვენებელს, როდესაც ჩატარდა მათი რეკონსტრუქცია“⁶.

რაც პირველ განსჯას შეეხება – გასაგებია, რომ მ. პეტცეტი მისდევს „ვენეციის ქარტიას“, მისი „კონსერვაციონისტული“ სულისკვეთებით; გასაგებია ისიც, რომ არსებულის (დავსძენ – ღირებულის! ამაზე ქვემოთ!) კონსერვაცია ნებისმიერი ძეგლთადაცვითი ღონისძიების აუცილებელი პირობაა და ამის ისევ და ისევ ხაზგასმა, სამწუხაროდ, დღესაც აზრიანია. მაგრამ: ერთი მხრივ, მან მშვენივრად იცის, რომ „კონსერვაციონიზმი“ XIX საუკუნის ე.წ. „სტილისტურმა“ რესტავრაციამ წარმოშვა, უწყის რა უკანასკნელის თავისი დროის „ისტორიზმთან“, ხოლო პირველის XX საუკუნის „ახალ“ არქიტექტურასთან კავშირიც⁷ და მხედველობიდან არც მისი გადაჭარბებანი გამოჰპარვია; ამასთან, ის არა მხოლოდ იმავ განდრეკის მიმდევარი ჩანს, არამედ, ჩემი შეხედულებით, გვერდს უვლის მის თანდაყოლილ სირთულეებს, რასაც მოყვანილი ამონარიდებიც გვიმონმებს. მართლაც, თუ დაშვებულია შემდგომი დაზიანების შესაჩერებლად ჩანაცვლება (ე.ი. დაკარგული ნაწილის სანაცვლოდ ახლის შემოტანა) და დასრულება, რატომ არის სხვა რამ ნაპრაღის ან ამონარღვევის ამოვსება? განა ნახეთქი და გამონანგრევი სამომავლო ხიფათის შემცველი არაა? და თუ ასეა, როგორ გავმიჯნოთ, ამ ნიშნით, კონსერვაცია – რესტავრაცია? რისაც გინდა შემოტანა შეიძლება დაცვითი საჭიროებით გამართლდეს (ეს ასე ხდება კიდევ!) და ვეჭვობ, აქ რაიმე ცხადი რაოდენობრივი კრიტერიუმის შემუშავება გამოგვივიდეს. ახლა რეკონსტრუქციაზე ნაწერი ვნახოთ: თუკი მთლად ახლად ანაგებმა შენობამ

შეიძლება საზოგადოებრივ ცნობიერებაში დაკარგულის ადგილი დაიჭიროს (იქვე ისიც კი წერია, ისინი ისევე სასიცოცხლოდ აუცილებელია „მოსახლეობისთვის, როგორც საკუთარი ჭერი გქონდეს“-ო); თუკი ისინი – უთუოდ სათანადო სპეციალისტების მონაწილეობით, – ძეგლთა ნუსხებშიც მოხვდა, რაღანაირად შეიძლება ითქვას, ისინი რეკონსტრუქციის დროის მაჩვენებლებიაო? ისიც გავიაზროთ, რანაირი იქნებოდა ევროპა, 1919 ან 1946 წელს იქ „კონსერვაციონიზმი“ გამარჯვებული რომ ყოფილიყო? წამით წარმოიდგინეთ ჩაქცეულ-გადანგრეული (ნაწილობრივი რეკონსტრუქციაც ხომ სათუოდაა ჩაგდებული) რაიმისის თუ ნიჟურნბერგის ეკლესიები, ვენა ან ვარშავა – ნუთუ ამას ვინმე დათანხმდებოდა? ან წარსულში უფრო უკან თუ მივიქცევით, დროის მანქანა რომ ჰქონოდათ, დაუშვებდნენ „კონსერვაციონისტები“ კოლნის კათედრალის დასრულებას და გაპარტახებულ პარიზის Notre Dame-ს უქანდაკებებოდ, მირბეულ-მორბეულს თუ დაატოვებინებდნენ? გამოტყვილად ვიტყვი, ევროპელი მეთოდოლოგების რიგორიზს ისიც კვებავს, რომ მათი ქვეყნები, მათივე წესების დარღვევით, დარევეა მილაგ-მოლაგებული და არაცნობიერად მათ კარგად ესმით, რომ არავინ დალენავს „სტილისტების“ „მილამაზებულ“ დაბა-ქალაქებს. არც ის მესმის, რატომ არავის აფიქრებს, რაოდენ დიდი წინააღმდეგობა ხვდება ამ „კონვენციებსა“ და „მითითებებს“ მათი სიტყვა-სიტყვით, უშეღავათოდ შესრულებისას – თუმცა აშკარაა, რომ ზოგად ორიენტირად ისინი სავსებით სწორია! – რაოდენ დიდია, რიცხოვნობად ჭარბიც კი, ის მაგალითები, სადაც ისინი უგულებელჰყვეს⁸.

შეიძლება სადაო იყოს, ვვარაუდობ კი, რომ თეორიაში „კონსერვაციონისტულმა“ სინისტემ მემკვიდრეობისადმი დამოკიდებულების უარესობისკენ შეცვლა მოიტანა,

⁶ მ. პეტცეტი, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 18, 35.

⁷ იქვე, გვ. 17, 45-46.

⁸ იქვე, გვ. 21; J. Jokilehto, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 303 (აქ პირდაპირაა ნათქვამი, XX ს-ში სტილური რესტავრაცია მთელ მსოფლიოში, პრაქტიკაში წამძლოლი იყო).

რაც თვალსაჩინოდ შეინიშნება, მეტადრე 1990-ნი-2000-ნი წლების ქალაქმშენებლობაში, რასაც თვალის შევლებითაც შენიშნავთ, მაგ., ლონდონის ბოლოდროინდელ ხედების თვალყურებისას, სადაც ამოშვერილი ახალი შენობები აღარ „ა-დომინანატებს“ არც წმ. პავლეს ტაძრის გუმბათს და აღარც რა სახელგანთქმულ ისტორიულ შენობას⁹. ძალზე საგულისხმოა, როგორ უპასუხა ამ ვითარებას ბრიტანულმა ძეგლთადაცვითმა აზრმა, რის გარკვევაშიც ცნობილი ორგანიზაციის „English Heritage“-ის მიერ მომზადებული ორი მეთოდური ანგარიშის ურთიერთშედარება გვეხმარება. საკმაოდ გახმაურებულ პუბლიკაციაში „საცხოვრისის ძალმოსილება“ (Power of the Place, 2000), სხვათა შორის, ითქმის: „თუმცა ადამიანები აფასებენ ისტორიულ გარემოს, ის როდი წარმოადგენს დაბრკოლებას ცვლილებებისთვის. პირიქით, ადამიანთა უმრავლესობას სჯერა, ცვლილება აუცილებელი და სასურველი რომაა. მაგრამ ისინი ხედავენ ამ ცვლილებას ისტორიული გარემოს კონტექსტში... ჩინებული ახალი ნაგებობა და დიზაინი შეაფასებს, თან კი თავისას შემატებს ისტორიულ გარემოს“¹⁰. ახლა ნახეთ, რა წერია ზუსტად ათი წლის შემდეგ, 2010-ში დაბეჭდილ წიგნში „საცხოვრისის დაფასება: დადებითი პრაქტიკა საკონსერვაციო არეალებში“: „ადგილობრივი განსხვავებულობის აღიარება კანონმდებლობითაა განმტკიცებული. იგი ცვლილების ან ახლებური განვითარების თავიდან აცილების იარაღი როდია. ყოველი საკონსერვაციო არეალი მოიცავს ადგილებს, რომელთაც ცვლილება განუცდია. ხშირად სწორედ ეს ცვლილებებია იმ ნიშან-თვისებათა შემომტანი, რომელთა დაცვაც გვსურს; ხშირადვეა შემდგომ ცვლილებებს უნდა

⁹ ამის შესახებ საგანგებო მოხსენება წარმოადგინა 2011 წ-ს თბილისში გამართულ სამეცნიერო თავყრილობაზე ფრიად ცნობილმა მეთოდოლოგმა ჰერბ სტოველმა (იხ. H. Stovel, Maintaining Values – Communities and Heritage Preservation in a Market Economy Perspective, კრ. „საზოგადოება და ისტორიული გარემო“, კონფერენციის მასალები, თბ., 2012).

¹⁰ Power of the Place, 2000, გვ. 2.

მიეჩინოს კიდევ ადგილი, თუ ჩვენ გვსურს უზრუნველყოთ ამგვარ საცხოვრისთა... მომავალი“¹¹. შეიძლება მოგეჩვენოთ, ამ განმონათქვამთა შინაარსი ერთი და იგივე არისო. მაგრამ დავუკვირდეთ: მათგან პირველში ისტორიული გარემო მოსაკრძალი მოცემულობაა, რომლის წიაღ და რომლის სასიკეთოდაც ხდება რაგინდარა ცვლილება. მეორეში – თავად ეს უკანასკნელია მოცემულობა და თვით გარემოც მისი უწყვეტი დინების ნაყოფია, რომლისთვის დამღუპველი ცვალების შეფერხების ცდა იქნებოდა. ნაკლებად მჯერა ეს ახალი თვალთახედვა საკუთარი მონადინების შედეგი ყოფილიყოს, ეს უფრო შეცვლილ გარემოებათა გამოძახილი უნდა იყოს. მართალია, დროით მოტანილი, იგი, ეგებდა, უკვე მიჰყვება კიდევ მისსავე მდინარებას, მაგრამ ვიცით კი, წინ რა გველის? და გინდაც ხვალეს სიძველის მიმართ კეთილი განწყობილების მოძლიერება მოჰყვეს, საპირისპირო შემობრუნება სავსებით მოსალოდნელია და თუნდაც ამიტომ გვიჯობს უფრო ნათლად გამოვირკვიოთ, რას ვემყარებით, რა გვაქვს საზომადა და სახელმძღვანელოდ.

საამისოდ უპრიანი მგონია არა რომელიმე დოკუმენტის, არამედ XX საუკუნის ერთი უსახელგანთქმულესი ძეგლთადაცველის ჩეზარე ბრანდის (1906-1988) დებულებები ვიმეგზუროთ, კერძოდ, მისი 1963 წელს დაბეჭდილი „რესტავრაციის თეორია“. ამ მოაზროვნისთვის (იგი ესთეტიკოს-ფილოსოფოსიც გახლდათ და მწერალიც) ყველაფრის თავი და ბოლო ხელოვნების ნაწარმოების გაგებაა. თუ თავს დავანებებთ მხატვრული ქმნილების – ჩემთვის საკმაოდ ბუნდოვან! – განსაზღვრებას, ვითარცა ხელოვანის აქტივობის შედეგად გაჩენილი, ოღონდ შემდგომ მისგანვე დამოუკიდებელი (თუმც მყოფობა-ექზისტენცირებას-მოკლებული) ზედროული „წმინდა რეალობისა“, მასთან საუბარია „მთლიანობითობით“ („unitá“, ინგ. შესატყვისი – oneness) აღბეჭდილ, რამ ნივთიერ მატარებელზე, რომელშიცაა განხორ-

¹¹ Valuing Places: Good Practice in Conservation Areas, 2010 (Foreword).

ციელებული სულიერი მონადვანი. აქედან „გამოიყვანება“ შემდეგი დებულებები:

- ა. „რესტავრაციას მიზნად უნდა ჰქონდეს აღადგინოს ხელოვნების ნაწარმოების პოტენციური მთლიანობითობა, რამდენადაც ეს შესაძლებელია მხატვრული თუ ისტორიული ყალბისმქნელობის გარეშე და ხელოვნების ნაწარმოების დროში არსებობის ყველა კვალის წაშლელად“, თანაც – „რესტავრირდება მხოლოდ ხელოვნების ნაწარმოების მასალა“;
- ბ. „თუკი ხელოვნების ნაწარმოები, რომელიც არ არის ნაწილთა ჯამი, ფიზიკურად ფრაგმენტირებულია, იგი როგორც **პოტენციური მთლიანობა** ფრაგმენტთაგან ყოველში განაგრძობს არსებობას...ხელოვნების ყოველი ნაწარმოების „ფორმა“ განუყოფელია, თუკი ნაწარმოები ფიზიკურად დამსხვრეულია, უნდა ვცადოთ განვავრცოთ ყოველ ფრაგმენტში არსებული მთლიანობითობის პოტენციალი. ეს მცდელობა იმის პროპორციულია, რა ოდენობითაა კვლავაც დაცული ყოველ ფრაგმენტში თავდაპირველი ფორმა...სამუშაო, განზრახული თავდაპირველი მთლიანობითობის **მთელის** ფრაგმენტთა პოტენციური მთლიანობითობის განვრცობის გზით აღსადგენად... ფრაგმენტებში დედნის ანდა სანდო წყაროებიდან მოპოვებული მონობებით უნდა იყოს საზღვარდებულები“;
- გ. „...მანტიგერირებული ჩარევა ყოველთვის იოლად საცნობი უნდა იყოს, ოღონდ არ უნდა შეუშალოს ხელი მთლიანობითობას, რომლის აღდგინებისთვისაცაა ის გამიზნული. ამიტომაც, გამამთლიანებლები არ უნდა მოჩანდეს იმ მანძილიდან, რომლიდანაც იხილვება ხელოვნების ნაწარმოები. ახლოდან დაკვირვებისას ის მაშინათვე, საგანგებო აღჭურვილობის გარეშე უნდა იყოს ცხადი“;
- დ. „...ხელოვნების ნაწარმოების წიაღ... დროის სამი განცალკევებული მომენტით წარმოსდგება. პირველი **ხანგრძლიობაა** ხელოვნების ნაწარმოების ექსტერნალიზაციისა, ხელოვანის მიერ მისთვის ფორმის მიცემისა; მეორე **შუალედია** შემოქმედე-

ბითი პროცესის დასასრულსა და იმ ჟამს შორის, როდესაც ცნობიერება აღიქვამს ხელოვნების ნაწარმოებს; მესამე, ის **წამია (instant)**, როდესაც ხელოვნების ნაწარმოები ცნობიერებას მეხის დაცემასავით დაეძგერება“;

- ე. „რადგანაც ხელოვნების ნაწარმოები ისტორიული მონაცემია, ის ასეთად იმ უკიდურეს შემთხვევაშიც უნდა განიხილებოდეს, როდესაც ფორმისმიერი მონესრიგებულობა, რომელმაც ნივთიერებას ხელოვნების ნაწარმოების სახე მისცა, თითქმის გამქრალია... ჩვენ უნდა დავაკვირდეთ ნანგრევის კონსერვაციის გზებს...“

ნანგრევი... გახლავთ ყველაფერი, რაც ადამიანთა ისტორიას ემონმება, მაგრამ მისი თავდაპირველი იერი იმდენად შეცვლილია, რომ ის თითქმის ვერსაცნობია...

...არსებობს და მუდამ ჯიუტად ბრუნდება ილაუზია, რომ შესაძლებელია ნანგრევს მისი თავდაპირველი ფორმა დაუბრუნდეს.

არაა საკმარისი ვიცოდეთ – გინდაც დიდძალი, დაწვრილებითი საბუთისმიერი მონაცემებით – როგორი იერი ჰქონია ნაწარმოებს, ვიდრე ნანგრევი გახდებოდა. რეკონსტრუქციას, კვლავ-ქმნას თუ ასლის კეთებას არაფერი აქვს საერთო საკუთრივ რესტავრაციასთან“.

თუ „რეკონსტრუქციის ამოცანაა შეინოვოს და შთანთქას მანამდე არსებული ნაწარმოები“, ეს „**თუმც კი რესტავრაციის სფეროს არ განეკუთვნება** – შეიძლება სავსებით კანონიერი იყოს, ისტორიულადაც კი, რადგან ეს კვლავ არის ავთენტური, ყავლგაუვლელი მონობა ადამიანის აქტივობისა და როგორც ასეთი, ისტორიის მონაცემიც...“

ჩვენ პატივი უნდა მივაგოთ ახალ მთლიანობითობას, რომელიც... ხელოვნების ნაწარმოებში ახალმა შერწყმამ წარმოქმნა...“

...რეკონსტრუქცია მით უფრო მისაღებია... რამდენადაც ის ცდილობს ძველის ნაცვლად ახალი მთლიანობითობის შექმნას“.

“...[გვიანი] დამანატის კონსერვაცია ნორმაა, მოცილება გამონაკლისი“;

[ესთეტიკური თვალსაზრისით] „...თუკი დანამატი ხელს უშლის, აუკუღმართებს, აბუნდოვნებს ხელოვნების ნაწარმოების გარეგნობას, ანდა ნაწილობრივ ყურადღებას მოგვაკლებინებს მისთვის, ის მოსაცილებელია“.

“...ასლით ჩანაცვლება ვერც ისტორიულ საფუძველზე იქნება გამართლებული და ვერც ესთეტიკურზე...”;

“...ძველი ისტორიული გარემოს იერცვლა მისი ქსოვილის შემადგენელი ნაწილების ჩანაცვლებით ვერ იქნება ნებადართული“¹².

ჩ. ბრანდის ნააზრის ეს ამონაკრები – სრული ტექსტი (სხვათა შორის, არც ისე ვრცელი, არცთუ 60 გვერდი), ცხადია, აზრის ელფერებითა და ხვევებით ბევრად მდიდარია, – საკმარისად უნდა გვიჩვენებდეს მისი ხედვის ამომწურაობას. თუ ზემომოყვანილს დავუმატებთ შედარებით სასხვათაშორისოდ ნათქვამს, „რესტავრაცია წინ კი არ უნდა აღუდგეს რაიმეგვარ მომავალ რესტავრაციას, არამედ უფრო უნდა გააადვილოს იგი“ და „რესტავრაციაში კიდევ ერთი მწვალელობა „ფანტაზიით რესტავრაცია“ არისო¹³, რაც გამოყენებული მასალის „მოცილებაობის“ ცნობილ პრინციპსა და არანაკლებ ცნობილი მოთხოვნის – „რესტავრაცია მთავრდება იქ, სადაც იწყება ვარაუდი“ – ტოლფასია, მასთან ყველაფერს ნახავთ, რასაც კი ე.წ. „რესტავრაციის ფოლოსოფია“ გვასწავლის. თანაც ყოველივე სავსებით ლოგიკურად ებმის ერთმანეთსაცა და პირველ, ხელოვნების ნაწარმოების განსაზღვრებასაც. მართლაც, თუ ხელოვნების ნაწარმოები ერთჯერად-უმადგალითაა, მას ვერც რას გამოაკლებ-დაამატებ და ვერც რითიმე ჩანაცვლებ. ეჭვი არ არის, ჩ. ბრანდის თავადაც მოეხსენებოდა და ჩვენც ვიცით, სინამდვილე ასე საუცხოოდ ლოგიკურ-

¹² C. Brandi, *Theory of Restoration* (ital. – Teoria del restauro), Firenze, 2000, გვ. 50, 49, 57, 61, 65-66, 69, 68, 73, 83. მაღლიერებით უნდა ვთქვა, რომ ამ ნაშრომის იტალიური დედნისა თუ ინგლისური თარგმანის მოძიებაში უზომოდ დამეხმარნენ ქ-ნი მანანა ვარძელაშვილი და ბ-ნი ვახტანგ ზესაშვილი.

¹³ იქვე, გვ. 57, 64.

რი რომ ვერ არის ხოლმე. ის თავად აღიარებს – თუმც მისთვის ეს საკუთრივ „ხელოვნებასთან“ კავშირში არაა – ნაწარმოებთა კულტურულ-ისტორიულ მხარეს¹⁴ და დანამატების მიმართ ფრთხილი დამოკიდებულებაც მთლად ვერ ეთანხმება მის (ცხადია, ეს ერთადერთი არაა!) წარმოდგენას მხატვრულ ქმნილებათა ე.წ. „კუნძულოვნების“, ყველაფრისა და ერთმანეთისგან სრული განკერძოებულობა-შეუპირობებლობის თაობაზე. არის არანაკლებ რთული სხვა გარემოებანიც – რა ვუყოთ, მაგ., დიდი ხნის, ათწლეულებისა და, ზოგჯერაც საუკუნეების განმავლობაში მშენებარე ნაგებობებს, ასე ხშირს შუასა და დასავლეთ ევროპაში, რა მოვუხერხოთ არა უბრალოდ რამდენიმე ადამიანის (სადაც რამდენიმე კაცი სხვის ჩანაფიქრს ასრულებს), არამედ რამდენიმე ოსტატის (რომელთაგან თითოეულს საკუთარი შემოქმედებითი სახე აქვს და საკუთარი ხელქვეითებიც ჰყავს) შეერთებული შრომით შექმნილ ფერწერულსა თუ ქანდაკოვან მორთულობას? ერთი კი უთუოა – თუ რამე მართლაც გვასწავლა რიგიანი პოსტრენესანსულმა „ახალმა დრომ“, ეს ხელოვნების ნაწარმოებთა (დიდებული ნაქმნი იქნება ეს, თუ სულ მოკრძალებული) ერთადერთობაა, „მოქმედთა“ მსოფლმხედველობა-მსოფლგანცდის განმსახოვნებელი. აქედან გამომდინარე, რომელიმე მათგანის „ხელის შევლება“ შეიძლება „ხელყოფა“ გახდეს, ნაბაძვით რისამე მიმატება კი – „გაყალბება“. არადა, გულმისავალისა თუ, სულაც, ჩვეულის შენარჩუნების მოთხოვნილებაც, შეიძლება ითქვას, კაცობრიობის მთელი თავგადასავლის თანმდევი და ისიც ძველთაგანვე გაირკვა, საამისოდ რამ „ჩარევა“ რომაა აუცილებელი. ეს სავსებით გაცნობიერებული უნდა ჰქონოდა ჩ. ბრანდისაც და, ამ შემთხვევაში, ძეგლთადაცვითი ქმედებების „რესტავრაციად“ სახელდება მისი მიდგომის არსების წარმომჩენიცაა – მისთვის მათგან უმთავრესი სწორედ ვინრო გაგებით „რესტავრაციაა“, ე.ი. რისამე შე-

¹⁴ იქვე, გვ. 62.

ლახული მთლიანობის აღდგენა. მხატვრული ნამუშევრის ზემოაღნიშნული რაობიდან თუ ამოვალთ, თანმიმდევრული და გასაგებია შემდგომი მოთხოვნებიც – რამდენადაც ვიცით, არც ვინმესთვის საკამათო. რალა თქმა უნდა, თუ განუმეორებელი სულიერი მოძრაობის ნაყოფს უნდა შევხვით, არათუ დარწმუნებული უნდა ვიყოთ, უტყუარობით უნდა ვუწყოდეთ, რას და რატომ „ვუბრუნებთ“ (ჩ. ბრანდი შესაბამის ადგილზე ანალოგიების მოშველიებასაც კი კრძალავს) და „მომავალთა ჩვენთა“ ჩვენი მინამატი უნდა დავანახოთ კიდევ, რათა ის ნანარმოების შემქმნელს არ მიენეროს. ეს კი იმ უბრალო მიზეზით, რომ, სავარაუდოდ, მას ვერ შევედარებით და ისიც შეიძლება, რამ შეგვეშალოს და კარგად უნდა განირჩიოდეს, რა აქვს მოსაშორებელი ჩვენი შეცდომის შესაძლო გამომასწორებელთ (აქედანვე აღდგენა-“შეკეთებისას“ გამოყენებული მასალების მოცილებადობის საღზე საღი მოთხოვნაც). როგორც ვნახეთ, ჩ. ბრანდი დამატებით პირობად იმასაც გვინებს, ჩვენეულის „დამატებულობა“ საგანგებო თვალსაზრისით – თუმცა იოლად, – უნდა იყოს აღმოსაჩენი, არათუ – როგორც უფრო ხშირად წერენ და ამბობენ, ხელს არ უშლიდეს ისტორიული ნაგებობის (სურათის, ქანდაკების...) ერთიანობაში აღქმას.

ეს ყოველივე, ვიმეორებ, ლოგიკურიცაა და არც შედავების სურვილს აღძრავს. მეორე ამბავია, რამდენად მარტივია ამ იმპერატივების აღსრულება, რაოდენ ერთმნიშვნელოვანია ისინი რეალურ ნანარმოებთან, რეალურ მუშაობასთან მიმართებით. ამის გამორკვევაში, ჩემი აზრით, ძალიან დაგვეხმარება რამდენიმე ხნის წინათ ნიკ. ვაჩიშვილის შემოთავაზებული „ჩარევის სახეობები“¹⁵. ამათგან პირველს, ბუნებრივია, უმარტივესს, მან „აღდგენადი სხეული“

¹⁵ იხ. მისი „არქიტექტურულ ძეგლთა კონსერვაცია – შესაძლებლობა შემოქმედებასა და „ხელოსნობას“ შორის“. მოხსენება, ნაკითხული 2.XII.2016. რუს. მეფისაშვილისა და ვახტ. ცინცაძის ხსოვნისადმი მიძღვნილ სამეცნიერო კონფერენციაზე.

დაარქვა – ეს ისეთ მაგალითებს გულისხმობს, სადაც დანაკარგი უმნიშვნელოა, მდგომარეობა ნაკლებად შეცვლილი (არაა საჭირო გათხრები და ა.შ.); საკეთებელი ასეთ დროს უფრო მოწესრიგება-მოწყობაა (საბურველის, იატაკის). მეთოდის თავსატეხები ამ რიგის სამუშაოებისას, შეიძლება ითქვას, არც ჩნდება – ბევრი-ბევრი იმაზე შეკამათდნენ დამკვეთ-შემსრულებელ-შემფასებელნი როგორი გადამხურავი მასალა იქნას გამოყენებული – პირვანდელს მიახლოებული თუ თანამედროვე. ძალიან ხშირად ამ თუ სხვა არჩევანის სასარგებლოდ გადამწყვეტი არა რამ სხვა, არამედ გამძლეობა და მოვლის სიოოლე გამხდარა (ალბათ, ახლაც ხდება). ასე, მოთუთიებული თუნუქი, ყოვლად უცხო ჩვენი ხუროთმოძღვრებისთვის, მისაღები არაერთხელ იმიტომ შეიქნა, რომ ის კრამიტზე იშვიათადაა გამოსაცვლელი და წყალსაც მასზე მეტი ალბათობით არ გააპარებდა. საქმე, უთუოდ, ისიც გახლავთ, რომ არავინ მოელის, შენობას სახურავი, იატაკის ფენილი, კარები თუ სარკმლის ალათ-შემავსებლები საუკუნეების მანძილზე შეუცვლელად შერჩენოდა და ქვეშეცნეულად მათ ნაგებობის საერთო სახეს არც მივათვლით. იშვიათად თუ მოგვინადინებია, განსაკუთრებული შთამბეჭდაობის გამოისობით, სახურავი ოდინდელი სახით გვეხილა (ასე იყო 1970-იან წლებში კვეტერის ეკლესიის აღდგენისას – თუმცა მასზე „ჯანსაღი სხული“ ჰქონდაო არ ითქმის, – ასეა ბოლო ხანს გელათის მონასტრის რეაბილიტაციისას). ქვემოთ მოგვიხდება იმაზე საუბარი, ეს რამდენად „სწორი“ თუ „არასწორია“, ახლა კი იმასლა შეგახსენებთ, რომ თითქმის არასოდეს დამდგარა საკითხი, მაგ., ეკლესიის ოდინდელი მოშანდაკებისა, მაშინაც კი, როდესაც ეს, ლამისაა სასწაულებრივ, ვიცით. ასე, მცხეთის სამთავროს მაცხოვრის თავ-ტაძარში გამოვლინდა აგურგარეული დუღაბის ფენილი, XI საუკუნის აღმშენებლობის თანადროული და არც ვის უფიქრია მისი განახლება, იქაურობა ქვის ფილებით მოფინეს... ასევე

არ ვაყენებთ ხოლმე, ამჯერად უკვე ცოდნის სიმწირის გამო საკითხს ძველებური ნახატის ალათების ჩასმისა ტაძართა გამობღვნილ ანდა XIX საუკუნის უხეში ხის ჩარჩოებით შევსებულ სარკმლებში. ეს მაშინაც, როდესაც რამდენიმე ათწლეულია უკვე, დასავლეთში დაჟინებით ითხოვენ ალათები არ შეიცვალოს, რათა არ დაირღვეს გარე იერის რიტმული ნყობა. ამასთან, ამან შეუძლებელია ზემოქმედება შიდა სივრცის სურათზეც არ მოახდინოს. ჩემთვის დაუფინყარია, თუ რა დამხვდა 1990-იან წლებში ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ახლად შემინულ ეკლესიაში. სიმართლე ვთქვა, ცოტა ვღელავდი, ვშიშობდი რა, სასინათლო ხვრელობების ნაწილობრივი ამოვსების გამო, შუქმოკლებულ ტაძარში მოხატულობა უფრო ცუდად დასანახი ხომ არ იქნება-მეთქი. რარიგი იყო ჩემი განცვიფრება, როდესაც აღმოჩნდა, რომ გუმბათის ყელის წმ. წინასწარმეტყველთა ხატებანი განუზომლად უკეთ განირჩევა – ეტყობა, მომხატველებს უფრო მცხრალი შუქის გათვლით დაეტანათ ხაზებიცა და ფერებიც. რა ვიცი, აბა, რა სიკეთეს მოგვიტანს ალათების უფრო წვრილად გაყოფა – წვრილნახატიანობა კი ერთადერთია, რასაც ჩვენებური მცირერიცხოვანი გადარჩენილი ნიმუშებიც გვიდასტურებს და დანარჩენი მსოფლიოც. ასევე არსებითი შეიძლება გამოდგეს ამომავსები მასალის რაგვარობა და შეფერილობაც. ძველ საქართველოში სასარკმლე მინა რომ იცოდნენ, საკითხავი ოდნავადაც არ არის. მაგრამ შუშა იყო, ვითომ, ჩასმული, მაგ., კორცხელის სარკმლებში? და თუ არა – რა? გაპოხილი ქალაღდი? ქარსი? ან – სად და როდის რანაირი – სისქით, ელფერით, – მინის ფირფიტები გამოიყენებოდა?¹⁶

¹⁶ ალათ-შემინვაზე ჩვენში იხ.: დ. თუმანიშვილი, ნ. ნაცვლიშვილი, დ. ხოშტარია, *მშენებელი ოსტატები შუა საუკუნეების საქართველოში*, თბ., 2012, გვ. 179-184. აი კარები კი ჩვენში მრავლად გაკეთდა – უფრო ხშირად „ჩვეულებრივი“, უბრალოდ კლიტის დასადებად, 1960-იანი წლებიდან კი მთელ რიგ მნიშვნელოვან ტაძარს საგანგებოდ დახატულიც, „დაპროექტებული“. ესენი უმეტესად გერგეტის სამების კარის ყაიდაზე ლითონითა და დიდთავა

იქნებ მეტისმეტად გამიგრძელდა სიტყვა, თქმა კი იმისლა მსურდა, რომ **პრაქტიკულად** იოლად შესასრულებელ სამუშაოებსაც, თუ ჩავეძიეთ, სარკვევ-მოსაძიებლის გვარიანი ბოლო გამოებმება ხოლმე. არანაკლებ ჩახლართული ხვეულები ახლავს იმ, სირთულით მეორედ შერაცხილ ჯგუფს, რომელსაც ნ. ვაჩიშვილმა მარჯვედ „აღდგენადი სხეული“ დაარქვა. მისი მოხსენების ჭრილში აქ საჭოჭმანო ბევრი არაფერია, ამ რიგის შენობებში „აღარ არსებობს“-ო „ესა თუ ის ფორმა, მაგრამ დარჩენილია მისი ფრაგმენტები... აქედან გამომდინარე შესაძლებელია მათი ისე აღდგენა, რომ ფორმა გამთლიანდეს, დარჩენილი ნაწილის ზუსტი კარნახით. ეს მით უფრო დაშვებულია, როდესაც სარესტავრაციო-სამშენებლო მასალაც და შესრულების ხელობაც მაქსიმალურად ესადაგება დარჩენილ არტეფაქტებს და „სწავლობენ“ მისგან“. ამ კატეგორიის ძეგლებიცა და სამუშაოებიც ზუსტ შესატყვისობაშია ჩ. ბრანდის მითითებებთან, მით უფრო თუ სიტყვა „მისადაგებას“ როგორც ნივთიერად თავსებადსა და მხატვრულად მოსახდენს ისე გავხსნით. ოღონდ, ჯერ ერთი, სიტყვით ასე უბრალოდ სათქმელი, კარგად ვიცი, საკეთებლად „ორჯერ ორი ოთხსავით“ სულაც რომ არ არის. ქვის ჯიშისა თუ დულაბის შეთავსებაც ხომ კვლევა-ძიებას და საგანგებო შრომას მოითხოვს, მაგრამ ეს იმდენად მეთოდის კი არა – „მეთოდურობის“, მუშაობის მყარი წესის ამბავია, რაც ჩვენში გვარიანად მოშლილი კია, ოღონდ თუ მკაცრად მოთხოვილი იქნება – თუ მეცნიერთა საზოგადოებისგან, თუ შესაბამის მოხელეთაგან, – მალევე გადაიქცევა მყარ ჩვეულებად. ნამდვილი და ყოველ ჯერზე ახლიდან გადასაწყვეტი კი ის გახლავთ, რომ, როგორც ჩ. ბრანდისგანაც გვა-

ლურსმნებითაა ხოლმე მოჭედილი, რაც მეექვსედასე გავრცელებული ყოფილიყო და, არსებითად, რაღაც პირობითი „შუასაუკუნოვანი“ იერის შექნას ემსახურება. 1990-იანი წლებიდან გამოჩნდა XI ს-ის მოხარატებულ-ნაჩუქურთმევი კარების მინაბაძები – ამ დროიდან ჩვენს საეკლესიო ხელოვნებაში ფეხმოკიდებული „ტრადიციონალიზმის“ რიგისა.

ხსოვს და რაგინდარა სახელმძღვანელოდან, აწინდელი ხელობა თანადროულად ძველისგან თან უნდა განირჩეოდეს და მას არ უნდა ეყოფოდეს კიდეც. დიდი ენაწყლიანობა არ უნდა იმის ჩვენებას, ეს ადვილი რომ ვერ იქნება. კამარის მცირე ჩამონაშალისა ანდა გარე თუ შიდა პერანგის ერთი-ორგან ამონარღვევის გამთელებასაც კი გაუნელებელი გულისყური და თვალისა თუ ხელის სიფაქიზე სჭირდება. მიმსგავსების მხრივ გადავაჭარბებთ და, ერთი რომ, წინანდელ-ახლანდელის საზღვარს წავშლით; მეორეც, წყობის სურათი შეიძლება გაგვიუსახურდეს – რაკილა, როგორც ყველამ ვუნყით, თავდაპირველისნაირ თლას¹⁷, გინდა უთლელი ან რიყის ქვის ზომა-მოხაზულობის და ხსნარის ოდენობასთან იმდაგვარსავე თანაფარდობას ვერასოდეს მივალწევთ და, ამიტომაც, ძველის ახლისგან გაურჩევლობისას პირველი გამოჩნდება ზადიანი. თუ სხვაობას გავამკვეთრებთ, ახლად ჩასმული ზედაპირს „დაალაქავებს“ და უსიამოვნო სიჭრელეს წარმოშობს. ეს სიძნელე თითქოსდა სულ მარტივი საქმის შესრულებისას სხვა რიგის, უფრო დაზიანებულ ნაგებობებთან დაკავშირებითაც ისევ და ისევ შემოგვხვდება; ახლა კი, აი რა გვაქვს სამსჯელო. არასოდეს უნდა გვაგინყდებოდეს ხელოვნების ერთგვარი „არაპროგნოზირებადობა“ და თვით მცირე დანაკარგისასაც კი გულარხინ-თავდაჯერებულნი არ უნდა ვიყოთ. ვერ დამივინყია ერთი, ჩემი აზრით, მეტად ჭკუისსასწავლებელი მაგალითი. 1980-იანი წლების ბოლოს სოფ. ატოცის შემოგარენის ერთი მომცრო, კოხტა, X საუკუნით დათარიღებული ეკლეს-

¹⁷ სათვალავში ისიცაა ჩასაგდები, რომ სხვადასხვა დროის თლილი ქვები თუ ქვის ფილები ერთნაირად არ გამოიყურება – უფრო ადრეულები მომეტებულად „მკვრივი“ ჩანს, მერე და მერე – სულ უფრო „მჩატე“, დღევანდელი გათლილი კი ქვასაც აღარ ჰგავს – ხან მუყაოს, ხან შორენკეცებს. ეს, უთუოდ, თლა-კვეთის სხვადასხვაობაზეა დამოკიდებული და, ვფიქრობ, ცალკე ჩაკვირვებულ შესწავლასაც იმსახურებს – თუ სამშენებლო ხელოვნების ისტორიის, თუ ცვალებადი, ასე ვთქვათ, „ესთეტიკის“ უკეთ გამოსარკვევადაც.

სიის რესტავრაციის წინადადება მომზადდა. ნამუშაკვევის სისუფთავისა და ტანწყობილების გარდა, ამ სადა ნაგებობაზე ერთი რამელა იტაცებდა მზერას – ერთ-ერთ კუთხეს შერჩენოდა ცალნავიანი მოცულობის გამასრულებელი თაროსებრი ლავგარდანის ქვა, განივ კედელზე გაკეცილივით ჩენილი. მაგრამ ამ შენაკეცს ჩვეულებრივი სწორკუთხედის კი არა, წელში გამოყვანილი სურის მოყვანილობა აქვს. ნათელია, რომ ის სრულებით შემთხვევითაა გადარჩენილი და უკეთუ ჩამოვარდნილიყო, ვერავინ წარმოიდგენდა ოდესმე აქ ამგვარი დეტალი თუ ყოფილა. ვინ იცის ახლა, ნგრევა-დაზიანებას რამდენი ასეთი მონაფიქრი და მონაგონი გადაყვა, ეს კი გვავალებს რისამე ჩანაცვლებისას ზედმინევნით მოკრძალებულნი ვიყოთ, რათა ოდენდელ ოსტატთა ნაქმნი ჩვენი გამონაგონით არც ზედმეტად გავაპრიმიტიულოთ და არც „გადავპრანჭოთ“.

უმთავრესი სიძნელე კი მაინც ისაა, სადა გადის ზღვარი „აღდგენადას“ და – განსაზღვრებებს ისევ ნ. ვაჩიშვილს დავესესხები! – „ნაკლულ სხეულსა“ და „ნანგრევს“ შორის ან, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, აღდგენა-რესტავრირებას, „მთლიანობითობის აღდგენასა“ და „ყალბისმქმნელობას“, რეკონსტრუირება-ასლისმკეთებლობას შორის. კაცმა რომ თქვას, საქმე ხომ დაკარგულის და მოღწეულის შეფარდებაა და როგორ გინდათ უეჭველობით თქვათ, ეს ჯერ კიდევ „აღდგენადია“, ის კი არაო¹⁸. ჩ. ბრანდი თითქოს საიმედო ხელმოსაჭიდს გვაძლევს – ნაშთი ან ატარებს თავის თავში თავდაპირველ მთლიანობითობას ან არა. არკი მგონია, ეს საზომიც სახელდახელოდ მოსახმარი რამ იყოს. მოდით, „ქვემოდან“ დავინყოთ და პირველად „ნანგრევზე“ ვთქვათ ორიოდ სიტყვა. ჩ. ბრანდის ფორმულა ზუსტად ერ-

¹⁸ ეს ნ. ვაჩიშვილის ნაშრომშიც არის ნაჩვენები, როდესაც „აღდგენადას“ და „ნაკლულ სხეულს“ შორის ჩანართად ჩამოქცეული კამარის ამოყვანა-არ ამოყვანის საკითხს განიხილავს – სწორედ იმიტომ, რომ ის ამჟამად ერთ ჯგუფშიც შეიძლება ნამოიჭრას და მეორეშიც.

გება ისეთ შენობებს, რომელთაგან, ვთქვათ, მინაზე გეგმის კვალიაა დარჩენილი ან კიდევ კედლის ნაგლეჯები, გნებავთ, ერთი, კენტად გადარჩენილი კედელი. მაგრამ ავილოთ, მაგ., რომელიმე ციხე. მაინცდამაინც სათავდაცვო ნაგებობა უცაბედად როდი წამომცდა – სწორედ ციხე-სიმაგრეებს ახსენებს იგივე მ. პეტციტი ნანგრევების ხსენებისას და მათ მხოლოდენ კონსერვაციას განუწესებს კიდევ¹⁹. ავილოთ თუნდაც ქსნის ციხე. ის რომ ნანგრევია, აბა, რა საკამათოა, ითქმის კი, მასში მთლიანობითობა აღარ იცნობა, პირვანდელი იერი სულ დაკარგულია? სხვებისა რა გითხრათ, მე ასე არ მეჩენება – არც თუ ბევრი ფორმაა აქ, რომლის დადასტურებულად წარმოსახვა არ შეიძლებოდა. ვნახოთ ახლა სხვა მაგალითები – თუნდაც ნ. ვაჩიშვილის მოყვანილი აკვანების ეკლესია, ახლახანს აღდგენილი. შეიძლება ითქვას, მისი ჩანაფიქრისმიერი სახე თითქმის გამქრალი იყო? კი ბატონო, მას კამარა აღარ ჰქონდა, არც გარე პერანგის დიდი ნაწილი. მაგრამ კი არის მის აგებულებაში, გნებავთ, ცალკეულ ნაკვთებში რამ „საიდუმლო“, რამ ისეთი, სამკითხაოს გაგვიჩინდეს, ასეთი იყო თუ ისეთი? თითქოს – არაფერი. რაკი ასეა, ის, ალბათ, არ ჩაითვლება „ნანგრევად“ ჩ. ბრანდის აზრით... აკვანებას გვერდში ათობით თუ ასობით სხვა ნატადრალიც შეიძლება ამოვუყენოთ. მაგალითად, ისეთნი, სადაც მეტი ნაწილი – ზოგჯერ თითქმის ყველაფერი, კამარაც კი, – ადგილზეა, პერანგი კი შემოცლილია, თუმცა ბუდეები დაკარგულის რაოდენობისა და ზომა-მოყვანილობის ზუსტად დადგენის საშუალებას იძლევა – ბევრი ასეთი განძარცული შენობა გვაქვს სამცხეში, ქვემო ქართლშიც... ახლა იმგვარ მაგალითებს შევხედოთ, როგორც მრავლადაა, ვთქვათ, კახეთის ძველ სამეკლესიან ბაზილიკებში (ნ. ვაჩიშვილი, სხვათა შორის, ერთ-ერთ მათგანს, ვაჩნაძიანის „ამიდასტურს“ ახსენებს). ამ საყურადღებო, ხშირად კომპოზიციის თვალსაზრისით მეტად ღირშესანიშნავ ტა-

ძრებს (მრავალთაგან რამდენიმეს შეგახსენებთ – რუისპირის წმ. თევდორე, კალაურის წმ. იოანე ნათლისმცემელი, ცხვარიჭამიას ეკლესია...) კედლის მოზრდილი მონაკვეთები აქვს ჩამორღვეული თუ შემორღვეული – მაშასადამე, ისინი „ნანგრევებად“ უნდა მივიჩნიოთ; არადა მათი „თავდაპირველი იერის“ თაობაზე საჭოჭმანო ან საერთოდ არაფერია, ანდა ძალიან ცოტა თუ არის.

ახლა ცოტა ხნით დავანებოთ თავი დაზიანებული შენობების ნაირსახეობათა ჩამოთვლას და ვიკითხოთ, რა მოვუხერხოთ უკვე ჩამოთვლილთ – ისინი კი ჩვენი „ნივთიერი მემკვიდრეობის“ გვარიან წილს შეადგენს. პირადად მე, რაოდენ უცნაურიც უნდა იყოს, მეთოდის (არა განხორციელების!) მხრით ყველაზე მარტივად გადასაწყვეტი პირწმინდა „ნაშთების“ ბედი მგონია. „საყრდენ ნერტილად“ აქ კვლავ სავსებით შეგვიძლია ჩ. ბრანდის ერთ-ერთი დაკვირვება გამოგვადგეს. კერძოდ, მხედველობაში მაქვს მოსაზრება ახალი მთელის შექმნის შესახებ, რომელიც შეიერთებს, შეინანევრებს უწინდელის სახედაკარგულ ნარჩენს. ამას რომ ნერდა, ჩ. ბრანდი, რასაკვირველია, ისტორიული არქიტექტურის რომელიღაც ნიმუში ედგა თვალწინ. ჩვენ ასეთთა შორიშორ ძებნა არაფერში გვჭირდება – რომც განზე დავტოვოთ ადრეულის „მასალად“ გამოყენება (როგორც ეს ქუთაისის XI ს-ის კათედრალში გვაქვს), ყველას გვახსოვს არსუკისძის აშენებულ „სვეტიცხოველში“ ჩართული V საუკუნის ბაზილიკის ბურჯების ძირები თუ, განსაკუთრებით, გრძივი კედლები მათი ნაშევრებითა და მათზე გადაყვანილი „კამარუკებით“, გუმბათიანი ეკლესიის გამბრჯენი ძალების გადასანაწილებელ კიდევ ერთ საფეხურად გადაქცეული; ასევე შეიძლება დავასახელოთ ჯავახური ტაძრები – XIV საუკუნის აფნიას ეკლესია, რომელსაც ჩრდილოეთი კედელი „თალუკებიანი“ ლავარდანიტ VIII-IX საუკუნეებისა აქვს ანდა XI საუკუნის ზედა თმოგვის სამნავიანი ბაზილიკა, მის ჩრდილოეთ კედელში შიგნიდან ჩაყოლებული VIII საუკუნის ცალნავიანი

¹⁹ მ. პეტციტი, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 18-19.

ნაგებობის ფასადითურთ²⁰. გვიანისგან ადრეულის „შთანთქმის“ ამგვარივე შემთხვევები საერო არქიტექტურაშიც მოგვეპოვება – რალა თქმა უნდა, როგორც წესი, მრავალგზის შეკეთებულ-განახლებულ ციხე-კოშკ-ციხე-დარბაზებშიც, თბილისურსა თუ თელავურ საცხოვრებელ სახლებშიც. ბოლო დროს ასეთი „ინკორპორირების“ საგულისხმო მაგალითები გამოვლინდა დუშეთში და მათ შორის ყველაზე მოულოდნელი, ალბათ, XIX საუკუნის სახაზინო შენობაში ჩარჩენილი XVIII საუკუნის გალავნის ფრაგმენტია²¹. ამ თუ სხვა „ჰიბრიდული“ შენობების შეხედვა ხან გვახალისებს, ხან გულს გვიჩუყებს, ჩვენებური გალატონების, ცალკერძ, არსებულისადმი პატივისცემას, ცალკერძაც მათ – სულერთია დიდ ხელოვანთა თუ სოფლის უბრალო „მშენებლების“ – შინაგან თავისუფლებას გვიჩვენებს. მაშ, რალა გვიშლის ხელს, ჩვენც ასევე მოვიქცეთ? შიში, ვაითუ, არაფერი გამოგვივაო? დაფუჯეროთ ჩვენს ანდაზას „მგლის შიშით ცხვარი არავის გაუნყვეტია“-ო და ვცადოთ ბედი – ერთიც ვნახოთ, დიდებული არქიტექტურა დაიბადოს! და თუ არა, გაუგებარი მაინც ხომ არ იქნება – როგორც ახლა მცხეთის „გეთსიმანიის“ ტაძარი, სადაც ძველისძველ ნაშთზე ვარაუდ-მკითხაობით ისეთი რამაა ამოყვანილი, რაც ვითომცოდესლაც მდგარა... თუ როგორი იქნება ეს ახალი „მთლიანობები“ მხოლოდ და მხოლოდ იმაზეა დამოკიდებული, რავარი არქიტექტურის პატრონები ვართ და ვიქნებით ხვალ და, ბოლოს და ბოლოს, ვივარგებთ თუ არა, სიძველეს ხომ მაინც ვუშველით? ერთი კი შეიძლება გადაჭრით ითქვას: თავად გადმოსანარჩუნებელი უდანაკლისოდ უნდა შევინახოთ და საუკეთესოდ დავაკონსერვოთ. ხოლო მაშინ რალა ვიღონოთ, როდესაც ნამემკვიდრევი მხატვრული მთელი კვლავაც

იხილება და ის ახლის წილ დასანთქმელად არ გვემეტება? ჯერ პერანგჩამოცვენილსა თუ შემოფლეთილ ნაგებობებზე შევჩერდეთ. რა შეიძლება მოიფიქრო ამ „გაფცქვნილ“, თან კი, არცთუ იშვიათად ძალიანაც მოსაფრთხილებელი შენობების პირისპირ? ყველაზე მარტივი მათი პირობითად, რამ მსუბუქი კონსტრუქციით გადახურვაა; ასეთი ხერხიც ვიცით: გამაგრდება კუთხეები, დანარჩენი კი ისევე იქნება დატოვებული, როგორც დაგვხვდა – არის ამა თუ იმ ადგილზე ქვა, ხომ კარგი, თუ არა და – არა. პირველი გადანყვეტა საკმაოდ ნათლად დროებითი ხასიათისაა, ამასთან, მომცრო ნაგებობებისათვისლა გამოსაყენებელი; მეორე – ესთეტიკურად ნაკლებად მომგებიანია, თვალისთვის შემანუხებელი, ის ყოველთვის დაუბოლოვებელი, შემთხვევითი, ამდენად კი, წესრიგ-ნაკლული ჩანს და ასევე, სამუშაოს გაგრძელების განწყობას აჩენს. ეტყობა, ამის გამოცაა ყველაზე გავრცელებული ბუდეებში ქვების დაბრუნება. არ შეიძლება არ დაეთანხმო ნ. ვაჩიშვილს, რომ ამ მიდგომისას ყოველთვის არის ხიფათი, „ძალიან შევიწროვდეს ძველი და „მოიგუდოს“, „ჩაკედეს“ ახალში“. სავესებით გასაგებია მისი შეშფოთება ახლახან ხსენებული აკვანების ეკლესიის რესტავრაციის დროს თლილი ქვით გადამოსვის შედეგით – გარედან მაინც ძალზე მაღალხარისხოვანი ძველი ფრაგმენტები მართლაც ახალ მოპერანგებაში ჩაიკარგა და მშვენიერი ინტერიერი თითქოს ახლადნაგებშია „გამომწყვდეული“. გასაგებია ნ. ვაჩიშვილის წინადადებაც, ქვის გამოყენების ნაცვლად „შეფარდებულად კონტრასტული მასალის მოხმობა, რომელიც... დაუბრკოლებლად წარმოაჩენს ძველს“, საამისოდ კი, ყოველ ჯერზე განხილულ იყოს მრავალფეროვანი მასალების (შუშა, ლითონი, აგური, ჩამოსხმა, ხე...) „მთელი კრებული“, თუმცა როგორც მეთოდის, ასევე მისი მაგალითის, ხით გადახურული მცხეთის წმ. ჯვრის მცირე ეკლესიის ცალსახა დადებითი შეფასების ერთმნიშვნელოვანი გაზიარება გა-

²⁰ დ. ბერძენიშვილი, ი. ელიზბარაშვილი, ნ. ვაჩიშვილი, ც. ჩაჩხუნაშვილი, *ჯავახეთი*, თბ., 2001, გვ. 102 და 113.

²¹ მ. მანია, *დუშეთი. ურბანული და არქიტექტურული მემკვიდრეობა*, თბ., 2016, გვ. 50 და 52.

მიჭირდება. ზემოგანხილული „ნაშთების“ შემთხვევაში, კვლავ ვიტყვი, ნებისმიერი ტექნიკა ჩემთვის წარმოსადგენია – გააჩნია, რამდენად დამაჯერებელი, გამართლებული იქნება დღევანდელი არქიტექტურა. მაგრამ ჩამოსახლებული მასალების შეთანხმებებზე იმავე აკვანებასთან არცთუ შესაფერისად მესახება – რანაირად უშველის მათგან რომელიმე ამობღვნილ კედლებს? რაც მცხეთის წმ. ჯვრის ეკლესიას შეეხება, როდესაც 15-ოდე წლის წინათ მისი შუა სადგომის გადახურვის საკითხი წამოიჭრა, მე თვითონაც ხის მოხმარების მომხრე გახლდით, რაკი ვერც მაშინ ვხვდებოდი და ვერც ახლა ვხვდები, სად უნდა ვიპოვოთ ისეთი ხუროები, ვინც ძველი ჯვრული კამარის შემონახულ კუთხეებს შესატყვისად გამოაგრძელებდა; ტლანქი თანამედროვე ნაჩორკნი კი, მათ ფიზიკურად თუ არ დააზიანებდა, თვალისთვის უსათუოდ „გააუჩინარებდა“ და ერთიანად დაარღვევდა ამ უძველესი სალოცავის მხატვრულ სახესაც და წყნარი ამაღლებულობის მისგან მიღებულ შთაბეჭდილებასაც. ოღონდ იმხანად მე ეს „შეფიცვრა“, ჯერ ერთი, მხატვრულად მოსაფიქრებელი მეგონა (ნახატის, ფერის, ფაქტურა-ტექსტურის მხრივ), მეორეც, დროებითი ღონისძიება. ახლაც მეჩვენება, რომ გადარჩენის „ლონედ“, რამდენილაცა (გინდათ ასი!) წლით, უკეთესი საშუალების გამოჩვენებდა, ხით შემოჭედვა სავსებით დასაშვებია. მაგრამ როგორც მუდმივი ზომა ის, სულ ცოტა, თავიდან **მხატვრულ** გადააზრებას მოითხოვს, თორემ ახლანდელივით – ეს მეტადრე ჩრდილოეთი ფრთის „ღობისებრსა“ თუ „საშუშაბანდე“ აფიცრვას შეეხება! – ის იქაურობას, არა მგონია, დიდხანს შერჩეს.

გამოსავალი, იქნებ, ჩვენსავ ძველ ხუროთმოძღვრებაში იყოს საძიებელი. საამისო მიწინებად მეგულება მე თბილისის ანჩისხატის დასავლეთი კედელი. ყველამ ვიცით, რომ აქ ორი გამოკვეთილი სამშენებლო ფენაა – დიდრონი ქვათილილებისა ქვემოთ, დაჩი მეფის დროისა და XVII საუკუნის, აგურისა, ზემოთ. სინამდვილეში მათ შორის

კიდევ ერთი, მესამეც ჩნდება – მომცრო თლილი ქვებისა. ეს უტყუარად ვერ იქნება ზემოთკენ კვადრების ჩანაფიქრისმიერი შემცირება – ამ ფენაში ჯვრის ამაღლების რელიეფი მოხვედრილა, თავიდან სამხრეთი კარის შემამკობელი; შესაბამისად, ეს გვიანი აღდგენაა – არა მარტო ზომით მსხვაობარი, არამედ ზედაპირის ხასიათითაც. რუსუდან გვერდნითელის აზრით, ეს წყობაც XVII საუკუნეში გაჩნდა და მის გამოსაყვანად VI საუკუნის დასაწყისის ლოდები გადათაღეს²². არც იმას გამოვრიცხავ, ეს რომელიღაც შუალედური „მეორედ აღდგენის“ კვალი იყოს, მაგრამ მთავარი სხვაა – ჩვენ ნათლად „გვითხულობთ“ ორ, ცხადი საზღვრების მქონე შრეს, თან კი არც მათი უსიამო „შეჯახება“ ხდება – შეცვლილი რიტმი და – ჩანს, სხვაგვარად გათლით მიღწეული, – მეტი სიმსუბუქის შეგრძნება ერთდროულად გამოჰყოფს კედლის ამ მონაკვეთს და იგი უძველესთან თანხმობაში მოჰყავს კიდევ. რალა თქმა უნდა, „ანჩისხატის“ შუასაუკუნოვანი განმაახლებლების მიერ ჩვენთვის დატოვებულ ამ „გასაღებს“ ყველგან და ყველაფერს ერთნაირად ვერ მოარგებ. ასე, სადაც ნაგებობა დულაბოვან „ჩონჩხად“ ქცეულა მასზე დაჭდეული მოპირკეთების ბუდეებით, ვერც ქვების სიგრძე-განს შეცვლი და, შესაბამისად, ვერც წყობის სურათს. აქ მთავარი, საგულვებელია, ქვის დამუშავება და შერჩევა უნდა გახდეს (რასაკვირველია, ბუნებრივი მოცემულობის – თანაბარი გაფართოების კოეფიციენტისა და ჰიდროსკოპულობის – სრული დაცვით) – შეფერილობით, ტექსტურით განსხვავებულ-მოსახდენის ამორჩევა; ზედაპირისთვის სხვადასხვანაირი ხასიათის მიწიჭება – სადღაც, ეგებ, ხაოიანობა მოუხდეს, სადღაც – გადაგლესით ნაკერების „გაქრობა“ და სიბრტყის „ბურუსისებრი“ გადამთლიანება. შეიძლება, საფიქრებელია, ხელოვნური ქვის მოსინჯვაც, რომელიც, როგორც ამბობენ, რაგინდარა ელფერისა და ფაქტურული

²² რ. გვერდნითელი, „წმ. მარიამის“ ეკლესია თბილისში – ანჩისხატი, თბ., 2001, გვ. 34.

თვისებებისა შეიძლება იყოს. სადაც კედლის ნაწილებია ამოსაყვანი – დიდი თუ პატარა, – შესაძლებლობებიც მეტია, სამოქმედო ასპარეზიც და, თუ გნებავთ, პასუხისმგებლობაც. ქვა-ქვა დასახატია ასაშენებელი მონაკვეთი, ცალკეული ფილების ზომა-მოყვანილობითურთ, ნაყშივითაა მოსაძებნი რიგები, მათი შეუღლება არსებულ წყობასთან და ა.შ. გამოუსწორებლად, გულუბრყვილოდ იმედიანი ვარ, ალბათ, მჯერა კი, რომ აქ შემოქმედებით ძალთა მოკრებას თუ მივალნიეთ, სასიკეთო შედეგიც არ დააყოვნებს და მეტი გაბედულებაც მოგვეცემა ისეთ ძეგლებს მოვკიდოთ ხელი, რომლებსაც თვალს ვარიდებთ. მაგრამ ამისი პირობათაგანი მექანიკური დამოკიდებულების დაძლევაა, რისიმე პასიურად დაკრობასა და შემოდგმაზე უარის თქმა²³.

ახლა რეკონსტრუქციაზეც უნდა ითქვას – სრულსა თუ ნაწილობრივზე. პირველი ჩვენში, რამდენადაც ვიცი, მხოლოდ საგანგებოდ დაშლილი, ნამდვილად თუ ვითომ „ავარიული“ შენობების ჩანაცვლებითაა წარმოდგენილი. თუმცა არც კი ვიცი, მოერგება თუ არა ეს სახელწოდება იმ უცნაურ საქმიანობას, რაც ჩვენში ამ მიმართულებით დაახლოებით 30 წელია რაც დაიწყო. საფუძვლად მას, თუ ასე შეიძლება ითქვას, რესტავრაციაში „კონსტრუქტორების დიქტატია“ – მშენებელი წყვეტს დაზიანებულ ნაგებობათა ბედს, რადგან ძნელად „სამკურნალო“ შენობებზე დროისა და ძალ-ღონის დახარჯვას არსებულის დანგრევა და „ანაზომის მიხედვით ზუსტად იმისვე აგება“ ურჩევნია (1988 თუ 1989 წელს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა დაცვის სამმართველოს სამეცნიერო-მეთოდური საბჭოს სხდომაზე ეს მიაბიჭურად პირდაპირ ითქვა კ. აფხა-

²³ ამჟამად არქ. ნინო ყანჩელის მოთავეობით მიმდინარეობს ავლევის სამების მონასტრის გალავნის და მიმდებარე შენობების მონესრიგება – მათ შორის, მორღვეული ნაწილების „შევისებაც“, სადაც სწორედ წყობის ნახატითა და შეფერილობით მიიღწევა შთაბეჭდილების ერთობაცა და ფენების თვალსაჩინო განშრევაც.

ზის – მაშინ კ. ლესელიძის – 36-ზე, იაგორ მაისურაძე – ალექსანდრე ხოჯაპარუხოვის ყოფილ ქარვასლაზე²⁴ და ამან იგი კიდევ გადაარჩინა). სამწუხაროდ, ყველამ კარგად ვიცით, ეს რასაც ნიშნავს – ნგრევით კი ანგრევენ, „ზუსტად გამეორებისა“ კი რა მოგახსენოთ – აგურის ნაცვლად რკინაბეტონისა თუ ბეტონისას აგიშენებენ, ზოგიერთი საერთოდ ქრება (ასე აღიგავა პირისაგან მინისა ერეკლე II-ის მოედნის კიდეზე, სიმონ ბატონიშვილის ნასასახლარ ადგილზე, წმ. გიორგის კარის ეკლესიის წინ მდგარი მშვენიერი სახლი); ხოლო თუ ნაცვლად აიგო რამ, როგორც წესი, ის არც მთლად ისეთნაირია – მაგ., ორი მოცულობა ერთად იქცევა (ასეა შავთელის ქუჩის ერთ, ოდესღაც მეტად საგულისხმო კომპლექსზე), ფართობიც იცვლება და ა.შ. იმაზე ხომ არავინ ზრუნავს, რომ „რეკონსტრუირებულს“ რამე მაინც შერჩეს უწინდელისგან – არც საშენი მასალა ხმარდება თავისი, არც ხის ელემენტები, არც რომელიმე ნაძერწი მოსართავი. ფასადების მორთულობის მთლიანად ჩამოთლა და მის ადგილზე ახლად ჩამოსხმულისმინებება ხომ დაუნგრეველ სახლებზეც ხდება და რალაც უებარ ნამლად ითვლება, ისევე როგორც ლიობებში ლითონის ჩარჩოების ჩაჭედება (ე.ი. მათი პროპორციების დამახინჯება!) და შიდა-გარე ზედაპირებზე ლითონის ბადეების მოჭიმვა. ვთქვათ, ეს კონსტრუქციული ილეთები მართლაც ეშველება სიმყარის და სეისმომედეგობის გაზრდას – რა ვქნა, ვერ დავიჯერებ, არ მოიძებნებოდეს სხვა ხერხი – უკეთუ თავს შევიწუხებთ და ყველაზე გაცვეთილს და გაჩვეულს არ ჩავებლაუჭებით. ისიც მესმის, რომ შეიძლება – თუ მოხერხებულობის, თუ, ისევე და ისევე, სიმყარის მიზეზით, – დავუშვათ, გააჩინო სარდაფი, იქ, სადაც ის არ ყოფილა, ჩააყოლო დამატებითი სეისმური სარტყლები ან რალაც სხვა გამამაგრებელი კონსტრუქცია. ვერ გამიგია კი, რა მოსაზრებით არ ამოგვყავს შენობა მისსავ კუთვნილი აგურით, რატომ ვანად-

²⁴ M. Mania, *Architectural Walks in Old Tbilisi*, თბ., 2008, გვ. 24.

გურებთ (თუ სხვაგან მიგვაქვს?) კარებს, ხის სვეტებსა და რიკულებს, დაჭვირულ მოაჯირებსა და „ფარდებს“, თაბაშირის ორნამენტებსა თუ „ნიღბებს“. ამ დროს, ეს კი არა, წინააღმდეგ ფეხმოკიდებული აზრისა, „ტალახით ნაგები“ ძველთბილისური სახლები აგურებად ირღვევაო, რკინის ბადროებით, ბულდოზერებით, თუ რა ვიცი, კიდევ რით მათი, სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, დალენვისას კედლები დიდ-დიდ „ნაჭრებად“ მოდის ხოლმე (მაგ., ერეკლე II-ის მოედნის ზემოხსენებული სახლის მთელი სარკმლები თავისი მოჩარჩოებით) და გონივრული გაძლოლისას, დარწმუნებული ვარ, ასევე „პანელებად“ შეიძლებოდა მათი მართლაც და რეკონსტრუქციისთვის გამოყენება, რომ აღარა ვთქვათ მოსართავების, სალი (ისინი კი არც ისე ცოტა იქნებოდა!) ნახარატევი და ნაჭედი შემადგენლების და ა.შ. „დასაწყობებაზე“, რაც უბრალოდ სავალდებულო უნდა ყოფილიყო (და უნდა იყოს!) და რის მოუგვარებლადაც ასეთ საქმეებს არც უნდა წაეპოტინო. ასეა თუ ისე, რასაც ჩვენში აკეთებენ, ან არც არის რეკონსტრუირება-კოპირება, ანდა თუ არის – მეტისმეტად ხარვეზიანი, ხოლო თუ მუშაობა სწორ კალაპოტში მოექცევა, მეტსაც მივალწევთ და ყოველ ჯერზე ავთენტურობის რაღაც წილს მაინც შევიჩინოთ, უკეთეს შემთხვევაში კი თითქმის რომ ანასტილოზს მივუახლოვდებით.

აი, გაისმა კიდევ სიტყვა „ავთენტურობა“ – ცნება, რომელსაც შელოცვასავით ვიმეორებთ სიძველისადმი უდიერების მოსაგერიებლად და რისამე გადმონახვის საჭიროების დასასაბუთებლად. თითქმის ყოველთვის მისი წარმოთქმა-დანერისას ნივთიერი „ქსოვილის“ თავდაპირველობა-ოდინდელიობა იგულისხმება, თუმცა ოციოდ წელია – ამას ხაზგასმით გვეუბნება, მაგ., მ. პეტცეტი, – ის არა მარტო მატერიალურს გულისხმობს, სხვა მხარეებსაც – თუნდაც, იმავ მ. პეტცეტის სიტყვისამებრ, „ღირსშესანიშნავი ადგილების ავთენტურ სულიერება“-საც²⁵. ეს, რასაკვირველია, 1994 წლის „ნარას ავთენ-

²⁵ მ. პეტცეტი, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 46.

ტურობის დოკუმენტს“ უკავშირდება და გვიღირს, ვგონებ, მასზე ცოტა ხნით შეყოვნება, ვინაიდან მასში, თითქოსდა, იმაზე მეტის ამოკითხვა შეიძლება, ვიდრე ჩვეულებრივ კეთდება და ვიდრე თუგინდ მ. პეტცეტი გვეუბნება. ზემოთ გაკვირით შევნიშნე, ეს ხელშეკრულება კონსერვაციის პრინციპების კრიზისის მიმანიშნებელია-მეთქი. დოკუმენტის მე-5 მუხლში ვკითხულობთ: „კულტურული მემკვიდრეობის მრავალგვარობა დროსა და სივრცეში არსებობს და ითხოვს პატივი მივაცოთ მათი სარწმუნოებრივი სისტემების ყველა ასპექტს. იმ შემთხვევაში, როდესაც კულტურული ღირებულებები თითქოსდა ერთი მეორეს არ ეთანხმება, კულტურული მრავალფეროვნებისადმი პატივისცემა მოითხოვს ვალია-როთ ყველა მონაწილე მხარის კულტურულ ღირებულებათა მართლზომიერება“. აქედან გამომდინარე, მუხლ 11-ში ითქმის: „ამდენად, შეუძლებელია ღირებულებებსა და ავთენტურობაზე მსჯავრის გამოტანა მყარ კრიტერიუმებს დაეფუძნოს. პირიქით, ყველა კულტურისადმი ჯეროვანი პატივისცემა მოითხოვს, რომ კულტურული ობიექტების შესახებ განსჯა და მსჯავრის გამოტანა იმ კულტურულ კონტექსტში ხდებოდეს, რომელთაც ისინი მიეკუთვნება“. ვის შეუძლია – ქართველს ხომ მითუმეტეს! – კულტურული მრავალფეროვნების პატივიმცემის საწინააღმდეგო თქვას რამე. მისი აღიარებაა ის ფუძეთ-ფუძე, რომელზედაც დგას და უნდა იდგეს ყოველნაირი ადამიანისმიერი შემოქმედების, მათ შორის ხელოვნების რაიმეგვარი განხილვა. ოღონდ: ნიშნავს კია ეს, რომ არსებობს ანდა შეიძლება არსებობდეს მრავალგვარი და მთლადაც ერთმანეთს შეწინააღმდეგებული ღირებულებები? იმასაც თავი რომ დავანებოთ, რომ „ღირებულება“ თავისი ბუნებით საყოველთაო უნდა იყოს და საპირისპირო ღირებულება ხომ სწორედაც მეორის გამომრიცხველი უნდა იყოს – როგორც ეს უნდა ვიგულოვოთ ფრ. ნიცშესთან, რომელიც მის მიერ უარყოფილი, რელიგიურად ნახილვები ქვეყნიერების

ნაცვლად მატერიალისტური, მარტოოდენ ფიზიკო-ბიოლოგიური კანონზომიერებებით მართული მსოფლხატის დასამკვიდრებლად „ფასეულობათა გადაფასების“ მოლოდინსა და ცდაში იყო. ასე არაა, რასაკვირველია, დღევანდელ რელატივისტებთან, რომელთა გათვალისწინებით წერენ „ნარას დოკუმენტის“ შემდგენელი (საბოლოოდ ის რადიონ ლომერსა და ჰერბ სტოუველს გაუმართავთ), მათ პლფურალიზმს, რომლის მიღმა რაიმე პასუხისმგებლობაზე ხელის აღება იმალება, ამდენ სიღრმესა და პრინციპულობას ვერ „დავაბრალბთ“. რანამს ამის საჭიროება გამოუჩნდებათ, ისინი მაშინათვე „ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებებზე“ აყვირდებიან ხოლმე. ამ დოკუმენტშიც, მე-8 მუხლში მათვე ჩანერეს, ხაზს ვუსვამთო „UNESCO-ს საფუძველმდებელ პრინციპს... რომ ვინმე ერთის კულტურული მემკვიდრეობა ყველას კულტურული მემკვიდრეობა“ არისო. როგორღაა შესაძლებელი, ვინმე საკუთარის უარმყოფელ ღირებულებებს თავისად რაცხდეს? მეორე მხრივ, რანაირად შეიძლება ერთდროულად ყველა პატივდებდეს „სარწმუნოებრივი სისტემის ყველა ასპექტს“? თუ ასეა, პატივი მიეგება, ვთქვათ, კამბოჯურ კომუნიზმს, საზოგადოდ რომ არ ცნობს რაიმე მემკვიდრეობას ანდა, მაგ., რიტუალურ კანიბალიზმს? პასუხად, ეჭვი არაა, მეტყვიან, ესენი ღირებული სრულიადაც არ არისო, მაგრამ ეს ხომ ისეთგვარად მოფიქრალთადმი უპატივცემლობა იქნება. ჭემმარიტება ისაა, რომ ღირებულებანი უნივერსალურია, მხოლოდ მათი გამოვლინებანია კულტურულ-სპეციფიკური და არეულობა მაშინ შემოგვეპარება, კონკრეტულ განსხეულებას ან, რაც კიდევ უფრო მძიმეა, ღირებულებებიდან აღმოცენებულ იდეალებს თავად უნივერსალურად თუ ჩავაგდებთ. აი, მაგ., „დემოკრატია“ არ არის ღირებულება, რადგან ის მარტოოდენ ერთ-ერთი ნაირსახეობაა საზოგადოების წარმართვისა და, ალბათ, „სამართლიანობის“ ღირებულების განსახოვნებაა. ღირებულებათა ამნაირი რაობა, წარმოიდგინეთ, როგორც

ეტყობა, დამწერთა უნებურად, საკუთრივ „ნარას დოკუმენტში“ შეიძლება ამოიცნოთ. მე-13 მუხლში წაიკითხავთ: „...მსჯავრი ავთენტიურობის თაობაზე შეიძლება ინფორმაციის წყაროების დიდი ნაირგვაროვნებიდან გამომდინარე ფასეულობებს მიუკავშირდეს. წყაროთა ასპექტები შეიძლება მოიცავდეს ფორმას და ჩანაფიქრს (ინგ. design, ფრ. conception), მასალებს და ნივთიერებას (substance), გამოყენებასა და ფუნქციას, ტრადიციებსა და ტექნიკას, ადგილმდებარეობასა და მიდამოს (setting) და სულისკვეთებასა და გრძობიერებას და სხვა შიდა და გარე ფაქტორებს“ (შდრ. ასევე მ. ფილდენი < ი. იოკილეტო, მსოფლიოს კულტურული მემკვიდრეობის ღირსშესანიშნავი ადგილების მართვის სახელმძღვანელო პრინციპები, II რედ., 1998, 3.3.5). ნუთუ შეიძლება ეს ყველაფერი სხვადასხვა ღირებულებები იყოს? თვალსაჩინოუნდა იყოს, რომ ეს ერთი ღირებულების, „ავთენტიურობის“ სხვადასხვა გამოხატულებებია, რომელნიც სხვადასხვა კულტურაში სხვადასხვა თანაფარდობით და იერარქიული წყობით წარმოჩინდება. ცხადია, ოდნავადაც არაა შემთხვევითი, „ავთენტიურობის დოკუმენტი“ სწორედ ნარაში რომ დაინერა – აკი პირველსავე მის მუხლში ითქმის, იაპონიის ხელისუფალთ მადლობა ეკუთვნითო იმ თავყრილობის მოწვევისთვის, რომელზეც მონაწილეთ „შეეძლოთ წინ დასდგომოდნენ საზოგადოდ გაზიარებულ აზროვნების წესს კონსერვაციაში და ეკამათათ თავისი თვალსაწიერის გაფართოების გზებსა და შესაძლებლობებზე, რათა კონსერვაციის პრაქტიკაში მეტი პატივი კულტურისა და მემკვიდრეობის მრავალფეროვნებას მივაგოთ“. საქმე კი ისაა, რომ, როგორც ცნობილია, თუ ევროპის სანახებში „ავთენტიურობა“ ცალსახად ნივთიერ შედგენილობას მიემართება, იაპონიაში გუშინ დამზადებული ძელებისგან შეჭედილი ტაძარი VIII საუკუნისად იწოდება, რაკი მოყვანილობა-გეგმარებით და მასალის დამზადების და შენების წესით ზუსტად ისეთივეა, როგორც მისი ათობით წინამორბედი. მაგრამ განა შეიძლება ითქვას, დასა-

ვლურ-ევროპულმა ცნობიერებამ ფორმისა თუ ჩანაფიქრის ფასი არ იცისო ან კიდევ იაპონელებს არ ეძვირფასებათ ნამყოს მატერიალური სახსოვარნი? თქმაც არ უნდა, ეს ასე არ გახლავთ. შესაბამისად, საუბარი იმაზელა გვაქვს, რომელ კულტურაში ამა თუ იმ ღირებულების, ამჯერად „ავთენტურობა“-“ნამდვილობის“ (ის, თავის მხრივ, საფიქრებელია, „ჭეშმარიტების“ უზენაესი ღირებულებიდან მომდინარეა) რომელი წახნაგი პირველობს. ქართველ სიძველეთმცოდნეთა და კულტურის შემსწავლელთა ერთი უახლოეს საკვლევთაგანი, აქედან, ისიც უნდა გახდეს, რას ნიშნავს „ავთენტური“ ჩვენი კულტურისთვის, ჩამოსახელებულ – იქნებ კიდევ რამ სხვაც აღმოჩნდეს, – მხარეთაგან რა არის ჩვენთვის უძირითადესი.

ახლა კი ჩვენთვის მთავარი ისაა, რას გვაძლევს ავთენტურობის „ნარას დოკუმენტში“ გადმოცემული გაგება რეკონსტრუქციის მეთოდის გასამართლებლად თუ გასამტყუნებლად.

რა ხდება სრული რეკონსტრუირებისას? უწინარესად ამა თუ იმ გარემოს რამ მიზეზით დაკარგულ მოცულობას უბრუნებენ, რაიმეგვარად – ანსამბლურად, ასოციაციურად, სიმბოლურად... – ღირებულს. უმთავრესი აქ – ეს საცილო, ალბათ, არ იქნება, მდებარეობა, ზომები და დანაწევრებაა. ყველა ესენი ფორმა-ჩანაფიქრის ცნებაში თავსდება და, ამგვარად, რიგიანი განხორციელებისას, რეკონსტრუქციამ შეიძლება დააკმაყოფილოს ავთენტურობის ერთ-ერთი განზომილება. თუ ამას დაემატება თავდაპირველთა იგივეობრივი მასალები და მოშველიებული სამშენებლო ტექნიკა, ავთენტურობის ხარისხი კვლავ გაიზრდება. ასე რომ, ერთი რამელა არის გარდუვალად სხვა – ნაგებობა ასწლეულების წინ ნაცხოვრები კი არა, მათზე ბევრად გვიან დაბადებული ადამიანების ხელიდანაა გამოსული. რას ნიშნავს ეს, რას ცვლის, რა წილი აქვს ამასა და არა იმისმიერობას მხატვრულ ერთადერთობა-მთლიანობითობაში?

ამგვარ კითხვათა რკალში გზის გასაგნებად კიდევ ერთ სახელგანთქმულ მოაზრეს, XIX საუკუნის ერთ-ერთ ყველაზე გასმენილ და ნაყოფიერ ბრიტანელ მოაზრეს, ჯონ რასქინს (1819-1900) უნდა მივმართოთ. „კონსერვაციის ფილოსოფიაში“ ის უმთავრესად რესტავრაციის უარმყოფელადაა შესული და მისი შეძახილი – რესტავრაცია „ტოტალური ნგრევა“ არისო²⁶, „რადიკალური კონსერვაციონიზმის“ მომხრეთათვის საუკეთესო შთამაგონებელია. აქ არაა იმის ახსნის ადგილი, რომ ასეთი სიმძაფრე მნიშვნელოვანწილად იმდროინდელი აღდგენების თვისობრიობით იყო შეპირობებული – მათ მართლაც ბევრი რამ ღირებული ეწირებოდა. ვერც იმაზე გავაგრძელებთ სიტყვას, თუ რაა მისი მრწამსის ჭეშმარიტი სათავე, მოკლედლა ვახსენებ: ეს მისი მაშინდელი (მოგვიანებით მის ცხოვრებაში სხვაგვარი პერიოდებიც ყოფილა) ღვთისმოსავობაა, რომლის კვალად ხელოვნების საზომი ზნეობრივი ბუნებისაა – ოსტატის თავდადება საქმისადმი, მისთვის გაღებული გარჯა, ჭეშმარიტებას შეზიარებული და ღვთისადმი თავისუფალი მორჩილებით გამკვიდრებული რწმენით ამოძრავებულნი. სწორედ ამ რწმენიდან „გამოიყვანება“, რომ იმ გულანთებულის ნაკეთებს სხვას ვერ ჩაუნაცვლებ, არქიტექტურის „სიმართლე“ კონსტრუქციულობის არ-დაფარვაა და ა.შ. ჩვენს მსჯელობას მისი სხვა დაკვირვება მსურს მივუყენო – 1849 წლის იმ თხზულებაში, „შვიდი სანთელი არქიტექტურისა“, სადაც ამ წუთს მოყვანილი აზრებია მოტანილი, ასეთი რამ გაკრთა – „სრულყოფილი და უაღრესად ფაქიზი გამოყვანილობა“ (finish) კი არისო კარგი, მაგრამ შესრულება მაინც ჩანაფიქრ-კონცეფციას უნდა ექვემდებარებოდეს, ხელოვნების განვითარებისას მას წინ არც უნდა უსწრებდესო²⁷. ორიოდ წელიწადში დასტამბულ მეორე სახელგანთქმულ წიგნში ჯ. რასქინისა, „ქვანი ვენეციისა“ (1851-1853), ეს ნააზრი

²⁶ J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, London [წლის მითითების გარეშე], გვ. 203.

²⁷ იქვე, გვ. 160-161.

მიახლოებით ასეთნაირად გაიშალა: წარმართულ ხელოვნებაში, კერძოდ, ბერძნულში, შემსრულებელი – მონა სრულყოფილად ასრულებს ზედმდგომის დავალებულს; შუა საუკუნეებში ქრისტიანობა აღიარებს ყოველი სულის ინდივიდუალურ ღირებულებას მისი რაგინდა იყოს არასრულყოფილებისას და გოთური ხუროთმოძღვრების სკოლებში დაბალ გონთა (*inferior minds*) ნაღვანი შეწყნარებულია მისი არასრულყოფილებითურთ, საბოლოო მთლიანობას კი არაფერი დაეწუნება. აღორძინების ხანა – ხელოვნების სრულქმნილობას მოითხოვს და ამით ლუპავს არქიტექტურას; ამ ხანას დიდი მოქანდაკეები და, მეტადრე, ფერმწერნი ჰყავს, მათზე ნაკლები ხელოსანი კი ასლისმკეთებლად იქცა, „რის სანაცვლოდაც სული დაკარგა“²⁸. ვიზიარებ რა ჯ. რასქინის აღფრთოვანებას შუა საუკუნეების ხელოვნებით და კრიტიკულობას ევროპული რენესანსის, ვითარცა სულიერი მოვლენის, მიმართ, არა მგონია, ამ ეპოქის ნაშენი ასე ათვალსაწუნებელი იყოს. ამასთანავე, ცალკე აღებული **თვისებები**, ერთი მხრივ, მედიევალური, მეორე მხრივ, რენესანსულ-პოსტრენესანსული ხუროთმოძღვრული მორთულობისა, საკამათო არ უნდა იყოს: შუა საუკუნეების მქანდაკებელ-მეჩუქურთმენი ბევრად მეტად იყვნენ „მიშვებული ნებასა“, ვიდრე მერმინდელი სკულპტორები და დეკორატორები – ხელწერისმიერი თუ ფორმგანცდითი სხვაობები ადრე ბევრად აშკარად ცხადიყოფა და ეს, მართლაც, არ ლახავს ერთიანობას, მაშინ როდესაც მოგვიანოდ ეს უკანასკნელი თვალსაჩინო დეინდივიდუალიზაციით მიიღწევა. ესეც კია: დაპირისპირება ზედმეტადაა გამკვეთრებული – „ახალი დროის“ წინათაც, დასავლეთში თუ ჩვენს მშობლიურ სამხრეთ კავკასიაში, ძალიანაც იგრძნობა წარმართველი გამძღოლის წვლილი – უამისოდ ვერც კომპოზიციური გამართულობა გვექნებოდა და ვერც შინაარსობრივი დატვირთულობა; ასევე არც **XV-XVI** საუკუ-

ნეების ნაშენობაში გამქრალა ხელისმიერი სხვაობები, საუბარი, ცხადია, მეტ-ნაკლებობაზე და არა აბსოლუტურ სხვადასხვაგვარობაზე. ოლონდ ახლა ყველაზე საყურადღებო ისაა, რაგვარად აისახა მომდევნო დროის მეთოდოლოგთა ნააზრში შენიშნული ნაირგვარობა. **XIX** საუკუნის ბოლოსკენ იტალიელმა კამილო ბოიტომ (1836-1914) შეიმუშავა სამგვარი მიდგომა სამი ჯურის ძეგლთადმი – ა. ანტიკური, არქეოლოგიური ღირებულების მქონე ნაშთები არსებულის შენარჩუნებით უნდა ყოფილიყო დაცული („არქეოლოგიური რესტავრაცია“); ბ. შუასაუკუნოვანი, ცხოველხატული იერით გამორჩეული ნაგებობები შესაკეთებელ-საკონსოლიდაციო არისო, ზოგჯერ ძველის ჩანაცვლებითაც, ოლონდ ისე, რომ ხელნახლებობა არც ეტყობოდეს („ცხოველხატული რესტავრაცია“); გ. არქიტექტურული მშვენიერებით აღბეჭდილი ნაგებობები უშვებს ორიგინალური ფორმების შეცვლას („არქიტექტურული რესტავრაცია“) – აქ ეს უფრო ადვილიაო. უკანასკნელი ნებადართული რატომაა, ამ დაყოფის გამზიარებელი გუსტავო ჯიოვანონისგან (1873-1947) ვტყობილობთ – იმიტომო, რომ **XVI** საუკუნიდან მშენებლობა ტექნოლოგიურად სრულყოფილია, ამდენად კი, იოლია მისი რეპროდუცირებაც²⁹. სხვაგვარად თუ ვიტყვით, მოგვიანოდ ინდივიდუალური გადახვევების უქონლობა შესაძლებელს ჰყოფს იმიტირებას: რაც პირად-პიროვნულის ბეჭედს არ ატარებს, ასლისგან დიდად ვერ განსხვავდება.

საფიქრებელია, ეს დაკვირვებები მართლაც შეიძლება განზოგადდეს – რაც ნაკლებია შემქმნელისმიერი, ინდივიდუალობით განსაზღვრული, რაც მეტია სტერეოტიპულობა, დაყალიბებულობა ან დაყალიბებულობისმავარობა (მაგ., განმეორებადი, დადგენილი ანტიკური პროფილები, მარტივი, ცალსახად ერთნაირი – მაგ., ბურთისებრი, კუბური...), მით უფრო მცირეა საშიშროება არსებრივად შეიბღალოს უწინდელი მონაფიქრი. ამგვარი მოსაზრებებით უფრო ადრეც ხელმძღვანე-

²⁸ J. Ruskin, *The Stones of Venice*, edited and introduced by J. Morris, London, 1981, გვ. 20-121, 289.

²⁹ J. Jokilehto, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 202, 222.

ლობდნენ, მაგ., მაშინ, როდესაც 1817-1823 წლებში რაფფაელე შტერნმა (1774-1820) და ჯუზეპე ვალადიმე (1762-1839) რომში ტიტუსის სატრიუმფო თალი³⁰, ხოლო 1854 წელს ვინმე გალატოზმა არქიმანდრიტ ტარასის (ალექსი-მესხიშვილი) მეთვალყურეობით ქვათახევის ტაძარის სარკმელთა საპირეები³¹ ზოგადი პროფილების მიმსგავსებით, ოლონდ კვეთილობის გარეშე აღადგინეს. ამდაგვარსავე გზას დაადგინენ, მაგ., 1944 წელს დაქცეული მთუნხენის საკათედრო ღმრთისმშობლის ტაძრის (1468-1525) განმაახლებელნიც – გოთური კამარა კი გადაიყვანეს, მოურთველად კი, და შედეგი, ისე ჩანს, რიგიანია³². ჩვენს სინამდვილეში შეიძლება ამავე ყაიდის „უპიროვნო“, არა იმდენად შემსრულებლის, რამდენადაც დამგვემავ-არქიტექტორის, მათი მოდელის (ინდივიდუალურიც სწორედ ისაა) მომფიქრებლის ნებით განსაზღვრულ ელემენტებად მივიჩნიოთ და დაკარგულებსა და დამპალ-გამოფიტულებს – არამც და არამც „ჯანმრთელთ“! – ჩაფუნაცვლოთ გამოჩარხული ან კიდევ მარტივად დანაკეთული ხის შემადგენელნი – სვეტები, რიკულები, ალათები, კარები, კოჭები...იგივე შეიძლება ითქვას სხმულ მოსართავებზე – თუ საფასადოზე, თუ შიდაზე, – ანუ მარტივ მოძერწვაზე (მაგ., ჭერს შემოყოლებული კოზმიდები). შესაძლოა, სწორედ ამგვარი ფორმებით „ანყოფის“ გამო „აკეთებს თავის საქმეს“, ე.ი. შესაბამის უბანს ხასიათს უნარჩუნებს ერთი ჩვენებური უადრესი რეკონსტრუქცია თუ ასლი (რადგან გამოყენებული მასალა პირვანდელს არ იმეორებს) – სახლი რ. თაბუკაშვილისა და შ. მესხიას ქუჩების გადაკვეთაზე (თუმც უკეთესი იქნებოდა აქაც ძველი რაღაც ოდენობით მაინც შემოენახათ)³³.

³⁰ იქვე, გვ. 84-85.

³¹ ვ. ბერიძე, *ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია*, თბ., 2014, ტ. 2, გვ. 134.

³² M. Inhof, T. Kunz, *Deutschlands Katedralen*, Petersberg, 2008, გვ. 276-279.

³³ ამასვე ვერ ვიტყვით ბოლოდროინდელ დანაშენებზე – ვითომცდა მანსარდაზე, სახლსაც ხორცმეტად რომ აზის და ქუჩის ხედსაც ვნებს.

სხვათა შორის, საკვირველი კია, მაგრამ „არაინდივიდუალურ“-“ინდივიდუალურის“ სხვაობისადმი ფრიად ცნობილი „კონსერვაციონისტები“ ზოგჯერ ნაკლებ მგრძობელობას იჩენენ – გემახსოვრებათ ჩ. ბრანდის განწესებული, მთლიანობის ასალორძინებლად თავად ფრაგმენტს დაკვლეულის გარდა, სანდო წყაროების ინფორმაციაც არისო გამოსადეგი. რას შეიძლება ნიშნავდეს ეს, ნახავთ სერ ბერნარდ ფილდენის, ერთ ხანს „კულტურული მემკვიდრეობის შენარჩუნებისა და რესტავრაციის შესწავლის საერთაშორისო ცენტრის“ (რომი) დირექტორის, ნიგნში „ისტორიულ შენობათა კონსერვაცია“, რომელზედაც ითქმის, ეს არისო „სახელმძღვანელო... არქიტექტორებისათვის, შემომწმებელთა და მშენებელთათვის“ და „ბრანდის მიერ დასურათხატებულ კრიტიკულ მიდგომასა და მეთოდოლოგიებს“ ასახავს³⁴. აქ „კარგი ხელობის“ ნიმუშად მონვდილია, მაგ., ნორვიჩის კათედრალის კარიბჭეზე დაშლილის ნაცვლად ორნამენტული რელიეფის ასლის დამზადება (ზედ კედელზე!) 1820 წლის ჯ. ს. კოტმენის გრავაურის მიხედვით³⁵. რეკონსტრუქციასთან მიმართების პარადოქსულობა, თავის დროზე, მთელი სიგრძე-განით დამანახა 1990-იან წლებში „კონსერვაციის ფილოსოფიაზე“ ცნობილი ორკელი პროფესორის,

³⁴ J. Jokilehto, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 241.

³⁵ B. M. Fielden, *Conservation of Historic Buildings*, 3rd ed., Oxford, 2003, გვ. 17, სურ. 1. 22. უნდა ითქვას, რომ მასთან არც რესტავრაცია-რეკონსტრუქცია მოიხსენიება უარყოფითად (“რესტავრაციის მიზანი (object) ობიექტის თავდაპირველი კონცეფციის ანდა მისი ამოკითხვის შესაძლებლობის აღორძინება... დაკარგული ან შელახული ნაწილების ჩანაცვლება მთლიანობას ჰარმონიულად უნდა შეეთვისოს (integrate), მაგრამ დაკვირვებით შემომწმებისას დედნიდან უნდა სხვაობდეს...”; „ისტორიული ნაგებობებისა და ისტორიული ცენტრების რეკონსტრუქცია ახალი მასალების გამოყენებით შეიძლება ხანძრის, მიწისძვრის ან ომის მსგავს უბედურებათა კვალად გახდეს საჭირო. რეკონსტრუქციას ვერ ექნება დროის პატივია. რესტავრაციასავით, რეკონსტრუქცია ვარაუდს კი არა, ზედმინვენით დოკუმენტაციასა და მონაცემებს უნდა ემყარებოდეს“. – იქვე, გვ. 9, 12).

პიტერ ბაერმანის თბილისში წაკითხულ-მა ლექციამაც. თავისთავად, ის ვრცლად უბნობდა რისამე უბრალოდ გულვებულის შემოტანის დაუშვებლობაზე, ამას კი მიაყოლა, სხვებთან ერთად, XVII საუკუნის ინგლისური სამონადირეო სახლის ამბავიც. ის არცთუ ურიგოდ ყოფილა დაცული, ერთილა დაჰკარგვოდა უკვალოდ და უნახაზ-უნახატოდ – ერკერი, სადაც მონადირეები დგებოდნენ და ელოდნენ, როდის მოლაღავენ მარეკნი ირმებს ან მისთანებს. მართალი გითხრათ, დასკვნად ველოდი დანანებას, ესაო და ასეც ხდება, ვერაფერს გავხდებით ხოლმეო... ნურას უკაცრავად! სულ სხვა რამ ითქვა – საცოდაობა იქნებოდა, ნაგებობა ასე დასახიჩრებული დარჩენილიყო და ამდაგვართა მისგავსებით რეკონსტრუირება მოვახდინეთო... ვინმეს ნიშნს როდი ვუგებ, ესაა: ამ არათანმიმდევრულობამ კიდევ ერთხელ მაგრძნობინა, რაოდენ უიმედოა რიგორისტული კონსერვაციონიზმი...

ზემოთქმულის მერე, თითქოს, უფლება გვაქვს, შემაჯამებლად, დავასკვნათ: ამომწურავი ცოდნისას, ტექნოლოგიის დაცვისა და, შესაძლებლობების ფარგლებში, დედნის მასალისა და ინდივიდუალური შემადგენლების ზედმინევენით შენარჩუნებითა ან მათი განზოგადებულ-“უპიროვნოთი“ შეცვლის პირობით, რეკონსტრუქცია დააკმაყოფილებს ავთენტურობის, სულ ცოტა, ზოგიერთ განზომილებას, უპირველესად ყოვლისა, ჩანაფიქრისას. მეტი სიფრთხილისთვის შეგვიძლია ზოგი რამ სხვაც მოვიმოქმედოთ – მაგ., ახლად ანაგებს დედნის და „ასლის“ თარიღები დავანეროთ (ასე უკეთებიათ, მაგ., დრეზდენში – II მსოფლიო ომის დროს განადგურებულ სახლებზე უთითებენ, ვთქვათ, XVIII ს. და 1970-იანი წწ.) ან სულაც ყველა ახალ ქვას დავანეროთ შესრულების დრო – ეს წესი რესტავრაციისასაც მისაღებია, იგი ჯერ კიდევ 1846-1847 წლებში შემოიღო ათენის აკროპოლისის ერეხთეიონის გამაგრებისას კირიაკოს პიტტაკისმა (1789-1863)³⁶.

³⁶ J. Jokilehto, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 95.

განსაკუთრებული ფასი ასე გაგებულ რეკონსტრუქციებს ანსამბლების შესანარჩუნებლად

ახლა კი დროა საქართველოში ნაწილობრივი რეკონსტრუქციის პრობლემას მივუბრუნდეთ. ნ. ვაჩიშვილის კლასიფიკაციაში ის არ განიხილება, როგორც ასეთი, ეს სახესხვაობა ძეგლთადაცვითი მუშაობისა მომეტებულად შელახული შენობების წრეში მოიაზრება. თავად მათ იგი ორ ქვეჯგუფად მიმოიხილავს. პირველში მოქცეულია ისეთი შენობები, რომელნიც „ახლო წარსულში დაინგრა და არსებობს მრავალრიცხოვანი ფოტომასალა, ანაზომები და ცოცხალი მახსოვრობაც“ (დავსძენ კიდევ – ორიგინალური მასალაც) და რომელთა „კონსერვაცია“, მისი მოსაზრებით, მიზანშეწონილი არაა. უნდა ითქვას, რომ ამ ნიშნით კატეგორიზაციას ყველა არ მიიღებდა, დანგრევის ხნოვანებას „შემამსუბუქებელ გარემოებად“ არ ჩააგდებდა – ამის სამტკიცად საკმარისია ის შეფარული გალიზიანება, რომლითაც ლაპარაკობენ „პროფესიონალები“ სულ ახლად დაშავებული ნაგებობების (მაგ., ვენეციაში თეატრის „ლა ფენისე“ – დაინვა 1991 წელს –ის საზოგადოების მოთხოვნითაა „რეპლიცირებული“) რეკონსტრუქციაზე³⁷. ისე, სახელდობრ ნ. ვაჩიშვილის მოყვანილი ნიმუშები – 1991 წლის მიწისძვრით დანგრეული რაჭის ეკლესიები – მრავალძალის წმ. გიორგი და კორტის კვირიკენმინდა, – მდურვას, ალბათ, არც გამოიწვევდა, რადგან აქ, დიდნილად, ანასტილოზი იყო ჩასატარებელი. ვერკი ვიტყვი, ყველაფერი რიგზე ყოფილიყოს – მაგ., კვირიკენმინდის პროე-

აქვს. სხვათა შორის, ზოგ შემთხვევაში ისიც საკამათო იქნება, განადგურებული შენობის ზომები და მოხაზულობა გავიმეოროთ – არსებული მაგალითები საკმაოდ იმედისმომცემი ჩანს. ცხადია, სხვაფრივაც აქ „ნოვაციების“ ასპარეზი მაინცდამაინც დიდი ვერ იქნება (იხ. მაგ., როთენბურგი – II მსოფლიო ომის დროს განადგურებული განაშენიანების 40%-ის შევსება მასშტაბისა და მოცულობის გამეორებით მოხდა, თუმცა აღადგინეს გალავანი და გადამწვარი ქალაქის სახლი – Michael Knappe, Rothenburg ob der Tauber als Inbegriff des deutschen Mittelalter, in: *Europäische Städte in der Stauferzeit*, Schwäbisch Gmünd, 2014, გვ. 91).

³⁷ იქვე, გვ. 314.

ქტი აშკარად ვერ იყო ჯეროვანი პასუხისმგებლობით გაფიქრებულ-გაკეთებული და მას არც „ჩვენი ძველებისადმი“ სათანადო პატივისცემა ეტყობოდა, კიდევ მეტი, მათი ნაკეთების „შესწორების“ გაზრახვაც კი... რაც მრავალძალს შეეხება, აქ რეკონსტრუქცია იქნებ არც ყოფილიყო ერთადერთი და საუკეთესო გამოსავალი. როგორც ვიცით, ის ორფენოვანია – მისი დღევანდელი საკურთხეველი X-XI საუკუნეთა მიჯნის ცალნაწიანი ეკლესიაა, მას კი XIX-ის ბოლოს „თავისუფალი ჯვრის“ სახის გუმბათოვანი ნაგებობა მიადგეს, რამაც პირველის დასავლეთი ბოლო შეინარა. მინისქვეშა ბიძგებმა ძირითადად XIX საუკუნის მონაშენი ჩამოშალა, ამან კი რესტავრატორებს აზრი გაუჩინა, მოდით მრავალძალს შუასაუკუნოვანი სახე დავუბრუნოთ. ეს იმთავითვე სათუო ჩანდა, რადგან პირვანდელი ტაძრის ყველა მონაცემი, ცხადია, ვერ გვექნებოდა, თან კი ამ შეთავაზებამ ადგილობრივი მკვიდრნი ააღელვა, რადგან გვიანდელს შეჩვეულნიც ხომ იყვნენ, ამასთან ერთად კი, ადრეული ნაგებობა ფართობის სიმცირითაც ვერ „მომსახურებოდა“ უცნობილესი სალოცავის ხატობაზე მოსული ადამიანების სიმრავლეს. სწორედ, ასე ვთქვათ, „მომხმარებლის“ ნებამ დააჩქარა გადანყვეტილების მიღებაცა და ტაძრისთვის XIX საუკუნის იერის მინიჭებაც. ეგების, აქ უფრო შესაფერისი „ახალი მთლიანობის“ შექმნა ყოფილიყო, მასში X—XI საუკუნეთა ფენის ხელახალი „შენანერებით“ და XIX-ის ღირსშესანიშნავი რელიეფების დატანებითაც. ალბათ, კარგი იქნებოდა ამ ჯგუფში მაშინვე დაღუპული ჯრუჭის ტაძარიც ჩაგვერთო. კაცმა რომ თქვას, აქაც საფუძველში ანასტილოზი იქნება, მაგრამ ნგრევის მაღალი ხარისხი, მრავალშრიანობა და ა.შ. აქ ტექნიკურისა და ფინანსიურის გარდა, მეთოდურ სირთულეებსაც წარმოქმნის, თუმც, ზემორე განსჯის კვალობაზე, არცთუ ვერდასაძლევს.

მეორე ქვეჯგუფი, ნაგებობები, რომელნიც „დიდი ხნის დანგრეულია და... დაკარგული გვაქვს არსებითი და მოზრდილი დეტა-

ლები“, კიდევაა დახარისხებული – აქ, მაგ., ერთადაა ზემოდასახელებული აკვანება და მცხეთის წმ. ჯვრის მცირე ტაძარი და ისეთი ძეგლები, რომელნიც ჩ. ბრანდისთან „ნანგრევებსა“ გატოლებული (არ ვიცი, რამდენადაა აქ მოსატანი მათ მითვისლი საორბისისა ან ქვემო ქართლის ვანათის ნაეკლესიარები) და ახალ მთლიანობაშია მოსაქცევი – რაც, საფუძველში, მისაღებია. ჩვენთვის კი ახლა მთავარი იმ რიგის შენობებია, რომელთა მიმართ ნ. ვაჩიშვილი ნამემკვიდრევისა და თანამედროვეს „ურთიერთშემსჭვალვაზე“ გვესაუბრება. მას ჰგონია, რომ თუ, დიდი დანაკარგებისას, ახალი მასალით მომცრო ნაგებობისთვის ძველი სახის დაბრუნება ჩაკლავს თავდაპირველ-ფასეულს, გამორჩეულად დიდი მასშტაბის ნაწილებდაკლებულ ნაგებობებში ამასვე ძალუძს „გამოხატული სახოვანება“ მოგვიტანოს. ოღონდ ეს არ შეველის უკვალოდ გამქრალის „დაბრუნებას“ და აქ „ღონედ უღონობისა“ ახალი მასალების და კონსტრუქციების მოხმობა, ძველ-ახლის ურთიერთშენონა – ე.ი., სხვაგვარად თუ ვიტყვით, შესაძლებლობის ფარგლებში რეკონსტრუქცია – ხდება, ხოლო სადაც ეს აღარ გამოდის, „დასრულება“, „ახალი მთლიანობითობის“ შექნა შემოდის. ზემორე განსჯის კვალდაკვალ ნ. ვაჩიშვილის ნაფიქრი ასე გარდაითხრობა: მარტივი აღნაგობისას ჩანაფიქრის ავთენტურობა ბევრს ვერაფერს გვშველის, ის ვერ „ერევა“ ახლანდელის მოძალებას; უჩვეულო, დიდი გაქანების სივრცით-მოცულობითი კონცეფციის – როგორც ასეთის! – ავთენტურად, თუნდაც მნიშვნელოვანწილად სულ სხვა ნითიერი მასალით „აღწარმოებისას“ თავისთავად ჩანაფიქრის „გაცოცხლება“ უკვე ღირებული რამაა. ხოლო სადაც მისი ცხადლივ, მეტიც, უეჭველობით, განჭვრეტა არ ხერხდება, მას დღევანდელი შემოქმედება უნდა შევანიოთ, ისეთი „ახალი მთლიანობითობა“ გავაჩინოთ, რომელშიც „ძველი“ ისევ ნამყვანი, „პირველი ხმის“ მთქმელი იქნება. საამისო მაგალითად, – და ეს არცაა საკვირველი, – ქუთაისის ღმრთისმშობლის

მიძინების სახელობის, ე.წ. „ბაგრატიის ტაძარი“ სახელდება, რომელზედაც მცირეოდენი აქაც უნდა ითქვას. 2012-2013 წლებში რამდენჯერმე მომინია აღმენიშნა, ავიკრძალე-მეთქი, იმაზე ფიქრი, მომწონს მისი ან უკვე არსებული სახე თუ არ მომწონს – რადგან ეს ისევე არაფერს ცვლის, როგორც ის, მომწონს თუ არა, თუგინდ, როსტომ მეფის მიერ XVII საუკუნეში ანაგები მცხეთის „სვეტიცხოვლის“ ტაძრის გუმბათი. საკითხავი ერთადერთია – სწორია თუ მცდარი თავად გადანყვეტის გეზი, სხვა ყველაფერი კი კიდევ მრავალი წელი, საფიქრებელია, ყოველთვისაც სადაო და სადავიდარაბო იქნება.

ქუთაისის კათედრალის უკანასკნელ რეკონსტრუქციაზე მრავალწლიანი, განსაკუთრებული სიმწვავეთ ზემოხსენებულ წლებში წარმოებული კამათი, სამწუხაროდ, იმდენად გახლდათ პოლიტიკური ვნებათაღელვით გაზავებული, რომ, ეგებ და, ათი კაციც კი არ ყოფილა მართლაც ხუროთმოძღვრების თავსატეხით შეფიქრიანებული. ამ გულწრფელმა „მონაღვლეებმა“ კი ვერ შევძელით ისეთი საბუთიანობის მომარჯვება, საზოგადოება კი არა, ერთმანეთი რომ დაგვერწმუნებინა. მთელი ამ სჯისა თუ მითქმა-მოთქმის არააკადემიურობის ერთი მაჩვენებელთაგანი ისიცაა, რომ მის მსვლელობაში ერთსულოვნად მოწონებულად იხსენიებდნენ პროფ. ვახ. ცინცაძის და მისი მონაფეების და მათი გამძლოლის, საამდროოდ უკვე გარდაცვლილი ვანო გრემელაშვილის ნაღვანს. არადა, წლების განმავლობაში საყვედური უფრო მეტი გაისმოდა, ვიდრე შექება და მე თვითონაც წამცდენია სამდურავი. ეღავებოდნენ კი ბ-ნ ვახტანგს, მერე და მერე კი მის მონაფეებსაც ზუსტად იმავე, რასაც ბოლო პროექტს – მეტისმეტ ჩარევასა და ავთენტურობის დაცოტავებას. სრულიად ობიექტურად 1940-1980-იანი წლების სამუშაოების და შემდგომ ტაძრის დასრულების შედეგად³⁸, ნივთიერად ახალი თვალ-

საჩინოდ მეტობს ძველს, რაც – თუ მხედველობაში XI საუკუნის ხელობის აღმატებულებასაც მივიღებთ! – მრავალთ დაუკმაყოფილებლობის, მეტიც, უკმაყოფილების შეგრძნებას უღვივებს. მეორე მხრივ, XIX საუკუნის ბოლოსა თუ XX-ის პირველი ნახევრის ფოტოსურათებს გულდასმით თუ დავათვალიერებთ, ნათელი გახდება, რომ ნაგებობაზე, სადაც ზედა-ნაწილ-ჩამონგრეულ ძველ კედლებზე თავდაპირველი ნყობა „ლაქებად“ შუა წელზე შერჩენილიყო, არსებული ბუდეების ამოვსება და სიმაღლის წამატება, არსებითად, საკონსერვაციო ღონისძიება გახლდათ, ვინაიდან უამისოდ აქ ყველაფერი უსათუოდ ჩამოიშლებოდა. ამ გამაგრების შემდეგ კი გამოგვივიდა „ხელოვნური ნანგრევი“, რომლის დაზიანება, თანაც, არ შეწყვეტილა და ისიც რა საცილოა, ყოველი მომდევნო „შეკეთება“ ავთენტურის კიდევ და კიდევ მოკლებას გამოიწვევდა. ვგონებ, ყველას ესმოდა, რომ ადრე თუ გვიან უნდა დამდგარიყო „ბაგრატიის ტაძრის“ გადახურვის საკითხი და სამსჯელო ისლა იქნებოდა, რაგვარად. ამასობაში დაგროვდა დიდძალი, შეიძლება ითქვას, ქართულ სინამდვილეში უმაგალითოდ ბევრი ნაკვლევი და, ბოლოს, მოიძებნა მყარი მონაცემებიც (ფრაგმენტები) გუმბათ-გუმბათის ყელის პირვანდელი სახის აღსადგენად, რამაც, ბაგრატი III-ის გალატობთა გამოყენებული სიგრძის ერთეულის დადგენასთან ერთად, თითქმის გამორიცხა რაიმე მიძიმე ცდომილება. უპასუხოდ რჩებოდა – და დარჩება კიდევ ჟამთა აღსასრულამდე! – მარტოოდენ ტაძრის დასავლეთ მკლავთან დაკავშირებული კითხვები, როგორიცაა გრძივი კედლების შიდა და გარე განყოფილება, პატრონიკენის გეგმარება, მათი აღმოსავლეთი კედლის ღიობებით დაწინავერება, თაღთა მოხაზულობა და ა.შ. მიუხედავად ამისა, მაინც შედგა ტაძრის

მხარდაჭერა მისი ქვრივის, თავადაც ცნობილი არქიტექტურის ისტორიკოსისა და ძველთადამცველის, ქ-ნი რუსუდან მეფისაშვილის მხრიდან მაფიქრებინებს, – ეს ადრეც დამინერია, – რომ ასეთი გადანყვეტილება ბ-ნი ვახტანგის ნების საწინააღმდეგო არ უნდა ყოფილიყო.

³⁸ ამ, შემდგომ საფეხურს ვ. ცინცაძე აღარ მოსწონებია, მაგრამ სრული რეკონსტრუქციის მის მიერ ნახაზი და ტაძრის ბოლომდე აშენების იდეის

სრული რეკონსტრუქციის პროექტი, საბოლოოდ კი უცილობლად გამორკვეულის (სამი მკლავი და გუმბათი) რეკონსტრუირება (საბოლოო ვერსია ვ. გრემელაშვილის ჯგუფისა) გადაწყდა, ხოლო დასავლეთი მკლავის პირობითი ფორმებითა და ახლანდელი მასალით აგება (არქიტ. ანდრეა ბრუნო). უნდა ჩაითვალოს თუ არა მცდარად ასეთი კონცეფცია? რეკონსტრუირებული ნაწილი უთუბით გვიყენებს თვალწინ X-XI საუკუნეთა გასაყარის ხუროთმოძღვრის სივრცითსა თუ მოცულობით ჩანაფიქრს, მის მიერ მოაზრებულ ფასადთა დამუშავებას და ა.შ.; შენახულია ყოველივე ძველი და ღირებული (არა მგონია, რაიმე წონა ჰქონდეს აღმფოთებას ბაზისებში ღრმულების ჩაბურღვის, კედლებში ახალი კონსტრუქციების ჩამაგრების და ა.შ. თაობაზე – თუ არის, ნეტავ, ქვეყნად აღდგენილი ნაგებობა, სადაც ფიზიკურ „სხეულს“ საზოგადოდ არ შეხებია? ან იქნებ – ჩვენში არის?); არაა ნაბაძული რაიმე ინდივიდუალურად-ვერგანმეორებადი; მხოლდღა – სავარაუდო მონაკვეთები არა-მიბაძველობითად, თანამედროვე, თუმც არცთუ ძალიან „შემტევი“ არქიტექტურითაა მოტანილი. ზემოთაც მოგახსენეთ, ვის რა მოუვა აქ თვალში, ვის რა, ან, პირიქით, ვინ რის გამო აიმრიზება – ეს სულ სხვა რამაა, ისევე როგორც ცალკეული დეტალის (მაგ., გუმბათის კონუსის ფერი) ავ-კარგი. მეჩვენება, რომ ის ვარგისია, როგორც ერთგვარი **მოდელი**, რომელსაც შეგვიძლია რალაცნილად სხვა საპროექტო ნინადადებები „მივაზომოთ“ კიდევ. ამაზე ახლავე მოგახსენებთ, მანამდე კი იმასაც ვიტყვი, რომ გამოხატულ მეთოდურ ხარვეზად აქ გუმბათ-კამარების „არამოცილებადობა“ თუ დასახელებდა და ესეც – საბედნიეროდ თუ სავალალოდ! – დამგეგმავ ჯგუფს ვერ დაბრალდება. სულ პირიქით, პროექტი ითვალისწინებდა მსუბუქ, სურვილისამებრ დაშლად (არა „დროებით“, როგორც მაშინვე ითქვა და რამაც იდეისადმი უნდობლობა გააჩინა) ლითონის კონსტრუქციას, ხელოვნური მსუბუქითვე ქვით შემოსილს. მოსა-

ლოდნელია, განხორციელებისას ამ მონაგონის დაზუსტება-გაუმჯობესება მომხდარიყო – მაგ., გამოიძებნებოდა საშუალება ამ „ჩონჩხზე“ გადარჩენილი ქვების მიმაგრებისა, გაიზრდებოდა მისი მდგრადობა და სეისმომედეგობა და ა.შ. მაგრამ საქმე აქამდე არც მისულა – რამდენიმე ადამიანის უნადინობით და ჩარევით, პროექტანტებს მოუხდათ გადაემუშავებინათ პროექტის კონსტრუქციული ნაწილი და ის კირ-დულაბისა და ქვისთვის გადაეანგარიშებინათ – ამან გამოიწვია დიდძალი ბეტონის ჩასხმა (რაც, მართალია, ისე „გამანადგურებელი“ არ არის, როგორც მავანნი იტყოდნენ, რადგან კედლებს ზოლოვნად გასდევს, სასურველად კი ვერასგზით ჩაითვლება) კედლების ხისტი არმირება და ა.შ. რაც შეეხება ა. ბრუნოს, მის აშენებულ მონაკვეთს ამ კუთხით არაფერი დაენუნება – თუ ტაძარმა ის არ „იგუა“, ქუთათურებმა თუ საერთოდ ქართველობამ არ შეინყნარეს, ის მოიხსნება – იმედია, მაშინღა, როდესაც ხელთ უკეთესი რამ გვეჭირება³⁹.

ნ. ვაჩიშვილი აქვე აწყურის ღმრთისმშობლის კათედრალსა და კუმურდოს მაცხოვრის საეპისკოპოსო ტაძარსაც ახსენებს. ისინი დიახაც ამავე რიგისაა, რამდენადმე მსხვაობარი კი. აწყურის კათედრალი „ბაგრატის ტაძარს“ იმით არა ჰგავს, რომ მისი გამართული – არა-ჰიპოთეტური! – რეკონსტრუქცია ქალაღზეც კი შეუძლებელია – მთელი ზედა ნაწილი აქ ვერასდროს დასაბუთდება. ასე რომ, ეს თუმც ზომა-მოცულობით დიდრონი, მაინც „ნანგრევია“ ჩ. ბრანდის აზრით, შესაბამისად კი, აქ მხოლოდღა „გასრულება“, ახალი მთელის შექმნა თუ ხელგვენიფება. ამ მიზეზით ის, რაც ახლა კეთდება აწყურში რეკონსტრუქციად (მიღებული საზრისით), ვფიქრობ, ვერ ჩაითვლება – ეს ძველი ნაშთის მომცველი ახალი

³⁹ „ბაგრატის ტაძრის“ რეკონსტრუქციის მონინალმდეგეთა არგუმენტაცია თავმოყრილად იხ.: ი. ელიზბარაშვილი, მ. სურამელაშვილი, ც. ჩაჩხუნაშვილი, ხ. ჭურღულია, *არქიტექტურის რესტავრაცია საქართველოში*, თბ., 2012, გვ. 82-84.

ნაგებობაა და მას იმაზე შეიძლება ვედავოთ, რომ ის – გაიხსენეთ ჩ. ბრანდის განსაზღვრება! – არაა საკმარისად გამოკვეთილად „ახლებური“, მეტისმეტად „ძველ-ტაძრობას“ ასახიერებს. კიდევ უფრო რთულია კუმურდოს ტაძრის ვითარება. ანყურისგან განსხვავებით და ქუთაისის კათედრალის მსგავსად, არსებული ფრაგმენტი აქ, ძირითადად, შეგვაგონებს ოდინდელ „მთლიანობითობას“, გამომსახველობასა და მხატვრულ ღირსებასაც ინარჩუნებს. სწორედამათი გასიგრძეგანება გვიმხელს, სავსებით შეუძლებელი რომაა თეორიულად (ანალოგიები და ა.შ.) ჩვენდა სავალალოდ დაკარგული ნაწილების – პატრონიკენის (უწინარესად აქაც – მისი აღმოსავლეთი კედლის) და, მეტადრე, გუმბათ-გუმბათის ყელის მეტ-ნაკლები დაზუსტებით წარმოსახვა. უცნაური სახელის პატრონმა ხუროთმოძღვარმა საკოცარმა ყველაფერი რაც გააკეთა – უჩვეულოა, გამონაკლისი – გეგმარება-აგებულებაც, ფასადების კომპოზიცია, მორთულობაც (მარტო საკურთხევის სარკმლის მოჩარჩოება რადა ღირს! არის კი კიდევ – თავები საფასადო ნიშების კონქებში, რელიეფები კარიბჭისა და საკურთხევისწინა კუთხეების დეკორატიულ ტრომპებზე, ბონკინტები გუმბათქვეშა თაღების ძირში...), ჩუქურთმოვანი სახეები. როგორღა გინდა თუნდაც ივარაუდო, როგორი იქნებოდა მისმიერი გუმბათი, რომლის შესახებ ისღა ვიცით, თაღნარი ამკობდაო? კი მაგრამ, მომიგებენ, ხომ ამბობთ, კუმურდო X საუკუნის ხუროთმოძღვრებისთვის ტიპური არისო? დასტურ არის და კიდევ ამიტომაც ვერა პარალელი გვიშველის – რადგანაც სხვა დროის ნაგებობათაგან, თუნდაც „თამარის ხანის“ გუმბათიანი ეკლესიებისგან განსხვავებით, სადაც მიახლოებით თანაგვარ პროპორციებსა და შემკულობის პირდაპირ განმეორებად სქემაზე შეიძლება ვილაპარაკოთ X საუკუნეში საზოგადოდ ვერ ნახავთ ორ ერთნაირ გადანყვეტას. ყველა ტაძარს გუმბათის ყელის სიმაღლე-სიგანის სხვადასხვა თანაფარდობა აქვს, ყველგან

– მეტობით თუ ნაკლებობით სხვადასხვანაირი მორთულობაა. მართალია, გამაერთიანებლად ჩანს მზარდი ზეაზიდულობა და გარეთა (ზოგჯერ შიდაც) თაღნარი, მაგრამ სიმაღლის მატებას წრფივს ვერ დავარქმევთ (გავიხსენოთ სიგანეში გასული დოლისსყანის გუმბათი); არაა ერთნაირი თაღების რაოდენობა, მოხაზულობა, სარკმლების რაოდენობა და მოყვანილობა, მოკაზმულობა, ხან სად და ხან სად ჩნდება რელიეფები (მაგ., ისევ დოლისსყანაში – ერთ ნახნაგზე, ჯავახეთის წყაროსთავში კი – თაღთაშორისებში) და ა.შ. დაუშვამტოთ ამას ისიც, რომ „ბაგრატის ტაძრისგან“ განსხვავებით, აქ თითქმის არ ჩატარებულა კვლევა – პირველ ყოვლისა, არქეოლოგიური. ამ პირობებში რაიმეგვარი პროექტის შედგენა და საბჭოს განსახილველად გამოტანა ყოვლად არასერიოზულია – ის ხომ, საბოლოო ჯამში, აკად. ნიკ. სევეროვის **გრაფიკულ რეკონსტრუქციას** ემყარება, ეს უკანასკნელი კი სააღბათო გახლდათ და არა დაბეჯითებითი. კვლავაც არის იმედი, რომ ტაძრის და მისი ეზოს გათხრა-განმენდა ისეთ და ისეთი რაოდენობის ფრაგმენტს გამოამზეურებს, რომ ჩვენ შეგვეძლება კუმურდოს აღარარსებულ შემადგენლებზე რაღაც მაინც ვთქვათ დაჭეშმარიტებით. თუ ასე მოხდა, შესაძლებელი შეიქნება რეკონსტრუქციაზე კვლავ სიტყვის ჩამოგდება. ჯერხანობით კი ერთადერთ გზად აქ ახალი შემოქმედების ამოქმედებაა – გნებავთ „დასრულება“ დაარქვით ამას, გნებავთ „ურთიერთგანმსჭვალვა“, გნებავთ კიდევ რაღაც სხვა; შესაქმნელია ისეთი ფორმები, რომელნიც არაა აუცილებელი გამომწვევად „მოდერნული“, მინა-ლითონის თუ რაღაც ამგვარი იყოს, ირინე ელიზბარაშვილის მართებული მოთხოვნით, იმას კი უნდა „ამბობდეს“ უმეშვეოდ – X საუკუნისა არ ვარო.

„დასრულება“ — „ურთიერთშემსჭვალვის“ ნაირსახეობაა, ჩემი თვალთახედვით, იმგვარ მდგომარეობაში მყოფი ნაგებობანი, რანაირსაც ნ. ვაჩიშვილი ეძახის „ნაკლულ

სხეულს დანაკარგის ნაკვალევით“, რომელ-
თა წარმომადგენლად აკაურთის ცნობი-
ლი ეკლესია ეგულება. არის რამ სევდიანი
ამ მართლაცდა „ნაშთში“, სადაც ბაზილი-
კა ცალნავიან სივრცედ ქცეულა, იატაკზე
უფორმო კვალეზად დამჩნეული ბურჯებით;
სადაც შვერილი აფსიდი და გვერდითი ნა-
ვების კედლების აღმოსავლეთი ნახევრები,
სიძველის კვალბაზე, შეიძლება ითქვას,
კარგადაა შემორჩენილი, დასავლეთი კი XIX
საუკუნის ბოლო ათწლეულების განახლე-
ბაა; სადაც ნავთგამყოფი თაღების წამოწყე-
ბებით თაღის ზომა კი დგინდება, მაგრამ არც
გვერდითი და არც შუა ნავის სიმაღლე, არც
ბურჯთა მოყვანილობა... ვერაფერს იტყვი,
დიხაზც „ნაკლული სხეულია“ და დიხაზც
„დანაკარგის ნაკვალევით“. ნ. ვაჩიშვილი,
ჩანს, დადებითად აფასებს 2007 წელს აქ ჩა-
ტარებულ სამუშაოებს (არქიტ. ნინო ნოზა-
ძე). მეთოდი, ასე ვფიქრობ, სწორად უნდა
ჩაითვალოს – ხის პირობითი გადახურვა,
რომლის ქანობილა – არა XIX საუკუნეში გა-
დაკეთებულებით დახრილი, არამედ უფრო
ზომიერი, – აღძრავს ასოციაციას ადრეული
საუკუნეების ფორმათმეტყველებასთან და
ყველა მოღწეული დანაშრევის შენარჩუნება
არათუ საუკეთესო, ალბათ, ერთადერთიც
კია, რაც აქ დღევანდლობას ხელენიფება.
ამასთან, საბურველის ფერდების კუთხის
შესაცვლელად ზედდებული აგურის ნყობა
ცოტათი ზედმეტად „მეკონტრასტება“, ასე
ვიტყოდი, „მე-სახელდახელოება“; ამას გარ-
და, ვეთანხმები ჩვენი კოლეგების აზრს, რომ
ბურჯების ძირების დამფარავი ხის იატაკის
დაგებისას სწორედ დაკარგულის „ნაკვალე-
ვი“ მიიჩქმალა⁴⁰. ესეც კია სათქმელი – ეს აღ-

⁴⁰ ი. ელიზბარაშვილი და სხვ., დასახ. ნაშრ., გვ. 46. სხვათა შორის, იქვე, მინიშნებით, სინანული გამოითქმის, რომ არ განხორციელებულა რუ-
სუდან გვერდითელის მიერ 1980-იანი წლების მიწურულს დამუშავებული სრული აღდგენის პროექტი, რადგანო „ჩაითვალა, რომ ეკლესიის თავდაპირველი სახით აღდგენისთვის სათანადო მასალა არსებობდა“. ნათქვამი ისე უღერს, თითქოს ვილაცამ (სამეცნიერო-მეთოდურმა საბჭომ, ხელმძღვანელობამ...) დაუშალა ქ-ნ რუსუდანს

მდგენელის უფიქრებლობას არ უნდა დავაბ-
რალოთ – ქ-ნ ნინო ნოზაძემ არაერთი რამ
მოსინჯა, მხოლოდ თავისთვისვე დამარწმუ-
ნებელი ვერა გამონახა რა და ეს ცალსახად
დამცავი საფარი ამჯობინა, ნეიტრალური-
ცა და შედარებით იოლად მოსაშორებელიც
– ვფიქრობ, ის გულისხმობს კიდევ ძველი
კვალის მომავალში ჩვენების გზათა ძიებას
და დანყებულის ასე დაბოლოვებას...

“დასრულებას“, ჩემი აზრით, კიდევ ერთი
გამოვლენაც აქვს. წინამდებარე ნარკვევის
დასაწყისში ითქვა, რამდენს რასმე ვისაკლი-
სებთ „მარტივი სამუშაოებისას“, იმიტომდა,
ნაკლებარსებითი თუ, ესეც შეიძლება, უიმე-
დო რომ გვგონია. მეორე მხრივ, ვითომ არა-
ფერს ვაკლებთ ამით „ჩანაფიქრის ავთენ-
ტიურობას“? ბოლო დროს მე მეჩვენება, რომ
კი – და ძალიანაც. ამას კი ერთიც ემატება
– „ავთენტიურის“ ჩვენს წარმოდგენებში ჩვე-
ნივ თვალისთვის ჩვეულთან გაიგივება. ამის
ერთ-ერთ მაჩვენებლად შეიძლება მოვიტა-
ნოთ გერმანელი პოეტის, ერნსტ ბარლდახის
ახლობლის, თეოდორ დიობლერის (1876-
1934) სიტყვები, XIX საუკუნის რესტავრა-
ტორთა შეცდომების ჩამოთვლისას დაც-
დენილი: „მთვარულ-ვერცხლისებრი შინა-
განობა წმინდა გერეონისა აღარ არსებობს,
მარია ინ კაპიტოლში შესვლა საღამოსღა თუ
შეიძლება... მატერიალიზმის შავმა მუშებმა
ძალა იხმარეს ჩვენი მისტიკის ქვის გამოცხა-
დებებზე“⁴¹. მგოსანი, რასაკვირველია, ინტე-
რიერების „ისტორისტულ“ მოხატვას გუ-
ლისხმობს, შესაძლებელია, არც ისე „ზუს-
ტად“ გოთურს თუ რომანულს და არც ისე
მოსახდენს, როგორც შემქმნელთ ეგონათ.

განაფიქრის ბოლომდე მიყვანა – სინამდვილეში, კოლეგებთან აზრთა გაცვლა-გამოცვლის შემდეგ მან თვითონ არ ისურვა პროექტის განსახილვე-
ლად გატანა – ასე წარმომიდგენია, ეს საკუთა-
რივე სარესტავრაციო პრინციპების დარღვევად ჩათვალა და ასე კიდევ ერთხელ დაადასტურა თავისი იშვიათი „მაღლამხედობა“.

⁴¹ Th. Däubler, *Der neue Standpunkt. Zur Kunst des Expressionismus*, Leipzig-Weimar, 1980 [პირველი გამოცემა – 1916 წ.], გვ. 9.

არ ვიცი, გაახარებდა თუ არა მას, რომ II მსოფლიო ომის ნგრევამ მთელი ეს მონამატები გააქრო, მე კი სხვას რასმე ვკითხულობ – კი იყო ნამდვილად მედიევალური, მართლაც გერმანული მისტიკის აღმონაცენი ქვის გაულესავ-დაუფერავი ზედაპირები, კოლნის თუ რომლის გნებავთ ევროპული ქალაქის ეკლესიათა სინაცრისფრე თუ სიშიშვლე? თქმაც ხომ არ უნდა, რომ არა – გარეთაც და შიგნითაც ისინი (ძველბერძნული ტაძრებისა არ იყოს) ალაგ შეღებილიც ყოფილა და მოოქრულიც და თ. დამოიბლერს რელიგიური – მით უფრო შუასაუკუნეებრივ-რელიგიური! – გულმხურვალეა კი არა, მოდერნისტული ესთეტიზმი ალაპარაკებს, სინაცრისფრეს (ბეტონი!) ფრიად მიდრეკილი... ვშიშობ, არც ისე იშვიათად ჩვენც რალაც ამდაგვარი გვემართება. ზემოთ სასხვათაშორისოდ ვახსენე, გეგუთის სასახლის შიდა გამართულობაზე არა ვიცი რა-მეთქი. მიბრძანეთ ახლა, საერთოდ როგორი იყო შიგნით ჩვენებური „სრა-პალატნი“? მობდღენილ, სიპებით უსწორმასწოროდ ნაწყობ კედლებში ცხოვრობდნენ ქართველი დიდებულნი – როგორც ამას ბოლო წლების ქართული საისტორიო ფილმები გვარწმუნებს! – თუ ისინი მობათქაშებული მაინც ჰქონდათ? და ეს განა მარტო საერო, საცხოვრებელ ნაგებობებს ეთქმის? ცოტაა ჩვენში ეკლესიები, რომელთა შინა-თუ გარეკერძო უთლელ ქვათა არც მაინცდამაინც მზერისმიმტაცებელ სიბრტყეებს გვაგებებს? რომელიღაცა მათგანი თავიდანვე ასეთი იქნებოდა, მაგრამ ყველა კი იყო? ჩვენ ხომ ვიცი ასეთი წესიც, ქვებსშორისი ღრეჩოების ამოგოზვისა მათი „შუბლების“ სუფთად დატოვებით, ერთიანი, ნაძერწი მასების სურათს რომ წარმოქმნის (მარტო ვაჩნაძიანის ყველანმინდა რადა ღირს – თუგინდ მისი მარტო აღმოსავლეთი ფასადი!). ისიც ვუნწყით, რომ ეს ამოლესვა შეიძლება დროთა მსვლელობაში ამოცვივდეს – ამის საბუთს იძლევა, მაგ., ძველი გავაზის ღმრთისმშობლის ეკლესია, სადაც ის აღმოსავლეთ აფსიდზედა, ისიც მის ერთ ადგილზე შემორჩა. მჭიდროდ „ნაქსოვად“

გამომზირალი ეს მონაკვეთი იმასაც უმწვავესად გვაგრძობინებს, რამდენი დაკარგა ამომავსები ბათქაშის ამოფშენა-ამოცვივნი ეკლესიის დარჩენილმა ნაწილმა. რა ვიცი მერე, რამდენი სხვა ეკლესიაა ასევე გაუსახურებელი – და არა მარტო ფასადები, ინტერიერებიც? გჯერათ, მაგ., თლილი შირიმით მომაპერანგებელმა წირქოლის ღმრთისმშობლის მშენებელმა დასტურ გრძივი კედლების შუაგულს თაღოვანი შეღრმავებები ალაღბედზე ნაწყობი ქვებით ამოაშენა? რატომ არ ვიფიქროთ, რომ მათ შელესავდნენ და, საფიქრებელია, მოხატავდნენ კიდევ? ანდა – რამდენჯერ გვსმენია, ახლად ამოქმედებულ ეკლესიებში ბარძიმში ზემოდან კენჭები და ნაფხვენი ცვივაო? აქ საერთოდ არაა საცილო – ეს ნაღესობაამოცვივნილი ნაკერების გამო ხდება. შესატყვისად ამისა, როგორც ეტყობა, ყველა ცალკეულ ნაგებობაზე კვლევაა ჩასატარებელი იმის გასარკვევად, ხომ არ არის ჩვენთვის ჩვეული, ალაგ ულაზათო წყობა დაზიანების შედეგი და მოსაძებნია კვალიც დაკარგული ბათქაშის რაგვარობის სანახავად. როგორც ჩანს, ამას ვარაუდობენ ის რესტავრატორები, რომელნიც ბოლო ათი წელია ხან რომელ და ხანაც რომელ ეკლესიას ხსნარის სქელ ზოლებს ათხიპნიან, რაც, თქმაც არ უნდა, ასეთივე უჯერობაა და ისეთივე, ვიტყოდი, „ცილისნამება“ ავთენტურ მდგომარეობასთან მიმართებით, როგორც ნაღესობა-გამოცლილი წყობა. თუკი კედლებს მაინც ვეხებით, ვცადოთ მაშინ ჩვენი ნამუშევარი მათი შემქმნელებისას მიემსგავსოს და არა პონტოელი ბერძნების XIX საუკუნის სოფლის სახლებს, რაც მით უფრო მისასაღმებელი იქნება, რომ ნაკერების ხსნარით „გასწორება“ ინდივიდუალობის გამომჩენად ძვირად თუ ჩაითვლება; დღეს მეტად გაჭირდება ოსტატებისა კი არა, ერთი ოსტატის მონახვაც, ვინც ქაფრის ქვების კიდებებისთვის შემოყოლას გულს დაუდებდეს, ცდას კი წინ არაფერი უდგას.

ეს მითუმეტეს, რომ დაგროვდა გარკვეული გამოცდილება ქვების დამუშავებისა და კედ-

ლის მხატვრობაშიც გაკეთებულა რამ მონათესავე. მხედველობაში კაფე „ქიმერიონის“ მოხატულობის გახსნა-გამაგრებისას 15-ოდ წლის წინათ გამოყენებული ხერხი მაქვს – თუ, ასე ვთქვათ, „საავტორო“ კომპოზიციები (სერ. სუდეაკინის, დავ. კაკაბაძის, ლადო გუდიაშვილის...) ისეა დატოვებული, როგორც 1930-იანი და მერმინდელი დანაშრევების მოხსნისას დახვდათ, გადარჩენილი ფრაგმენტების მიღვენებით აღდგენილ იქნა გადამხურავი კამარების მამკობი ტრაფარეტული ორნამენტი. იმხანად ეს მიდგომა საკამათო ჩანდა, გაამართლა კი – ახლა ფერად „მოჩარჩოებაში“ ლაქებად მიმოფანტული, სხვადასხვა შენახულობის გამოსახულებანი რალაც სისტემის ფრაგმენტებად შეიცნობა, უმისოდ კი ისინი უწესრიგად გაბნეულ ნაგლეჯებად წარმოგვიდგებოდა. ამ წესით არც ზოგიერთი შუასაუკუნოვანი ინტერიერის მოგვარებაა გამორიცხული, იმათი, სახელდობრ, სადაც მარტივად გავლებული ხაზებითლა იქმნებოდა ანიკონური, შიდა წყობის გამამახვილებელი ფერწერა (იხ., მაგ., ბენისის IX ს-ის ეკლესია), ასეთი რამ სხვაგანაცაა ნაცადი – 1960-იან წლებში ასე აღუდგენიათ რატცენბურგის XII-XIV საუკუნეების კათედრალის ფერადოვნება⁴². თავისთავად ცხადია, თუ ამოლესვისას, თუ არასახვითი ნახატის შევსებისას ოდნავ შესაცვლელია (ასეა „ქიმერიონშიც“!) ტონალობა, ე.ი. შესარჩევია თანაგვარი მასალა, ფერადები კი პირვანდელს შეწყობილიცა და მსხვაობარიც უნდა ინახოს. უფრო საფრთხილო და ასანონ-დასანონი კია, ხოლო ღირს დაფიქრებად – იქნებ გარეჯის მონასტერთა XVII-XVIII საუკუნეთა მკულ სენაკ-სადგომებსაც მიეხედოს; იქნებ მათი – უკეთუ აზომილ-ჩახატულ-ფოტოგრაფირებული, – ნაძერწი ორნამენტიკაც შეივსოს – თუ სხვანაირად არ ეგება, ოდნავი გამარტივებითაც.

აქამდე რაც ითქვა, კაცმა რომ თქვას, რესტავრაციის ფარგლებში თავსდება, შეგვიძლია კი მომდევნო ნაბიჯიც გადავდგათ და

უკვე „გასრულებას“ მივადგებით. ზემოთ მცირედი გაუჩინარებულ ალათებსა და შემინვაზეც ითქვა; იმაზეც დღევანდლები რალაცწილ თავდაპირველ გარე სახესაც ასხვაფერებს და შიდასაცო. თუ ასეა, „ჩანაფიქრის ავთენტურობასაც“ მეტ-ნაკლები ზიანი ადგება. ბიზანტიაში, ნამეტურ კი დასავლეთის გოთურ ეკლესიებში, სადაც ფერადი შუქის წყაროდ შექმნილი, ახლა კი უფერომინიანი ღიობებით ახდილი ფართობი ჩვენი ნაგებობებისას განუზომლად აღემატება, ეს კიდევ უფრო საგრძნობიცაა და, გარკვეული თვალსაზრისით, გამანადგურებელიც. მაგრამ ყინცვისის ტაძრისა არ იყოს, რა ვიცით, რომ ამა თუ იმ ინტერიერისთვის (გარედან, მეტადრე ვინრო სასინათლო ხვრელობებისას, დანაკლისი იმდენად თვალშისაცემი ვერ იქნება) „თეთრი“ შუადლის შუქი ძალიანაც დამაკნინებელი არაა? უკვე უტყუარობით ვიცით, რაოდენ დამამახინჯებელია შუასაუკუნოვანი სივრცეებისთვის XIX თუ XX-XXI საუკუნეების ცარცგარეული მოლესვა, სხივებს თანაბრად რომ ირეკლავს და შუქ-ჩრდილს თანაბარ სინაცრისფრედ გადააქცევს – ამაში დასარწმუნებლად საკმარისია ქვათახევის ეკლესიასა ან ზედაზნის ბაზილიკაში შეაბიჯოთ. ამათგან პირველი მოსახატად იყო გათვლილი და ბათქაში უსახურ არეულ წყობას მალავს, უგამონაკლისოს XI საუკუნის მერმინდელ ტაძრებში; მეორე, სავარაუდოდ, პირიქით, ერთიანად მაინც, არ უნდა შეებათქაშებინათ და ამის გამო, დღევანდელი მდგომარეობა მთლიანად რომ არღვევს ამშენებელთაგან განზრახულ სივრცით სურათს. დასავლეთში ადრეც მდგარა და ახლაც დგას ვიტრაჟების ამოლენვითა და მოხატულობათა დაკარგვით მოტანილი ზარალის რაიმენაირად ანაზღაურების საკითხი. XIX საუკუნეში ამას, როგორც ვიცით, „ისტორისტული“, „სტილური“ რესტავრაციით, ვითომ-ძველდროინდელის შემოტანით ცდილობდნენ, რის გამოც, მაგ., სახელგანთქმულმა უილამ მორრისმა, თურმე უარი თქვა ძველი შენობებისთვის ვიტრაჟების დამზადებაზე – ყალბიმქნელობა არ

⁴² M. Imhof, T. Kunz, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 334.

მსურსო⁴³. მერე და მერე სულ უფრო ხშირია გამოხატულად თანამედროვე ყაიდის (მათ შორის უსაგნო) ხელოვნების მოხმობა და მის ცნობილ წარმომადგენელთა მოწვევაც – ყველაზე გახმაურებულთაგანი, ალბათ, მარკ შაგალის მიერ რაიმსის კათედრალის, ოდესღაც საფრანგეთის მეფეთა კურთხევის ადგილისა, ახლა კი „მსოფლიო მემკვიდრეობის ნუსხის“ ძეგლის შემამკობლად შესრულებული ვიტრაჟებია და პარიზის „დიდი ოპერის“ წარმოდგენათა დარბაზის ჭერის მისივე მოხატულობა. გამოტეხილად ვიტყვი, რაიმსის ტაძრის სამღვდლო კრებულის ადგილზე სხვა რჯულის ხელოვანს არ დავეუძახებდი; არც პარიზული თეატრის ნეობაროკოს შვენის, ასე მგონია, მ. შაგალის მონეოპრიმიტივისტო-მოექსპრესიონისტო (თუ – მოსაურეალისტო?) ფერწერა – ბაროკოსთან მას საერთო ღრუბლებს შეცურებული ადამიანები თუ აქვს. მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, თავად ეს გზა არისო მცდარი და ფრიად წარმატებული ნიმუშების მოყვანაც არც ისე საძნელოა. საუკეთესოთაგანი, ჩემი აზრით, XX საუკუნის უცნობილესი პოლონელი მოქანდაკე ქსავერი დუნიკოვსკის ნამუშევარია – 1926-1927 წლებში მან შეასრულა ე.წ. „ვაველის თავები“; ისინი კრაკოვს პოლონეთის მეფეთა სასახლის ერთ-ერთი დარბაზის ჭერის სამკაულს შეემატა, სადაც კესონებში XVI საუკუნის სკულპტურათა ნაწილი დაკარგულიყო; კიდევ უფრო სახელგანთქმულია ლაუბეკის წმ. ეკატერინეს გვიანგოთური ეკლესიის დასავლეთი ფასადის ცარიელად დარჩენილ ნიშებში ჩადგმული ე. ბარლახისა და გერჰარდ მარკსის ქანდაკებათა წყება. სამთავ ამ ხელოვანის ნაწარმოებები სრულიად არამიმბაძველობითია, საუკუნეებისწინანდელი ხუროთმოძღვართა მონააზრის ხორცშესხმას კი ემსახურება. ესეც, ჩემი წარმოდგენით, „გასრულება“-„ურთიერთშემსჭვალვის“ კიდევ ერთი სახეობაა, ოღონდ თუ ადრე მოყვანილ მაგალითებში ახალი შემოქმედება წარსულ-

ლის ოსტატთა ჩანაფიქრის, თუ ასე შეიძლება ითქვას, „თეთრ ლაქებს“ ავსებს, აქ ის ცნობილი განჭვრეტადი, თუმც ნაკლები თუ დაუბოლოვებელი მთელის (ბრანდი გაიხსენეთ!) ახლებურად შევსება-გასრულებას ნიშნავს⁴⁴. შეიძლება ეს ვისმე იმავე „სტილური რესტავრაციის“ პრინციპად ჩაეთვალოს, რომელსაც ეყენ ვიოლე-ლე-დუკი აყალიბებს, რესტავრაცია არისო შენობის „აღდგენა იმ სრულყოფილი მდგომარეობის სახით, რომელიც შესაძლოა არც როდის არ-

⁴⁴ ზემომოყვანილი მოსაზრებები ძალიან ჰგავს ერთი საუკუნის წინ სახელგანთქმული მაქს დვორჟაკის მიერ ძველი ეკლესიების ახლად გამშვენების თაობაზე ნათქვამს: „სადაც კი მიიჩნევენ, უარს ვერ ვიტყვითო კედლებისა და სარკმლების ახალ ფერწერულ სამკაულზე, სულ ცოტა იმაზე უნდა იზრუნონ, ესკიზები ისეთ ხელოვანთ დაუკვეთონ, ვინც შაბლონების მიხედვით კი არ მუშაობს, არამედ იმ ზომაზეა გამგები და ნიჭიერი, რომ დამოუკიდებელი მხატვრული ღირებულების მქონე, თან კი შენობის საერთო მონუმენტურ ზემოქმედებასა და მის ძველ გამონაკვეთულობას შეთანხმებულ ნაწარმოების შექმნა ძალუძს“ (*Katechismus der Denkmalpflege*, Wien, 1918, გვ. 48-49; მომყავს გამოცემიდან – M. Dvořák, *Schriften zur Denkmalpflege. Gesammelt und kommentiert von Sandro Scarrocchia*, Wien-Köln-Weimar, 2012, გვ. 578-579; ეს ჩინებული გამოცემა გ. ჩუბინაშვილის სახ. ეროვნულ ცენტრს ქ-მა ნატო გენგიურმა უსახსოვრა). ამასთან, ამკარაა, რომ ამ შესანიშნავი მკვლევარისთვის ეს საუკეთესო კი არა, მხოლოდლა მოსათმენი გამოსავალია. თანადროული ხელოვნება, მისი აზრით, არათუ მარტო მხატვრულად რაიმე ღირებულებას მოკლებულია, არამედ „...გაგება და შეგრძნება სივრცის მონუმენტური ზემოქმედებისა და მონუმენტური მხატვრობის თანამოქმედებისა საზოგადოდაც... დაკარგულია, ასე რომ, როგორც წესი, მჭახეფერებიანი უხვი ორნამენტული თუ ფიგურატიული მოხატულობა თუ ვიტრაჟები ძველი ნაგებობების შიდა ზემოქმედებას კი არ აძლიერებს, როგორც ოდესღაც ხდებოდა, არამედ არღვევს და ანადგურებს“; აქედან – ზემოთ ჩემს მიერ ნათქვამის საპირისპირო და ჩემთვის არცთუ მისაღები დასკვნაც: „ამიტომაც ძველ ეკლესიებში ერთი ან მრავალი განცალკევებული ტონით უბრალო დაფერვა და სარკმლებში ჩასმული თეთრი მინა თითქმის მუდამ უფრო სასიკეთოდ და ღირსეულად გამოიყურება, ვიდრე უხვი ფიგურატიული თუ ორნამენტული მოხატულობა ანდა ახალი ვიტრაჟები“ (*იქვე*, გვ. 48 – 578).

⁴³ J. Jokilehto, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 185.

სებულა“-ო⁴⁵, ოლონდ: თუ იქ შემატებული „განასახიერებს“ ისტორიულს, ძველს, ახლა ის ხმას უწყობს მას, არა ნივთიერი მხატვრული მთელის მოჩვენებითი ფიზიკური შეუბლაღავობის, არამედ მხატვრული შთაბეჭდილების სისრულის მისაღწევად.

რა დასკვნები შეიძლება გამოიტანონ აქედან სიძველეთა დაცვის ჩვენმა მესვეურებმა თუ ეკლესია-მონასტრების ღვთისმსახურებმა და კეთილისმყოფელებმა? ათწლეულები გაივლის, ალბათ, ვიდრე შესაძლებელი გახდება გაუქმება საქართველოს მართლმადიდებელი ეკლესიის წმიდა სინოდის დადგენილებისა ისტორიული მაღალმხატვრული ტაძრების მოხატვის აკრძალვის თაობაზე – ახლა ამკარად არავინ გვყავს, ვის თაობაზეც საზოგადოების თუნდაც რაღაც ნაწილი შეთანხმდება, იმავ ქვათახევისთვის ან, დაუშვათ, თბილისის მეტეხთა ღმრთისმშობლის ტაძრისთვის მისი მხატვრობა

⁴⁵ ზემოთ გაკვრით ითქვა, რომ „სტილური რესტავრაცია“, გარდა ნაბაძვისა, ყველაფრის მოცილებას გულისხმობს, რაც დროთა განმავლობაში მიემატა ოდინდელ – როგორც დავინახეთ, იქნებ სულაც არ არსებულ! – „სტილურად ერთიანსა“ თუ „სტილურად წმინდა“ ნაგებობას. ეს ნიშნავდა, უპირატესად, გოთური შენობებისთვის რენესანსული და, კიდევ მეტად, ბაროკული დანამატების მოშორებას, უფრო ხშირად კი – განადგურებას. ამან რომ ბევრი ცნება მოიტანა, სადაო არ არის, ერთიცაა: მოგვიანო მოძერწვა-მოხატულობა ზოგჯერ იმდენად ჭარბია, რომ გესმის XIX ს-ის თუ 1940-60-იანი წწ-ის გერმანელი რესტავრატორებისა, რომელნიც ბაროკული თუ XIX ს-ის მხატვრობა-მორთულობას თუ II მსოფლიო ომის დროინდელი ნგრევის მერე შემორჩენილ მათ ფრაგმენტებს აშორებდნენ რომანულსა თუ გოთურ ტაძრებს... ჩვენში „სტილური რესტავრაციის“ ნიშნები უფრო XX ს-ში – სხვათა შორის, უფრო 1990-ნი წწ-დან იჩენს თავს და უფრო XIX ს-ის, ხელაღებით „რუსულად“ მონათლული მოხატულობების, კანკელების და ა.შ. ჩამოსხნაში ვლინდება. ზოგჯერ ეს მისასაღმებელიცაა (მაგ., ალავერდის ტაძრის რუსული იკონოსტასის დაშლა ჯერ კიდევ საბჭოთა დროს), **პრინციპად** კი არ შეიძლება იქცეს, რადგან ზოგან (მაგ., ერთანწმინდაში) XIX ს-ის შენაწიერებმა ერთგვარი – ან აღარარსებულნი! – მხატვრული მთლიანობა შექმნეს. ამიტომაც **აუცილებელია** რისამე მოხსნა **მხოლოდ** სათანადო განსჯა-განხილვის შემდეგ ხდებოდეს.

გვნადიაო⁴⁶. ჯერჯერობით საქმეს იქნებ ხატების შინაარსობრივად და მხატვრულად გამართულმა განფენამ, კედელ-კამარების კი რამ ნეიტრალური ტონით დაფერვამ უშველოს, რომელიც ჩრდილების ჩაფენას ხელს არ შეუშლის. მაგრამ სხვაფრივ ჩვენც ხელგვენიფება რაღაც-რაღაცეები – მაგალითად: იქნებ არქიტექტორმა (ან მხატვარმა) დახატოს ალათები, ამკარად არა „მაშინდელი“, მაშინდელივით ნვრილ-ნვრილი კი და შუშაც მიახლოებით იმ პალიტრისა და სიბაცე-სიმუქის მოარგოს, როგორც ძველებურ სასარკმლე მინას სჩვეოდა. ამ მიმართულებით მცდელობა უკვე გვაქვს კიდევ – 1980-იანი წლების თელავის მეფეთა სასახლის რესტავრაციისას რეკონსტრუირებულ სარკმლებში ირანული ნიმუშების და „ვეფხისტყაოსნის“ ე.წ. წერეთლისეული ნუსხის ნაშველებით⁴⁷ არქიტექტორმა ზაალ მეღვინეთ-უხუცესმა შებეკეები მოაწყო. როგორც ვიცით, კახთ-ბატონთა საყოფელმა XX საუკუნის შუა ხანამდე ძლიერ იერცვლილმა, მიშენება-დაშენებებში დანთქმულმა მოატანა. რესტავრატორებს შეუძლებელი იყო არ გასჩენოდათ სურვილი მისთვის პირველ-მაშენებლთაგან მინიჭებული სახის დაბრუნებისა. ბევრი სჯა-კამათის შემდეგ, საბოლოოდ ამის მიღწევა სცადეს კიდევ – მოიხსნა XIX საუკუნეში დადგმული მეორე სართული და სხვა დანამატები, გაშიშვლდა ძველი წყობა, კვალებით მოძებნილ იქნა სარკმლების გვიანშუასაუკუნოვანი მოხაზულობა⁴⁸...ამდენად, წარმოსდგა ძველი

⁴⁶ ასევე წლების შემდეგ თუ შეიძლება დავფიქრდეთ, ხომ არ აჯობებს ახალი მოცულობები გავაჩინოთ გაუჩინარებული ეგვიპტელებისა თუ კარიბჭეების მაგივრად იქ, სადაც, როგორც ალავერდსა ან სამთავისში, ისინი თავდაპირველი გეგმის შემადგენელია და უმათობა – დამამახინჯებელი.

⁴⁷ ი. ელიზბარაშვილი და სხვ., *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 197.

⁴⁸ აქ არ არის ადგილი ამ რესტავრაციაზე შეყოვნებისა, ვიტყვი მხოლოდ, რომ ზოგი რამ კვლავაც საკამათო მგონია (მაგ., მთავარი დარბაზის ირგვლივ ერთგვარი „ანტრესოლების“ გამართვა) და, რაც მთავარია, არ იქნა – ეგების მართლაც დროის ნაკლებობის და აჩქარების (1983 წელს რუსეთ-ქართლ-კახეთის გეორგიევსკის სამოკავ-

საქართველოს ბოლო ჟამის არქიტექტურა, ოღონდ „მოკლებული დამახასიათებელ მდიდრულ სამკაულსა და ბრწყინვალებას“, რომლის სამაგიეროდ „მოგონილი დეკორატიული ელემენტების“ შემატებაზე პროექტანტებმა უარი თქვეს – და გონივრულადაც⁴⁹. საქმე კი ისაა ხომ, რომ „მდიდრული სამკაული“ არა მარტო დამახასიათებელია, არამედ აუცილებელიც იმ არქიტექტურული წრისთვის (ისფაჰანის ნაგებობები იქნება ეს თუ ნუხის სასახლე – თელავისას უახლოეს ანალოგიად მიჩნეული)⁵⁰, აქედან კი, რაც მივიღეთ, ჩანაფიქრის თვალსაზრისით ავთენტური სულ მცირეოდენადაც არ არის. რესტავრატორებმა ეს იგრძნეს, მაგრამ შეძლებით რა შეეძლოთ? დღევანდელი თვალისთვის ასე ხიბლიანი შეუღესავი აგურის ფასადები XVII-XVIII საუკუნეთა მომგებელთა თუ გალატოზთათვის ბევრს არაფერს წარმოადგენდა, ისინი მათ ან შორეულკეცებით გააწყობდნენ ან ნაძერწობით

შირეო ტრაქტატის 200 წლისთავი იზეიმებოდა და სამუშაოების დასრულება საიმდროოდ მოითხოვეს) გამო არ იქნა გაფიქრებული სასახლის „გამონთავისუფლების“ ყველა შედეგი. განსაკუთრებით თვალშისაცემი ის გახლდათ, რომ ერთსართულიანი შენობა მიბჯენილი გამოჩნდა (ისტორიულად – ცხადია, პირიქით მოხდა!) წმ. ნინოს სასწავლებლის XX ს-ის დასაწყისის ზორბა ნაგებობაზე – გამოვიდა, რომ ბატონის-ციხის გული მის სხვა შემადგენლებზე ნაკლებ საჩინოა. არსებითად, ამან **მორალურად** გარდუვალობით მოიტანა აზრი სასახლისთვის პირველობის დაბრუნების და მოგვიანო ნაშენობის აღებისა, რასაც, თავის ჯერზე, გასაგები აღშფოთება მოჰყვა (იხ., მაგ.: ლ. ანდრონიკაშვილი, თელავის ურბანული მემკვიდრეობის ღირებულება, კრ. *მხატვრული ფორმა: ეპოქები და ტენდენციები*, თბ., 2015, გვ. 134-135), თუმცა მსჯელობისას არ არის ხოლმე თვალმიდევნებული მოვლენათა მთელი ეს ჯაჭვი. იმას როდი ვამტკიცებ, „ასჯერ გაზომვა“-ც სასახლის „გამოშიშვლების“ გადანყვეტილებას არაფრით მიგვაღებინებდა-მეთქი, ძალიანაც შეიძლება იგი არც შეცვლილიყო – იმასლა ვამბობ, რომ არ ყოფილა ჯერისაებრ გათვალისწინებული, თუ რას მოიტანდა მისი აღსრულება.

⁴⁹ ი. ელიზბარაშვილი და სხვ., *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 197.

⁵⁰ *იქვე*.

– მერედა რას ვენიოთ, როდესაც კედლებზე რისამე ერთი ნაკუნიც არ შემოგვრჩენია? ვიცით, რომ შუა დარბაზი მოხატული ყოფილა (ისევე როგორც ბატონის-ციხის ახლანდელი აღმოსავლეთი ჭიშკრის ზედა სართული)⁵¹ და - არც მხატვრობის ნაკვალები ჩანს სადმე. ერთშილა ვერავინ შეიტანდა ეჭვს – სარკმლებში გეომეტრიული სახეებით შედგენილი შებეკვები იქნებოდა და ეს ფერადოვანი და ფერადოვნების შემომტანი ელემენტი იქნა კიდევ შემოყვანილი თელავის სასახლის ყველაფრისგან განძარცვული ინტერიერის ცოტათი მაინც გასაცხოვრებლად. ვფიქრობ, ეს სავსებით სწორიც იყო, ოღონდ – ზემომოყვანილი საბუთიანობის კუთხით თუ შევხედავთ! – არასაკმაო. ჯერ ერთი, ასე ვთქვათ, à la Nukha სტილიზებული ალათების ნაყში შეიძლებოდა – ახლაც შეიძლება! – უფრო თავისუფლად, ისევე გეომეტრიულად, არკი ასე „გვიანირანულად“ დახატულიყო, იქნებ და, სულ სხვა გეომეტრიით და სულაც სხვა საზრის-დებით. სამაგიეროდ, „ჩანაფიქრის ავთენტურობისთვის“ ყველაზე მთავარი – მინების ფერადოვნება უმჯობესი იქნებოდა სხვა ყოფილიყო. თბილისში შემორჩენილი (სამხატვრო აკადემიის = არშაკუნის სახლი, სხვა საცხოვრებელი სახლების) XIX საუკუნისა და XX-ში აღდგენილი შებეკვების შედარება ნათელჰყოფს, რომ ძველი მინის ფერი უფრო ნაჯერია, რაღაც ნაირად „მანათობლად მუქი“ (ასეთივე იყო XII-XIV სს-ის ევროპული ვიტრაჟებიც), თანამედროვე კი ჭყეტელაცა და წყანყალაც; კარგი იქნებოდა მოგვეხერხებინა ძველისგვარი ფერები მიგველო – ძნელი დასაჯერებელია, ეს **ტექნიკურად** შეუძლებელი იყოს. და კიდევ: რა გვიშლის კედლები ფერწერით მოვრთოთ – სავსებით, გნებავთ, ხაზგასმულად სხვანაირ-დღევანდელით, ორნამენტულობითა და ფერთა შემადგენლობით კი ძველს შეხმიანებულით? ამას მარტოოდენ თელავისთვის როდი ვნატრულობ – განა

⁵¹ ლ. რჩეულიშვილი, ქ. თელავის მეფეთა სასახლე, კრებულში: მისივე, *ქართული ხელოვნების ისტორიის ნარკვევები*, თბ., 1994, გვ. 201 და 204.

საცოდაობა არ არის, რომ იმერეთის მეფეთა სასახლიდან შემორჩენილი ერთადერთი რამ, ოდესღაც „ოქროს ჩარდახად“ წოდებული, ახლა გაპარტახებული და გაუბედურებული იდგეს? არ ვიცი, რა ვუშველოთ ფასადებს, მაგრამ რა უდგას წინ შიგნით იქ ადრე არსებული საისტორიო-ბატალური მხატვრობა „დავაბრუნოთ“⁵²? ისიც მგონია, ვიცი, ეს საუკეთესოდ ვის გამოუვა – ლევან ჭოლოშვილს, ვისთვისაც გვიანი შუა საუკუნეების ჩვენი ტრაგიკული ისტორიაც აგრე ახლობელია და იმერეთის სამეფოს ბედი და უბედობა... გაუჭირდება მას, ვითომ, სინგურ-ლურჯ-მწვანე-ყვითელ-ყავისფრებით ჩვენს კედლის მხატვრობას შეესიტყვოს, თან კი სავსებით თავისი და სავსებით ჩვენდროინდელი ფერწერა შექმნას? არც ის მგონია საჭირო, თუ თელავში, თუ ქუთაისში პირდაპირ კედლებზე ვხატოთ – გადავჭიმოთ რამ მასალა და ფერი მასე დაიდოს; დე, ნუ „შევანუხებთ“ თავად კედლებს და შემდგომ დროს დაფუტოვოთ შესაძლებლობა ჩვენი ნაკეთები გაუნადგურებლად მოაშოროს ბაგრატიონთა ნაბინევს და თავისას ენიოს... მეორე მხრივ, რით არ შეიძლება, ეს მხატვრობანიც ჩვენმა სასახლეებმა ისევე „შეიგუოს“, როგორც, ვთქვათ, მორიც ფონ შვინდტის XIX საუკუნის რომანტიკული კომპოზიციები აიზენახის ვარტბურგის რომანულმა ციხე-დარბაზმა⁵³?

ვიდრე, დამაბოლოვებლად, ასე ვიტყოდი „საკონსერვაციო იდეოლოგიის“ მსოფლმხე-

⁵² ვ. ბერიძე, *XVI-XVIII საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრება*, ტ. I, თბ., 1983, გვ. 228.

⁵³ რაკი ნატვრაა, ამ ერთსაც ვიტყვი – რა კარგი იქნებოდა, ამ სასახლეებში – სხვაგანაც, ეგების! – გამოსაფენად თხოვების წესით განთავსებულიყო მუზეუმების საცავებში დაუნჯებული და არგამოსაფენადა თუ უიშვიათესად გამოსეფენად „განწირული“ ნივთები – ხომ არის საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შემადგენელთა საკუთრებაში ერეკლე II-ის, დარეჯან დედოფლის, გიორგი XII-ის თუ სხვათა ნაქონი ნივთები, მეფე-დედოფალ-ბატონიშვილთა პორტრეტები... უთუოდ, იმერელი ბაგრატიონების ხელმონაკიდებიც მოიძებნება რამე თბილისსა და ქუთაისში...

დველობრივ ქვეშრეზე შევჩერდები, ვნახოთ, რა იკვეთება ყოველნაირი „პრინციპებიდანა“ და „მითითებებიდან“, როგორც ძეგლთადაცვლით მოქმედებათა მიუცილებელი საფუძველი, მათ თუ დროისმიერსა და ცხად, გინდა ფარულ პოლემიკურ ჩენჩოს გადავაცლით.

ა. პირველი – რაზედაც ზემოთ რისამე თქმა მეზედმეტა: სანამ რამეს გავაკეთებდეთ, დიდი იქნება თუ მცირეზე მცირე, ყველაფერი უნდა შევიტყოთ შესაბამის „ობიექტზე“ – წერილობითი წყაროებითა და ბიბლიოგრაფიით დაწყებული, ვიდრე უახლესი ფიზიკო-ქიმიური მეთოდებით მოსაპოვებელი მასალათმცოდნეობითი, გარემოსმცოდნეობითი და ა.შ. მონაცემების ჩათვლით;

ბ. შენარჩუნებულ უნდა იყოს შეძლებისდაგვარად ყველაფერი და აუცილებლად – ყოველივე რაიმე კუთხით (მხატვრული, ურბანული, ისტორიული, ლანდშაფტური...) ღირებული; სავსებით აუცილებელი ჩანს ბოლო დროის მეთოდიკაში მოთხოვნილი ღირებულებათა ცალკე გამოყოფა – ამით თუ სულ არ გამოირიცხება, მინიმუმამდე მაინც დავა რისამე ფასეულის განირვა (მაგ., ვფიქრობ, არ დავკარგავდით პირველი სართულის ინტერიერებს და სადარბაზოს ყოფ. იუსტიციის სამინისტროში რუსთაველის გამზირზე);

გ. გამოყენებული მასალები მოცილებადი უნდა იყოს – მათ თავსებადობაზე არსებულთან ლაპარაკიც ზედმეტია;

დ. წინდანინ არ უნდა ამოვიჩემოთ რამ ერთი მეთოდი და უნდა „ავამუშავოთ“ ყველა ის – ზოგჯერ თავად დამწერ-შემდგენელთა მიერაც ნახევრად გაუცნობიერებელი ნახევრად დაფარული, – შესაძლებლობანი, რაც ყოველნაირ შეთანხმებებსა და განსაზღვრებებშია ჩამალული; აკი ვნახეთ, როგორ შუქს ჰფენს რეკონსტრუქციის საკითხს „ნარას ავთენტურობის დოკუმენტი“⁵⁴.

⁵⁴ ამასთან დაკავშირებით ჩ. ბრანდის კიდევ ერთი დაკვირვებაცაა საგულისხმო: „ხელოვნების ნა-

ახლა კი, დასასრულ, კიდევ ერთხელ დავსვათ კითხვა: რატომ არის, რომ ვერა და ვერ იკიდებს ფეხს თეორიულად ასე რიხიანი „სუფთა კონსერვაციონიზმი“? რომ ვერა და ვერ შეეთანხმებოდა ერთი მეორეს თეორია და პრაქტიკა? ვფიქრობ, გამოცანის ამოხსნა ხელოვნებისა და ადამიანის ცხოვრების მიმართების გაცნობიერებაში უნდა ვეძიოთ. ზემოთ ვახსენე, რანაირად იმოქმედა ჩემს შეხედულებებზე მონოდებამ, „ბაგრატის ტაძარი“ აღვადგინოთო. სინამდვილეში პირველი ბზარი ჩემს „ავთენტისმს“ მაშინ გაუჩნდა, როდესაც გიორგი ჩუბინაშვილის არქივში ვნახე მისი დადებითი გამოხმაურება წრომის ტაძრის გუმბათის რეკონსტრუქციის პროექტზე – და ამას ბ-ნი გიორგი წერდა, ზედმინევენით მეცნიერული დამოკიდებულების ქომაგი! ბ-ნი გიორგი, ვინც ქ-ნ ეკა პროვალოვას მონაყოლით, რომელიღაც, ეტყობა, ზღვარგადასულად აგრესული ძეგლთა-დაცვითი იდეის გამო ასე თქვა, „ძეგლებს ბუნებრივი სიკვდილით კვდომა აცალეთ“-ო...

კიდევ უფრო მომხვდა გულს ცოტა ხანში ჩემი საყვარელი ჯილბერტ ქ. ჩესტერტონის მოთხრობის „დარნაუეითა ბედისწერა“ შემდეგი ადგილი: მისი ცნობილი გმირი, კათო-

ნარმოების მასალაზე“ თავში ის განასხვავებს მასალას როგორც „სტრუქტურას“ და როგორც „იერს“ (იტალ. *aspetto*, ინგლ. *appearance*). ხელოვნების თვალსაზრისით არსებრივი – მეორეა. პირველი, ნაწარმოების როგორც ნივთის შედგენილობა, შეიძლება კიდევ შეიცვალოს, თუ ეს იერზე არ აისახება (მაგ., გაცვეთილი ტილო, თუ ის არანაირად მონაწილეობს სურათის ფორმათმეტყველებაში) (C. Brandi, *The Theory...* გვ. 51). აქედან რამდენიმე რამ გამოდის – მაგ., ასე შეიძლება გამართლდეს – თავისთავად გამონაკლისადლა მოსათმენი, – ე.წ. „ფასადიზმი“, ე.ი. მხოლოდ ქუჩის „გარეგნობაზე“ გათვლილი ძეგლთადაცვითი მოქმედება არქიტექტურის რესტავრაციაში. ხოლო ამასთან კი, თუმც მასალაზე მოფიქრალ ჩ. ბრანდის ეს საზოგადოდ არ უფიქრია, თუ რაღაც განზომილებით – მაგ., ქუჩის თუ მოედნის ანსამბლში ადგილის მხრივ დაკლებული ნაგებობის მოხაზულობა ან ღიობთა რიტმული განაწილება, – მის ერთადერთ-განუმეორებელ მთლიანობას აყალიბებს, იერის წარმართველობიდან გამომდინარე, მისი რეკონსტრუქცია ლამისაა სავალდებულოც კია...

ლიკე მღვდელი, მამა ბრაუნი ურჩევს ძველი გვარის ავსტრალიიდან ახლახანს ჩამოსულ მემკვიდრეს, მეტი შუქი შემოუშვას მის პირქუმ-ჩაბნელებულ საგვარეულო ციხე-კოშკში. ამის შემსწრე მხატვარი და სიძველის ტრფიალი მარტინ ვუდი აღშფოთებით შესძახებს: „რას ბრძანებთ, ... ვისგანაც გნებავთ, თქვენგან კი არ მოველოდი, მშვენიერ გოთურ კამარებს ასე უდიერად თუ მოეპყრობოდი! ისინი ხომ ლამისაა საუკეთესოა, რაც თქვენმა რელიგიამ მსოფლიოს მისცა. თითქოსდა თქვენ ამგვარ ხელოვნებას უფრო სათუთად უნდა ეკიდებოდეთ!“; ხუცესმა ამაზე ასე უპასუხა: „...თუკი თქვენ არ იცით, რომ მე მზად ვარ მტვრად ვაქციო ამ ქვეყნად რაც კი გოთური კამარებია, რათა სიჯანსაღე გინდაც ერთადერთი ადამიანის სულს შევუნარჩუნო, ჩემს რელიგიაზე კიდევ უფრო ნაკლები გცოდნიათ, ვიდრე თავად გგონიათ“-ო. არ ვარ დარწმუნებული, ოდესმე, რისამე გამო იოლად თუ გავიმეტებ რასმე მშვენიერს, ამ სიტყვისგებამ კი შემაგრძობინა, მხატვრულად ლამაზს მსოფლნესრიგში ადგილი რომ აქვს მისაჩენი; დაემატა ამას ბ-ნი იუზა ხუსკივადის კითხვა: ხანძრისას ან ადამიანის გადარჩენა რომ შეგეძლოს ან რემბრანდტის სურათის, რომელს აირჩევდიო; ან კიდევ – ბ-ნი შალვა ხიდაშელის მტკიცება, ეთიკა ესთეტიკაზე აღმატებული არისო... გადახედეთ ახლა ჩ. ბრანდის – კვლავ ვადასტურებ, უღირსშესანიშნავესა და უმნიშვნელოვანეს, – წიგნს და აღმოაჩენთ, რომ იქ სიტყვა „ზნეობას“ კი არა, „ფუნქციასაც“ ვერ წააწყდებით. ან ნახეთ, როგორი ამრეზით ამბობს ნამდვილად კრიტიკული „პლაურალისტი“ მიხ. პეტცეტი „...ძეგლების მრავალი კატეგორიის „გამოყენებითი ღირებულება“ მოითხოვს მათ შეკეთებას და მნიშვნელოვან რეაბილიტაციას, რაც ცდება კონსერვაციის მეთოდს და მოიცავს შენარჩუნების სხვა მეთოდებსაც, ... და მაინც კონსერვაცია არის და ყოველთვის იქნება ათვლის წერტილი ძეგლის შენარჩუნების საკითხებზე მსჯელობისას“-ო, ცოტა ადრე კი ითქმის „გარკვეული კატეგორიის

ძეგლებისათვის კონსერვაცია არის უპირველესი და ერთადერთი საშუალება... ეს, კერძოდ, ეხება ძეგლებს, რომლებიც გაიაზრება მუზეუმის მსგავს კონტექსტში⁵⁵.

არა მგონია, შემთხვევითი იყოს ან ჩ. ბრანდის ესთეტიზმი – რომლისთვისაც მას, თურმე საყვედურიც შეხვედრია⁵⁶, – ან კიდევ მიხ. პეტცეტიან მუზეუმის ხსენება. ერთიცა და მეორეც ეფუძნება ხელოვნების თვითკმარობის და თვითარსობა-თვითმდგომობის, მისი პრინციპული უფუნქციობის რწმენას, რაც XVIII საუკუნის ბოლოსკენ გამოინაკვთა იმანუილ კანტის და ფრიდრიხ ფონ შილლერის თხზულებებში, სადაც **ნამდვილ** ხელოვნებას არ აქვს წილი ადამიანთა ცხოვრებაში – თუმც (ფ. ფონ შილლერთან მაინც) მათი არსებობის გარეთარაა, როგორც მოგვიანებით, მაგ., ხოსე ორტიგა-ი-გასსეტის „დეჰუმანიზაციის თეორიის“ მიხედვით. **ისტორიულად** სულ სხვა ვითარება გვაქვს – მხატვრული შემოქმედების თვისება, სახე-ჰქმნას ადამიანთა მსოფლხედვა, მისი დასაბამიერი დანიშნულება ფორმისმიერ-ესთეტიკური მონესრიგების მეოხებით საკრალურ-მიღმურის ხილულ-თუ სასმენელ ქმნის გზით შესხენებისა თუ გამოხმობის, მას სწორედაც ადამიანთა ყოველდღიურობის შუაგულში აქცევდა, თუმც ის მართლაც აღზევებული იყო ყოფითობაზე, ყოფა-ცხოვრებას (რიტუალთან ერთად!) ზეჟამიერის განზომილებას სძენდა. როდესაც „სეკულარიზაციამ“ ხელოვნებას ამის საშუალება თითქმის წაჰგვარა, მას პოლიტიკურ-იდეოლოგიურ „ანგაჟირებულობასა“ და მხოლოო ესთეტიკურ „წმინდა ხელოვნებას“ (ე.ი. ოდინდელი მთლიანობის განმხოლოებულ მხარეებს) შორის არჩევანის მეტი თითქმის აღარც შერჩა რა. „კონსერვაციონისტები“, ცხადია, „ხელოვნება ხელოვნებისთვის“ იდეის მომხრეთა შორის ექცევიან, „კლასიკური მოდერნიზმის“

თეორეტიკოსებივით – ვინ იცის, იქნებ უნებურადაც. მაგრამ ფერწერა-ქანდაკების, მწერლობისა ან მუსიკისგან განსხვავებით, არქიტექტურისთვის **გამოიყენებოდეს** რაობა-რაგვარობის არსებისმიერი განსაზღვრებაა. და აი, **პრაქტიკოსი** (არადა, ჩ. ბრანდის იდეების გამზიარებლად ცნობილი) სერ ბ. ფილდენი გვმოძღვრავს: „შენობების შენარჩუნების გზა, საგნებისგან განსხვავებით, მათი მუდმივი გამოყენებაა – პრაქტიკა, რომელიც შეიძლება... მოდერნიზაციასაც მოიცავდეს, ადაპტიური ცვლილებებითა ან მათ გარეშე“⁵⁷. თითქოს მას, თუ მისებრ მოფიქრალთ, გულისხმობდეს მიხ. პეტცეტი, საკმაოდ აშკარა გულისწყრომით რომ წერს „გამოყენების ფეტიშიზმის“ შესახებ, რომელიც განიმარტება წინადადებით „ძეგლი გამოყენების გარეშე დაკარგულია“-ო⁵⁸. პირადად მე ამ გამონათქვამში საირონიოს ვერაფერს ვხედავ და ნიშნეულია, რაოდენი გასაქანი მიეცა სწორედ რეაბილიტაციას ბოლო ათწლეულებში, რა ადგილი უჭირავს განხორციელებულ სამუშაოებში ადაპტაციას. ყურადსაღებია, აგრეთვე, რომ ამგვარი მუშაობა სათავდაცვო ნაგებობებსაც შეეხო, რომელთა ნანგრევები იმავ მ. პეტცეტისთვის ცალსახად საკონსერვაციოლდა. ერთი მათგანი, რივოლის ციხე-დარბაზი (ტურინის მახლობლად) ზემოშემოთავაზებული ტერმინოლოგიით „გასრულება“-„ურთიერთშემსჭვალვის“ მეთოდით ანდრეა ბრუნოს მიერ თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმად გარდაქმნილი, თვით ე. აოკილეტომ შეაქო; მეორე თბილისში დადებით მაგალითად „English Heritage“-ის თავკაცთაგანმა, დანკან მაკკალუმმა წარმოადგინა – ამავე მიდგომით „გაცხოვლებული“ ბლინკოუ ჰოლლი ჩრდილო-დასავლეთ ინგლისში⁵⁹. გარკვეულწილად ეს თეორიაშიც

⁵⁷ B. M. Feilden, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 10.

⁵⁸ მ. პეტცეტი, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 15.

⁵⁹ J. Jokilehto, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 315; D. McCullum, *Improving Historic Urban Areas in England*, კრ. *საზოგადოება და ისტორიული გარემო*, გვ. 39-40 (ინგ.), 41 (ქართ).

⁵⁵ მ. პეტცეტი, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 19; შდრ. ასევე გულსგარეთი თხრობა თავში „რეაბილიტაცია და მოდერნიზაცია“, *იქვე*, გვ. 31-32.

⁵⁶ J. Jokilehto, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 237.

აისახა – ამ მხრივ მემნიშვნელოვნება ევროკომისიისა და ევროსაბჭოს შეერთებული ძალისხმევით მომზადებული და 2006 წელს დასტამბული „მემკვიდრეობის შეფასების სახელმძღვანელო“, კერძოდ კი მას დართული სანიმუშო შეფასება ჩერნოგორიაში კოსმაჩის ციხე-სიმაგრისა. 1840-იანი წლების ეს, საერთაშორისო (ე.ი. უმაღლესი) მნიშვნელობისად მიჩნეული, შენობა ვერც თუ კარგი დაცულობისაა – მორღვეულია დიდი ნაწილები, რაც მთავარია, უცნობია როგორი იყო მისი გადამხურავი კონსტრუქცია; ამ პირობებში (გავიმეორებ, ეს **სანიმუშოდ** მოტანილი დოკუმენტია!) მთავარ საგარეუდო სამოქმედო გეგმად სასტუმროს ან ჰოსტელის მასში მოწყობა განიხილება (ე.ი. სრული აღდგენაც) და მხოლოდლა ალტერნატივად – სამუზეუმო ობიექტად მისი გადაქცევა⁶⁰. ცალსახად ცხადია – რესტავრაციის უპირველესი წესიც კი – არავითარი ვარაუდით, – უკან გადადის ძეგლისთვის სიცოცხლის დაბრუნების, ცხოვრებაში მისთვის ადგილის მიკუთვნების საჭიროების პირისპირ.

„მუზეუმური“ ხედვის გათვალსაჩინოებისთვის კიდევ ერთ ამონარიდს მოვიყვან – ამჯერად ერთი კარგი ჩვენებური გამოკვლევიდან: „...საერთაშორისო პრაქტიკაში მუზეუმები ცდილობენ შეზღუდონ ექსპონატებთან უშუალო შეხება და ეს პროცესი ჩაანაცვლონ ელექტრონული კატალოგებით, სკანირებული ასლებით და ა.შ. მუზეუმების უმრავლესობას, კოლექციების უმეტესობა შენახული აქვს, ვიდრე გამოფენილი. მუზეუმის მუშაობის ძირითად პასუხისმგებლობას წარმოადგენს ადეკვატური შესანახი სათავსოების და შესაბამისი მეთოდების უზრუნველყოფა“⁶¹. არ გეჩვენებათ,

⁶⁰ კულტურული მემკვიდრეობის ინვენტარიზაციისა და დოკუმენტირების სახელმძღვანელო; ურბანული რეაბილიტაციის სახელმძღვანელო; მემკვიდრეობის შეფასების სახელმძღვანელო, თბ., 2008, გვ. 304, 307, 313-314.

⁶¹ ლ. მიქაბერიძე, არქეოლოგიური წარმოშობის ბრინჯაოს არტეფაქტების კონსერვაცია და კვლევა, თბ., 2016, გვ. 85.

რომ ეს უკვე ნამეტანია – ხელოვნების ქმნილებებთან მიმართებით მაინც! მათი გადაძალვა დაცვის მიზნით ფაქტიურად აუქმებს მათ, ვითარცა ნიმუშებს მხატვრული შემოქმედებისა, რომელნიც ყოველ მიზეზს გარეშე **აღქმული** უნდა იყოს, თუ არა და, გინდ არსებულა, გინდ არა; ხელოვნის ნაწარმოებს ვერც რაგინდა იყოს ასახულობა შეცვლის. არსებობს, კიდევ კარგი, ასეთი სიძველეთსაცავები (ასე უნდა მოწყობილიყო 2000-იანი წლების ბოლოს ქართულ-გერმანული პროექტით ქუთაისის მუზეუმი), სადაც ფონდები დამატებითი ექსპოზიციას, – მხოლოდლა გამოფენილის საგანგებო კომპონირების გარეშე. მოტანილი ნაწყვეტიდან კი ისიც ჩინებულად უნდა გამოჩნდეს, სად შეიძლება მიგვიყვანოს მუზეუმის, როგორც შესანახი ადგილის, იდეამ – მისი ბოლო საზრისდაკარგული, აღარავისთვის (მეცნიერებმა ისინი, სავარაუდოდ, უკვე შეისწავლეს და გამოაქვეყნეს) სასარგებლო ნივთების მატერიალური მყოფობაა. ვშიშობ, აქამდევე მივა „კონსერვირებული ნანგრევების“ უპირობო კულტიც – ნაშთთა თვითმიზნურ მოვლამდე, რაც დიდხანსაც ვერ გასტანს, რაკი არასაჭიროს ხანგრძლივად გადაყოლა ადამიანებს არ სჩვევიათ.

ჩვენში „სამუზეუმო“ განწყობილებას ისიც კვებავდა, რომ საბჭოთა ვითარებაში ყველაფერს რელიგიურს, ფეოდალურს, ბურჟუაზიულს ესთეტიკურის ცალმხრივი წინწამონევით თუ იხსნიდი მოსპობისგან – და ასეც ვირჯებოდით ყველანი, რამე მაინც რომ გადაგვერჩინა „სხვა დრომდე“. ეს იმას არ ნიშნავს, ვერ ვხვდებოდე, რომ „გამოყენებით მიდგომას“ თავისი ხიფათები აქვს – სულერთია, „ფუნქციას“ პირდაპირი, ვინრო აზრით გავიგებთ, თუ მასში საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ-სიმბოლურ საზრისდებასაც ვიგულისხმებთ. ვინც დაცვის ხერხთა (კონსერვაცია თუ რესტავრაცია) ნაირგვარობას ფუნქციას უკავშირებდა (პირველი, თითქოს, ფრანგი ჟ. ჟ. ბურასე იყო, 1845 წელს) ან პირდაპირ თანადროულ მოთხოვნებს აყენებდა წინ (მაგ., ინგლისური გაერ-

თიანება „ეკლესიოლოგისტი“, ანდა გერმანელი კ. ვებერი) საკმაოდ მსუბუქად უყურებდა გემოვნებისეულად არგულმისატანის უანგარიშო ნგრევასაც და გემოვნებისმიერსვე „სტილიზებას“ თუ მომატება-დაკლებას⁶². ნაირგვარ სიმბოლურ ასოციაცია-საზრისებსაც ძალუძს ბევრი უსიამოვნება შეგვამთხვიოს – დაწყებული აღსაფრთოვანებლის უაზრო „გალამაზებით“, დამთავრებული პოლიტიკურად თუ სარწმუნოებრივად მიუღებლის ხელაღებით განადგურებით, რისი სამწუხარო მაგალითები არც ბოლო ათწლეულებში დაგვკლება. მაგრამ საფრთხეები და უკუღმართობანი საზოგადოდ სდევს თან ადამიანის ცხოვრებას და ამის გამო, რა ვქნათ, სიცოცხლის შეწყვეტა-განადგურების ქადაგებას შევუდგეთ? ჩვენ, ქართველ ხელოვნებათმცოდნეებს, მემკვიდრეობით მიღებული გვაქვს ხელოვნების გაგება, ვითარცა, გ. ჩუბინაშვილის თქმით, „ხელოვნებისა ადამიანისთვის“⁶³ (ე.ი. პიროვნებისთვის), რაც – არ დავიღლები ამის გამეორებით, – პირველად დაბეჭდვისას, 1951 წელს, დემაგოგიური ლოზუნგის „ხელოვნება ხალხისთვის“ ბატონობის ჟამს, გადატრიალების ტოლფასი უნდა ყოფილიყო, ახლა კი, სხვა ყველაფერთან ერთად, ძეგლთადაცვითი „თავსატეხების“ ამოხსნის გეზსაც დაგვანახებს. ამ თვალსაზრისით თუ შეხედავთ, მხატვრული დანატოვარის მნიშვნელოვნება ჩვენი არსებობისთვის ისტორიული, გნებავთ, მეტაფიზიკური თუ ესთეტიკური პერსპექტივის მინიჭებაა – ამიტომღა გვაქვს უფლება ვთხოვოთ ჩვენს თანამოქალაქეებს თუ ხელისუფალთ, მატერიალურთან ერთად, ნივთიერი გარემოს ამ, სულიერ-მშენიერი ბუნების ნახნაგებსაც მიაგონ სათანადო პატივი. თავის ჯერზე, ვისაც ეს გვევალება და ვინც დავივალეთ, მოწოდებულნი ვართ წარსულის „ნაშთი“ ისე ვაცოცხლოთ, რომ აზრი შერჩეს მათ სათქმელს, არ განელდეს მათი ზემოქმედება ჩვენი სამოსახლოების იერსა თუ ჩვენს გუნებ-განწყობაზე. საამისოდ კი გარემოებათა და თვისებათაებრ ნებისმიერი მეთოდი უნდა მოვიმარჯვოთ – უმარტივესი დამცავი ფენის დასმა იქნება ეს, თუ რეკონსტრუქცია. რადგან ყველაფერი, რასაც ვიქმთ, ხომ ადამიანის განსასპეტაკებლად და ასამაღლებლად გვინდა; აკი ითქვა 20 საუკუნის წინ თვით იუდეველთა რელიგიური ცხოვრების უმკაცრესი პირობის, შაბათის უქმობის გამო: „შაბათი კაცისათვის დაებადა, არა-თუ კაცი შაბათისათვის“ (მარკოზ, 2, 27).

⁶² J. Jokilehto, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 149-150, 186-187, 196.

⁶³ Г. Н. Чубинашвили, О достижениях Советской Грузии в области изучения истории искусства (1951), *იხ.*: მისივე, *Вопросы истории искусства*, ტ. I, Тб., 1970, გვ. 4.

Dimitri Tumanishvili

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

George Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation

On the Protection and Conservation of Architecture

Based on the works of the 19th-20th cc. theoreticians from the field of conservation and the case studies from Georgian and international conservation practices, the paper discusses disputed issues of the conservation philosophy. It also touches so called “museum” and “man-oriented” approaches.

ნანა კუპრაშვილი

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

ლელა მიქაბერიძე

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

პრევენციის როლი კონსერვაციაში

მრავალი წელია მსოფლიოში არსებული ნამყვანი საკონსერვაციო ცენტრები შეთანხმდნენ იმაზე, რომ კონსერვაციაში ძალზე დიდი მნიშვნელობა ენიჭება პრევენციულ კონსერვაციას. პრევენციული კონსერვაცია არის ღონისძიებათა ერთობლიობა, რომელთა შედეგადაც სამუზეუმო ექსპონატები და კოლექციები შენახულია, გამოფენილია, მოვლილია და შენარჩუნებულია ისე, რომ არ მოხდეს მათი მდგომარეობის გაუარესება¹. პრევენციული კონსერვაცია გულისხმობს ექსპონატებისა და კოლექციების დაზიანების საწინააღმდეგო და პოტენციური საფრთხის შესამცირებელ ნებისმიერ ზომას. ექსპონატების დაცვის რეჟიმი თავისთავში გულისხმობს იმ პირობების ერთობლიობას, რომელიც აუცილებელია კოლექციის შენარჩუნებისათვის. სათანადო პრევენციული კონსერვაცია ყველაზე ქმედითი ფორმაა, რადგან ამ მეთოდის გამოყენება თავიდან გვაცილებს გამოსასწორებელი კონსერვაციის აუცილებლობას ან მინიმუმამდე დაჰყავს მისი საჭიროება. ამ მეთოდის გამოყენებით შესაძლებელია ხელოვნების ნიმუშის შენარჩუნება და დაცვა მომავალი თაობებისათვის იმავე მდგომარეობაში, როგორშიც ის მუზეუმში მოხვედრამდე იყო.

მუზეუმებში პრევენციული კონსერვაციის დაგეგმვა კომპლექსური საკითხია, რადგან განსხვავებული ტიპის კოლექციებს მოვლის განსხვავებული მეთოდები ესაჭიროება. ეს ასევე დამოკიდებულია სპეციალისტების მუშაობაზე და იმ გამოცდილებაზე, რომლის შედეგადაც შეიძლება კოლექციის ყველა საჭიროების უზრუნველყოფა. უპირველეს ყოვლისა, ექსპონატის გადარჩენის შესაძლებლობაზე და კონსერვაციის შესაბამისი საშუალების არჩევანზე გავლენას ახდენს ამ ექსპონატის ისტორია სამუზეუმო კოლექციაში მოხვედრამდე. რა მიზნით შეიქმნა ეს ნივთი, რა მასალისგან არის დამზადებული, როგორ გამოიყენებოდა და რა პირობებში იმყოფებოდა მუზეუმში მოხვედრამდე – ყველაფერი ეს ის ფაქტორებია, რომლებსაც ყურადღება ექცევა კომპლექსური პრევენციული კონსერვაციისას.

კონსერვაციის სპეციალისტებმა შეიმუშავეს სტანდარტები სხვადასხვა ტიპის კოლექციებისათვის ყველაზე მოსახერხებელ პირობებთან დაკავშირებით. ეს სტანდარტები გვიჩვენებს, თუ როგორ შეიძლება მუზეუმის გარემოს კონტროლი პირობების შეფასებით და მათი მოქცევა კონკრეტულ საზღვრებში. უნდა აღინიშნოს, რომ გარემოს სტანდარტები უნდა სრულდებოდეს ნებისმიერ დროს, იქნება ეს ექსპონატების გამოფენა, შენახვა თუ ტრანსპორტირება. კოლექციების კონსერვაციაზე გავლენას ახდენს ოთხი ძირითადი ფაქტორი: ტემპერატურა, ფარდობითი ტენიანობა, განათების დონე და ჰაერის სისუფთავე². პრევენციული კონსერვაციის როლი მდგომარეობს იმაში, რომ აკონტროლოს ეს ფაქტორე-

¹ დ. კონსტანტიოსი, ნ. კონსტანტიოსი, ლ. ცომბანოლლუ, *სახელმძღვანელო მუზეუმის მენეჯერთათვის*, <http://www.nplg.gov.ge>.

² J. Wellheiser, J. Scott, *An Ounce of Prevention: Integrated Disaster Planning for Archives, Libraries and Record Centres*, 2nd edition, Maryland and London, 2002.

ბი და რაც შეიძლება დიდხანს შეინარჩუნოს კოლექციისთვის აუცილებელი პირობები.

ტემპერატურა და ტენიანობა ის მთავარი ფაქტორებია, რომლებსაც მნიშვნელოვნად შეუძლია მოახდინოს გავლენა ექსპონატის სიბერის პროცესის დაჩქარებაზე. სამუზეუმო საქმეში ასევე მნიშვნელოვანი კომპონენტია ჰაერის დაბინძურებისაგან დაცვა. ექსპონატების დაცულობაზე ნეგატიურად მოქმედებს მტვერი, გამონაბოლქვი, ჭვარტლი. ეს განსაკუთრებით ეხება მსხვილ ქალაქებს. სინათლემ შეიძლება სერიოზულად დაზიანოს სამუზეუმო ექსპონატები. ის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საფრთხეა კოლექციების ხანგრძლივი არსებობისთვის. ნებისმიერი სინათლე, სუსტი იქნება ის თუ ძლიერი, ენერჯიაა და შეიძლება გამოიწვიოს ექსპონატების დაზიანება ფერების გახუნებისა და მასალის მდგომარეობის გაუარესების სახით. ბიოლოგიური რეჟიმის დაცვა უზრუნველყოფს ექსპონატების დაცვას ბიო-დამაზიანებლებისაგან: ობისაგან, სოკოსაგან, მწერებისაგან, მღრღნელებისაგან. სამუზეუმო საქმეში ძალიან მნიშვნელოვანია ექსპონატების დაცვა მექანიკური დაზიანებისაგან. ეს ფაქტორი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია სპეციალისტების უშუალოდ ნივთებზე მუშაობის პროცესში³.

მუზეუმების უმრავლესობას კოლექციების დიდი ნაწილი არა გამოფენილი, არამედ შენახული აქვს. მუზეუმის მუშაობის ძირითად პასუხისმგებლობას წარმოადგენს ადეკვატური შესანახი სათავსოების და შესაბამისი მეთოდების უზრუნველყოფა. როგორც ექსპონატების შენახვის ყველა შემთხვევაში, აქაც აუცილებელია საიმედოდ დაცული შენობა. ასევე აუცილებელია გარემო პირობების კონტროლი და კოლექციების შემოსვლასთან, გასვლასა და ადგილმდებარეობასთან დაკავშირებული დოკუმენტაციის შექმნის სათანადო სისტემისა და პროცედურების ჩამოყალიბება. განსაკუთრებით მნიშ-

ვნელოვანია კოლექციების დამუშავების პროცედურები. უზრუნველყოფილი უნდა იქნეს, აგრეთვე, მათი მისაწვდომობის შესაძლებლობა.

ექსპონატების შენახვა-დაცვის სისტემა უნდა ემსახუროდეს ორ ამოცანას:

- 1) ექსპონატების ხანგრძლივად დაცვა მექანიკური დაზიანებისაგან და დეფორმაციისაგან;
- 2) ნივთების ხელმისაწვდომობისა და საჭიროების შემთხვევაში, მათი სწრაფი და ადვილად მონახვის უზრუნველყოფა.

მსოფლიოს ნამყვან მუზეუმებში ხორციელდება ისეთი პრევენციული ღონისძიებები, რომლებიც მიახლოებულია თითოეული ნივთისათვის საჭირო იდეალურ პირობებს. დაცვა-შენახვისათვის საჭირო თითოეული კომპონენტის მაჩვენებელი მკაცრადაა განსაზღვრული და დაცული. ეს სტანდარტი მოქმედებს ყველა იმ მუზეუმში, რომელიც მოწოდებულია კულტურული მემკვიდრეობის მატერიალური ძეგლების ხანგრძლივად შენახვისთვის.

ჩვენი ქვეყანა რომ საკმაოდ მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის რუკაზე, უდავოა. თუმცა, მიღებულ სტანდარტებთან მიახლოება მტკიცეული თემაა. ექსპონატების შენახვა-მოვლის საკითხი განსაკუთრებით მწვავედ დგას რეგიონულ მუზეუმებში, სადაც სხვადასხვა მიზეზის გამო, ფაქტობრივად ყველა კრიტერიუმი დარღვეულია.

გარდა ზოგადი სტანდარტებისა, მნიშვნელოვანია ისეთი ელემენტარული წესების დაცვა, როგორცაა ნივთების საცავებში განთავსების ფორმა. სამწუხაროდ, ზოგიერთ მუზეუმში არის შემთხვევები, როცა ფერწერული ნამუშევრები ფონდებში განთავსებულია ისე, რომ ისინი ერთმანეთს აზიანებს მექანიკურადაც და სტრუქტურულადაც. ვხვდებით შემთხვევებს, როცა ლითონის ექსპონატები ერთმანეთში ჩანცობილი ინახება, რაც დაუშვებელია. ვხვდებით ერთ ვიტრინაში მოთავსებულ სარესტავ-

³ M. Ryhl-Svendsen, Indoor air pollution in museums: a review of prediction models and control strategies, *Reviews in Conservation*, 7, 2006, pp. 27-41.

რაციო და რესტავრირებულ-კონსერვირებულ ლითონის ნივთებს, რომლებიც ერთმანეთს აზიანებს.

გასათვალისწინებელია, რომ პატარა მუზეუმებს არ აქვს იმის ფუფუნება ჰყავდეს საკუთარი რესტავრატორ-კონსერვატორი, რომელიც შეაფასებს რისკებს, შეიმუშავებს რეკომენდაციებს და შემდეგ განახორციელებს ქმედით ღონისძიებებს სავალალო შედეგების თავიდან ასაცილებლად ან შესამსუბუქებლად მაინც. ამდენად, დგება ეფექტური კომუნიკაციის აუცილებლობის საკითხი მუზეუმებსა და იმ ორგანიზაციებს შორის, რომლებსაც შეუძლია პრევენციული კონსერვაციის მიმართულებით კონსულტირება და რეკომენდაციების გაცემა.

უკანასკნელ წლებში მსოფლიოს ნამყვანი მუზეუმები გადავიდა მენეჯმენტის ახალ ფორმაზე, რომელიც გულისხმობს რისკების მართვის ხუთ საფეხურს, ესენია: ძეგლის კონტექსტის დადგენა, რისკების იდენტიფიკაცია, რისკების ანალიზი, რისკების შეფასება და რისკების მართვა. მოცემულ საკითხს შევხებით იმისთვის, რომ დავინახოთ სად არის, რომელ საფეხურზეა რესტავრატორ-კონსერვატორის ჩარევა საჭირო და რისი გაკეთება შეუძლია მას. საფიქრებელია, რომ კონსერვატორის აქტიური მონაწილეობა მიზანშეწონილი იქნება რისკების იდენტიფიკაციის, ანალიზის და შეფასების საფეხურებზე. ხოლო რისკების მართვის ეტაპზე რეკომენდაციების შემუშავებაც საკმარისია. კულტურული მემკვირდეობის მატერიალური ძეგლისა და სამუზეუმო ფასეულობების შენახვა-დაცვისას რისკების იდენტიფიკაცია ალბათ, ძნელი იქნება მასალისა და ტექნოლოგიის ღრმა ცოდნის გარეშე. რისკების გაანალიზებასა და შეფასებაშიც მნიშვნელოვანია კონსერვატორისა და მუზეუმის ფონდის მცველის ან მმართველის ერთობლივი მუშაობა და საერთო დასკვნების გაკეთება. რისკების მართვა, რა თქმა უნდა, უმეტესწილად, ეკისრება ფონდის მცველს, თუმცა ეს შეუძლებელი იქნება კონსერვატორის რეკომენდაციების გარეშე. ხშირად ექსპონატის სტრუქტურის ცვლილება შესაძლოა ძნელი შესამჩნევი იყოს და რეაგირება იმდენად დაგვიანდეს, რომ შეუძლებელი გახდეს ნივთის გადარჩენა ან მისი თავდაპირველი სახის შენარჩუნება. არადა, დროულად განხორციელებული მარტივი სამუშაო შესაძლოა საკმარისი აღმოჩნდეს გართულების თავიდან ასაცილებლად.

ყოველივე ზემოხსენებული, პრევენციულ კონსერვაციას ძალზე მნიშვნელოვან საკითხად აქცევს, შესაძლოა, უფრო მეტადაც, ვიდრე გამოსასწორებელ კონსერვაციას. პრევენციულ კონსერვაციას შეუძლია გამოსასწორებელ კონსერვაციაში ჩადებული ინვესტიციებიდან მაქსიმალური სარგებლის მიღება. გამოსასწორებელი კონსერვაცია საჭიროებს გამეორებას და ნაკლებად ეფექტიანია მუზეუმის გარემოში, რომელიც ვერ უზრუნველყოფს სათანადო პირობებს ან არ მისდევს სპეციალურ ყოველდღიურ პროცედურებს. პრევენციული კონსერვაციის დაგეგმვის მეშვეობით შესაძლებელია სამუზეუმო კოლექციების შენახვა ახლანდელი და მომავალი თაობებისათვის.

Nana Kuprashvili

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

Lela Mikaberidze

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

Role of Prevention in Conservation

Since many years the leading conservation centers of the world acknowledge preventive conservation as a very significant method to work with. Preventive conservation presents a unity of measures that are applied for storing, exposing, handling and preserving and prevents deterioration. It implies any measures against damage of exhibits and collections and are used for reduction of potential hazard. Regime of protection of exhibits covers all those terms that are necessary for preservation of collections. Adequate preventive conservation is the most effective measure, since application of the method enables involved parties to avoid necessity of using restoration conservation or brings its need down to the minimum. Application of the method enables the experts to preserve art specimen and keep it for future generations in its initial condition, that is in the state it was before its appearance in the museum.

ნოდარ არონიშიძე

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

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

ადრეული ქართული ტაძართმშენებლობის რამდენიმე საღამო საკითხის შესახებ¹

ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიის მეცნიერებად „ჩამოქნის“ და მისი, როგორც სამეცნიერო დისციპლინის ჩამოყალიბების სათავეები თითქმის ხომ სრულად ეთმოზა იმ ლაბირინთთა კვლევა-ძიებასა და ანალიზს, რომელსაც ჩვენ დღეისათვის ერთმნიშვნელოვნად და ამავედროულიად, სრულებით „თავისუფლადაც“ დათარიღებას, ამა თუ იმ ტაძარ-ნაგებობისთვის მისსავ დროით-განსაზღვრულობის მისადაგებას ვუწოდებთ. გასული საუკუნის დამდეგიდან თითქმის რომ დღევანდლამდე ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიის ჩამოყალიბებისა და შევსების თანმიმდევრულ ნაბიჯებს ვადევნებთ თვალს. ამ თვალსაზრისით განხორციელებული პირველი ნაბიჯები კი, რომლებიც აბსოლუტურად „გასაგებად“ უკავშირდება გ. ჩუბინაშვილს, სპეციფიკურად გამორჩეული და განსხვავებული მიმართულების მატარებელია და თავის თავში ერთდროულად მოიცავს რამდენსამე ფაზასა თუ კვლევითი მიმართულების რამდენიმე სარტყელს. თუმცა, გ. ჩუბინაშვილისათვის იქნებ თანაბარმნიშვნელოვნადაც მოჩანდა ცალკერძ – აუარება ნანგრევებისაგან ქვეყნის ტაძართმშენებლობის ისტორიის შექმნა და ამის საშუალებით კი, თავად ისტორიული წარსულის სხვაფრივი გაცოცხლება; ან კი, მეორე მხრივ, საერთოქრისტიანული ხუროთმოძღვრების ერთ გამორჩეულ ნაწილად ქართული არქიტექტურის დასახვა. თუმცა განურჩევლად ზემოთქმულისა, ყოველი სამუშაოს მთავარ და განუზომლად მნიშვნელოვან ნაწილად არაორაზროვნად შეგვიძლია დავსახოთ უშუალოდ ნაგებობათათვის შესატყვისი თარიღის გამოღება. „დათარიღების პრობლემა“ გ. ჩუბინაშვილის მონაფეების შრომებშიც „ცოცხლობდა“ და დღემდე ინარჩუნებს მწვავე აქტუალობას, თუმცადა ხუროთმოძღვრული კვლევების ძირითადი სპეციფიკა 1960 – იანი წლების შემდგომ და სადღეისოდაც, მაინც გ. ჩუბინაშვილის მიერ სტრუქტურირებული კვლევების შემავსებელ ხასიათს ატარებს, რაც კვლევათა სრულებით სხვა საფეხურსა და მნიშვნელოვნებას უსვამს ხაზს. პირობითად რომ ვთქვათ, „თარიღთა დადგენის“ შემდგომ, საქმე-საკეთებლის მთავარმა ხაზმა უკვე არსებული, გამოცდილ-მოსინჯული და მიღებული, ქართული ხელოვნების ისტორიის პერიოდიზაციის შევსებისკენ გადაინაცვლა, რაღა თქმა უნდა, ახალ ძეგლთა აღმოჩენითა თუ დათარიღებითურთ – ყოველივე იმის შემატებითაც, რაც დაზუსტებასა და გამართვას საჭიროებდა.

ამრიგად, „მინა ყამირზე“ დაწყებული გარჯა, რომელიც ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიის ჩამოყალიბების პირველ ნაბიჯებსაც გულისხმობს, მეტწილად ძეგლთათვის შესა-

¹ მოცემული წერილი, დურუჯისპირა ბაზილიკის სახელოვნებათმცოდნეო ანალიზისა და დათარიღების მცდელობის შესახებ არსებული ერთიანი გამოკვლევის აზრობრივად პირველ ნაწილს წარმოადგენს. მეორე ნაწილისთვის იხ. ნ. არონიშიძე. დურუჯისპირა ბაზილიკის კომპოზიციის რაობისთვის, *საქართველოს სიძველენი*, N 20. თბ., 2017, გვ. 61-97. თავის მხრივ კი ორივე ეს წერილი, შემოკლებული ვერსიისა სამაგისტრო ნაშრომისა („ადრექრისტიანული ქართული ხუროთმოძღვრების რამდენიმე საკითხი“), რომელშიც ბევრად უფრო დეტალურად და ვრცლადაა განხილული ყველა ის საკითხი, რომელთა შესახებაც მოცემულ წერილებში გვხვდება მსჯელობა. იხ., ნ. არონიშიძე, სამაგისტრო ნაშრომი, თსსა, რესტავრაციის, ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის ფაკულტეტი, თბ., 2017.

დარისი თარიღის გამოკვლევასა და გამო-
ნაკვთვას უკავშირდება. ერთია ამ შემთხვე-
ვაში ქართული ხელოვნების ისტორია და
მისი განვითარების მორფოლოგია და სულ
სხვაა კიდეც ამ მიმართულებით არსებული
საერთო გამოცდილება, ჰიპოთეზები, გამო-
მუშავებული და დროით პრიზმაში გატარე-
ბული დაბეჭდვითი მტკიცებები, რომლე-
ბიც ხელოვნების ისტორიის კვლევის მეთო-
დოლოგიაში დაგროვდა და წარმოჩინდა.
„კვლევის მეთოდების“, თავდაპირველად
სწორედ ასეთი ზოგადი და თითქმის რომ
„ახსტრაქტული“ განხილვა-ანალიზი მნიშ-
ვნელოვანია და სხვაგვარი დატვირთვის
მატარებელიც იმ აზრით, რომ საქმე ქარ-
თული ხუროთმოძღვრებისადმი მიდგომას-
თან გვაქვს. საზოგადოდ, კვლევის მეთო-
დოლოგიისთვის გვერდის ავლა ვერასგზით
ჩანს შესაძლებელი. ხელოვნების ისტორიის
კვლევის მეთოდების განსაკუთრებული ხა-
ზგასამით აღნიშვნა-შენიშვნისა და ანალიზის
საჭიროება, დიდწილად, ეგებ სწორედ რომ
ქართულ ხუროთმოძღვრებაში „მათარიღე-
ბელი საშუალებებისადმი“ – ისინი ხომ გარკ-
ვეული თვალსაზრისით „ქრესტომატიული-
ცაა“ – ხელახალმა მიბრუნებამ დაბადა. ის
რომ კვლევის მეთოდოლოგია და მათ შორის
დათარიღების საკითხი უდაოდ მნიშვნელო-
ვანია, არა მხოლოდ უშუალოდ ხელოვნების
ისტორიის გამართვისთვის საჭირო, არა-
მედ, თავისსავე თავში მომცველი პრობლე-
მების თვალსაზრისითაც ნათლად დასტურ-
დება ვ. ზაუერლენდერის ზედმინეწით
ზუსტი ანალიზითაც, რომელიც ხელოვნე-
ბის ნიმუშის „ხნოვანების, სადაურობისა და
ინდივიდუალობის დადგენას „ეხება“². რაც
შეეხება დათარიღების პრობლემას, რომე-
ლიც, თავის მხრივ, მრავალ კომპონენტა-
დაა დანაწევრებული და მისი შემადგენელი
ელემენტების რკვევა და დადგინება კიდე-
ვაც გახდა ხელოვნების ისტორიის კვლევის
მეთოდებში ვრცლად საანალიზო და გან-

² ვ. ზაუერლენდერი, „ხნოვანების, სადაურობისა და ინდივიდუალობის დადგენა“, წიგნში: *ხელოვნების ისტორია, შესავალი*, თბ., 2005, გვ. 126-158.

სახილველი საკითხი, უთუოდ საჭიროებს
ზედმინეწით და შეძლებისდაგვარად გა-
მართულ „მოთხრობასაც“. ამ მხრივ, იმის
საჭიროებაც ჩნდება, რომ მოხდეს დიფე-
რენცირება და თანმიმდევრობითი დალაგე-
ბა იმ ნიშან-თვისებათა თუ არქიტექტურულ
თავისებურებათა, რომელთა საშუალები-
თაც ხელოვნების, მეტადრე არქიტექტუ-
რის, ისტორიკოსი ძეგლისათვის თარიღის
მისადაგებას ან კი მის განსაზღვრას ახდენს.
ასეთად, უკვე ხსენებულ ვ. ზაუერლენდერს
მრავალი საკითხი აქვს დასახული, თუმცაღა
ყველაზე ნიშნეული მაინც, ჩვენი შემთხვევი-
სათვის ისაა, რომ მიდგომათა სახესხვაობას
და კვლევის მეთოდთა გარდასახვას უპირა-
ტეს და უწინარეს შემთხვევებში ქვეყნებისა
და კულტურული არეალების გადანაცვლება
განაპირობებს, რომლის მიხედვითაც სხვა-
დასხვა ქვეყნისა თუ კულტურის შემთხვევა-
ში კვლევის მეთოდთა განსხვავებული ნაირ-
სახეობანი და აქცენტები ჩნდება.

დასახელებული საკითხი, რომელიც პრობ-
ლემების სახით იჩენს თავს ქართული ხუ-
როთმოძღვრების შესწავლის გზაზე, შეძლე-
ბისდაგვარად საჭიროებს დახვეწა-დან-
ნებას. შესავლის სახით წარმოდგენილი და-
თარიღების პრობლემა იმ საკითხთაგანია,
რომლის კონკრეტულ გამოძახილებზეც
გვექნება, ერთგვარად ნაძალადევი, მს-
ჯელობა წინამდებარე წერილის ფარგლებ-
ში, თუმცაღა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ერ-
თიანი სახის წარმოსადგენად და საკითხის
მთავარ არსთან მიახლოების მიზნით, ასევე
გვინევს წანამძღვრების მოხმობა.

გასული საუკუნის ბოლო მეოთხედი ქართუ-
ლი ხელოვნების საისტორიო მეცნიერების
სფეროში უკვე მრავალი წლის მანძილზე
მიმდინარე დავის დასაბამს წარმოადგენს.
აღსანიშნავია, რომ განსახილველი კამათი,
სხვადასხვა სახით, ცალკეულ საკითხთა
შესახებ მანამდეც მიმდინარეობდა, თუმცა
ერთგვარად შემაჯამებელი სახე 1985 წლის
წერილში მიიღო³, რომლის ძირითად არსსაც

³ ზ. კიკნაძე, თ. მირზაშვილი. რას მოგვითხრობს

ქართული ადრექრისტიანული ხუროთმოძღვრების ჩასახვისა და განვითარების შესახებ გ. ჩუბინაშვილისეული კონცეფციის კრიტიკული ანალიზი წარმოადგენდა. კრიტიკა არსებითად ორ მნიშვნელოვან საკითხს შეეხება. ძირითადი ცნება, რომლის ახლებურად გააზრებასაც ვხვდებით თ. მირზაშვილისა და ზ. კიკნაძის წერილში, გახლავთ გ. ჩუბინაშვილის მიერ შემუშავებული ე.წ. „ევოლუციის თეორია“⁴, რომლის მიხედვითაც, როგორც ცნობილია, ქართული ქრისტიანული ხუროთმოძღვრების მორფოლოგიის, დროში ფორმათქმნისა და ცვალებადობის ლოგიკური სურათი წარმოგვიდგება – საქართველოში ქრისტიანობის სახელმწიფო რელიგიად აღიარებიდან, ვიდრე გვიანი შუა საუკუნეების ჩათვლით. სწორედ მოცემული თეორიის კრიტიკა ხორციელდება შემდეგი საკითხების ახლებური გააზრებით:

1. პირველი მნიშვნელოვანი კითხვა, რომლის სხვადასხვაგვარად გააზრების საშუალებითაც ცდილობენ წერილის ავტორები ქართული ხელოვნების ისტორიის სამეცნიერო დარგის ფუძემდებელთა კრიტიკას, ქართული ხუროთმოძღვრების საწყისებრივი პერიოდის იმ ნაგებობათა გეგმარებით-სტრუქტურულ განვითარებას ეხება, რომელიც ძალზე მოკლეთ შეიძლება ასე განიმარტოს: გ. ჩუბინაშვილის მოსაზრებით, გამართული გეგმარებისა და ჩამოყალიბებული სტრუქტურის ბაზილიკების მშენებლობა, არსებულ მასალაზე დაყრდნობით,

მირანის წიგნი, *კრიტიკა*, №6, 1985.

⁴ ვფიქრობთ, სადღეისოდ განმარტებას საჭიროებს, ის რაც სრულებით ცალსახად გასაგები და ერთმნიშვნელოვანი უნდა ყოფილიყო. მხედველობაში გვაქვს „ევოლუციის თეორიის“ გააზრება, რომელიც თავისთავად სხვა არაფერია თუ არა „რევოლუციური“, ნახტომისებრი, განვითარების არსებრივად საპირისპირო მოვლენა. თუმცა ამასთანავე ისიც უნდა შევნიშნოთ, რომ გ. ჩუბინაშვილი წინარე ქრისტიანული ქართული კულტურის გადასვლას ქრისტიანულ მსოფლმხედველობასა და, მათ შორის, ხელოვნებაზე, სწორედ „ნახტომისებრი“ გარდაქმნის სახით იაზრებს.

მხოლოდღა V საუკუნის ბოლო მეოთხედში ფიქსირდება⁵.

2. თ. მირზაშვილისა და ზ. კიკნაძის წერილის მიხედვით, გამოკვეთილად მნიშვნელოვან საკითხად წარმოგვიდგება გ. ჩუბინაშვილის მიერ შემუშავებული, ქართული ხუროთმოძღვრების ადგილობრივ ნიადაგზე განვითარების თეორია – მისი მოსაზრებით, რომელიც არსებული ძეგლების ზედმინევენით ზუსტ შედარებით ანალიზს ეყრდნობა, ქართული ქრისტიანული ხუროთმოძღვრება, ჩვენში შემოსვლა-ჩასახვის შემდგომ, გადის განვითარების სრულებით თვითმყოფად გზას, თანაზიარს ადგილობრივ სამშენებლო ცოდნასა და ტრადიციასთან⁶.

იმისათვის, რომ ჩვენ მიერ დასახელებული პუნქტების საერთო საზრისი შეიკრას, მოგვყავს ვრცელი ციტატა ზ. კიკნაძის კიდევ ერთი, ბოლოდროინდელი წერილიდან: „აკად. გ. ჩუბინაშვილის კონცეფციის არსი, რომელსაც ჩვენს პუბლიკაციებში განვიხილავდით, მარტივია და შემდეგში მდგომარეობს: ქართლში ქრისტიანობის დამკვიდრების შემდეგ საეკლესიო მშენებლობა თვითმყოფადი გზით ისახება და ვითარდება. ქრისტიანობა, როგორც უცხო და უცნობი რელიგია, შიშს ჰგვრის ქართლ-კახეთის მოსახლეობას და აბრკოლებს მის შესვლას ეკლესიაში; ამიტომ შენდება მინიატურული ზომის სამლოცველოები, რომლებიც მხოლოდ მღვდელს იტყვენ; ამასთან ეს ნაგებობები მარტივი ფორმებისა და გაურკვეველი ხასიათისაა, რადგან მათი აგებისას მშენებელნი, მისაბაძი მაგალითის უქონლობის გამო, იძულებულნი არიან დაეყრდნონ ყურმოკრულ ცნობებს საეკლესიო ნაგებობათა შესახებ, შემოღწეულს ქართლში

⁵ გ. ჩუბინაშვილი, *ქართული ხელოვნების ისტორია*, ტ. 1, ტფ., 1936, გვ. 29-30; მისივე, *ქართული არქიტექტურის გზები*, ტფ., 1936, გვ. 7-10.

⁶ გ. ჩუბინაშვილი, *ქართული ხელოვნების ისტორია*, გვ. 1-30; მისივე, *ქართული არქიტექტურის გზები*, გვ. 7-10.

საქრისტიანოს ცენტრებიდან. ამ კონცეფციის თანახმად, მხოლოდ გორგასლის ეპოქაში უტოლდება საქართველო გარე ქრისტიანული სამყაროს სამშენებლო კულტურის დონეს და „სხვა ქვეყნებთან ერთად მონანიღობას იღებს ქრისტიანული დოგმების შემუშავებაში“. ამავე კონცეფციის მიხედვით, ცენტრალურგუმბათოვანი თემა ეკლესიებისა განვითარებულია ქართული გლეხური დარბაზის ტიპის შენობისგან და ადგილობრივი მოსახლეობის მისწრაფებების და ტრადიციების გამომხატველია, ამდენად თვითმყოფადია, ხოლო ბაზილიკური ტიპი იძულებით არის დანერგილი ოფიციალური ეკლესიის მიერ, რადგან უცხოა და ამიტომ ქართველი მშენებლისათვის ძნელად დასაძლევია“⁷.

საზოგადოდ უნდა ითქვას, რომ ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერების დარგად გარდაქმნის ურთულესი გზა, რომლის საფუძვლებიც, კიდევ ერთხელ ვიმეორებთ, სწორედ რომ გ. ჩუბინაშვილს უკავშირდება, ისტორიის ნაწილად იქცა. ისტორიისა, რომელიც არცთუ მაინცდამაინც საფუძვლიან ბრალდებებს, ზოგჯერ ლამისაა ცილისწამების ზღვრამდე მისულ სჯასაც მოიცავს და რომელიც ქართული ქრისტიანული ხუროთმოძღვრების თუ საზოგადოდ ქართული კულტურის „სწორი“, „ნამდვილი“ ისტორიის წარმოჩენის პათოსით ხორციელდებოდა. უცილობლად აღსანიშნავია ყველა ის კრიტიკული წერილი, რომელებიც ქართული ხელოვნების ისტორიის მეცნიერების დამაარსებლის მიმართ წლების მანძილზე იბეჭდებოდა, არა მხოლოდ ქართველ, არამედ, უცხოელთა მხრიდანაც, თუმცა ჩვენი ნაშრომის ფარგლებში მათი სრული ანალიზი და განხილვა ვერასგზით მოხერხდებოდა. ამოსავალი წერტილი წინამდებარე ნაშრომისა, როგორც ითქვა, გახლავთ შედარებით გვიანდელი, 1980-იანი წლებიდან დაწყებული დავა გ. ჩუბინაშვილისა და მისი შემდ-

გომი თაობის ხელოვნების ისტორიკოსთა მიმართ. შემთხვევითი არ უნდა იყოს და არც ურთიერთს გამორიცხავდეს ერთი მხრივ, გ. ჩუბინაშვილის სიცოცხლეშივე, მისი სამეცნიერო მოღვაწეობის ყოველ ეტაპზე არსებული, სხვადასხვა სახისა და ხასიათის სირთულეები, მეორე მხრივ, კი მეცნიერის გარდაცვალების შემდგომ გაგრძელებული და გადასხვაფერებული ყოველმხრივი ბრალდება, დადანაშაულება თუ კამათი. მაგრამ ყველა კრიტიკული წერილი თუ ბრალდება, მოყოლებული მეცნიერის პირველი ნაშრომებიდან, დასრულებული ამავე სულისკვეთების დღევანდელი კრიტიკული ნარკვევებით, დამწერთა ნებაუნებურად ერთიანი, გაბმული და არც მთლად ორაზროვანი ტენდენციით უნდა იყოს ნაკარნახევი.

უპირველესად, უნდა აღინიშნოს, რომ ანალიზისას ჩვენი მთავარი აქცენტი გაკეთდება არა თავად იმ პრობლემატურ საკითხთა გამორკვევაზე, რომლებიც წერილთა ქართველ ავტორებს აქვთ წამოყენებული⁸, არამედ უპირატესად განვიხილავთ წერილებში წარმოდგენილი მსჯელობის თანმიმდევრულობასა და არგუმენტთა ლოგიკურად გამართვის თავისებურებას.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ თ. მირზაშვილისა და ზ. კიკნაძის წერილებში „რას მოგვითხრობს მირიანის წიგნი“ და „კულტურის ისტორიის კვლევის მეთოდებისათვის“, მოცემული მრავალი პრობლემატური საკითხი, საერთო ჯამში, არც თუ ისე მრავალფეროვანია და სწორედ იმ რამდენიმე, ზემოაღნიშნულ საფუძველმდებარე მოსაზრებამდე დაიყვანება. ასე მაგალითად, გ. ჩუბინაშვილის იმ მოსაზრების საპირისპიროდ, რომლის მიხედვითაც V საუკუნის ბოლომდე საქართველოში გვემარებით-სტრუქტურული თვალსაზრისით გამართული ბაზილიკების მშენებლობა არ არის სავარაუდებელი, წერილის ავტორები ასახელებენ

⁷ ზ. კიკნაძე, *Audiatur et altera pars*, *კადმოსი*, 6, 2014, გვ. 442-443.

⁸ თავად ამ საკითხთა შესახებ იხ. ვ. ბერიძე, კვლავ ადრექრისტიანული ხანის ქართული ხუროთმოძღვრების შესახებ, *მნათობი*, N7, 1986.

რამდენიმე ნაგებობას, რომელთა აშენების თარიღიც უნდა გამოორიცხავდეს გ. ჩუბინაშვილის მოცემული მოსაზრების სისწორეს და ეს ძეგლებია: სვეტიცხოველი, ივრის სიონი, მანგლისი, წილკანი, ატენის სიონი და ბოლნისის სიონი. თუმცა აღსანიშნავია, რომ ყოველი ეს ძეგლი და, უფრო მეტიც, მათთან დაკავშირებული ყოველი კერძო დეტალი შემდგომ ცალკეულ პრობლემადაა წარმოსახული და აბზაც-აბზაც განხილულია მკითველზე იმგვარი ზემოქმედების მოხდენის მიზნით, თითქოს ამ ნაგებობათა შესახებ არსებული ინფორმაცია სრულეობით არ შეესაბამება სიმართლეს ან კი იმავე ნაგებობათა შესახებ საზოგადოდ არაფერია ნაკვლევი. დიდწილად მნიშვნელოვანი ამ შემთხვევაში წერილის აგების ზოგადი პრინციპი გახლავთ, რომლითაც იქმნება შთაბეჭდილება, რომ იმავე გ. ჩუბინაშვილისა თუ მისი „სკოლის“ სხვა წარმომადგენლების კვლევებში აუარებელ საკითხ-პრობლემათა რიგია დასაზუსტებელი, ხელმეორედ საკვლევი თუ საზოგადოდ უარსაყოფი, რაც ობიექტურად, საეჭვოა სიმართლეს შეესაბამებოდეს.

ჯერ ერთი, გ. ჩუბინაშვილი, ცხადია მისივე კვლევის სპეციფიკიდან გამომდინარე, რომელიც მხოლოდღა არსებული ძეგლების სახელოვნებათმცოდნეო, საისტორიო და არქეოლოგიურ მონაცემთა შეჯერების საფუძველზე გულისხმობდა ნაგებობის კვლევას, ვერასგზით გამოთქვამდა ვარაუდს იმ ნაგებობათა შესახებ, რომლებიც საიმდროოდ არ იყო გამოვლენილი, თუმცა იმავედროულად მოიხსენიებოდა საისტორიო წყაროებში. კრიტიკული წერილის ავტორთა მხრიდან ნაგებობები მათიანეში არსებული ცნობების მიხედვითაა იდენტიფიცირებული. გ. ჩუბინაშვილისა და მისივე „სკოლის“ სხვა წარმომადგენლებისთვის კი ამდაგვარად, დაშვებებისა და ვარაუდების დონეზე კვლევათა განხორციელება, სწორედ რომ მეთოდოლოგიურად გახლდათ მიუღებელი. კვლევის დასახელებული სპეციფიკა, გამორჩეუ-

ლად კი, სახელოვნებათმცოდნეო ანალიზი თავად ობიექტის არსებობას მოითხოვს უთუოდ, ისიც თუ ეს ნაგებობა, მინიმალური რაოდენობით მაინც, კვლევისათვის საჭირო ინფორმაციის მატარებელია. სწორედ ის, რომ სხვაგვარად წარმოუდგენელიც იყო და, ვფიქრობთ, ასევე წარმოუდგენელია სადღეისოდაც, გახდა სჯისა და დავის მნიშვნელოვანი საბაზი. კრიტიკული წერილის ავტორები, ნაშრომის ძირითად ნაწილს მოცემული თემის განხილვას უთმობენ – იმ მოსაზრების კრიტიკის საფუძველზე, რომლის მიხედვითაც „ქართველი ხელოვნებათმცოდნეები“ და მათ შორის უპირველესად, რაღა თქმა უნდა, გ. ჩუბინაშვილი და ვ. ბერიძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ტაძართმშენებლობის პირველ ნიმუშთაგანად ნეკრესის მცირე სამლოცველოს მიიჩნევდნენ. ამასთანავე მნიშვნელოვანია, რომ პოლემიკის საფუძველად იქცა მხოლოდღა IV საუკუნით დათარიღებული ნაგებობები, ნეკრესის სამლოცველო და ჭერემის კვადრატი – არავითარი, ჩამოყალიბებული და განვრცობილი მსჯელობა გ. ჩუბინაშვილისა და ვ. ბერიძის მიერ დათარიღებულ ნაგებობათა V საუკუნის ჯგუფზე, კრიტიკულ წერილში არაა წარმოდგენილი. უმთავრესი მიზეზები, რომელთა გამოც თ. მირზაშვილი და ზ. კიკნაძე ვერ იღებენ ნეკრესს საეკლესიო ნაგებობად და მით უფრო ბაზილიკად, გახლავთ ნაგებობის სიმცირე, გეგმარებითი თავისებურებები და მათიანეთა ცნობები საიმდროოდ ქართლში „გაჩაღებული მშენებლობის“ შესახებ. უნდა აღინიშნოს, რომ პირველ მიზეზად დასახელებული ნაგებობის ზომები და მასშტაბები სრულეობით არ შეიძლება რაიმეგვარი მსჯელობისას მხედველობაში იქნეს მიღებული, თუმცა იმის გამო, რომ სწორედ ეს საკითხი გახდა ორმხრივი პოლემიკის ერთ-ერთი მიზეზი ვეცდებით მოკლედ განვმარტოთ მისი არსი. ვ. ბერიძე თ. მირზაშვილისა და ზ. კიკნაძის წერილის პათოსად განსაზღვრავს შემდეგ დებულებებს: „IV საუკუნის ძეგლები მცი-

რე კი არა დიდი ზომისა იყო⁹; „შენობათა სიმცირე მათი ღირსების შემლახველია“¹⁰; „ჩვენ რა სხვაზე ნაკლები ვიყავით, სხვები თუ დიდ ეკლესიებს აშენებდნენ, ჩვენში რატომ უნდა აშენებულიყო პატარა ეკლესიები“¹¹. ახლა კი ძალზე მცირე ამონარიდები კრიტიკული წერილის ავტორთა მსჯელობიდან ზომა-მასშტაბის თაობაზე, რომელიც დიდწილად ტექსტუალური მანიპულაციის შედეგს წარმოადგენს: „თვალის დახამხამებაში შეიძლებოდა, მაგალითად, ჭერემის კვადრატის აგება – ცნობილია მისი გაბარიტები, მშენებლობის ტექნიკა და მასალა. ამგვარ ნაგებობას 4-5 ხელოსანი 2-3 დღეში თავისუფლად დაასრულებდა,“ „...ჩვენ კი ვმსჯელობთ მათიანეში მოხსენიებულ სახელმწიფო მნიშვნელობის კაპიტალური ნაგებობის მშენებლობაზე. იმასაც ვამბობთ, რომ მათ აგებას მრავალი მშენებელი რამდენიმე ათეულ წელს ანდომებდა“¹². აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ გ. ჩუბინაშვილის თეორია ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების პირველი ფაზების შესახებ აქ ძალზე გამარტივებული სახითაა წარმოდგენილი, ისე, თითქოს ევოლუციის გზა მხოლოდ ნაგებობათა გაბარიტებს და მათ მონაცვლეობას, თანმიმდევრობით ზრდას გულისხმობდეს. ცხადია, დიდი დაკვირვება არ სჭირდება იმას, რომ ეს მოვლენები ავტორთა მხრიდან საგანგებოდაა დამცრობილი და გაიოლებული. სამწუხაროდ, ამდგვარად გააზრებულ და გადასხვაფერებულ საკითხთა წრე არც თუ მცირეა.

ახლა მოგვინევს შევეხოთ კრიტიკული განსჯის კიდევ ერთ არგუმენტს – არქეოლოგიას. რადგანაც კამათი გ. ჩუბინაშვილის იმ მოსაზრებაზეა, რომლის მიხედვითაც სტრუქტურულად ჩამოყალიბებული

და განვითარებული ბაზილიკები ქართულ საეკლესიო აღმშენებლობაში V საუკუნეზე ადრე არ უნდა იყოს სავარაუდებელი, ის ნაგებობები, რომელთა არქეოლოგიურ მონაცემებზეც მსჯელობენ თ. მირზაშვილი და ზ. კიკნაძე, მათ მიერვე სწორედ IV და V საუკუნის I ნახევრითაა განსაზღვრული. ამჯერად, უცილობლად აღსანიშნავია, რომ არგუმენტაციის სახეცვლა და ძეგლთა მათარილებელ კომპონენტად არქეოლოგიურ მონაცემთა შემოყვანა, ნაცვლად მათიანეთა ცნობებისა, რომლებიც მეტწილად, შესაბამის ობიექტთა ვერდადასტურების გამო, თეორიული მსჯელობის საგნადღა რჩება, მხოლოდღა კეთილად აღსანიშნია, მაგრამ ისტორიული მონაცემები არც ამ შემთხვევაშია დათმობილი. ამრიგად, მიმოვიხილოთ არქეოლოგიური სამუშაოების შედეგები, რომელთა შესახებაც თ. მირზაშვილი და ზ. კიკნაძე აღნიშნავენ: „ძეგლების არქეოლოგიურმა კვლევამ არ დაადასტურა აკად. გ. ჩუბინაშვილის ვარაუდები (სვეტიცხოველი, ივრის სიონი, მანგლისი, ნილკანი, ატენის სიონი, ბოლნისი და სხვ.). ამავე დროს, ყველა შემთხვევაში, მათიანეთა ცნობები პოულობდა მატერიალურ დასაბუთებას“¹³. მსჯელობის თანმიმდევრობით ისე გამოდის, რომ „მატიანეთა ცნობები“ ყოვლად უპირატესი მნიშვნელობისაა, თუნდაც საქმე სახელოვნებათმცოდნეო ან კი არქეოლოგიურ მონაცემებს ეხებოდეს. ამას მათ მიერ დასახელებული არქეოლოგიური გათხრების შესახებ მოხმობილი მონაცემებიც წარმოაჩენს.

პირველი ნაგებობა, რომლის არქეოლოგიური გათხრების მონაცემებზეც გვხვდება საუბარი წერილის დასაწყისში, სვეტიცხოველი გახლავთ, სადაც არქეოლოგიური კვლევა 1968-1971 წლებში განხორციელდა და რომლის შედეგებსა თუ მასალებზე ობიექტური მსჯელობა სრულად, სადღეისოდაც შეუძლებელია¹⁴. ავტორები თავად აღნიშნა-

⁹ ვ. ბერიძე, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 147.

¹⁰ ვ. ბერიძე, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 152.

¹¹ ვ. ბერიძე, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 155.

¹² ზ. კიკნაძე, თ. მირზაშვილი, *კულტურის ისტორიის კვლევის მეთოდებისათვის, კრიტიკა*, N2, თბ., 1987, გვ. 82.

¹³ ზ. კიკნაძე, თ. მირზაშვილი, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 71.

¹⁴ მნიშვნელოვანია ასევე ისიც, რომ შემდგომდროინდელი არქეოლოგიური გათხრების შე-

ვენ: „...ეს არის ამ მასალის ერთადერთი, თანაც არასრულფასოვანი პუბლიკაცია“-ო – იგულისხმება რ. მეფისაშვილისა და ვ. ცინცაძის წიგნი¹⁵. ამის შემდგომ ვხვდებით უცნაურ დასკვნას: „სვეტიცხოვლის კვლევამ გააქარწყლა ევოლუციის თეორიის ამოსავალი დებულება იმის თაობაზე, რომ პირველაგებული ტაძარი „მეტად მცირე ტანის იყო.“ (გ. ჩუბინაშვილი, *ქართული ხელოვნების ისტორია*, 24.)¹⁶. თავდაპირველად უნდა აღვნიშნოთ, რომ გ. ჩუბინაშვილის წიგნის მითითებული გვერდის კონტექსტი სრულებით შეცვლილია, რადგან ტექსტში ნათქვამია: „ტაძრის პირვანდელი შენობები, როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, მეტად მცირე ტანისანი იყვნენ და მალე მათ ნაცვლად ან სხვები ააგეს, ან გადააკეთეს; ამიტომ ასე ცოტაა დარჩენილი პირვანდელი ტაძრები.“ როგორც ვხედავთ, აქ საუბარი საზოგადოდ პირველქრიტიანული ტაძრების შესახებაა და არავითარი ხსენება კონკრეტულად სვეტიცხოვლის ნაგებობისა არაა, როგორც ეს კრიტიკული წერილის ავტორთა ტექსტშია წარმოდგენილი. თუმცადა, სრულებით გასაგებია, თუ რას გულისხმობს ზ. კიკნაძისა და თ. მირზაშვილის მიერ გამოთქმული მოსაზრება, მაგრამ განსხვავებით 1980-იანი წლებისგან, სადღეისოდ ნამდვილად განსაზღვრულია სვეტიცხოვლის ქვედა ფენის, იმ გეგმარების ნაგებობის თარიღი, რომელიც რ. მეფისაშვილისა და ვ. ცინცაძის წიგნშია წარმოდგენილი და ეს გახლავთ ვახტანგ გორგასლის აღმშენებლობის ნაწილად მიჩნეული, სწორედ V საუკუნის ბოლო პერიოდით დათარიღებული დიდი, სამნავიანი, ბაზილიკა. ამრიგად, სვეტიცხოველის კვლევის ვერავითარი შედეგი ვერ აღმოჩნ-

დეგებიც კი ჩვენთვის არაფრისმთქმელი აღმოჩნდა, იმ მიზეზისდა გამო, რომ სათანადოდ დამუშავებული სახით ისინი დღემდე არაა გამოქვეყნებული. ამდენად, ჩვენთვის სადღეისოდაც ბუნდოვანია სვეტიცხოვლის ქვედა შრეთა არსებითად მნიშვნელოვანი მონაცემები.

¹⁵ R. Mepisachwili, W. Zinzadze, *Die Kunst des alten Georgien*, Leipzig, 1977.

¹⁶ ზ. კიკნაძე, თ. მირზაშვილი, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 7

და იმ მყარი არგუმენტაციის მატარებელი, რომელსაც შეიძლება „გაქარწყლებინა“ გ. ჩუბინაშვილის ვარაუდები. აღსანიშნავია ნილკნის ტაძარი, რომლის არქეოლოგიური ძიებანიც ნ. ჩუბინაშვილს უკავშირდება. ავტორები თავად აღნიშნავენ, რომ: „გამოვლენილი მასალიდან მხოლოდ სამი რელიეფის ფოტოა დაბეჭდილი, როგორც პარალელური მასალა¹⁷. ამრიგად, გამოდის, რომ არქეოლოგიური მასალის არასრულფასოვნად წარმოდგენისა თუ გამოვლენის გამო, შეუძლებელი იქნებოდა რაიმე მტკიცებითი ფორმით მსჯელობა წინამდებარე ნაგებობის ქვედა ფენების ზუსტი გეგმარებითი თავისებურებებისა თუ მისი დათარიღების შესახებ. ჩვენ აღარ შევჩერდებით ბ. მჭედლიშვილის, ზ. კიკნაძისა და თ. მირზაშვილის ერთობლივ სტატიაზე „ამან აღაშენა ეკლესია ნილკნისა“¹⁸, სადაც საქმე კვლავ წერილობით ცნობათა „სახელმძღვანელოდ“ წარმოდგენის პრინციპთან გვაქვს. ამასთან დაკავშირებით ვ. ბერიძეც აღნიშნავს: „ტაძრის აშენების შესახებ სხვადასხვა ისტორიული ცნობები ეწინააღმდეგება ერთმანეთს“¹⁹. რეალურად, ვერც არქეოლოგიური და ვერც ისტორიული წყაროების მონაცემები იძლევა ნილკნის ეკლესიის დროითი ჩარჩოს IV საუკუნის შუა წლებით განსაზღვრის შესაძლებლობას, როგორც ეს წერილის ავტორებს აქვთ წარმოდგენილი: „მაგრამ კიდევაც რომ ვერწმუნოთ აკად. ვ. ბერიძეს და ეს მინაშენი ჩავთვალოთ IV საუკუნის შუა წლების ეკლესიად, ევოლუციის განვითარების თეორიისგან არაფერი რჩება...“²⁰. ვფიქრობთ, რომ თავისთავად ტაძრის თარიღის ამდაგვარად განსაზღვრაც არც მთლად გასაგები გახლავთ, თანაც იმ გარემოების გათვალისწინებით, რომ ერთადერთ

¹⁷ ნ. ჩუბინაშვილი, *ხანდისი*, თბ., 1972, ტაბ. 36, 41.

¹⁸ ბ. მჭედლიშვილი, ზ. კიკნაძე, თ. მირზაშვილი, „ამან აღაშენა ეკლესია ნილკნისა“, *გაზ. ახალგაზრდა კომუნისტი*, 1984, 4, II.

¹⁹ ვ. ბერიძე, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 137.

²⁰ ზ. კიკნაძე, თ. მირზაშვილი, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 73.

მაპროვოცირებლად, ამ შემთხვევაში, მატინანეთა, ისიც ურთიერთსაპირისპირო ცნობები წარმოგვიდგება. მტკიცება იმისა, რომ IV საუკუნეში და V საუკუნის პირველ ნახევარში ქართულ ხუროთმოძღვრებაში შეიმჩნევა დიდი, გამართული სტრუქტურისა და ჩამოყალიბებული გეგმარების ნაგებობათა მშენებლობა, იმ ნაგებობის არქეოლოგიური ძიებების შედეგებით გრძელდება, რომელიც რეალურად ტაძრის გარშემო აღმოჩენილი ციტადელისა და სხვა, გაურკვეველი, ნაშთების კვალი და არა თავად ნაგებობის ქვეშ. ამ შემთხვევაში იგულისხმება ატენის სიონის არქეოლოგიური კვლევა, რომელიც 1984 წელს ჩატარდა გ. აბრამიშვილის მიერ. წერილში მოყვანილია ციტატა მისივე მოხსენებიდან: „ატენის სიონის ფასადების ირგვლივ სადაზვერვო-არქეოლოგიურმა გათხრებმა გამოავლინა VII საუკუნის ტაძარზე ადრეული ხანის კედლის ნაშთები და სვეტის ორი ბაზა.“ და შემდეგ: „არქეოლოგიური გათხრების შედეგად გამოვლენილი ძველი ნაგებობის ნაშთები, მისი არქიტექტურული ელემენტები და ცხადია, თვით სუბსტრუქციაც, რომელზედაც აღუმართავთ ეს თავდაპირველი ნაგებობა, აქ VII საუკუნეზე ადრეული ტაძრის არსებობაზე მიგვანიშნებს“²¹. როგორც ვხვდებით, თავად არქეოლოგიური სამუშაოების ხელმძღვანელი, გ. აბრამიშვილი, არავითარ კონკრეტულ თარიღზეც კი არ საუბრობს. მოგვიანო ნაშრომში ატენის სიონის ქვეშ მოპოვებული ნაშთები მან ბოლნისის სიონის და გორგასლისეული სვეტიცხოვლის გვერდით მოაქცია²². არეოლოგიური კვლევების შედეგად გამოვლენილი კიდევ ერთი ნაგებობა, რომელიც კრიტიკული წერილის ავტორთა შეხედულებით, გ. ჩუბინაშვილის მოსაზრებათა სისწორეს ვერ უნდა ადასტურებდეს, ივრის სიონი გახლავთ. ამ ნაგებობაზე ჩატარებული არქეოლოგიური გათხრების

შესახებ თ. მირზაშვილსა და ზ. კიკნაძეს თავად გ. ჩუბინაშვილის ციტატა აქვთ მოხმობილი,²³ რომლის მიხედვითაც დგინდება, რომ მკვლევარმა ნაგებობის დათარიღება ამ სამუშაოების შედეგად გამოვლენილი მასალის საფუძველზე განახორციელა. ივრის სიონთან დაკავშირებით ავტორებს რ. რამიშვილის მოსაზრებასც მოჰყავთ, რომელიც ნაგებობას V საუკუნის II ნახევრით ათარიღებს²⁴. მოკლედ აღვნიშნავთ, რომ თარიღის ამდაგვარად განსაზღვრა, ასეთი დათარიღება, რაოდენ სარწმუნოც არ უნდა იყოს ის, ვერასგზით ენინააღმდეგება გ. ჩუბინაშვილის მოსაზრებას, იმის შესახებ რომ გამართული სტრუქტურის მქონე დიდი ბაზილიკების არსებობა V საუკუნის ბოლომდე არ უნდა იყოს სავარაუდოებელი. თუმცა, მათ მიერვე დამონშებული ავტორის, ექსპედიციის ხელმძღვანელის, რ. რამიშვილის დათარიღებას თ. მირზაშვილი და ზ. კიკნაძე ეჭვქვეშ აყენებენ: „თუმცა არ არსებობდა არავითარი ობიექტური დაბრკოლება იმისთვის, რომ ძეგლის აგება ერნო-თიანეთში წმ. ნინოს მოღვაწეობის ხანას დაკავშირებოდა“²⁵. ანუ ძეგლის არქეოლოგიურად შესწავლაც ვერ აღმოჩნდა საკმარისი მიზეზი საიმისოდ, რომ არ მომხდარიყო მისი ერთი საუკუნით დაძველების მცდელობა, თანაც მხოლოდ ისტორიული წყაროების საფუძველზე წარმოქმნილი მოსაზრებების საფუძველზე. ივრის სიონთან დაკავშირებით წერილში კიდევ ერთი, ი. ციციშვილის შეხედულებაა მოხმობილი – ნაგებობის შესაძლო, ხაზს ვუსვამთ, „შესაძლო“ თარიღად ის ზოგადად, ადრექრისტიანულ ეპოქას ვარაუდობდა. ამრიგად, გამოდის, რომ ვერც ივრის სიონის მონაცემთა რაიმეგვარი ანალიზის საფუძველზე დგინდება გ. ჩუბინაშვილის, უკვე მრავალჯერ ხსენებულ, ვარაუდთა მცდარობა.

²¹ ზ. კიკნაძე, თ. მირზაშვილი, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 73.

ზ. კიკნაძე, თ. მირზაშვილი, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 73.

²² გ. აბრამიშვილი, *ატენის სიონი*, თბ., 2012. გვ. 33-34.

²³ Г. Чубинашвили, *Архитектура Кахетии*, Тб., 1959, გვ. 132.

²⁴ რ. რამიშვილი, *ივრის ხეობის არქეოლოგიური ძეგლები*, სიონი, თბ., 1970, გვ. 54.

²⁵ ზ. კიკნაძე, თ. მირზაშვილი, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 74.

მსჯელობის ამავე რიგს განეკუთვნება მანგლისის ტაძრის არქეოლოგიური გათხრების შედეგებზე მითითებაც, რომლის დასტურადაც წერილის ავტორებს მ. დვალის შემდეგი სიტყვები მოჰყავთ: „არქიტექტურის სამმართველოს ძეგლთა დაცვის კომიტეტის დავალებით, 1956 წელს... ძეგლზე გავიყვანეთ რამდენიმე შურფი და ზონდაჟი ძეგლის დაზიანებისა და სხვა საინტერესო საკითხების დასადგენად“²⁶. თავის მხრივ, აქ აღსანიშნავია, რომ „რამდენიმე შურფი და ზონდაჟი“ ძეგლის საძირკვლის ქვეშ არსებული ინფორმაციის ზუსტი დადგენისთვის საკმარისი სრულებით არაა, თუმცა ესეც რომ არა, თავისთავად ტაძრის ოქტოგონური ბაზა, რომელსაც თ. მირზაშვილი და ზ. კიკნაძე ასახელებენ, არაა ზუსტად გამოკვლეული და დათარიღებული. ამასთანავე, ამ ნაგებობის შესახებ არსებული ინფორმაცია ვერ იძლევა თარიღის ზუსტად განსაზღვრის საფუძველს. არქეოლოგიურ ძიებათა შესახებ ავტორებს დასახელებული აქვთ კიდევ ერთი და ამ მხრივ უკანასკნელი საკითხი – არქეოლოგიური კვლევები ნასტაკისის ველზე: „აკად. ვ. ბერიძის აზრით, „ასეთი გათხრები არ ყოფილა“ ჩვენს მიერ მოხსენიებულ ნასტაკისის ველზე და ისტორიული ნეკრესის ტერიტორიაზე. ამ ობიექტებზე არქეოლოგიური ძიებანი კვლავაც მიმდინარეობს და სადღეისოდ მოპოვებული უხვი არქეოლოგიური მასალა დასტურებს მათიანეთა ცნობების უტყუარობას.“ თუმცა ამ ციტატის ამხსნელ-განმმარტებელი სხვა რაიმე მოსაზრება წინამდებარე წერილში უკვე აღარ არის წარმოდგენილი. შესაბამისად, ვერც ნასტაკის-ნეკრესის არქეოლოგიური მონაცემებისა და მით უფრო ძეგლების შესახებ ვიმსჯელებთ, რომელთა დათარიღებამაც რეალურად უნდა შეცვალოს გ. ჩუბინაშვილის მიერ შემუშავებული კონცეფციის ერთი ნაწილი — V ს-ის ბოლომდე, პირობითად რომ ვთქვათ, „დიდი ბაზილიკების“ კვალის არარსებობაზე.

²⁶ მ. დვალი, *მანგლისი*, თბ., 1974. გვ. 15.

რეალურად აღმოჩნდა, რომ ვერც არქეოლოგიური მასალები და ვერც მათიანეთა ცნობები იძლევა მყარ, არგუმენტირებულ მასალას, რომლის მიხედვითაც შესაძლებელი იქნება ქართული ხუროთმოძღვრების შესახებ გ. ჩუბინაშვილის მიერ წლების მანძილზე ჩამოყალიბებული, საფუძვლიანი და სიღრმისეული კვლევების გაბათილება.

ჩვენ მიერ დასახელებული სამი ძირითადი ცნებიდან თუ დებულებიდან, რომლის უკუგდებითაც თ. მირზაშვილი და ზ. კიკნაძე ცდილობენ გ. ჩუბინაშვილის თეორიათა უარყოფასა და ამ მოსაზრებათა უსაფუძვლობის დამტკიცებას, უმთავრესთაგანი ქართული ხუროთმოძღვრების ადგილობრივ ნიადაგზე განვითარების საკითხი გახლავთ. ამასთან დაკავშირებით, წერილის ავტორთა მიერ შემოთავაზებულ მსჯელობაში რამდენიმე მონაკვეთს ვხვდებით. ერთ ადგილას წარმოდგენილია ვ. ბერიძის წერილის ნაწყვეტი, სადაც იგი წერს: „... გ. ჩუბინაშვილი... გვიჩვენებს, რომ ნეკრესის ეკლესია... განვითარების ადრეულ საფეხურზე დგას, როცა შეთვისებულია მხოლოდ გარეგნული მხარე ტიპისა, ხოლო სხვა არსებითი ელემენტები ჯერ კიდევ არა. დასრულებული სახის ბაზილიკამდე ჯერ კიდევ გასავლელი იყო ძიების გზა“²⁷. ამ აბზაცის გააზრება კი უკვე ავტორთა მიერ შემდეგი სახით წარმოგვიდგება: „აქ ცხადად არის გამოთქმული ხელოვნების ისტორიკოსთა მიერ აჩემებული თვალსაზრისი ქრისტიანული ხუროთმოძღვრების ადგილობრივ ნიადაგზე ჩასახვისა და განვითარების შესახებ. საქმე ისეა წარმოდგენილი, თითქოს ჩვენში არ არსებობდა არც სამშენებლო კულტურა და არც ხუროთმოძღვარი, რომელსაც ნორმალური ბაზილიკის თუ სხვა ტიპის შენობის აგება შეეძლო; მშენებლის არაპროფესიონალიზმი თითქოს იქიდანაც ჩანს, რომ იგი ვერ წვდება შენობის „არსებით ელემენტებს“, ეს კი მხოლოდ იმას ნიშნავს, რომ ადგილობრივი ოსტატი აგებს შენობას, რომლის არსი მის-

²⁷ ზ. კიკნაძე, თ. მირზაშვილი, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 85.

თვის მიუწვდომელია, ე. ი. აშენებს ბრმად, გაუცნობიერებლად²⁸. თ. მირზაშვილის და ზ. კიკნაძის მიერ წარმოდგენილი ვითარებით ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება თითქოს გ. ჩუბინაშვილი და ვ. ბერიძე მოცემული დროის ქართველ მშენებლებს და მათ შორის ნეკრესის მშენებელ ოსტატს ყოვლად გაუწაფავად და უცოდინრად სახავენ, ამის საპირწონედ კი, ვფიქრობთ, თავად წერილის ავტორებს გამოსდით არათანმიმდევრული ტექსტუალური მანიპულაცია, რადგან ძნელია აღნიშნული მოსაზრების მწყობრი ლოგიკური ხაზი გამოიკვეთოს, როცა იმავე ავტორების მიერაა გამოთქმული მოსაზრება, რომლის მიხედვითაც ნეკრესის მაშენებლის „კვალიფიკაციის“ უკვე სხვაგვარ ინტერპრეტაციას ვხვდებით: „ამ მშენებელზე ვერც იმას ვიტყვით, რომ მის მიერ „შეთვისებულია მხოლოდ გარეგნული მხარე ტიპისა“, – როგორ შეიძლება შენობა, რომელსაც აკად. ვ. ბერიძის სიტყვით, „სიგანე მეტი აქვს სიგრძეზე“, – გარეგნულად ჰგავდეს ბაზილიკას.“ თუკი ასეა, მაშინ გამოდის, რომ იმას, რასაც კრიტიკული წერილის ავტორები გ. ჩუბინაშვილსა და ვ. ბერიძეს „უნუნებენ“, თავადაც არა მხოლოდ ეთანხმებიან, არამედ, უფრო ღრმადაც მიდიან და ნეკრესელი ოსტატის ნახელავს ბაზილიკურობის გარეგნულ მახასიათებლებსაც კი უკარგავენ, რის მიხედვითაც გამოდის, რომ ნეკრესის მაშენებლის საზოგადოდ ვერავითარ სამშენებლო განაფულობაზე ვერ ვისაუბრებთ, რაც ასევე არცთუ უეჭველად უნდა შეესაბამებოდეს სიმართლეს. თავისთავად ისიც ცალკე სჯის საგანია თუ რამდენად ლოგიკურია თ. მირზაშვილის და ზ. კიკნაძის მიერ მოხმობილი ვ. ბერიძის ციტატის, კონკრეტული საკითხების ინერპრეტაცია, მათ შორის რამდენიმე მოსაზრება: „აქ ცხადად არის გამოთქმული ხელოვნების ისტორიკოსთა მიერ აჩემებული თვალსაზრისი ქრისტიანული ხუროთმოძღვრების ადგილობრივ ნიადაგზე ჩასახვისა და განვითარების შესახებ.“ ხსენებული „აჩემე-

ბული თვალსაზრისი“, ცხადია, გ. ჩუბინაშვილს ეკუთვნის და ამავე შეხედულებას ვ. ბერიძეც იზიარებს, მაგრამ აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ამგვარი მოსაზრების ამოკითხვა ვ. ბერიძის ზემოთ მოყვანილ ციტატაში შეუძლებელი გვეჩვენება. ესეც რომ არა, მოცემულ საკითხთან დაკავშირებით გ. ჩუბინაშვილს ბევრად ვრცელი და კომპლექსური მსჯელობა აქვს წარმოდგენილი, ვიდრე ეს შეიძლება რომელიმე, ამდაგვარად მოხმობილ, ამონარიდში წარმოისახოს. ვფიქრობთ, ვ. ბერიძის მოხმობილ ციტატაში რთულად თუ ამოიკითხება ავტორთა მიერ ინტერპრეტირებული მოსაზრება საქართველოში სამშენებლო კულტურისა და ხუროთმოძღვრის არარსებობის, ნეკრესის მშენებლის „არაპროფესიონალიზმის“ თუ მის მიერ ნაგებობის არსის ვერწვდომის, „ბრმად“ და „გაუცნობიერებლად“ შენების შესახებ. თუ დასრულებული სახის ბაზილიკამდე კიდევ იყო გასავლელი განვითარების გარკვეული ფაზები, ვფიქრობთ, ეს არაა თანატოლი ცნება იმ მოსაზრებისა, რომ ჩვენში არ არსებობდა არავითარი ხუროთმოძღვრული ცოდნა თუ კულტურა. გ. ჩუბინაშვილისა და ვ. ბერიძის მოხმობილი მოსაზრებიდან ვერასგზით გამოიყვანება „ბრმად“ და „გაუცნობიერებლად“ შენების თეორიაც – შეიძლება ითქვას, რომ სრულიადაც პირუკუ, ძიებისა და ფიქრის, ადგილობრივ სამშენებლო ტრადიციასა და კულტურასთან ზიარების შედეგმა წარმოშვა ბაზილიკური ტიპის გარკვეული ელემენტების ნაკლოვანებაც და მისი, გარეგნული სახით მაინც, არსებობაც.

საზოგადოდაც უნდა ითქვას, რომ ხელოვნების ნებისმიერი დარგი და მათ შორის, ცხადია, ხუროთმოძღვრება ან კი მისი რომელიმე ცალკეული ტიპი, განიცდის და გადის განვითარების გარკვეულ საფეხურებრივ გზას, რომლის მსვლელობის დროითი ჩარჩოც ხშირად საუკუნეთა ფარგლებშიც ექცევა. მიუხედავად განვითარების თუ ევოლუციის თეორიის მონიშნაობისა, მრავალი მოსაზრებისა, რთულად წარ-

²⁸ ზ. კიკნაძე, თ. მირზაშვილი, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 85.

მოსადგენი გვეჩვენება რაიმე ხუროთმოძღვრული ტიპის თუ ფორმის არსებობა, რომელიც დროში არ იყოს განვითარებული. ეს იმ შემთხვევაზეც ითქმის, როდესაც სჯა რომელიმე განვითარებული კულტურისგან დასესხების შემთხვევეს შეეხება. ასეთი კი, ქრისტიანული კულტურისთვის, მით უფრო კი ჩვენთვის, ანუ წყარო ერთგვარი განვითარებულობისა თუ დასასესხებლად სწორებისა, აღმოსავლეთქრისტიანული სამყარო გახლავთ, ბიზანტიის სახელწოდებაში გაერთიანებული, რომლის გამოცდილებაშიც, ცხადია, წინამდებარე კულტურათა განვლილი გზაც უნდა ვიგულისხმოთ და ასე ალბათ უსასრულოდ, ვიდრე ხუროთმოძღვრული მონაფიქრის პირველმცდელობამდე. თუმცა, აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ბიზანტიურ სამყაროსთან უთუო კავშირში მყოფი და, იქნებ, მისი ნაწილებიც კი, სომხეთი და საქართველო, ქმნიან მათი კულტურისა და ეროვნული ხუროთმოძღვრული ტრადიციისათვის სახასიათო ტადართმშენებლობას ისევე, როგორც ბიზანტიის იმპერიაში შემავალი სხვა ქვეყნები და ცალკეული კულტურები. ეს, ერთი შეხედვით, კულტურის ისტორიის განვითარების სწორედ რომ „ანბანურ ჭეშმარიტებამდე“ დასული მოცემულობა, „რატიონალ“ სრულებით მიუღებელი შეიქნა წინამდებარე წერილის ავტორთათვის. თავისთავად გ. ჩუბინაშვილი საქართველოს ადრეული პერიოდის კულტურის სფეროში მიმდინარე „სამეზობლო“ ურთიერთობათა შესახებ სრულებით არაორაზროვნად შენიშნავს: „როგორც ბუნებრივია ყველასთვის, არც ერთს კულტურულ სახელმწიფოს არ შეუძლია სხვებისაგან განმარტოებული ცხოვრება, პირიქით, საკუთარი კულტურული დონის ასამაღლებლად მას სჭირდება სხვა სახელმწიფოებთან ცხოველი კავშირის გაბმა და კულტურულ ღირებულებათა გაცვლა-გამოცვლის წარმოება. ამ მხრივ საქართველო განსაკუთრებულ პირობებში იმყოფებოდა. მისი გეოგრაფიული მდებარეობა და აქედან გამომდინარე ეკონომიკური და პოლიტიკური ინტერესები სხვადასხვა სახელმწიფოსი ძალზე ხელს უწყობდა მის

არემარეში კულტურულ ღირებულებათა გარედან მოზღვავებას“²⁹. მოცემული ციტატიდანაც და საზოგადოდ გ. ჩუბინაშვილის კვლევებიდანაც ნათლად ჩანს, რომ მეცნიერი ადრექრისტიანული ეპოქის ქართული კულტურის განვითარებას, ისევე, როგორც წინაქრისტიანულისას, სწორედ მონინავე-ცივილიზებული ქვეყნების წრესთან თანაკავშირის უთუო საუძველზე ხედავს. აქ საკითხავია მხოლოდღა თუ რა ინტენსივობით, რაგვარი დამოკიდებულებითა და როგორი მასშტაბით ხორციელდებოდა იმავე განვითარებული, კულტურის მაღალ დონეზე მყოფი სახელმწიფოებიდან ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის მიღწევათა მიღება-გათავისება.

ვ. ბერიძე მოცემულ საკითხთან დაკავშირებით მსჯელობისას ხსნის თუ როგორ წარმოუდგენიათ ქართველ ხელოვნების ისტორიკოსთ იმჟამინდელი ქართული საზოგადოების კულტურული განვითარების მდგომარეობა და როგორ სახავენი ისინი „...ხალხს – შემოქმედს, საკუთარი სახის შენარჩუნებისათვის მეზობლს სულიერ ცხოვრებაში, ხალხს, მსოფლიო ცივილიზაციასთან ნაზიარებს, მაგრამ იმისთვის მზრუნველს, რომ ამ ცივილიზაციის ფარგლებში საკუთარი სახე შენარჩუნოს და საკუთარი ადგილი დაიჭიროს“³⁰. ვფიქრობთ, არც ქართული კულტურისა და კონკრეტულად ხუროთმოძღვრული განვითარების დასახელებული მოდელი უნდა იყოს წარმოუდგენელი და, მით უფრო, არასასურველი, მაგრამ ამ აზრსაც გამოუჩნდა კრიტიკული მოსაზრება წერილის ავტორთა მხრიდან: „როგორ შეიძლება ჩავთვალოთ „მსოფლიო ცივილიზაციასთან ნაზიარებად“ ის ხალხი, რომელიც საკუთარი ძალებით იწყებს იმის შექმნას, რაც უკვე შექმნილი და ჩამოყალიბებულია ცივილიზებულ მსოფლიოში“³¹. აქ კი, ძალზე

²⁹ გ. ჩუბინაშვილი, *ქართული არქიტექტურის გზები*, გვ. 8.

³⁰ ვ. ბერიძე, *კვლავ ადრექრისტიანული ხანის ქართული ხუროთმოძღვრების შესახებ*, გვ. 155.

³¹ ზ. კიკნაძე, *თ. მირზაშვილი. დასახ. ნაშრ.*, გვ. 86.

საინტერესოა თუ როგორ წარმოუდგენიათ ზ. კიკნაძესა და თ. მირზაშვილს იმ საზოგადოების კულტურული განვითარების დონე, რომელიც ყოველგვარი გააზრების გარეშე, სრულებით ერთი-ერთში იმეორებს მისი მეზობელი სახელმწიფოების ამა თუ იმ დარგში არსებულ მიღწევებს, ყოველგვარი გადამუშავებისა და ადგილობრივ, საუკუნოვან, ტრადიციასთან შეუთანადებლად და შეუთავსებლად იღებს და ამკვიდრებს ხელოვნების სხვადასხვა დარგის მისთვის უცხო მოდელებს. ვფიქრობთ, განვითარების თვალსაზრისით, გაცილებით სოლიდური სახის მატარებლად წარმოგვიდგება საზოგადოება, ერი თუ რომელიმე კულტურა, რომელიც საკუთარი შემოქმედებითი ტრადიციების შევსება-განსრულების მიზნით, ესესხება განვითარებული სახელმწიფოების ამა თუ იმ მიღწევას და მას საკუთარ გამოცდილებას, საუკუნეთა მანძილზე არსებულ „ნაშენს“ მატებს. განსაკუთრებულად რთულად წარმოგვიდგება ვითარება, როდესაც საქმე რელიგიას და საეკლესიო ხელოვნებას შეეხება, მით უმეტეს თუ ეს რელიგია ახალია, ახლად შემოსული და დამკვიდრებული – განსხვავებული რწმენა-წარმოდგენებით სამყაროზე, სრულებით ახლებური წეს-ჩვეულებებითა და დოგმატიკით, ახლებურივე წესებითა და მოთხოვნებით სამშენებლო ხელოვნების მიმართ. ჩვენი შეხედულებით, ეს თემა იმდენად სიღრმისეულ და დაკონკრეტებით მსჯელობას მოითხოვს, ძალზე არსებითი კონკრეტული ისტორიულ-კულტურული დეტალების ანალიზით, რომ ასე ზოგადად განხილვა არ უნდა იყოს რაიმე ხელჩასაჭიდი დასკვნის მომცემი. ხოლო, რაც შეეხება, კრიტიკული წერილის ავტორთა მხრიდან გამართულ რიტორიკულ მსჯელობას, თითქოს გ. ჩუბინაშვილისა და ვ. ბერიძის მიერ საკითხთა გააზრებით გამოდის, რომ „ეს ხალხი აღმოჩნდება იმ ველური ტომის მდგომარეობაში, რომელიც ელექტრონის ეპოქაში ხახუნით ცდილობს ცეცხლის მოპოვებას“³² ან კი

შემდეგი: „აქამდე ანბანურ ჭეშამრიტებად მიგვაჩნია ის, რომ ყველა დროში მოწინავე იდეებისა და კულტურული მონაპოვრის შემთვისებელი და მატარებელი იყო ამისათვის შემზადებული, განსწავლული, შემოქმედი საზოგადოება“³³, ნამდვილად არ შეესაბამება სინამდვილეს. სრულებით თვალსაჩინოა და ცხადია ის გარემოება, რომ წინამდებარე რიტორიკას არაფერი აქვს საერთო რეალობასთან და არც თუნდაც სამეცნიერო პოლემიკის იმ აქტიურ პრობლემებთან, რომელთა შესახებაც ავტორთა მიერ წარმოდგენილ წერილშია საუბარი. თუკი წერილში მოცემულ მსჯელობას ასეთ განზოგადებით ხასიათს, ერთსადაიმავე თემაზე აპელირებას და, ხშირ შემთხვევაში, ბრალდებას ჩამოვამორებთ, შესაძლებელი გახდება უშუალოდ პრობლემატური საკითხების არსზე გასვლაც. ქართული ხუროთმოძღვრების ადგილობრივ ნიადაგზე განვითარების ზემოთ ხსენებული მოსაზრებისა და განხილული საკითხის კიდევ ერთ ნაწილს წარმოადგენს ქართულ საისტორიო წყაროებში, მათ შორის „ქართლის ცხოვრებაში“, არსებული ცნობები ქართლში ბიზანტიის იმპერატორის მიერ გამოგზავნილი მშენებლების შესახებ. ამ საისტორიო საბუთთა ნაკითხვის საფუძველზე და მათში მოხსენიებული კონკრეტული ისტორიული პუნქტების სახელწოდებებზე დაყრდნობით, ვიმეორებთ – პუნქტებისა, რადგან ადგილმდებარეობის დასახელება ყოვეთვის როდი გულისხმობს იქ ამჟამად არსებულ ძეგლთა თავდაპირველობასა და ავთენტურობას, ხორციელდება გ. ჩუბინაშვილის თეორიის კრიტიკა. წერილის ავტორებს მოჰყავთ ამონარიდი ვ. ბერიძის წერილიდან, სადაც საუბარი სწორედ საქართველოში ბერძენ ოსტატთა მოღვაწეობის საკითხს ეხება: „ბერძენ ოსტატებს, თუ ისინი მართლაც ჩამოვიდნენ, სწორედ არ დაუნერგავთ კანონები“³⁴; შემდეგ: „ამგვარად, როგორც არ უნდა ეცადონ ავტორები, დარჩენილი ძეგლები მოწმობს,

³³ იქვე.

³⁴ იქვე, გვ. 96.

³² იქვე.

რომ კონსტანტინეს მშენებელთა ნაღვანის რეალური კვალი არსად ჩანს³⁵, და იქვე: „მასალის ანალიზმა გ. ჩუბინაშვილი და ქართველი „ხელოვნების ისტორიკოსები“ დაარწმუნა, რომ არავითარი კვალი კონსტანტინეს მიერ გამოგზავნილ ოსტატთაგან აგებული არც შენობისა და არც გავლენისა ქართულ სინამდვილეში არ ჩანს“³⁶. მოხმობილი ციტატებიდანაც ჩანს, თუ რაოდენ ქაოტური სახითაა წარმოდგენილი ვ. ბერიძის მოსაზრებები კრიტიკული წერილის ავტროთა მიერ, თუმცა ისიც უთუოდ უნდა შევნიშნოთ, რომ ვ. ბერიძე არ უარყოფს ქართლში კონსტანტინეს მშენებელთა ჩამოსვლისა და მოღვაწეობის საკითხს, არამედ ამოდის რეალობიდან და მათი მშენებლობის კვალის დაუდასტურებლობის გამო, აღარ გამოთქვამს ჰიპოთეტურ მოსაზრებებს, თუ რომელი ძეგლები შეიძლება ყოფილიყო კონკრეტულად მათ მიერ აგებული. ამის საპირისპიროდ კი, ბერძენ ოსტატთა აუცილებელი საქმიანობის შესახებ აღნიშნავს: „...მათი ამოცანა იყო ქართლში საეკლესიო მშენებლობის უპირველეს მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილება“³⁷. ამასთანავე: „სრულიად დაუფერებელია, რომ ბერძნებს მანგლისში და სხვა ადგილებშიაც ეშენებინათ ოქტოგონები და არა ბაზილიკები – ისინი ხომ ჩვეულებრივ ეკლესიებს აშენებდნენ და არა მარტირიუმებსა და მავზოლეუმებს“³⁸. და კიდევ ერთი მონაკვეთი, სადაც სრულებით ცალსახად ირკვევა წინამდებარე საკითხთან დაკავშირებით ვ. ბერიძის პოზიცია და მოსაზრება: „ჩვენ არ ვიცით, როგორი უნდა ყოფილიყო ეს ეკლესიები, ჩვენამდის არც ერთს არ მოუღწევია“³⁹.

ამრიგად, ისტორიულ წყაროებზე დაყრდნობით, ვარაუდები საქართველოში ბიზანტიელ ოსტატთა ნახელავის თაობაზე, თა-

ვად ნაგებობათა ვერადასტურების გამო, როგორც ვხედავთ, გაუმართლებელია, რაც თავისთავად გულისხმობს, რომ წერილის ავტორთა მხრიდან გ. ჩუბინაშვილის თეორიათა მცდარობაზე საუბარი არაა ადექვატური. ის გარემოება, რომ გ. ჩუბინაშვილი და შემდგომ მისი სკოლის სხვა წარმომადგენლები, „ხელოვნების ისტორიკოსები“, ქართული ხუროთმოძღვრების ადრეული პერიოდის განვითარებას ადგილობრივ ნიადაგზე ვარაუდობენ, უსაფუძვლო სრულიადაც არ ყოფილა. მნიშვნელოვანია აღინიშნოს, რომ ისტორიულ წყაროებში მოხსენიებული ბერძენი ოსტატები, რომლებიც მირიან მეფის თხოვნით გამოწვეული იყვნენ იმპერატორ კონსტანტინესგან, ცხადია, იქნებოდნენ და ქართლის საეკლესიო აღმშენებლობაში გარკვეულ თანამონაწილეობასაც მიიღებდნენ, თუმცა არც იმ რეალობის გაუთვალისწინებლობა შეიძლება, რომელსაც სადღეისოდ მათი აღმშენებლობის რაიმე კონკრეტული მონაცემების მქონე ძეგლის ვერადასტურება წარმოქმნის.

ქართლში ბერძენ ოსტატთა მოღვაწეობის კვალის დადასტურების და ამდენად, ქართული ხუროთმოძღვრების ადგილობრივ ნიადაგზე განვითარების საპირისპირო მოსაზრების დასაბუთების მიზნით, წერილის ავტორები კიდევ ერთ ამბავს იმონებენ: „თუ გავიზიარებთ აკად. ვ. ბერიძის სკეპტიკურ დამოკიდებულებას მათიანის ამცნობისადმი (“თუ ისინი მართლაც ჩამოვიდნენ...”), „რალა ვუყოთ“ 1938 წელს მცხეთაში, სამთავროს სამაროვანზე არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩენილ ბერძნულენოვან ეპიტაფიას, რომელიც გვაუწყებს: „ავრელი აქოლისი, მხატვართუხუცესი და ხუროთმოძღვარი, აქ განვისვენებ ჩემ მეუღლე ბევრაზურიასთან ერთად...“⁴⁰ ამ

³⁵ იქვე.

³⁶ იქვე.

³⁷ ვ. ბერიძე, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 142.

³⁸ იქვე, გვ. 141.

³⁹ იქვე, გვ. 143.

⁴⁰ ზ. კიკნაძე, თ. მირზაშვილი, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 98. ტექსტში მოცემული წარწერა IV საუკუნით თარიღდება. იხ. ს. ყაუხჩიშვილი, მცხეთა-სამთავროს ახლად აღმოჩენილი ბერძნული წარწერა, საქართველოს სსრ მეცნ. აკად. *მოამბე*, ტ. IV, N 6, 1943, გვ. 577-584.

საკითხთან დაკავშირებულ მსჯელობაში ნერილის ავტორები კიდევ უფრო ღრმად მიდიან და ნეკრესის ბაზილიკისა და ჭერემის მცირე სამლოცველოს შესახებ გამოთქმულ მოსაზრებას შემდეგი სახით აგრძელებენ: „თუ ეს პრიმიტიული და მხატვრულად ჩამოუყალიბებელი და მოუმწიფებელი შენობები IV ს-ის „ცოცხალი, რეალური ძეგლებია“, მაშინ არავითარ ავრელის აქოლისს, მხატვართუხუცესსა და ხუროთმოძღვარს არ უცხოვრია IV ს-ის ქართლში, ან თავად ეს ხარისხებია არათუ „ბევრისმთქმელი“, არამედ არაფრისმთქმელი“⁴¹. ამ მოსაზრების გაგრძელებად კი ვლებულობთ შემდეგ დასკვნას: „მთელს ევოლუციურ თეორიას საფუძველითურთ ანგრეეს ამ ეპიტაფიის მასშტაბური გააზრება, რომელიც მოცემულია არა ხელოვნების ისტორიკოსის, არამედ ნყაროთმცოდნისა და ეპიგრაფიკოსის ნაშრომში...“⁴² ამ „მასშტაბური“ გააზრების ნიმუშად კი ავტორებს მოჰყავთ თ. ყაუხჩიშვილის შემდეგი სიტყვები: „ეს გარემოება (რომ IV-V საუკუნეებისათვის საქართველოში „მხატვართუხუცესის“ თანამდებობა არსებობს) ფართო პერსპექტივას უსახავს ხელოვნებათმცოდნეთ: IV-V სს-ში საქართველოში განვითარებულია მშენებლობა (ტერმინი არქიტექტონ), მხატვრობა, ჩანს, არის ხელოვან-ხელოსანთა ბრიგადები და არსებობენ მათი უფროსები – არქიზოგრაფები“⁴³. ცხადია, უკანასკნელ ციტატაზე რაიმეს თქმა და მით უფრო მისი კრიტიკა არ იქნება უპრიანი, თუმცა ამ ამონარიდის კონტექსტი სრულებით განსხვავებულია. უნდა ითქვას, რომ ავრელის აქოლისის, როგორც „მხატვართუხუცესის“ არსებობა სრულებით არაა წარმოუდგენელი მოვლენა და მათ შორის არც თავად ვ. ბერიძისთვის, რომელსაც იგი მოხსენიებულიც კი ჰყავს ნაშრომ-

⁴¹ ზ. კიკნაძე, თ. მირზაშვილი, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 99.

⁴² იქვე, გვ. 100.

⁴³ იქვე, გვ. 100. წარმოდგენილი ამონარიდისთვის იხ., თ. ყაუხჩიშვილი, *ბერძნული წარწერები საქართველოში*, თბ., 1952, გვ. 256.

ში⁴⁴. ვფიქრობთ, აქ გაუგებარი კვლავაც ის გარემოებაა, რომ ბერძენი ოსტატის ნახელავი არსადაა მიკვლეული და მით უფრო, იმ ვითარების გათვალისწინებით, როდესაც არა მხოლოდ „მხატვართუხუცესი“ არსებობს, არამედ, „ხელოვან-ხელოსანთა ბრიგადებიც.“

აქვე უნდა დავძინოთ რომ ზ. კიკნაძისა და თ. მირზაშვილის მიერ დასახელებულ ნაგებობათა ჯგუფთან, ისევე როგორც ქართული ხუროთმოძღვრების სხვა ძეგლებთან მიმართებით უთუოდ მრავალი საკითხია დასაადგენი. ტაძართმშენებლობის ერთიანი ისტორიის ჩამოყალიბების შემდგომ, რაც განხორციელდა იმავე გ. ჩუბინაშვილისა და მისი სკოლის სხვა წარმომადგენლების მიერ, სამომავლო კვლევის საგანს ყოველი მათგანის ინდივიდუალური პრობლემატური საკითხის ზედმიწევნით ზუსტი გამოკვლევა წარმოადგენს.

სინამდვილეში ზემოგანხილულ დავას ახალი ბიძგი მისცა კახეთში, ყვარლის რაიონში ორი ბაზილიკის – დოლოჭოპისა და ჭაბუკაურის აღმოჩენამ. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ჩვენთვის პირველი მათგანია. წლების მანძილზე მისი აღმოჩენის შესახებ ექსპედიციის ხელმძღვანელის, ბ-ნი ნოდარ ბახტაძის და მისი სამეცნიერო ჯგუფის რამდენიმე ნაშრომი გამოქვეყნდა. ისინი არა მხოლოდ გვაცნობს უაღრესად საყურადღებო ტაძარს, არამედ ახლადგამოვლენილ ცალკეულ ძეგლთა დათარიღება-ანალიზსაც გვთავაზობს და ქართული ქრისტიანული ხუროთმოძღვრების, განსაკუთრებით კი მისი პირველი ნაბიჯების უკვე მიღებულ კლასიფიკაციათა გადასხვაფერებას, შეცვლას, თუ გნებავთ გადაბრუნებას ეხება. ისე კი, არც თავისთავად რისამე ცვლილება და გადასხვაფერებაა მიუღებელი და მით უფრო საგანგაშო, თუნდაც ეს ქართული ქრისტიანული ხუროთმოძღვრების ადრეულ, საწყისებრივ ნაგებობათა განვითარება თუ მათი დროითი თან-

⁴⁴ ვ. ბერიძე, *ძველი ქართველი ოსტატები*, თბ., 1967.

მიმდევრობა-დათარიღება იყოს. ოლონდ, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ნ. ბახტაძის შრომებში, მისი კვლევების ფარგლებში, იქნება ეს სქოლიოები თუ ძირითადი ტექსტი, სრულებით არაორაზროვნადაა მოხმობილი იმ ავტორთა მოსაზრებანი და გადაჭრითი ხასიათის მტკიცებანი, რომელთა შესახებაც უკვე ვისაუბრეთ. დოლოჭოპისა თუ ჭაბუკაურის ბაზილიკათა დათარიღება-კლასიფიკაციას მოყოლებული ინტერპრეტაცია საზოგადოდ 1980-იანი წლებიდან ცნობილ, ერთ მაგისტრალურ ხაზს თანხვდება და, განზრახ თუ უნებლიედ, მის შევსება-დასაბუთებას ემსახურება.

2012 წელს გამოქვეყნებული ანგარიშის პირველ ნაწილს ნ. ბახტაძე უთმობს ძეგლის არქეოლოგიური კვლევების შედეგებს, რომლის ფარგლებშიც გამოიკვეთა ბაზილიკის ძირითადი სახე და გამოვლინდა ნივთიერი მასალა – კერამიკული საყოფაცხოვრებო ნაკეთობები. ტექსტში გვხვდება წმინდა ტექნიკური ხასიათის აღწერითი ნაწილი, სადაც წარმოდგენილია შემორჩენილი ნაშთის დაკარგული ნაწილების – თალების, სარკმელთა დამაბოლოვებელი თალოვანი ქვებისა და სხვა დეტალების ანალიზი. ამას გარდა, მკვლევარი არქეოლოგიურ მასალასთან და სხენებულ დეტალებთან ერთად ასახელებს ადგილზე მოპოვებულ დიდი რაოდენობით ლურსმნებს თუ დამწვარი ხის მასალის ნაშთებს, რაც, მისი მოსაზრებით, დოლოჭოპის ტაძარში ხის კონსტრუქციებით გადახურვის არსებობას ადასტურებს. ბაზილიკის ფარგლებში აღმოჩნდა სამარხების მთელი ნყება, რასაც ნ. ბახტაძე მოგვიანო პერიოდს, ამ ტერიტორიის სასაფლაოდ გადაქცევის ხანას მიაწერს. გამოყოფილ იქნა დოლოჭოპის ბაზილიკის ფუნქციონირების ეტაპებიც: „ძეგლის გამოყენება 3 ძირითად ქრონოლოგიურ ფაზაზე მიმდინარეობდა. პირველ ეტაპზე, ბაზილიკის თავდაპირველი სახით და დანიშნულებით“... „V ს-ის I ნახევარში დაწყებული ეს ციკლი, დანგრევისას მის ფართობზე მიმოფანტული არტეფაქტების და გაჩანაგე-

ბა-ხანძრის ნაკვალევის საფუძველზე, დაახ VIII-IX სს-ში უნდა შეწყვეტილიყო (ბუნებრივი იქნება, რომ ეს დარბევა კახეთში არაბი სარდლის, მურვან-ყრუს გამანადგურებელ ლაშქრობას დავუკავშიროთ)“.

„ცოტა ხნის შემდეგ, დაზიანებული ბაზილიკის მხოლოდ შუა და ჩრდილოეთის ნაგებობის ნაწილები აღადგინეს, ისიც დასავლეთიდან მე-3 წყვილ სვეტების სიგრძემდე. ამისთვის დარჩენილ სვეტებს შორის სიცარიელები ბაზილიკის დანგრეული ნაწილების მასალით (მათ შორის შირიმის მეორადად გამოყენებული „მარკირებული დეტალებით“) შეავსეს და გამოიყვანეს დარბაზული ეკლესია ჩრდილოეთის ეკვდერით“... „...დაახ. XII-XIII საუკუნეებში ეს განახლებული ეკლესიაც საბოლოოდაა წყობიდან გამოსული“... „...იმ პერიოდში ტაძრის ირგვლივ განაშენიანებული სოფლის მოსახლეობის მიერ მეტად მჭიდრო სასაფლაოდ ყოფილა გამოყენებული“⁴⁵.

გამოკვლევის ავტორი დოლოჭოპის ბაზილიკის დათარიღების საკითხსაც წამოჭრის და ამის მიხედვით ადრეული ქართული სატაძრო მშენებლობის საერთო კლასიფიკაციაში ცვლილებების შეტანის აუცილებლობაზეც მიუთითებს.

დოლოჭოპის ახლადგამოვლენილი ბაზილიკის ერთ უმთავრესთაგან მათარიღებლად მკვლევართ ტაძრის ტერიტორიაზე და უშუალოდ ნაგებობის სივრცეში აღმოჩენილი არქეოლოგიური მასალა აქვთ მოხმობილი, რომელიც, მათი დასკვნით, უცილობლად V საუკუნეს უნდა განეკუთვნებოდეს. მაგრამ თავისთავად არქეოლოგიური მათარიღებელი V საუკუნე ვერაფერს იძლევა იმ რთული მოცემულობის გათვალისწინებით, რომ ძეგლის თარიღი არა ასე ზოგადად, არამედ, სწორედ V საუკუნის I ნახევრით იქნა განსაზღვრული, არქეოლოგიური მასალა კი სრულებით არ გვაძლევს მისი ასეთი სიზუსტით

⁴⁵ ნ. ბახტაძე, დოლოჭოპის ბაზილიკაზე 2012 წელს ჩატარებული არქეოლოგიური კვლევის ანგარიში, *კადმოსი*, 4, 2012, გვ. 283-284.

დათარიღების არც აუცილებლობას და არც შესაძლებლობას.

მოვიხილავთ რა წინამდებარე ნაშრომის სახელოვნებათმცოდნეო ანალიზის ნაწილს, ვხვდებით საკმაოდ სიტყვაძუნუნ და ნაკლებად თუ კომპლექსურ, შედარებითი ხასიათის სამიოდ მონაკვეთს. მათგან ერთი, დოლოჭოპის ნეკრესისავე ჭაბუკაურის ბაზილიკის შემორჩენილ ნაშთებთან შეპირისპირებით ხორციელდება. ნ. ბახტაძე ამ უკანასკნელთა ურთიერთმიმართების შესახებ მსჯელობისას აღნიშნავს: „როგორც ჩანს, ჭაბუკაურის გაცილებით პრიმიტიული გეგმარების, მოგვიანებით ჩამოყალიბებული ქართული ეკლესიების სტილის ფონზე ჯერ კიდევ საკმაოდ უცხო ნიშნებით აღბეჭდილი ბაზილიკა (მას ხომ გარდა ხის კოჭოვანი გადახურვისა, სწორკუთხა გეგმის საკურთხეველი და კვადრატული კვეთის სვეტები აქვს), რამდენიმე ათწლეულით უსწრებს დოლოჭოპის ბაზილიკას; ამ უკანასკნელში გვხვდება ნახევარწრიული აფსიდი, ჯვრის გეგმის ნაგებობის გამყოფი სვეტნარი, ჩამოყალიბებული პასტოფორიუმები. სწორედ ამიტომ ვფიქრობთ, რომ დოლოჭოპის ბაზილიკა ქრონოლოგიურად რამდენადმე უნდა ჩამორჩებოდეს ჭაბუკაურისას“⁴⁶. ამავე შედარების საფუძველზე ავტორი ასკვნის, რომ დოლოჭოპის ტაძარი IV საუკუნით მის მიერვე დათარიღებული ჭაბუკაურის შემდგომ, რამდენიმე ათწლეულში, ანუ V საუკუნის I ნახევარში იქნა აგებული.

თავდაპირველად, სწორედ რომ ჭაბუკაურის ბაზილიკის, ერთგვარ, „ნიშნულად“ წარმოდგენის საკითხია აღსანიშნავი, რადგანაც ამ უკანასკნელის ავტორის მიერ შემოთავაზებული დათარიღება მეცნიერთა მიერ როდია გაზიარებული, თუმცა ეს ცალკე სჯის, კვლევის საგანია და მაინც ვფიქრობთ, რომ ის შედარებით უფრო მოგვიანო ხანას უნდა განეკუთვნებოდეს. ამოსავალი მაინც ის გარემოებაა, რომ ბ-ნი ნ. ბახტაძის რამდენიმე მოსაზრება თითქოს ერთი მეორესაც ნაკლებ-

ბად ეთანხმება, რაც არა მხოლოდ ჭაბუკაურის, არამედ, თავად დოლოჭოპის ტაძრის თარიღსაც მერყევად და ნიადაგამოცლილად წარმოსახავს, კერძოდ კი, დოლოჭოპის ბაზილიკის გორგასლისეულ აღმშენებლობას. გამოდის, რომ ან დოლოჭოპის აღმშენებლობა არ უკავშირდება ვახტანგ გორგასალს ან კი ჭაბუკაურსა და ამ უკანასკნელს შორის აღმშენების დროითი სხვაობა ერთსაუკუნოვანია, ნაცვლად, ავტორის განმარტების საპირისპიროდ, „რამდენიმე ათწლეულისა“. ცხადია, ასეთ ვითარებაში ვერავითარ ქრონოლოგიურ საყრდენად ვერ წარმოვისახავთ ჭაბუკაურის მიდამოებში აღმოჩენილ ამ ბაზილიკას, თან არგუმენტთა საფუძველიანობა თავისთავადაც გვესაკლისება – აფსიდისა და ნავთგამყოფი ბურჯების ფორმათა სახესხვაობა თუ პასტოფორიუმების ერთგან ოდენ მეტი, ხოლო მეორეგან, თითქოს უფრო ნაკლები ჩამოყალიბებულობა, ძეგლთა ათწლეულობით გამიჯვნის საფუძველს არ უნდა იძლეოდეს. იმასაც შევნიშნავთ, რომ რაიმე არსებით სხვაობას დოლოჭოპისა და ჭაბუკაურის ტაძართა პასტოფორიუმებს შორის ვერ ვხედავთ. დოლოჭოპში მოცემულია კვადრატს მიახლოებული ორი სათავსი, რომელთაგან, ჩრდილოეთისას ჩრდილოეთ კედელშივე კარი, ხოლო, სამხრეთისას საკურთხეველის მიმართულებით მცირე ნიშოვანი ხვრელი აქვს დატანებული. ჭაბუკაურის ბაზილიკის იგივე სათავსები ლიობთა გარეშე და შედარებით უფრო მართკუთხა ფორმითაა წარმოდგენილი. ორივე ამ ტაძრის მოცემულ ნაშთთა სიმაღლეზე სარკმლების კვალი დაფიქსირებული არაა. ამდენად, დოლოჭოპის ბაზილიკის პასტოფორიუმთა შედარებით ჩამოყალიბებულობაზე მსჯელობის საფუძველიანობაც დიდად საეჭვოა, იმ ვითარების გათვალისწინებით, რომ ქართული ბაზილიკური მშენებლობის არც ერთ ეტაპზე, რაიმე ჩამოყალიბებული, თუნდაც მხოლოდ გეგმარებითი, სახის მქონე კანონზომიერებას ვერ დავაფიქსირებთ გადაჭრით. პირიქითაც, სხვადასხვა ეტაპზე, თუ გნებავთ ერთი საუკუნის ფარგლებში

⁴⁶ ნ. ბახტაძე, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 282-283.

ერთსა და იმავე რეგიონში აგებულ ძეგლთა პასტოფორიუმები სრულებით სხვაობს ურთიერთს გეგმარებითი გადანწყვეტის, საკურთხეველთან მიმართების, ტაძრის ნავებთან კავშირისა თუ შიდა ფუნქციური მოწყობის თვალსაზრისით. მაგალითად შეიძლება მოვიხილოთ VI საუკუნის ტაძართა ჯგუფი: ანჩისხატი, ურბნისი, ვაზისუბანი, კანარეთის სამება, სადაც სრულებით განსხვავებული გადანწყვეტის ნიშნებია გამოკვეთილი.

დოლოჭოპისა და ჭაბუკაურის ბაზილიკათა შედარების გარდა, ვხვდებით კიდევ ერთ, შემდეგი აზრისა და სახის მქონე ამონარიდს: „...დოლოჭოპის ბაზილიკა, ქართული ქრისტიანული ბაზილიკური ხუროთმოძღვრების განვითარების პირველ ეტაპს განეკუთვნება: მას მხოლოდ ხუროთმოძღვრული მონაცემებითაც კი, ქრონოლოგიურად დიდად ვერ დავაშორებთ საქართველოში V-VI საუკუნეებში გავრცელებულ ნამდვილ... ..ბაზილიკებს – ბოლნისის სიონს, ურბნისის წმ. სტეფანეს ბაზილიკას, კანარეთის სამებას და ა.შ.; თუმცა, ყველა ჩამოთვლილი ბაზილიკისგან განსხვავებით, დოლოჭოპის ტაძარს ხის კონსტრუქციებზე დაყრდნობილი კრამიტის სახურავი ფარავდა“⁴⁷. ეს შედარებაც, წინარეს მსგავსად, თითქოს, თარიღის V საუკუნის I ნახევრის გამყარებას უნდა ემსახურებოდეს, თუმცა მსგავსად პირველი შედარებისა იგი რაიმეგვარ დამათარიღებელ არგუმენტს არ უნდა იძლეოდეს. ის კი, რომ დოლოჭოპის ბაზილიკა დროით დიდად, და ვფიქრობთ, არც მცირედ, არ უნდა დავაშოროთ V-VI საუკუნეებში გავრცელებულ ნამდვილ, ე.წ. დიდ ბაზილიკათა ჯგუფს, სრულებით არასადაოდ გვეჩვენება.

ამის შემდგომ ავტორი წამოჭრის საკითხს ადრეულ ქართულ საეკლესიო ნაგებობათა ზომა-მასშტაბისა და მათი ხის კონსტრუქციით გადახურვის შესახებ. „დღევანდელი გადასახედიდან, ჯერ ნეკრესის ჭაბუკაურის, ახლა კი დოლოჭოპის ბაზილიკის აღმოჩენის შემდეგ, ცხადია, ახლებურად უნდა მივუდ-

გეთ საკითხს უძველესი ქართული ბაზილიკების ზომების, გეგმარებითი პროპორციების თავისებურებების და უპირობოდ ქვის კამარით გადახურვის შესახებ. რეალურ საფუძველს მოკლებული აღმოჩნდა ცნობილ ქართულ ხელოვნებათმცოდნეთა ერთი ნაწილის შეხედულება იმის თაობაზეც, თითქოს ქრისტიანობის სახელმწიფო რელიგიად აღიარების შემდგომ, სულ ცოტა ერთი საუკუნის განმავლობაში, საქართველოში სრულიად არ იგებოდა რომაულ-ადრებიზანტიური თუ აღმოსავლეთ-ქრისტიანულ სამყაროს თითქმის ყველა პროვინციაში ესოდენ სწრაფად და საყოველთაოდ გავრცელებული „ნამდვილი“ – დიდი ზომის, აღმოსავლეთ-დასავლეთ ღერძზე მკვეთრად წაგრძელებული, ნავებად რამდენიმე წყვილი სვეტით დაყოფილი მოზრდილი ბაზილიკები“⁴⁸.

ნ. ბახტაძის მიერ გადაჭრით მტკიცება იმისა, რომ ქართულ ხელოვნებათმცოდნეობაში არასოდეს დამდგარა ხის კონსტრუქციებით ტაძართა შესაძლო გადახურვის საკითხი, არც მთლად ზუსტია, ვინაიდან ამდაგვარი მსჯელობა სულ მინიმუმ ორი ძეგლის, ბიჭვინტისა და ვაშნარის ბაზილიკათა შესახებ იქნა წარმოდგენილი. თუკი აქ პასუხად იმ არგუმენტს მივიღებთ, რომ ეს საკითხი არა წმინდად ქართულ ნიადაგზე აღმოცენებულ-განვითარებულ ძეგლებთან კავშირში იქნა წამოჭრილი, ისიც არ უნდა დაგვავინყდეს, რომ ჭაბუკაურისა თუ დოლოჭოპის ბაზილიკებსაც კვლევის ავტორი სწორედ არაქართულ – ზოგად-ბიზანტიურ თუ აღმოსავლეთ-ქრისტიანულ აღმშენებლობას უკავშირებს. ამდაგვარსავე აღრევასთან გვაქვს საქმე, როდესაც ნ. ბახტაძე ხაზს უსვამს ქართველ ხელოვნების ისტორიკოსთა მხრიდან ქართულ ხუროთმოძღვრებაში რომაულ-ბიზანტიური კვალის არდაშვების საკითხს, მაშინ როდესაც ქართული ხუროთმოძღვრების სწორედ ადრეულ ეტაპზე – V საუკუნის შუა წლებიდან VI საუკუნის ჩათვლითაა დადასტურებული ე.წ. დასავლური

⁴⁷ იქვე, გვ. 279.

⁴⁸ იქვე, გვ. 280.

ბაზილიკების მთელი რიგი, მოყოლებული ბიჭვინტიდან, ნოქალაქევიდან, ციხისძრიდან თუ სეფიეთიდან, დამთავრებული ვაშნარითა და ალაჰაძეთი. თუმცაღა მნიშვნელოვანი მაინც ისაა, რომ იმავე ხის კონსტრუქციებისა თუ გნებავთ, ტაძრის ზომათა საკითხები, უპირველესად მაინც, გ. ჩუბინაშვილის თეორიათა კრიტიკის გარდა, სწორედ დოლოჭოპის ბაზილიკის ადრეული, V საუკუნის I ნახევრით დათარიღებისა და მისი ბიზანტიურ, აღმოსავლეთ-ქრისტიანულ მშენებლობასთან დაკავშირების მცდელობაა. აკი აცხადებს კიდევაც მკვლევარი, რომ დოლოჭოპისა თუ ჭაბუკაურის ბაზილიკათა აღმოჩენით დადასტურდა „მოქცევაი ქართლისაის“ ტექსტში ნახსენები საბერძნეთიდან იბერიის ოფიციოზის მიერ მოწვეული მშენებლების რეალურობა-ნამდვილობა. თუმცა ნ. ბახტაძე არ გამოორიცხავს, რომ ისტორიულ წყაროებში ნახსენებ მშენებლებში შესაძლოა, ბიზანტიური მშენებლობის ხერხებსა და მეთოდებს კარგად ნაზიარები ქართველი ოსტატებიც იგულისხმებოდესო. ავტორი დოლოჭოპის ბაზილიკის ბიზანტიურ აღმშენებლობასთან ესოდენ ძლიერ კავშირს ნავთა წაგრძელებული გეგმარებით, გადახურვის სისტემაში ხის კონსტრუქციების გამოყენებითა და პასტოფორიუმების არსებობით ასაბუთებს. მკვლევარის მიერ მათარიღებლად მოხმობილი არც ერთი ელემენტით დოლოჭოპის აგება V საუკუნის I ნახევარში არ დასტურდება – თითქმის ყველა ეს ელემენტი, გარდა ხის კონსტრუქციებისა, შემდგომი ხანიდან ხდება ცნობილი ქართულ ტაძართმშენებლობაში, ასეთნაირად კი გამოვა, რომ ყველა ქართული ძეგლი აღმოსავლეთ-ქრისტიანული მშენებლობის ნაყოფად უნდა მივიჩნიოთ. ვერ გამოვრიცხავთ, რომ დოლოჭოპის ბაზილიკას მართლაც ჰქონდა ხის კონსტრუქციებზე დამყარებული გადახურვის სისტემა, თუმცა ასეთის არსებობა გვაეჭვებს კედლებისა თუ თვით ნავთაგამყოფი ბურჯების ესოდენი მასიურობის გათვალისწინებით, მით უფრო, რომ ასეთი

რამ იმავე „ბიზანტიურ“ სამყაროშიც არაა სახასიათო გადანყვეტა. მაინც ვფიქრობთ, რომ მშენებლობის ტექნიკა, გეგმარებითი სტილი თუ ხუროთმოძღვრული ელემენტები ძირეულ თანხვედრაშია V-VI საუკუნეთა ე.წ. დიდ ქართულ ბაზილიკათა ჯგუფთან და ამდენად, თავისთავად ხის გადახურვა არსებითად არ შეიძლება ცვლიდეს საკითხის არსს იმდენად, რომ ტაძრის ან V საუკუნის I ნახევარსთვის მიკუთვნება ან საქართველოში ბიზანტიურ მშენებლობათან დაკავშირება მოხერხდეს.

ძალზე მნიშვნელოვანია ის თუ როგორ იცვლება ნ. ბახტაძის მსჯელობა შემდგომი ხანის გამოკვლევებსა თუ გამოცემებში. 2012-2015 წლებში განხორციელებული გათხრების შედეგად, ჯერ 2013 წელს გამოქვეყნდა შედარებით უფრო შევსებული და ნაწილობრივ შეცვლილი გამოკვლევა-ანგარიში, ხოლო 2015 წელს – ჩვენთვის უფრო მნიშვნელოვანი, უკვე სრული ანგარიში. ამ სამი წლის მანძილზე განხორციელებული სამუშაოების კვალად, საერთო სურათი არსებითად შეიცვალა. დოლოჭოპის ბაზილიკის გამოვლენილ ნაწილს ამჯერად უკვე სამხრევი გარშემოსავლელი დაემატა, რამაც რეალურად, ერთიანად შეცვალა ნაგებობის საერთო კონფიგურაცია თუ გეგმარებითი სტრუქტურა. „დიდი ბაზილიკის“ ქვედა შრეში გამოვლინდა და მკვლევართა მიერ IV საუკუნით განისაზღვრა შედარებით მცირე ზომის, 25 მეტრი სიგრძისა და 15 მეტრამდე სიგანის ბაზილიკა, რომლის შესახებაც ავტორი გვაუწყებს: „გათხრებისას დადასტურებული სტრატეგრაფიული სურათის საფუძველზე, ძველი ბაზილიკა V საუკუნის პირველ ნახევარში მიწისძვრას დაუნგრევია და ამავე საუკუნის II ნახევარში, მისი ნანგრევების მოსწორების შედეგად შექმნილ პლატფორმაზე ახალი, გრანდიოზული ბაზილიკა აუგიათ“⁴⁹.

⁴⁹ ნ. ბახტაძე, ვ. მამიაშვილი, ბ. გაბეხაძე, დოლოჭოპის ბაზილიკის არქეოლოგიური კვლევა ნაქალაქარ ნეკრესში, *ონლაინ არქეოლოგია*, N8, 2015, გვ. 124.

განახლებული სამუშაოების შემდგომ აღმორჩენილ არქეოლოგიურ მასალაში გამოიჩინა „ინტერიერის გასანათებელი ხელსაწყოების, ლითონის ცხაურში ჩასალაგებელი მინის კანდელებისა და ვერცხლის საკიდებლების ნაშთები. ზუსტად ამ ტიპის გასანათებელი მოწყობილობები, „პოლიკანდელონები“, ფართოდ იყო გავრცელებული ადრე-ბიზანტიურ სამყაროში და ისინი V-VI საუკუნეებით თარიღდება“⁵⁰.

ცხადია, ხელახალი განხილვის საგანი შეიქნა დოლოჭოპის ბაზილიკის შეცვლილი ხუროთმოძღვრული სახის რაგვარობა და მისი დროითი განსაზღვრულობის საკითხიც. ახალ აღმოჩენათა თუ ძეგლის ცალკეულ ნაწილთა გამოვლენის საფუძველზე, ნ. ბახტაძემ დათარიღების საკითხიც განაახლა. ახლა მკვლევარმა მის მიერ V საუკუნის I ნახევრით დათარიღებული ძეგლი V საუკუნის II ნახევარს მიუთანადა, თუმცა აბსოლუტურად არაა შეცვლილი ძეგლის მათარიღებელი არც ერთი ელემენტი, მათ შორის არც არქეოლოგიის საკითხები. ამასთან, არ შესრულებულა არც თვით ბაზილიკის გეგმარებით-სტრუქტურული კვლევა და არც ახალი კონფიგურაციის ძეგლის სხვა ნაგებობებთან მხატვრული შედარება-ანალიზი. თუკი პირველი გამოკვლევის შემთხვევაში საეპისკოპოსოს ცენტრის და საკათედრო ტაძრის აღმოსავლეთით დურუჯის ხეობაში ადგილმონაცვლების მიზეზად ვახტანგ გორგასლის სტრატეგიული შიდა-პოლიტიკური მიზეზებია დასახელებული, ამ შემთხვევაში, როდესაც ტაძრის თარიღი რამდენიმე ათწლეულით შეიცვალა, საეპისკოპოსოს ცენტრის ხსენებული ადგილმონაცვლების პირვანდელი განმაპირობებელი არგუმენტი კვლავაც შენარჩუნებულია. ჩვენი შეხედულებით, გორგასლის მიერ მსგავსი პოლიტიკური გადაწყვეტილებების მიღება ცხადია, V საუკუნის II მეორე ნახევარში უფროა შესაძლებელი, მაგრამ ესეც

⁵⁰ ნ. ბახტაძე, ვ. მამიაშვილი, ბ. გაბეხაძე, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 117.

მხოლოდღა შესაძლებლობებზედაა საუბარი და თანაც შედარებითზე, მოვლენების რეალური გააზრებით კი შეიძლება სრულებით სხვა მიზეზ-შედეგებამდეც მივიდეთ და ამაზე უფრო კონკრეტულადაც ვიმსჯელებთ. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ავტორმა ძეგლის თარიღი მნიშვნელოვნად გადასწია, რაც თითქოს უფრო რეალურს უნდა ხდიდეს გორგასლის „ძალისხმევას“ ანუ მეფე ვახტანგის მონაწილეობას დოლოჭოპის ტაძრის მშენებლობაში. მაგრამ ვახტანგ გორგასლის პოლიტიკური თუ კულტურული მოღვაწეობის ანალიზი ნათელყოფს, რომ საეკლესიო აღმშენებლობით საქმიანობას გორგასალი მხოლოდღა 480-იანი და ეგებ უფრო კონკრეტულადაც 484 წლის მერელა თუ შეძლებდა. ნ. ბახტაძის აზრით კი, დოლოჭოპი: ...“უკვე საკმაოდ ახლოა V საუკუნის II ნახევარში ჩამოყალიბებულ „წმინდა“ ქართულ ბაზილიკათა სტილთან – „გარდამავალ“ საფეხურზე მიმანიშნებელი აქ მხოლოდ გადახურვის ხის კონსტრუქციებია. დოლოჭოპის ბაზილიკის ხუროთმოძღვრული თემის ამგვარ შეფასებასა და ტაძრის V საუკუნის შუა ხანებით დათარიღებას შეესაბამება მისი ნანგრევების უადრეს სტრატეგრაფიულ ფენებში დადასტურებული კერამიკული ნაკეთობების ფრაგმენტები“⁵¹. ხსენებული ციტატის მიხედვით ირკვევა, რომ დოლოჭოპის ბაზილიკის ახალი თარიღი არა ზოგადად V საუკუნის II ნახევრით, არამედ, უფრო კონკრეტულად V საუკუნის შუა ხანებით განისაზღვრა, ეს დათარიღება კვლავაც ძირითადად ჭაბუკაურის ბაზილიკასთან კავშირს ეფუძნება. ამას ემატება კერამიკული მასალა, რომლის ასეთი ზუსტი დათარიღება ჩვენ წინა ანგარიშში არ შეგვხვედრია. როგორც გამოჩნდა, 2012 წლის შემდგომ ნაშრომს რეალური ცვლილებები არ განუცდია. ახლად აღმოჩენილი მცირე არქეოლოგიური მასალა, ცხადია, ვერანაირ ცვლილებას შეიტანს ტაძრის დათარიღების საკითხში. უფრო მეტიც ნ. ბახტაძის მიერ დასახელებული

⁵¹ იქვე, გვ. 123.

ბული „პოლიკანდელონების“ დროითი გავრცელების არეალმა – V-VI საუკუნეებმა, კიდევ უფრო გააფართოვა პირველი არქეოლოგიური ფენის მოხსნის დროს აღმოჩენილი დოქების, ჭინჭილებისა თუ ჯამების კერამიკული ნაწილების თარიღი – V საუკუნე. ამრიგად, დოლოჭოპის ბაზილიკის თარიღმა, არქეოლოგიური მასალით დაზუსტების ნაცვლად, უფრო განზოგადოებული სახე მიიღო. შესაბამისად, არც არქეოლოგიურ, ისტორიულ-გეოგრაფიულ თუ საკუთრივ სახელოვნებათმცოდნეო მონაცემთა გააზრების მნიშვნელოვან ცვლილებებთან გვეკონია საქმე. დოლოჭოპის ბაზილიკის სხვა ნაგებობებთან შედარებითი ანალიზის მიმართულებით 2015 წლის გამოკვლევაში რაიმეგვარ ცვლილებას სრულებით ვერ ვაფიქსირებთ.

ძალზე მნიშვნელოვანია დოლოჭოპის ტაძრის გარშემოსავლელებად მოაზრებული სამხრეთი და ჩრდილოეთი ნაწილებისა თუ დასავლეთით არსებული მინაშენის ნართექსად განსაზღვრის საკითხი. ვფიქრობთ, თავისთავადაც სავარაუდო იყო, რომ ჩრდილოეთი ნავის ჩრდილოეთ კედელში არსებულ სამ კარსა და სამხრეთი ნავის სამხრეთ კედელში მოცემულ ორ ღიობს გაგრძელების სახით რაიმეგვარი მინაშენი უნდა ჰქონოდა, სხვაგვარად წარმოუდგენელი იქნებოდა ამდენი ღიობის არსებობის აუცილებლობა თუ საჭიროება. ახლა შესაძლებელია დოლოჭოპის ბაზილიკის ამდაგვარი სახისათვის არც თუ შორეული ანალოგიების მოძიება ქართული ხუროთმოძღვრების ადრეული ეტაპის ბაზილიკათაგან. მათ შორის მნიშვნელოვანია V საუკუნის ბოლოს აგებული ბოლნისის სიონის და ჩვენ მიერ ამავე პერიოდით დათარიღებული ვაჩნაძიანის ბაზილიკის სტრუქტურა. ისიც მნიშვნელოვანია, რომ რელურად ეს ძეგლებია ყველაზე ადრეული ანალოგიები დოლოჭოპის ბაზილიკის გეგმარებითი სტრუქტურისა და ისინიც მხოლოდღა V ს-ის ბოლო მეოთხედზე მოდის. სხვაგვარად დგება საკითხი ტაძრის დასავლეთით მოცემული მინაშენის ნართე-

ქსად მიჩნევის შემთხვევაში, რადგან ქართული ბაზილიკური მშენებლობის არც ერთ ეტაპზე დასავლეთი ნაწილის ამდაგვარი გადანაცვლება, როგორც წესი, არ ფიქსირდება. სამნავიანი თუ სამეკლესიანი ბაზილიკების შემთხვევაში დასავლეთით მოცემული ეს ნაწილები, თითქმის მუდამ, გვერდით გარშემოსავლელთა მაკავშირებლის ფუნქციის მატარებელია. ჩვენს შემთხვევაში კი ამდაგვარი ფუნქციაც დაკარგულია, რომ აღარაფერი ითქვას თავად სათავსის და ცენტრალური ტაძრის ღერძების აცდენასა თუ მისი ღიობების გაჭრის წერტილებზე.

2012 წლის გამოკვლევის მთავრ ხაზთაგან კვლავ შენარჩუნებულია გ. ჩუბინაშვილის მოსაზრებათა კრიტიკა, ერთი მხრივ, ქართულ ბაზილიკათა კამაროვანი გადახურვის, ხოლო, მეორე მხრივ, ადრეული ქართული ტაძართმშენებლობის კლასიფიკაციის შესახებ – მეტადრე გაკრიტიკებულია ჩამოყალიბებული და გამართული სახის ბაზილიკათა მშენებლობის V საუკუნის ბოლო მეოთხედისკენ გამართვის შესაძლებლობა. გ. ჩუბინაშვილისა თუ საზოგადოდ ქართულ ხელოვნებათმცოდნეთა დიდი ნაწილის მიმართ გამოთქმულ კრიტიკულ მოსაზრებათა ვრცელ ნაწილზე უკვე ვისაუბრეთ და, ვფიქრობთ, ის რაიმე მყარ საფუძველს მოკლებული უნდა იყოს, იმ კვლევის გათვალისწინებითაც, რომელმაც ჩვენ მიერ წარმოდგენილ ნაშრომს რამდენიმე კვირით ადრე მოუსწრო და გადაცემულია დასაბეჭდად. ეს გახლავთ კიდევ ერთი წერილი, რომელიც დოლოჭოპის ექსპედიციის რამდენიმე მონაწილის – ნ. ბახტაძის, ვ. მამიაშვილის, ბ. გაბეხაძის და ჯ. ჩხვიმიანის ერთობლივი შრომის შედეგს წარმოადგენს⁵². მოცემული კვლევა-ანგარიშის სათაური შემდეგია: „დურუჯისპირა ბაზილიკის არქეოლოგიუ-

⁵² ხსენებული წერილი გადაცემულია დასაბეჭდად და სწორედ ამიტომ მისი გვერდების, წლებისა თუ ნომრის მითითებისას სქოლიოში, ვერ ვხელმძღვანელობთ კონკტურული ინფორმაციით. ვუთითებთ გვერდებს იმ ფორმით რა ფორმითაც ის მოწოდებულ იქნა ავტორის მიერ.

რი კვლევა ნაქალაქარ ნეკრესში“. რეალურად, შეიძლება ითქვას, რომ წინამდებარე წერილი ერთგვარი შემაჯამებელია იმ გამოკვლევებისა და ანგარიშებისა, რომელთა მიმოხილვა-ანალიზიც იქნა წარმოდგენილი ზემოთ მოყვანილ მსჯელობაში.

რეალურად, ბოლო წერილში ექსპედიციის ხელმძღვანელს რაიმეგვარი ცვლილება არ შემოუთავაზებია საკუთრივ ნაგებობის სტრუქტურის თვალსაზრისით – დოლოჭოპის ბაზილიკის აღმოჩენით წამოჭრილი საკითხისა თუ მისი გადაჭრა-გაანალიზების გზები ერთმნიშვნელოვნად თანხვედბა დღემდე გამოქვეყნებულ ყოველ ანგარიშს. ნაგებობის მათარილებელ ელემენტთა შორის, როგორც წინარე წერილებში, აქაც უმთავრეს ასპექტად არქეოლოგიური მასალის ანალიზი და ტაძრის კონსტრუქციული მონაცემების რკვევა წარმოგვიდგება. აღსანიშნავია, რომ შედარებითი ანალიზის საფუძველზე განხორციელებული სახელოვნებათმცოდნეო კვლევის წილი, რომელიც წინა წერილებშიც ნაკლოვანი გვეჩვენა, ამ შემთხვევაშიც საზოგადოდ ნულს გაუტოლდა. კონსტრუქციულ მონაცემთა ანალიზი, თავის მხრივ, კვლავაც მნიშვნელოვანი წინაპირობითაა განსაზღვრული – დურუჯისპირა ბაზილიკის გამოვლენილი ნაშთის ანალიზისას ექსპედიციის ხელმძღვანელის მიერ ყოველ გამოქვეყნებულ ნაშრომში აღინიშნება, რომ საქმე გვაქვს ბიზანტიური ხუროთმოძღვრების, მისი ძირისძირი მახასიათებლებისა და ნიშნების არსებობა-გათვითცნობიერებასთან ზოგადად ქართულ სატაძრო მშენებლობაში და კონკრეტულად კი დოლოჭოპის ბაზილიკის შემთხვევაში.

გარდა ბიზანტიურ ხუროთმოძღვრებასთან დაკავშირებული პრობლემატური საკითხებისა, მნიშვნელოვანი და შესაძლოა გადამწყვეტიც კი, მოცემული ნაგებობის მათარილების საკითხია. სხვადასხვა წერილში შემოთავაზებულ ვერსიათა დაჯამებით, ყოველ შემთხვევაში ბოლოს გამოქვეყნე-

ბულ წერილამდე, კვლევის ძირითადი ბირთვი დაყვანილია ორ ძირითად საკითხამდე – გრანდიოზული დურუჯისპირა ბაზილიკა აგებულია V საუკუნის I ნახევარში, ან ამავე საუკუნის შუა წლებში და ძეგლზე გამოვლენილი ნივთიერი თუ კონსტრუქციული მასალებით ის ერთმნიშვნელოვნად, ბიზანტიაში გავრცელებული, ადრეული ბაზილიკების ანალოგია. ამ დებულებით კი გავდივართ გ. ჩუბინაშვილის მიერ ჩამოყალიბებული, უკვე მრავალჯერ ნახსენები კლასიფიკაციის მცდარობაზე. კერძოდ იმ მოსაზრებათა უკუგდებაზე, რომლის მიხედვითაც V საუკუნის ბოლომდე საქართველოში დიდი ზომის, ჩამოყალიბებული სტრუქტურის მქონე ბაზილიკები არ შენდებოდა. უარყოფილ მოსაზრებათა რიგს განეკუთვნა მტკიცება ქართული ხუროთმოძღვრების ადრეული პერიოდის ძიებათა ინდივიდუალურობის შესახებაც. სწორედ რომ მოცემული ორი დებულების კრიტიკული ანალიზი წარმოადგენდა და სადღეისოდაც წარმოადგენს დურუჯისპირა ბაზილიკის კვლევის არსებით ხაზს. ამ უახლეს გამოცემაში გვხვდება რამდენიმე მოსაზრების დაზუსტება და, რაც მთავარია, თარიღის მნიშვნელოვანი ცვლილება. ტაძრის აღნაგობის ცვლილების საკითხთა შორის ვხვდებით ჩვენ მიერ უკვე განხილულ და უარყოფილ მოსაზრებას ბაზილიკის დასავლეთით არსებული განივი სათავსის შესახებ. ადრეც გვეჩვენებოდა, რომ სავარაუდო იყო ხსენებული სათავსის სხვა სამშენებლო ფენისადმი კუთვნილება და ისიც, რომ შემორჩენილი სახით ეს მოცულობა არ შეიძლებოდა ყოფილიყო ეკლესიის ლიტურგიულ-ფუნქციური ნაწილი. ბოლო წერილში გამოკვლევის ავტორნიც, მათი ადრეული მოსაზრებების საპირისპიროდ, სწორედ ამგვარ დასკვნამდე მივიდნენ. თუმცაღა, ამჟამად, არსებული სათავსის ქვეშ მაინც ივარაუდება ტაძრის თავდაპირველი ნართექსი,⁵³ რომლის შესახებაც, ცხა-

⁵³ ნ. ბახტაძე, ვ. მამიაშვილი, ბ. გაბეხაძე, ჯ. ჩხვიმიანი, *საქართველოს ეროვნული მუზეუმის მოამბე*, გადაცემულია დასაბეჭდად, გვ. 4.

დია, ამჟამად საუბარი თუ მისი გეგმარებითი თავისებურებების განხილვა შეუძლებელია. რადგან ჯერჯერობით, როგორც ჩანს, მისი მონაცემები სრული სახით არაა გამოვლენილი და არც გამოჩენილი მცირე ნაწილის გრაფიკული მასალაა წარმოდგენილი ნაშრომს დართულ გეგმებსა და ანაზომებში.

დოლოჭოპის სამნავიანი ბაზილიკის არქიტექტურულ-კონსტრუქციულ თუ გეგმარებითი სახის სხვა მონაცემებს, ახალი წერილის მიხედვით, რაიმე განსაკუთრებული ცვლილება არ განუცდია. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, რეალურად არც ბაზილიკის კვლევის სხვა რომელიმე მონაკვეთის ძირეულ ცვლილებას ვხვდებით. ირკვევა, რომ დურუჯისპირა ბაზილიკის გათხრისას მოპოვებული ნივთიერი მასალა თარიღდება ზოგადად V-VI საუკუნეებით, რაც, კიდევ ერთხელ უნდა აღინიშნოს, ვერაფრით აკონკრეტებს თავად ნაგებობის თარიღს. მნიშვნელოვანია, რომ არც წინამდებარე გამოკვლევაში და არც მანამდე არსებულ გამოკვლევებში არ გვხვდება ქართული ბაზილიკური მშენებლობის სხვადასხვა ფაზის მრავალრიცხოვან ნაგებობასთან დეტალური და ზედმიწევნით-გამონვლილვითი შედარებითი ანალიზი, რომელიც, ისევე და ისევე, ტაძრის აგების ზოგად-დროით მონაცემს მოგვცემს. ახალი სტატიითაც ნაგებობის დათარიღების მეტად კონკრეტულ ვერსიებს ვხვდებით, თუმცა კი, უნდა აღინიშნოს, რომ რამდენიმეს და თითქოს, ერთმანეთთან შეუთავსებელსაც. ტექსტში ასეთი მონაკვეთი სამ ადგილას გვხვდება. პირველ ვერსიაში ვკითხულობთ: „... უნდა აღინიშნოს, რომ სწორედ გამორჩეული გრანდიოზულობის გამო, დურუჯისპირა ბაზილიკის IV-V სს-ით დათარიღება დიამეტრულად ეწინააღმდეგება ხელოვნების ქართველ ისტორიკოსთა არაერთი ცნობილი წარმომადგენლის მიერ უკვე თითქმის ერთი საუკუნის განმავლობაში უტყუარ ჭეშნარიტებად აღიარებულ მოსაზრებას ამ ხანის ქართულ ქრისტიანულ ტაძართა გეგმარებითი თავისებურების

თაობაზე“⁵⁴. საინტერესოა, მოცემული ვერსიით, თარიღი — IV-V საუკუნეები — რას შეიძლება გულისხმობდეს, უფრო ზუსტად, ეს არის ზოგადად ამ ორი საუკუნის ფარგლებში მოძრაობის დაშვება თუ საუკუნეთა მიჯნა? პირველ ვერსიას ვერ მივიღებთ, რადგან მოცემულ ციტატას მოსდევს ქართველ ხელოვნების ისტორიკოსთა შეხედულებების კრიტიკა, რომელთა მოსაზრებითაც სწორედ V საუკუნის ბოლოა მიჩნეული იმ „გეგმარებითი თავისებურებების“ გავრცელების თარიღად, რომელზეც ციტატაშია მსჯელობა. ამრიგად, ეს ვერსია თავისთავად წინააღმდეგობრივია, რადგან გ. ჩუბინაშვილის მოსაზრებით, დიდი ზომის, ჩამოყალიბებული სტრუქტურისა და გეგმარების, გამართული ბაზილიკები საქართველოში V საუკუნის ბოლოდან ჩნდება. ამდენად, თუ IV-V საუკუნეები მოცემულ შემთხვევაში ამ ორი საუკუნის ფარგლებში ლავირების შესაძლებლობაა, გამოდის, რომ კრიტიკა ქართველ ხელოვნების ისტორიკოსთა მიმართ არაა მართებული. მეორე შემთხვევაში, იგივე თარიღი, IV-V საუკუნეები, შესაძლოა, აღქმულ იქნას, როგორც მოცემული ორი საუკუნის მიჯნა, მაგრამ ამ დათარიღებას ტექსტის სხვა ნაწილში ემატება დოლოჭოპის ბაზილიკის თარიღის კიდევ ერთი ვერსია, რომლის მიხედვითაც ნაგებობა V საუკუნის II ნახევრით განისაზღვრა. დოლოჭოპის დიდი ბაზილიკის ქვედა ფენაში მიკვლეული ნაგებობის შესახებ მსჯელობას აქვე მოსდევს შემდეგი განმარტება: „სამწუხაროდ, ამ თავდაპირველი ტაძრის გეგმარების დაზუსტება დამატებითი არქეოლოგიური კვლევების ჩატარებამდე, ჯერჯერობით ვერ მოხერხდა. მისი იატაკის გათხრისას IV ს-ისთვის დამახასიათებელი ნივთიერი მასალა გამოვლინდა და, შესაბამისად, ნაგებობა სწორედ ამ ხანაში ჩანს აგებული. გათხრებისას დადასტურებული სტრატოგრაფიული სურათის საფუძველზე ვვარაუდობთ, რომ ძველი ბაზილიკა V ს-ის პირველ ნახევარში

⁵⁴ იქვე, გვ. 8.

მინისძვრას დაუნგრევია და ამავე საუკუნის II ნახევარში მისი ნანგრევების მოსწორების შედეგად შექმნილ პლატფორმაზე ახალი, გრანდიოზული ბაზილიკა აუგიათ⁵⁵. ცხადია, დოლოჭოპის ბაზილიკის დათარიღების ნებისმიერ ვერსიაზე შეიძლება მსჯელობა და ანალიზი, თუმცა ამ შემთხვევაში ჩვენი ხაზგასმა მხოლოდ იმ საკითხს შეეხება, რომ ერთი წერილის ფარგლებში სამი სხვადასხვა ვერსიის დასახელება ხდება ამა თუ იმ კონტექსტში, თანაც ისე, რომ არსებულ ორ ნაგებობას შორის ნგრევა-აგების საკითხი მუდმივად შენარჩუნებულია და მათი ურთიერთმიმართების ამ ვერსიაში, როგორც ფორმულაში, ჯდება ესა თუ ის თარიღი. სწორედ ამგვარადვე წარმოგვიდგება დათარიღების მესამე ვარიანტი, სულ რაღაც ერთი აბზაცის შემდგომ, როდესაც საკითხი დურუჯისპირა ბაზილიკის სხვადასხვა ქრონოლოგიური ფაზის განხილვას შეეხება. „მისი კონსტრუქციების ნგრევისა და დიდი ბაზილიკისთვის ადგილის გასათავისუფლებლად თითქმის საძირკვლამდე მოსწორების არქეოლოგიური სურათი იმაზე მიგვანიშნებს, რომ ის ძლიერი მინისძვრის შედეგად თითქმის ძირისძირამდე დაირღვა (სავარაუდოდ, V ს-ის შუა ხანაში)“⁵⁶.

ბოლომდე გასაგები არ ჩანს და განსხვავებულ მონაცემებს ვხვდებით დოლოჭოპის ქვეშ მოქცეული ნაგებობის ნგრევის თარიღთან დაკავშირებით. შოტლანდიაში ჩატარებული რადიოკარბონული ანალიზის შედეგების მიხედვით, რომლისთვისაც საჭირო ორგანული მასალა თავად ექსპედიციის წევრებმა გაგზავნეს, ირკვევა, რომ ამ შენობის ნგრევის უკიდურესი ზედა ზღვარი 95.4 %-იანი მონაცემით 387 წელია, თუმცა უკანასკნელ წერილშიც, რომელიც მას მერე გამოვიდა, რაც რადიოკარბონული ანალიზის შედეგები გახდა ცნობილი, ვხვდებით დოლოჭოპის ქვედა ნაშთის ნგრევის განსხვავებულ მონაცემებს – წერილის ყო-

ველ მონაკვეთში მოხსენიებულია, რომ ქვედა ნაგებობის ნგრევის თარიღი V საუკუნის I ნახევარია⁵⁷.

ახლა დიდი, სამნავიანი ბაზილიკის ქვეშ მიკვლეულ-გამოვლენილი, შედარებით მცირე ზომის ნაგებობის გეგმარების საკითხსაც შევეხეთ. მკვლევართა მიერ 2015 წელს გამოქვეყნებული მასალის ფარგლებში, მეტ-ნაკლებად გამოკვეთილი სახით, წარმოდგენილ იქნა დურუჯისპირა ბაზილიკათაგან ყველაზე ადრეული ნაშთის⁵⁸ ე.წ. „სამეკლესიოანი ბაზილიკის“ გეგმარების მნიშვნელოვანი ელემენტები, სადაც ნაგებობის ცენტრალური ეკლესიის აღმოსავლეთ ნაწილში გამოჩნდა აფსიდის დასაწყისი (ტაბ. 1.). მოცემულ გეგმაზე ნაგებობის გარკვეული ნაწილები, ის არეები, რომელთა მოხაზულობაც მკვეთრად არ იკითხება, წყვეტილი ხაზებით არის გამოყვანილი, ხოლო მონაკვეთები, რომელთა ზუსტი ნიშნებიც აისახებოდა ზედაპირზე, მუქი შტრიხითაა მოხაზული – პრინციპში იმ სტანდარტე-

⁵⁷ იქვე, გვ. 11-12.

⁵⁸ მნიშვნელოვანია, რომ კვლევის ამ ეტაპზე (2015 წელს) მოცემული ნაგებობის ნგრევის თარიღად ჯერ კიდევ V ს-ის I ნახევარი იყო მიჩნეული, ხოლო მწყობრიდან გამოსვლის მიზეზად მინისძვრა სახელდებოდა. შესაბამისად, დოლოჭოპის დიდი ბაზილიკის მშენებლობის ხანად V ს-ის II ნახევარი განისაზღვრა. იხ. ნ. ბახტაძე, ვ. მამიაშვილი, ბ. გაბეხაძე, დოლოჭოპის ბაზილიკის არქეოლოგიური კვლევა ნაქალაქარ ნეკრესში, *ონლაინ არქეოლოგია*, N8, 2015 გვ. 124. აქვე შევნიშნავთ, რომ კვლევის ახალ ეტაპზეც კი (2016 წელს) მოცემული განვითარება-ნგრევის ხაზი უცვლელადაა შენარჩუნებული. ნ. ბახტაძე, ვ. მამიაშვილი, ბ. გაბეხაძე, ჯ. ჩხვიმიანი, *საქართველოს ეროვნული მუზეუმის მოამბე, გადაცემულია დასაბეჭდად*, გვ. 11. 2017-2018 წლებში ამ მოსაზრებამ გარკვეული ცვლილებები განიცადა და სადღეისოდ „ქვედა“ ბაზილიკის ნგრევის თარიღად IV საუკუნის ბოლოა მიჩნეული. ამავე პერიოდში ივარაუდება „ზედა“, დიდი ბაზილიკის მშენებლობაც. საერთო მხოლოდ ისაა, რომ ნგრევის მიზეზად კვლავაც მინისძვრა სახელდება. ამ ვარაუდის მიხედვით მინისძვრა ყოფილა IV ს-ის ბოლოსაც და V ს-ის დასაწყისშიც, რაც თავის მხრივ ცალკე მსჯელობის საგანია.

⁵⁵ იქვე, გვ. 10.

⁵⁶ იქვე, გვ. 11.

ბის დაცვით, რაც ანაზომების აღებისასაა საყოველთაოდ მიღებული. სწორედ ასეთი, მუქი შტრიხითაა გამოყვანილი ხსენებული აფსიდის რკალის ნაწილი, მისი 1/4⁵⁹. დასახელებული საკითხი იმდენადაა მნიშვნელოვანი, რამდენადაც უკვე 2017-2018 წლებში გამოქვეყნებული წინამდებარე გეგმისა და სწორედ ჩვენ მიერ დასახელებული მონაკვეთის რადიკალური ცვლილება შეინიშნება. უფრო კონკრეტულად, ახალი გეგმის თანახმად, აფსიდის მონაკვეთი, რომლის საკმაოდ დიდი ნაწილიც 2015-2016 წლების გეგმებზე დაბეჯითებით იყო გამოხაზული, როგორც მკვეთრად გამოჩენილი რკალური ნაწილი, შეიცვალა და სრულებით განსხვავებული, მართკუთხა მოხაზულობა მიიღო (ტაბ. 2.). ცხადია, ჩნდება სრულებით ლეგიტიმური შეკითხვები: 1. თუკი ადრეულ გეგმებზე გამოჩნდა აფსიდის მომსაზღვრელი რკალური მოხაზულობის ქვები, რატომ აღარ იკითხება ის დღევანდელ გეგმაზე და როგორ გადაისახა ნახევარწრიულ ან ნალისებრ აფსიდად მიჩნეული საკურთხეველი მართკუთხა მოხაზულობად? 2. იმ შემთხვევაში თუ არ ჩანდა აფსიდის რკალური წყობის მაჩვენებელი ეს ქვები რელიეფის ზედაპირზე, მაშინ რა პრინციპით იქნა ის დატანილი და გამოქვეყნებული პირველად გამოცემებში? ეს არ გახლავთ ერთადერთი შეცდომა, რომელიც ამავე პერიოდში გამოქვეყნებული გეგმების შედარებისას იკვეთება. ამავე ნაგებობის სხვა ნაწილებიც ასეთივე დაუზუსტებელი სახით იქნა გამოქვეყნებული 2015-2016 წლების გამოცემებისთვის დართულ ანაზომებში, სადაც გეგმის ზოგი ნაწილი, ზემოთ აღწერილის მსგავსად, წყვეტილი სახით, ნაწილი კი მუქი შტრიხითაა მოცემული.

⁵⁹ ნ. ბახტაძე, ვ. მამიაშვილი, ბ. გაბეხაძე დოლოჭოპის ბაზილიკის არქეოლოგიური კვლევა ნაქალაქარ ნეკრესში, *ონლაინ არქეოლოგია*, N8, 2015, გვ. 115. აღსანიშნავია, რომ გეგმის ეს ნაწილი სწორედ ამგვარი სახითაა გამოვლენილი 2016 წლის გამოცემაშიც. ნ. ბახტაძე, ვ. მამიაშვილი, ბ. გაბეხაძე, ჯ. ჩხვიმიანი, *საქართველოს ეროვნული მუზეუმის მოამბე, გადაცემული დასაბეჭდად*. გვ. 26.

ასე მაგალითად, პირვანდელ გეგმებზე ე.წ. „სამეკლესიანი ბაზილიკის“ ცენტრალური ეკლესიის დასავლეთ კედელში კარი არ უნდა ყოფილიყო გაჭრილი, ისევე როგორც მისი გარშემოსავლელი კედლის იმავე დასავლეთ მონაკვეთში, რაც შემგომი გამოცემების შემთხვევაში სრულებით სხვაგვარადაა – ორივე ამ კედელში, ურთიერთგამჭოლი და ურთიერთმოპირდაპირე კარია გაჭრილი. ვფიქრობთ, ამ შემთხვევაშიც არაა შემთხვევითი კითხვა თუ საიდან გაჩნდა კარი იმ კედლებში, რომელთა კონფიგურაციაც პირვანდელი გეგმების შემთხვევაში სრული უეჭველობით, მუქი შტრიხით იქნა დატანილი.

დურუჯისპირა კომპლექსის ნანგრევების ისტორიულ ფენებს შორის კავშირის წარმოდგენისას, ავტორთა მიერ რამდენიმე ვერსია იქნა შემოთავაზებული. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი კი აღმოჩნდა ყველაზე ადრეულ ორ ფენას შორის დროითი მიმართების გააზრება. ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ, რომ თავდაპირველი ვერსიით ყველაზე ადრეული ნაგებობის ნგრევის თარიღად მიჩნეული იყო V ს-ის I ნახევარი, ხოლო მის ნანგრევებზე აღმართული დიდი ბაზილიკის მშენებლობის თარიღად V ს-ის II მეორე ნახევარი იქნა მიჩნეული. ბოლო, 2017-2018 წლების ვერსიით, რომელიც მეტწილად რადიოკარბონულ ანალიზს ეყრდნობა, ქვედა ნაგებობის ნგრევის მაქსიმალური ზედა ზღვარი 387 წლით განისაზღვრა. გლაზგოს უნივერსიტეტის მიერ ჩატარებული რადიოკარბონული კვლევის შედეგად, რომელიც დურუჯისპირა ბაზილიკის ქვედა ფენიდან აღებულ და გაგზავნილ ნიმუშს ეყრდნობოდა, მიღებულ იქნა დასკვნა, რომლის მიხედვითაც, მათ ხელთ არსებული ორგანული ნიმუშის აქტიურობის ზედა ზღვარი 93,2% – იანი სიზუსტით უნდა ყოფილიყო სწორედ 387 წელი (სურ. 1.). ამავე უნივერსიტეტის მიერ მოწოდებულ იქნა კარბონების ანალიზის შედეგები, ამჯერად უკვე არა პირველი ფენის, არამედ დოლოჭოპის დიდი, სამნავიანი ბაზილიკის მშენებლობის ეტაპისა და დადგინდა რომ ეს უკანასკნელი 75,0% –

იანი სიზუსტით აგებული უნდა ყოფილიყო არა უგვიანეს 401 წლისა (სურ. 2.). მოცემული რადიოკარბონული კვლევების საფუძველზე ნ. ბახტაძისა და კომპლექსის მკვლევარი ჯგუფის მიერ გადაღადა ღურუჯისპირა ნანგრევების ფენებს შორის დროითი კავშირი და მიღებული დასკვნებით პირველი ფენის ე.წ. „სამკლესიანი ბაზილიკა“ უნდა დასაგრეულიყო 387 წლამდე, ხოლო მისი შემდგომი ფენა, დიდი სამნავიანი ბაზილიკა, აგებულიყო არა უგვიანეს 401 წლისა. ცხადია, ნაგებობის ფენების ტექნიკური ანალიზი, თავის მხრივ, უმნიშვნელოვანეს საყრდენს წარმოადგენს, თუმცა არ უნდა გამოგვრჩეს მხედველობიდან, რომ ამავე უნივერსიტეტის მიერ მოწოდებული დასკვნის საფუძველზე, პირველი ფენის კარბონების ანალიზისას აუცილებლად სავარაუდებელია 33 წლიანი ცდომილება, რასაც თავად გლაზგოს უნივერსიტეტის წინამდებარე კვლევა გვაუწყებს, ხოლო მეორე ფენის შემთხვევაში, იგივე ცდომილება 24 წელს უდრის. მოცემულის გათვალისწინებით, ცხადია შესაძლებელი იყო ნაგებობათა დროითი ინტერვალის იმდაგვარად განსაზღვრაც რაც ნ. ბახტაძის მიერაა შემოთავაზებული, თუმცა არ ვიქნებით მართლები თუ არ გაითვალისწინებთ იმ აუცილებელ ცდომილებებს, რომელთაც თავად გლაზგოს უნივერსიტეტის ლაბორატორია გვაუწყებს. იმ შემთხვევაში თუ მხედველობაში მივიღებთ პირველი ფენის ნაგებობის კარბონების ანალიზისას დაშვებულ 33 წლიან ცდომილებას, შესაძლოა ნაგებობა სულაც 420 წლამდე მდგარიყო, რაც უეჭველად გამორიცხავს მისი შემდგომი ფენის, დიდი სამნავიანი ბაზილიკის 401 წლამდე აგებას, მით უფრო რომ ამ ნაგებობის მშენებლობის ფენიდან აღებული კარბონების ანალიზის შემთხვევაშიც ცდომილებად 24 წელი განისაზღვრა. ამავე ტენდენციით შესაძლოა ცდომილების სახით მოცემული წლების არა მატება, არამედ კლება, თუმცა ორივე შემთხვევაში

მკვლევართა მიერ შემოთავაზებული დასკვნა, დროითი ინტერვალის ასე მკვეთრად განსაზღვრისა, ერთმნიშვნელოვნად სათუთა, იმავე ლაბორატორიული დასკვნების საფუძველზე, რომელსაც თავად ეყრდნობა ექსპედიციის ხელმძღვანელი. სამართლიანობისთვის უნდა აღინიშნოს, თუმცა ჩვენ ამ საკითხზე აღარ შევჩერდებით დეტალურად, რომ მკვლევართა მიერ რადიოკარბონული ანალიზისთვის გაგზავნილ იქნა ორგანული მასალის კიდევ ორი ნიმუში, ამჯერად უკვე დიდი ბაზილიკის ნგრევის ფენიდან, რომლის შედეგად მიღებული დასკვნებიც შემდეგი სახით ყალიბდება: პირველი ნიმუში, 95,4%-იანი სიზუსტით, ნგრევის თარიღს 554 წლით განსაზღვრავს და უშვებს ცდომილებას 24 წელს (სურ. 3.), ხოლო მეორე ნიმუში, რომელიც ამავე ფენიდან იქნა აღებული, ასევე 95,4%-იანი სიზუსტითა და 24 წლიანი ცდომილებით დიდი, სამნავიანი ბაზილიკის ნგრევის თარიღს 561 წლით განსაზღვრავს (სურ. 4.).

ასეთი შედეგების გამცხადებელი გახლავთ ნაგებობის ფენების დროითი განსაზღვრისას გამოყებული ტექნიკური, რადიოკარბონული ანალიზი. ცხადია, ჩვენ არავითარი საფუძველი არ გვაქვს ეჭვი შევიტანოთ, თავის მხრივ, ისედაც ძალზე მნიშვნელოვანი „ცდომილებებით“⁶⁰ მოწოდებულ რადიოკარბონულ კვლევაში, თუმცა ის მაინც უნდა აღინიშნოს, რომ ეს დასკვნები არც მთლად მკაფიო და ზუსტი თარიღების მაპროვოცი-

⁶⁰ კიდევ ერთხელ ვაზუსტებთ, რომ ჩვენ მიერ ხსენებული „ცდომილება“ გულისხმობს თავად გლაზგოს უნივერსიტეტის იმ დაშვებას, რომელიც აბსოლუტურ ციფრებშია მოცემული მათსავე გამოგზავნილ, რადიოკარბონული ანალიზის დოკუმენტებში. ამას გარდა, ჩვენ მიერ წერილში გამოქვეყნებული რადიოკარბონული ანალიზის დოკუმენტები დაბეჭდილი სახით არაა წარმოდგენილი ავტორების არც ერთ პუბლიკაციაში, თუმცა თავს უფლებას ვაძლევთ მისი გამოქვეყნებისას ვიხელმძღვანელოთ იმ მოცემულობით, რომ თავად ნ. ბახტაძემ სოციალური ქსელების საშუალებით ეს დოკუმენტები გაასაჯაროვა.

რებელი გახდა ძეგლის მკვლევარი ჯგუფისა და მისი ხელმძღვანელისათვის. ამას გარდა, ჩვენთვის საყურადღებოა ის თუ საიდან, რომელი ფენებიდან იქნა აღებული ესა თუ ის ორგანული მასალა. თავის მხრივ, დამაფიქრებელია ზემოთ აღნიშნული მრავალი უზუსტობა, რომელიც თავად ძეგლის გათხრისა თუ ნაგებობის სხვადასხვა ნერტილის გამოვლენისას იქნა გაპარული. ვფიქრობთ, ჩვენი ეჭვები ლეგიტიმურია იმის გათვალისწინებით, რომ სტრატეგრაფიული ფენები არც მთლად მკაფიოდაა გამოიჯნული და რჩება მრავალი კითხვის ნიშანი⁶¹. უთუოდ უნდა აღვნიშნოთ, რომ თავისთავად ნაგებობათა ფენების ურთიერთისგან გამიჯვნას ართულებდა ის გარემოებაც, რომ დოლოჭოპის ტაძარი ისტორიის მანძილზე მრავალჯერ იქნა განადგურებული და აღდგენილი. ამდენად ის სხვადასხვა დროის და განსხვავებული მასშტაბისა თუ ფუნქციის მატარებელ ნიშნებს შეიცავს. ასე მაგალითად, მკვლევართა ჯგუფმა დაადგინა, რომ ისედაც მრავალგადანაკეთები ობიექტის ტერიტორია, საუკუნეთა მანძილზე სასაფლაოდაც ყოფილა გამოყენებული. სწორედ ამ სირთულეების მხედველობაში მიღებით და განსაკუთრებით იმ გარემოების, რომ გარდა იმ ორი ფენის არსებობისა, რომელთა დროით მიმართებაზეცაა მსჯელობის ძირითადი ხაზი მკვლევართა მიერ გადაყვანილი, აქ იყო მესამე ფენის სატაძრო მოქმედებაც, რომლის შესახებაც ნ. ბახტაძე ადრეულ წერილებში ხაზგასმით

⁶¹ შესაძლოა სტრატეგრაფიული ჭრილები ზედმინვენით ზუსტადაა დამუშავებული და მკვლევართა ჯგუფს ალბათ, ბევრად მყარი და დაზუსტებითი ინფორმაცია მოეპოვება მოცემულ საკითხთან დაკავშირებით, თუმცა ჩვენს ხელთ არსებული მასალა ამგვარი ვარაუდის საფუძველს, სამწუხაროდ, ვერ გვაძლევს, რადგან კვლევების პროცესში ჩნდება ურთიერთსაინანაღმდეგო მონაცემები, რაც, თავის მხრივ, საფუძველმდებარე მონაცემების არა მყარ მოცემულობაზე მიანიშნებს. ხსენებულ უზუსტობათა შესახებ მსჯელობას აღარ განვადგინებთ – იგულისხმება ნერილის მანძილზე დასახელებული შენიშვნები.

აღნიშნავდა,⁶² თუმცა ბოლო გამოკვლევისა თუ მოხსენებების ფარგლებში ეს თემა თითქმის მივიწყებულია და აღარ ხდება მასზე რაიმე სახით მაინც საუბარი. მშენებლობის მესამე ფენასთან დაკავშირებით მკვლევართა სამეცნიერო გამოცემები ძალზე მწირ ინფორმაციას გვანვდის – წარმოდგენილია ტაძრის მდებარეობის რამდენიმესიტყვიანი აღწერილობა, ერთიან გეგმაზე კი ძალზე ბუნდოვნად დატანილია მცირედი ნაწყვეტები. ესაა და ეს ცნობილი იმ ფენის შესახებ, რომელზე მსჯელობისასაც ნ. ბახტაძე სწორედ იმ არეალზე მიუთითებდა, სადაც ძეგლის სიცოცხლის პირველი და მეორე ფენებია ურთიერთგადაჯაჭვული. 2012 წელს გამოსულ სტატიაში წერია: „სწორედ ამიტომ, ცოტა ხნის შემდეგ, დაზიანებული ბაზილიკის მხოლოდ შუა და ჩრდილოეთის ნაგებობა აღადგინეს, ისიც დასავლეთიდან მე-3 წყვილ სვეტების სიგრძემდე“⁶³. ამგვარადვეა აღწერილი მესამე სამშენებლო ფენის ნაგებობა უკვე 2013 წლის გამოცემაში, თუმცა მცირედი სხვაობით – ამ შემთხვევაში აღდგენა მომხდარა „აღმოსავლეთიდან მე-4 წყვილ სვეტებამდე“⁶⁴, რაც, ცხადია გამოორიცხავს 2012 წლის ვერსიას. ამგვარად, სრულებით ურთიერთგამომრიცხავი ინფორმაციის გათვალისწინებით, რომელიც არა მხოლოდ ქვედა ორ ფენას, არამედ, მესამე სამშენებლო პერიოდსაც ეხება, ჩვენთვის სათუო ხდება საზოგადოდ ფენებს შორის დროითი ურთიერთმიმართების საკითხი და ამდენად რადიოკარბონული ანალიზისთვის გაგზავნილი ორგანული მასალის ამა თუ იმ ფენისადმი კუთვნილების საკითხიც.

ვფიქრობთ, რომ სადღეისოდ მოცემულ დათარიღებასაც და პირველი ორი ფენის ურთიერთმიმართების საკითხსაც არსებითად

⁶² ნ. ბახტაძე, დოლოჭოპის ბაზილიკაზე 2012 წელს ჩატარებული არქეოლოგიური კვლევის ანგარიში, *კადმოსი*, 4. 2012. გვ. 284.

⁶³ ნ. ბახტაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 284.

⁶⁴ ნ. ბახტაძე, ყვარლის დურუჯისპირა ბაზილიკის კვლევის შედეგები, *საქართველოს ეროვნული მუზეუმის მოამბე*, N4, 2013, გვ. 185.

შეიძლება ცვლიდეს სწორედ პირველი ფენის არეზე განთავსებული მესამე სამშენებლო ფენის რაიმეგვარი ნარჩენები – საძირკვლის ძირები ან კედლების ფრაგმენტები. ამდენად, ვიდრე სრული სახით არ იქნება წარმოდგენილი სტრატოგრაფიული ჭრილები, თანაც იმ, ერთმანეთის გამომრიცხავი ფაქტების დაზუსტებით, რომელთა რაოდენობაც საკმაოდ მრავლად გვხვდება კვლევათა მრავალწლიან პერიოდში, შეუძლებელია ისეთი დაბეჯითებითი და ზედმინვენით ზუსტი თარიღების გამოთქმა, რომელსაც სადღეისოდ გვთავაზობს მკვლევართა ჯგუფი და მისი ხელმძღვანელი.

სახელოვნებათმცოდნეო და ვფიქრობთ, საზოგადოდ ყველა სამეცნიერო დისციპლინის პირინციპიდან გამომდინარე, კვლევის პროცესში აზრებისა და შეხედულებების ხელახალი მოდელირება სრულებით ბუნებრივი რამ გახლავთ, თუმცა არსებობს გარკვეული უხერხულობებიც, რომელთა შესახებაც მოკლედ აუცილებლად უნდა შევნიშნოთ. ასე მაგალითად, ზემოთ განხილულ წერილებში, რომელთა ვრცელი ნაწილებიც ნაგებობათა დათარიღებას შეეხება, გვხვდება არქეოლოგია, როგორც გამორჩეულად ზუსტი მათარიღებელი. ყველა წერილი, რომელიც განვიხილეთ მოიცავს არქეოლოგიურად მოპოვებული მასალის ანალიზს და თანაც ყოველი განხილული გამოკვლევის ფარგლებში მოპოვებული არქეოლოგიური მასალა ნ. ბახტაძის მიერ დათარიღებულია ზოგადად V საუკუნით, ხოლო ნაწილი VI საუკუნეშიც გადადის. ამას გარდა, მნიშვნელოვანია თუ არქეოლოგიური ნაშთის რომელი ფენიდან იქნა მოპოვებული მოცემული მასალა, რადგან ეს გარემოებაც განსაზღვრავს თარიღის დაზუსტების შესაძლებლობის მეტ-ნაკლებობას. ყველა წერილში არქეოლოგიური მასალის მოპოვების ფენად ავტორის მიერ დასახელებულია ერთი და იგივე ქრონოლოგიური და სტრატოგრაფიული ფენა. ქრონოლოგიურად ის V საუკუნეს განეკუთვნება, რაც შეეხება სტრატოგრა-

ფიულ სარტყელს, ნ. ბახტაძე დაბეჯითებით უთითებდა, რომ „გარდა აღნიშნული კონსტრუქციული და დეკორატიული დეტალებისა, რომლებიც ბაზილიკის დანგრევის დროს მიმოიფანტა იატაკზე, ამ ჰორიზონტალურ დონეზე ოდნავ დაბლა, ფიქალის ფენილქვეშ, სხვადასხვა ვითარების წყალობით, ჩატკეპნილი აღმოჩნდა ტაძრის პირველ ფაზაზე ფუნქციონირების ხანის რამდენიმე ისეთი ჭურჭლის ფრაგმენტი, რომლებსაც საკმაოდ მახლობელი ანალოგიები გააჩნიათ აღმოსავლეთ საქართველოს არქეოლოგიურად შესწავლილი, ადრეული შუა საუკუნეების ძეგლებიდან... და რომლებიც, უცილობლად, V საუკუნის ნაწარმს წარმოადგენს“⁶⁵. მოცემული ვერსია სხვადასხვა სტატიაში სხვადასხვა ფორმულირებით ყალიბდება: „...იატაკის ჰორიზონტალურ დონეზე, ფიქალის ფენილქვეშ ან ამ ადვილად შლადი ქვაფენილის რამდენიმეგზის შეკეთების შრეთა შორის, იმთავითვე ჩატკეპნილ მდგომარეობაში შემონახულიყო...“⁶⁶ ამ ვერსიათა თანახმად ისე გამოდის, რომ იატაკის „ფიქალთა“ ფენილქვეშ უნდა აღმოჩენილიყო ის არქეოლოგიური ნივთები, რომლებიც ნ. ბახტაძის განმარტებით, უცილობლად V საუკუნით თარიღდება. ვფიქრობთ, მთლად გასაგები არ ჩანს თუ რომელ ფაზაზეა საუბარი – მეორე ვერსიის თანახმად, ეს არქეოლოგიური ნივთები თავად იატაკის დონეში ყოფილა ჩატკეპნილი. თუმცა არსებითი ამ შემთხვევაში სრულებით სხვა რამ გახლავთ – 2017-2018 წლების გამოკვლევათა, უფრო კონკრეტულად რადიოკარბონულ მონაცემთა საფუძველზე, ძეგლი უკვე არა V საუკუნით არამედ IV საუკუნის ბოლოთი თარიღდება. ასეთი ვითარების გათვალისწინებით კი ჩნდება ურთულესი პრობლემა და ცდომილება – როგორ აღმოჩნდა IV საუკუნის

⁶⁵ ნ. ბახტაძე, დოლოჭოპის ბაზილიკაზე 2012 წელს ჩატარებული არქეოლოგიური კვლევის ანგარიში, *კადმოსი*, 4, 2012, გვ. 278.

⁶⁶ ნ. ბახტაძე, ყვარლის დურუჯისპირა ბაზილიკის კვლევის შედეგები, *საქართველოს ეროვნული მუზეუმის მოამბე*, N4, 2013, გვ. 179.

იატაკის „ფიქალთა ფენილქვეშ“ ან „ქვაფენილის შრეთა შორის ჩატკეპნილი“, ნ. ბახტაძის მტკიცებით, „უცილობლად V საუკუნის ნანარმი“?! იმ შემთხვევაში თუ ეს სტრატოგრაფია სხვაგვარადაა გადანანილებული და ზემოთ მოცემული განმარტება არ შეესაბამება ადგილზე არსებულ რეალობას, მაშინ საქმე გვაქვს გაურკვეველ, გადმოცემის „მრავალმნიშვნელოვან“ ფორმასთან და უბრალოდ გაუგებარია სინამდვილეში როგორია ამ ფენების ურთიერთმიმართება. შესაძლებელია ასევე, რომ IV საუკუნის ნაგებობის იატაკის შემდგომი შეკეთებისას მოხვედრილიყო მასში V საუკუნის ნანარმი, მაგრამ აქაც გაუგებრობასთან გვაქვს საქმე, რადგან იმ დროს, როდესაც ნ. ბახტაძის მიერ ამგვარი დებულება გამოქვეყნდა ჯერ ტაძრის თარიღად მხოლოდ V საუკუნე იყო განსაზღვრული, მაგრამ ასეც რომ იყოს, ამისთვის საჭიროა საკმაოდ მკაფიოდ იქნას მითითებული ყოველი ფენა და მასთან დაკავშირებული არქეოლოგიური არტეფაქტები. გარდა ზემოთ დასახელებული პრობლემებისა და წერილების ურთიერთშედარებისას და სადღეისოდ არსებული მოსაზრებების მათთან კავშირში განხილვისას, ვხვდებით სხვა, ნაკლებად მნიშვნელოვან სამეცნიერო ნინალობებს, რომელთა ვრცლად განხილვას აღარ შევუდგებით, ჩამოვთვლით მხოლოდ არსებით საკითხებს, რომელთა გამოისობითაც ჩვენი ხედვა ენინააღმდეგება ნ. ბახტაძისა თუ მისი ჯგუფის შეხედულებებს დურჯისპირა ბაზილიკის შესახებ. მნიშვნელოვანია, რომ ნ. ბახტაძის ვარაუდის მიხედვით, რომელიც დიდნილად სწორედ არქეოლოგიურ გამოკვლევას ეფუძნებოდა, დოლოჭოპის დიდი, სამნავიანი ბაზილიკა VIII-IX საუკუნეებში უნდა დანგრეულიყო: „V ს-ის I ნახევარში დაწყებული ეს ციკლი, დანგრევისას მის ფართზე მიმოფანტული არტეფაქტების და გაჩანაგება-ხანძრის ნაკვალევის საფუძველზე, დაახ. VIII-IX სს-ში უნდა შეწყვეტილიყო (ბუნებრივი იქნება, რომ ეს დარბევა კახეთში არაბი სარდლის, მურ-ვან-ყრუს გამანადგურებელ ლაშქრო-

ბას დაფუკავშირით)“⁶⁷. ბოლოდროინდელი მონაცემებით, რომელიც დიდი ბაზილიკის ნგრევის რადიოკარბონულ ანალიზს მოიცავს და მასზევეა დაფუძნებული, დიდი ბაზილიკის ნგრევის თარიღად VI საუკუნის შუა ხანა იქნა მიჩნეული, რაც გამორიცხავს მკვლევარი ჯგუფის მიერ მანამდელ სტრატოებში გამოთქმულ მოსაზრებებს. თავის მხრივ, ეს მხოლოდ იმ გარემოების მათვალსაჩინოებელი შეიძლება იყოს თუ რამდენად ნაჩქარევად იქნა გამოტანილი დასკვნება ამა თუ იმ საკითხთან დაკავშირებით. ნაადრევად გამოთქმული მოსაზრებებისა და მტკიცების საგანს შეიძლება განვაკუთვნოთ ნ. ბახტაძის მიერ ჭაბუკაურისა და დოლოჭოპის ბაზილიკებს შორის არსებული კავშირის შესახებ წარმოდგენილი შეხედულებები, რომელთა მიხედვით, ორივე ეს ნაგებობა – ჭაბუკაურისა და დოლოჭოპის დიდი ბაზილიკა – ერთი საეპისკოპოსოს საკათედრო ტაძრებია. პირველი მათგანის ნგრევის შემდგომ კი მომხდარა ადგილმონაცვლეობა და საკათედრო ტაძრის მნიშვნელობა უკვე დოლოჭოპის დიდ ბაზილიკას შეუძენია⁶⁸. ამ მოსაზრების მცდარობა თავად მეცნიერთა ჯგუფის შემდგომმა აღმოჩენებმაც დაადასტურა და უკვე 2016 წლის წერილში ეს მოსაზრება უგულვებელყოფილია ისე, რომ

⁶⁷ ვერსია „მურ-ვან-ყრუს“ შემოსევის შედეგად ბაზილიკის განადგურების შესახებ გვხვდება 2012, 2013, 2015 და 2016 წლებში გამოქვეყნებულ წერილებში. იხ. ნ. ბახტაძე, დოლოჭოპის ბაზილიკაზე 2012 წელს ჩატარებული არქეოლოგიური კვლევის ანგარიში, *კადმოსი*, 4, 2012, გვ.284; მისივე, ყვარლის დურჯისპირა ბაზილიკის კვლევის შედეგები, *საქართველოს ეროვნული მუზეუმის მოამბე*, №4, 2013, გვ. 184-185; ნ. ბახტაძე, ვ. მამიაშვილი, ბ. გაბეხაძე, დოლოჭოპის ბაზილიკის არქეოლოგიური კვლევა ნაქალაქარ ნეკრესში, *ონლაინ არქეოლოგია*, №8, 2015, გვ. 125; ნ. ბახტაძე, ვ. მამიაშვილი, ბ. გაბეხაძე, ჯ. ჩხვიმიანი, *საქართველოს ეროვნული მუზეუმის მოამბე, გადაცემულია დასაბეჭდად* 2016, გვ. 11.

⁶⁸ ნ. ბახტაძე, დოლოჭოპის ბაზილიკაზე 2012 წელს ჩატარებული არქეოლოგიური კვლევის ანგარიში, *კადმოსი*, 4, 2012, გვ. 282-283.

საერთოდ ნახსენებიც კი არაა, როგორც ოდესღაც არსებული ვერსია, რომელიც ახალი აღმორჩენების ფონზე იქნა გარდაქმნილი. ახალი აღმორჩენა გახლდათ დოლოჭოპის დიდი, სამნავიანი ბაზილიკის ქვეშ მიკვლეული საკმაოდ მოზრდილი ნაგებობა, რომელმაც ცხადია, გააუქმა შეხედულება ადგილმონაცვლების თეორიის შესახებ.

დასასრულ, აღვნიშნავთ, რომ ცალკეულ ლექცია-კონფერენციებზე, სატელევიზიო გადაცემებში თუ ინტერნეტ სივრცეში პერიოდულად ვრცელდებოდა ის ურთიერთსანი-ნაალმდეგო შეხედულებები ძეგლის სხვადასხვა საკითხთან დაკავშირებით, რომელთა ნაწილზეც ზემოთ იქნა აღნიშნული, რაც, ერთი მხრივ, იწვევს დაბნეულობას – მეორე მხრივ კი, არასწორი ინფორმაცია მკვიდრდება და იძენს უცდომელობის სტატუსს. ასე მაგალითად, სხვადასხვა ინტერნეტ საიტებზე, სადაც საზოგადოება ამა თუ იმ ძეგლის შესახებ ზოგად ინფორმაციას იღებს, დოლოჭოპის თარიღად V საუკუნის I ნახევარი გვხვდება, რაც თავად მკვლევარი ჯგუფის საკმაოდ მოძველებული განსაზღვრება გახლავთ⁶⁹.

უდაოდ აღსანიშნავია ის მრავალწლიანი შრომა, რომელიც დოლოჭოპის გრანდიოზული ბაზილიკის აღმორჩენამდე და მის შემდგომ გასწია ბ-ნმა ნ. ბახტაძემ და მისმა სამეცნიერო ჯგუფმა. ყოველგვარი რეზონანსი, ცხადია ხაზს უსვამს ნაგებობისა და თავად აღმორჩენის მნიშვნელოვნებას. ჩვენ მიერ გამოქვეყნებული წერილი სრულებით არ ისახავს მიზნად ექსპედიციის ხელმძღვანელისა და მისი ჯგუფის მრავალწლიანი გარჯის ვერშემჩნევას – უფრო მეტიც, სამეცნიერო პოლემიკა მხოლოდ მონაშობს წინამდებარე აღმორჩენის გამორჩეულ მნიშვნელობას. დიდი პატივისცემითა და მადლიერებით მოვიხსენიებთ იმ შრომას, რომელიც ეროვნული მუზეუმის ეგიდით განახორციელეს ნ. ბახტაძემ და მისი ექსპედიციის წევრებმა. ცხადია, დეტალებზე სამეცნიერო მსჯელობა-პოლემიკა კრიტიკული მიმართულებისაა, რაც განპირობებულია ქართული ხელოვნების ისტორიის ადრეული პერიოდის მეცნიერული შესწავლის აუცილებლობით და აღვნიშნავთ იმასაც, რომ მოცემული მსჯელობა მხოლოდღა მეცნიერების ფარგლებში რჩება⁷⁰.

⁶⁹ ka.wikipedia.org; <http://www.ambioni.ge>; www.dzglebi.ge.

⁷⁰ უღრმესი პატივისცემით მოვიხსენიებთ და დიდ მადლობას ვუხდით ბ-ნ ნ. ბახტაძეს, რომელმაც კვლევის ფარგლებში ყველა საჭირო მასალა სრულებით გულისხმად გაგვიზიარა და მოგვცა საშუალება გვცოდნოდა ნაგებობის დეტალების შესახებ იმაზე მეტი, ვიდრე ეს შეიძლება სავსე სამუშაოების შედეგად მიგველო.

Nodar Aronishidze

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

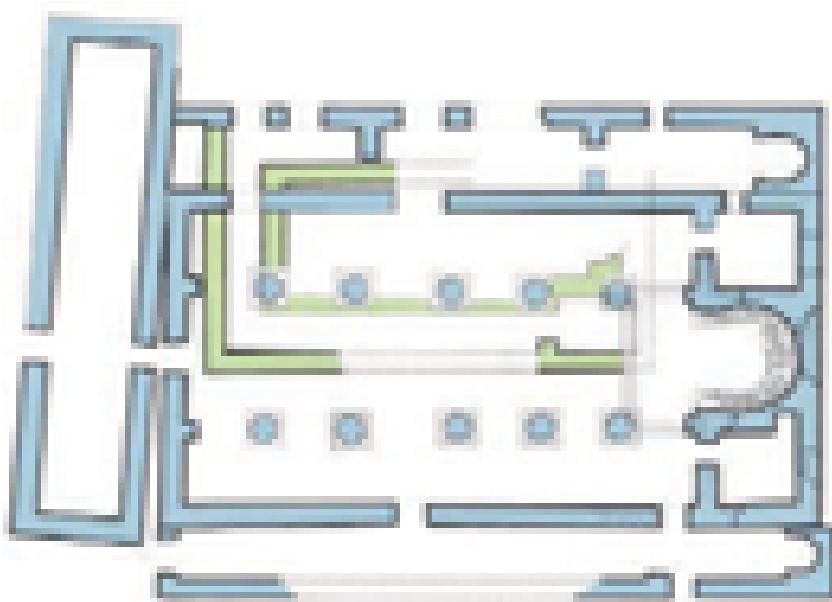
George Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation

On Several Disputed Issues of the Medieval Georgian Ecclesiastic Architecture

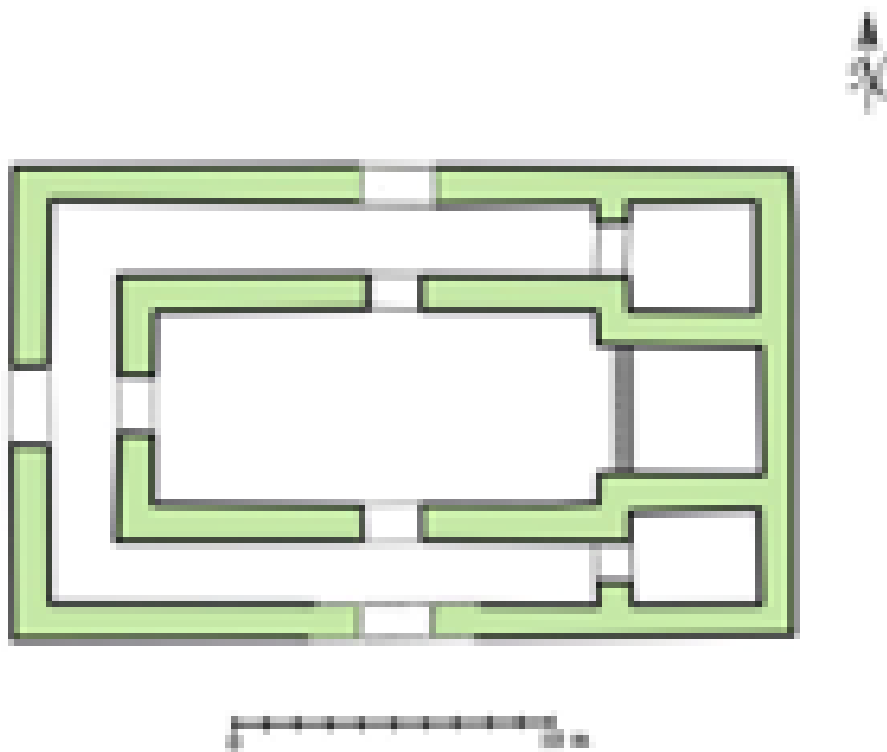
The article focuses on the debate which is ongoing in the academic circles since 1980s. It concerns forming and development of the early Medieval ecclesiastic architecture in Georgia and the methodology linked to the issue.



რადიოკარბონული ანალიზების შედეგი
Results of the radiocarbon analyzes



5. დოლოჭოპი, პირველი სამშენებლო ფენა, გეგმა (ანაზომი ნ. ბახტაძის მიხედვით)
Dolochopi, the first construction layer, plan (drawing by N. Bakhtadze)



6. დოლოჭოპი, მეორე სამშენებლო ფენა, გეგმა (ანაზომი ნ. ბახტაძის მიხედვით)
Dolochopi, the second construction layer, plan (drawing by N. Bakhtadze)

ირმა მათიაშვილი

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

ნახატი ჯვარი ოშკის გუმბათის ყელზე

ოშკის ტაძრის მრავალსახოვანი საფასადო შემკულობის ერთ-ერთ მოტივს წარმოადგენს ქვაზე საღებავით ნახატი, თვალ-მარგალიტით გამშვენებული ჯვრები, რომლებიც გუმბათის ყელზეა დატანილი (სურ. 1). სამეცნიერო ლიტერატურაში ჯვრის ეს ტიპი *crux gemmata*-ს სახელითაა ცნობილი.

ფორმის ვარიაციულობით წარმოდგენილი ჯვრის ეს ტიპი თაღოვანი სარკმლების თავზეა განთავსებული და რამდენიმე საერთო ნიშნით ხასიათდება: ისინი თანაბარი ზომისაა, ლაჟვარდისფერ ფონზე მენამული ფერის საღებავითაა დატანილი, მათი მკლავები ბოლოებისკენ გაფართოებულია, ძვირფასი ქვებითაა მორთული და ყოველ მათგანს სამნაწილიანი კვარცხლბეკი აქვს. შემამკობელი თვლების იმიტაცია მარტივად და თავმეკავებულადაა შესრულებული.

წარმოდგენილი ნაშრომი, ჯვრის ორი ნიმუშის განხილვის საფუძველზე, ოშკის გუმბათის სარკმელთა დამაგვირგვინებელი ჯვრების კონტექსტუალური ინტერპრეტაციის მცდელობაა. ერთზე მის ცენტრსა და მკლავების ბოლოებში ღია ფერის წრეებია დატოვებული, საიდანაც ამჟამად, ტაძრის პერანგის ქვის ფერი ჩანს, რაც ლაჟვარდისფერისა და მენამულის კონტექსტში მარგალიტის შთაბეჭდილებას ახდენს. მეორე ჯვარზე ასეთი ბურთულები ცენტრში და ოთხივე მკლავის წვეროებზეა (შესაბამისად, სულ ცხრა).

შემკობის ასეთი ხერხი – საღებავით დატანილი წრეები ანდა ქვაში კვეთილი ბურთულები – ამავე ტაძრის სხვადასხვა ნაწილშიც გვხვდება: აქვე, გუმბათის ქვედა კარნის სამხრეთ-აღმოსავლეთითა და ჩრდილოეთით მენამული საღებავით ნახატი წრეები და რელიეფური ბურთულები შემოუყვება; ასეთივე წრეებია (რელიეფურიც და ქვაში ჩაკვეთილიც) სამხრეთი ფასადის „ვედრების“ კომპოზიციის მეფეთა სამოსზე (სურ. 2) და ამავე ფასადის არწივის კისერზე შემოხვეულ რგოლზე. ყველა აღნიშნული ნიმუში თვალ-მარგალიტის ასოციაციას იწვევს. ეს მაგალითები უდავოს ხდის იმ ფაქტს, რომ გუმბათის ჯვრებზე დატანილი წრეები ძვირფასი ქვების იმიტაციაა. ამავე ხერხითაა გადმოცემული დავით კურაპალატის სტელის მენამულით ნახატი ჯვრები (სურ. 3).

მცირე ზომებისა და მაღალ არეში მდებარეობის გამო, ოშკის გუმბათის ნახატი ჯვრები მხოლოდ გულდასმით დაკვირვების შედეგად აღიქმება და შესაბამისად, საფასადო შემკულობაში მოკრძალებული როლი აქვს. თუმცა, ამ იკონოგრაფიული ტიპის ხანგრძლივი ისტორიული ტრადიცია და გავრცელების ფართო არეალი საგულისხმოს ხდის მის მნიშვნელობას. თეოდოსი დიდთან დაკავშირებული თვალ-მარგალიტით მოოჭვილი ჯვარი¹ ადრე-ბიზანტიური პერიოდიდანვე იკავებს თავის ადგილს რომის იმპერიის აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ხელოვნებაში. კატაკომბებში არსებულ მარტივ ფორმებს მალევე ენაცვლება

¹ დაახლ. 440 წლისთვის, თეოდოსი დიდის ბრძანებით, ძვირფასი თვლებითა და ქვებით შეამკეს ჯვარი, რომლის თაყვანისცემა უტოლდებოდა ელენე დედოფლის მიერ აღმართულ ძელი ცხოვლის თაყვანისცემას. თეოდოსის მიერ შემკულ ჯვარს დიდი როლი ენიჭებოდა იერუსალიმში აღნიშნულ დღესასწაულებში. ამ იკონოგრაფიული ტიპის ჯვრის მნიშვნელობას მიუთითებს ისიც, რომ ადრე-ბიზანტიურ მხატვრობაში თვლებით მოოჭვილი ჯვარი ანაცვლებს მაცხოვრის ხატს (მაგ: ფერისცვალების კომპოზიციაში). იხ. Gertrud Schiller, *Iconography of Christian Art*, New York, 1971, V. I, p. 7.

სრული სიმდიდრით შემკული ჯვრები (რომის სანტა პუდენციანა, სანტ აპოლინარე ინ კლასე რავენაში, ნმ. ანტონი დიდის მონასტრის ეკლესია ეგვიპტეში).

ერთი შეხედვისთანავე ცხადია, რომ ოშკის გუმბათის ნახატი ჯვრები ბიზანტიასა და ქრისტიანული აღმოსავლეთის კულტურაში გავრცელებული საპროცესიო ჯვრების ფორმის ანალოგს წარმოადგენს². სწორედ ასეთია იმპერატორ იუსტინე II-ის 574 წლით დათარიღებული ოქროს ჯვარი (სურ. 4), რომელიც ბოლოებისკენ მკლავებგაფართოებულია და ბიზანტიური ტრადიციისამებრ უხვადაა დაფარული ძვირფასი და ნახევრადძვირფასი ქვებით. მოგვიანო პერიოდის, შემორჩენილთაგან უძველეს ქართულ საპროცესიო ჯვრებშიც ტიპურია ამ ფორმისა და შემკულობის ზოგადი ნიშნები. ასეთია როგორც X ს-ის ნიმუშები (ცაიშის³, იშხნის⁴, ბრილის⁵) (სურ. 5), ასევე XI ს-ის (ბრეთის⁶, მურკმერის⁷, ნვირმის⁸, ლახილის⁹, ლაბსყალდის¹⁰, მარტვილის¹¹ და სხვ.) (სურ. 6) და გვიანი, XIV-XVI სს-ით დათარიღებული სანინამძღვრო ჯვრები (გიორგი დადიანის შენირული მარტვილის ჯვარი¹², ნალენჯიხის ექვთიმე საყვარელიძის შენირულობა¹³, გელათის ევდემონ ჩხეტიძისეული¹⁴ და სხვ.). ეს ფორმაა შერჩეული ელისე ჯაფარიძის

² *The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*, Edited by Helen C. Evans and William D. Wixsom, The Metropolitan Museum of Arts, New York, 1997, fig. 21.

³ Г.Н. Чубинашвили, *Грузинское чеканное искусство*, Тб., 1959, Илл., 5-7.

⁴ *იქვე*, ილ. 57, 59.

⁵ *იქვე*, ილ. 85.ს

⁶ *იქვე*, ილ. 101, 102.

⁷ *იქვე*, ილ. 149, 150.

⁸ *იქვე*, ილ. 305.

⁹ *იქვე*, ილ. 315, 316.

¹⁰ *იქვე*, ილ. 366, 367.

¹¹ *იქვე*, ილ. 388, 389.

¹² *იქვე*, ილ. 487, 488.

¹³ *იქვე*, ილ. 534.

¹⁴ *იქვე*, ილ. 535, 536.

მიერ შენირული „ვედრების“ ხატის ზურგზე გამოსახული ჯვრისთვისაც¹⁵. ასეთივე პრინციპისაა სლავური საპროცესიო ჯვრებიც (სერბეთი, ბულგარეთი და სხვ.¹⁶) (სურ. 7). აღნიშნულის გარდა, ოშკის გუმბათის *crux gemmata* საპროცესიო ჯვრებთან ასოციაციას კიდევ ერთი ნიშნით იწვევს – ეს არის ტაძრის საერთო მასშტაბთან მიმართებით, მათი მცირე ზომები.

ფორმისა და შემკულობის გათვალისწინებით, ამავე გენეზისისაა ქართული ქრისტიანული ხელოვნების პირველივე ეტაპზე ქვის რელიეფში გავრცელებული ჯვრის ტიპი, რომელიც ორი ძირითადი სახით ჩნდება: ტოლმკლავა და წაგრძელებული ქვედა მკლავით. ისინი მნიშვნელოვანი მოტივებია როგორც საფასადო, ასევე მცირე ფორმების პროგრამებში. მცხეთის ჯვრის დიდი ტაძრის მთავარი შესასვლელის დამაგვირგვინებლ, ჯვრის ამალღების კომპოზიციაში, წრეში ჩაწერილი ტოლმკლავა ჯვარიც ოთხივე მკლავის წვეროთა ბოლოებში წრეებითაა დასრულებული (სურ. 8). ჟალეთის ემბაზის (VIII-IX სს) შემკულობაში რელიეფური ბურთულები დატანილია ასეთივე ტიპის, ბუნიანი ჯვრის მკლავების ბოლოებში, გაფართოებულ ნაწილებზე (სურ. 9). უსანეთის VIII ს-ის სტელაზე კი ამ ორი განხილული პრინციპის ერთგვარი სინთეზია მოცემული – ტოლმკლავა, ბოლოებგაფართოებული ჯვარი მედალიონშია ჩაწერილი (სურ. 10), თითო-თითო მსხვილი, რელიეფური ბურთულა კი მკლავების გაფართოებულ მონაკვეთებზეა განაწილებული.

ამგვარად, ქვის რელიეფში, ადრეულ ეტაპზევე, სახეზეა ჯვრების როგორც ფორმის ვარიაციული მრავალფეროვნება, ასევე ფუნქციურად განსხვავებული კუთვნილება. თუმცა, მოგვიანო პერიოდის ოშკის ნახატი ჯვრისაგან განსხვავებით, მათი მსგავსება საპროცესიო ჯვრებთან არ შეიმჩნევა. ფორმის თვალსაზრისით, ამ უკანასკნელ-

¹⁵ Г.Н. Чубинашвили, *Грузинское чеканное искусство...*, ილ. 539, 540.

¹⁶ K. Michatowski, *Faras*, Warsaw, 1974, ილ. 51, 54.

თან მეტ სიახლოვეს ამჟღავნებს წრომის (626-634 წწ) ფასადის აყვავებული და ასევე, გოლგოთის ჯვრის იკონოგრაფიული ტიპები (სურ. 11). პირველზე ჯვრის ნიბოებზე ძალიან მცირე ზომის პალმეტებია გამოსახული; მეორეზე კი ჯვრის ფორმის შემომსაზღვრავი წყვილი ლილვის გრეხილით ბურთულეებია გამოყვანილი.

X ს-ის ბოლოსა და XI ს-ის დასაწყისის ხუროთმოძღვრულ რელიეფში იმიტირებული თვალ-მარგალიტით მონიშნული ჯვრების რაოდენობა და მათი მხატვრული გადაწყვეტის სიმდიდრე შესამჩნევად იზრდება. აშკარაა ოშკის საფასადო მოტივის გავლენა. ძვირფასი ქვის ამსახველი ბურთულეები წნულით გამოყვანილი ნაყშით შექმნილი ჯვრების თანმდევი ელემენტია (იშხანი, ხახული, პარხალი, ოთხთა ეკლესია, ტბეთი) (სურ. 12). ბაგრატის ტაძრის დასავლეთი ფასადის ჯვარი კი სისადავითა და მკაფიო სტრუქტურით აგრძელებს ოშკელის ჩანაფიქრით განახლებულ ამ თემას. ეს ჯვარი შემკულია რელიეფური ნახევარსფეროებით. შემდგომში მას ბევრი მიმდევარი გამოუჩნდა (ჭუჯაბი, კასპის მეტეხი, ფიტარეთი, ჩუკულის XI ს-ის სხის კარი და მრ. სხვ.). ოშკის გუმბათის *crux gemmata* ქართული ხელოვნების სხვა უძველეს ტრადიციასაც ეხმიანება. მისი ანალოგი გუმბათის სფეროს მხატვრობის თვალ-მარგალიტით შემკული ჯვარია (ან ჯვრის ამალღების კომპოზიცია),¹⁷ რომელიც XIV ს-მდე დომინირებს

¹⁷ შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის ამ თავისებურებას ჯვრის თავყვანისცემის ადგილობრივ (ნმ. ნინო და მეფე მირიანი), უძველეს ტრადიციას უკავშირებს ფ. ლაფონტენ-დოზონი და მას „ტიპიურად ქართულს“ უწოდებს. იხ. J. Lafontain-Dosogne, Recherches sur les programmes decoratifs des églises medievales en Géorgie en relation avec la peinture monumentale byzantine, // *Symposium International sur l'Art Géorgien*, Tbilissi, 1977, p.6. ნ. ტიერი ჯვრის ამ იკონოგრაფიულ ტიპს ქრისტიანულ აღმოსავლეთთან აკავშირებს. იხ. N. Thierry, Haut Moyen Age en Cappadoce, Paris, 1994, V. II, 25. ქართულ ხელოვნებაში ჯვრის ამალღების კომპოზიციის შესახებ იხ. ასევე ნ. ალადაშვილი, „ჯვრის ამალღების“ თემა ქართულ ხელოვნებაში, „*ძეგლის მეგობარი*“, 1969, 17, გვ. 7-13.

ქართული კედლის მხატვრობის სისტემაში. ოშკის ეპოქაშიც სწორედ ეს თემა ჩანს გუმბათის მხატვრობაში (იშხანი, ხახული)¹⁸ (სურ. 13). თ. ვირსალაძის აზრით, ანალოგიური კომპოზიცია იქნებოდა ოშკის გუმბათის მხატვრობაშიც¹⁹. ეს თემა გრძელდება შემდეგშიც (ატენი, ტიმოთესუბანი, ნიკორწმინდა და სხვ.²⁰). მოოჭვილი ჯვარი სახასიათოა უგუმბათო ეკლესიების იკონოგრაფიული პროგრამებისთვისაც. (მაგ., ვარძია, ბერთუბანი²¹, თეთრი უდაბნო²², კაპადოკიაში კიზილ ჩუკურის იოაკიმესა და ანას ეკლესია და სხვ.²³)

მდებარეობითა და გამოსახვის წესით ოშკის გუმბათის ნახატი შესრულებული მოოჭვილი ჯვრები პირველ რიგში გუმბათის მოხატულობის ჯვართან გამოხატავს თანხმიერებას. გუმბათის ყელის სიბრტყეზე ლაკონიური ფორმით გამოხატული მათი იდეა სრულადაა განვრცობილი გუმბათის მხატვრობის იკონოგრაფიული პროგრამით, რომელიც თავის მხრივ, აგრძელებს ტაძრის მოხატულობის ზოგად საღვთისმეტყველო საზრისს. ამდენად, აქ არსებული კონტექსტით კონკრეტული სიმბოლური შინაარსიც იკითხება.

გუმბათის მხატვრობის მოოჭვილი ჯვარი იქვე, გუმბათის ყელში გამოსახული

¹⁸ თ. ვირსალაძე, X-XI საუკუნის ზოგიერთი ტაოკლარჯული მოხატულობა, *ქართული მხატვრობის ისტორიიდან*, თბ., 2007, გვ. 70, 77, 79.

¹⁹ იქვე, გვ. 87.

²⁰ თ. ვირსალაძე, ატენის სიონის VII-VIII და XI საუკუნეთა მოხატულობა, *ქართული მხატვრობის ისტორიიდან*, თბ., 2007, გვ. 103-242; E. Привалова, *Роспись Тимотесубани*, Тб., 1980, с. 11.

²¹ Г. Н. Чубинашвили, *Пищерные Монастыри Давид-Гареджи*, Тб., 1948, илл. 102, 105. მ. ბულია, ა. ვოლსკაია, დ. თუმანიშვილი, თ. ჯოჯუა, *დავით გარეჯის მონასტრები. ბერთუბანი, ნათლისმცემელი*, თბ., 2010.

²² მ. ბულია, თეთრი უდაბნოს მოხატულობა და ადრეული ქართული მხატვრობის ზოგი საკითხი, „*საქართველოს სიძველენი*“, 2012, 15, გვ. 48-73.

²³ C. Jolivet-Lévy, *Les église byzantine de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et ses abords*, Paris, 1991. N. Thierry, *Haut Moyen Age en Cappadoce*, Paris, 1994, V. II.

წინასწარმეტყველებისა თუ სხვა დასის წმინდანთა თანხლებითაა წარმოდგენილი. ჯვრის სიმბოლოს უნივერსალურობა და კოსმიური საზრისი მოხატულობათა სისტემაში მრავალმხრივ ინტერპრეტაციას განაპირობებს, რაც აზუსტებს მის სხვადასხვა ასპექტს. ოშკის გუმბათის ნახატი ჯვრების შესახებ ვ. ჯობაძე აღნიშნავს, რომ ეს არის „ღვთის გამარჯვებისა და დიდების ნიშანი“²⁴. თ. ვირსალაძე იშხნის მოხატულობის კვლევაში ასეთ პროგრამას განმარტავს როგორც „წინასწარმეტყველებისა და წმ. მონამეთადმი ზეცად ჯვრის ესქატოლოგიურ, ტრიუმფალურ მოვლინებას“ და აქვე აგრძელებს, რომ „კომპოზიციის საზრისი – მიღმური, სამოთხისმიერია“²⁵. მოხატულობის საერთო კონტექსტში განხილვისას კი აღნიშნავს, რომ „გუმბათის მოხატულობა შინაარსობრივად ასრულებს საკურთხევლის მოხატულობის პროგრამას, სადაც ქრისტეს ესქატოლოგიური თეოფანია გამოსახული და ზეცის, სამოთხის სიმბოლოდ გვევლინება, მაგრამ ვინაიდან მას თავადაც აქვს თეოფანიური საზრისი, მასშიც თავის მხრივ, ორი არეა გამოყოფილი: „საკურთხევ ზეციური“ და „უბრალოდ სამოთხისა“. პირველზე ზეცად მოვლინებული ჯვარია გამოსახული, მეორეზე კი თეოფანიის მოწმენი, წინასწარმეტყველნი და წმინდანები“²⁶. ანალოგიური პროგრამაა ხახულშიც. თ. ვირსალაძისავე ვარაუდით, ასევე იქნებოდა ოშკში, კუმურდოსა და ტბეთშიც²⁷. ასეთი ხასიათის გამო გუმბათის მხატვრობის განხილულ კომპოზიციას მეცნიერი „კოსმიურს“ უწოდებს²⁸.

XI ს-ის გუმბათის სფეროში მოოჭვილი ჯვრის დომინირება ბუნებრივად იკითხება

²⁴ ვ. ჯობაძე, *ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში*, თბ., 2007, გვ. 131.

²⁵ თ. ვირსალაძე, ატენის სიონის VII-VIII და XI საუკუნეთა მოხატულობა გვ. 55.

²⁶ თ. ვირსალაძე, X-XI საუკუნის ზოგიერთი ტაო-კლარჯული მოხატულობა, გვ. 70.

²⁷ იქვე, გვ. 87.

²⁸ იქვე, გვ. 93.

ისეთ მხატვრობაში, სადაც ჯვრის გამოსახულება უძველესი ტრადიციით არის შექმნილი. ატენის სიონის მხატვრობაში „სქემის ძირითდ შინაარსს რელიგიური ჯვრის არსებობა კარნახობდა. თუმცა კი ეს სავსებით ტრადიციულია განვითარებული შუა საუკუნეების ქართული გუმბათური მოხატულობებისათვის. ისევე როგორც პირვანდელ მორთულობაში იყო, ფერწერამ გაიმეორა რელიგიური ძეგლებით მოხაზული ჯვრის გამოსახულება, მაგრამ ამჯერად ეს ძვირფასი, ფერადი თვლებითა და მარგალიტებით მდიდრულად განყოფილი ოქროს ჯვარი იყო“²⁹. ანალოგიურ იკონოგრაფიას – გუმბათის სფეროში განთავსებულ თვალ-მარგალიტით მოოჭვილ ჯვარს – ტიმოთესუბნის ეკლესიაში ე. პრივალოვა „კონსტანტინე დიდის ხილვას“ უკავშირებს³⁰.

რომის იმპერიის აღმოსავლეთისა თუ დასავლეთის მხატვრობაში გავრცელებული მოოჭვილი ჯვრის სიმბოლური კუთვნილების შესახებ მსჯელობისას, აღმოსავლურ-ქრისტიანული და მათ შორის ქართული კედლის მხატვრობისა და მინიატურის ნიმუშთა განხილვის საფუძველზე, ტ. ველმანსი ასკვნის, რომ მოოჭვილი ჯვარი უფლის დიდებით მოსვლას უკავშირდება და რომ ეს ჯვარი არის ქვეყნიური დროის დასასრულის წარმოდგენა³¹. მკვლევარს ამ დასკვნის საფუძველს აძლევს ნუბიისა და სომხური მინიატურის ზოგიერთ ნიმუშში (ასევეა სანტ აპოლინარე ინ კლასეს მოზაიკაშიც) (სურ. 14) მოოჭვილი ჯვრის ცენტრში მაცხოვრის ბიუსტის, მის გარშემო კი მახარებელთა ზოომორფული სიმბოლოების არსებობა³². ქართულ და სომხურ მინიატურაში ამ სახეს წინ უძღვის განკითხვის სცენა. წარმოდგენილი კონტექსტისთვის მკვლევარი კიდევ

²⁹ თ. ვირსალაძე, ატენის სიონის VII-VIII და XI საუკუნეთა მოხატულობა, გვ. 128.

³⁰ Е. Привалова, *Роспись Тимотеубани*, გვ. 25.

³¹ T. Velmans, La representation de l'espace et du temps à Byzance et les raisons qui en conditionnent la forme, *Proceedings of the 22nd International Congress of Byzantine Studies*, Sofia, 2011, p. 496.

³² იქვე, გვ. 497.

ერთ მაგალითს ასახელებს – მანგლისის გუმბათის სფეროს მხატვრობას, სადაც მოოჭვილ ჯვარს ანგელოზები აამაღლებენ³³. მის ქვემოთ, გუმბათის ყელში კი „ვედრების“ კომპოზიციაა. ეს ანსამბლი მეორედ მოსვლისა და მეოხების წარმოდგენაა და ასევე დროის დასრულების, რადგანაც იგი ასახავს ბოლო დღეს³⁴. აღნიშნულ კომპოზიციათა მიმართებით მიღებული ეს დასკვნა ასახავს მის არსებით საღვთისმეტყველო საზრისს, თუმცა ამ იკონოგრაფიული ტიპის ჯვარში და კერძოდ ოშკის გუმბათის ნახატ ჯვრებში შემამკობელი თვალ-მარგალიტის კონკრეტული დატვირთვა დამატებით ახსნას საჭიროებს. შესაბამისად მისი სიმბოლური შინაარსიც ზუსტდება.

შუა საუკუნეების ხელოვნების უმთავრესი მახასიათებლების კვლევისას ჰ. კესლერი განსაკუთრებულ ყურადღებას ანიჭებს სასულიერო კულტურაში ნივთის მასალის ნამდვილობას და ამ კონტექსტში ძვირფასი ლითონებისა და პატიოსანი ქვების სიმბოლურ რაობას³⁵. ამ საკითხის განმარტებისათვის იგი მიმართავს სახარებისეულ ეპითეტს, კერძოდ პეტრე მოციქულის I ეპისტოლეში არსებულ შედარებას, სადაც ქვას განსაკუთრებული დატვირთვა აქვს: „და თვითონაც, როგორც ცოცხალმა ქვებმა, თქვენით ააშენეთ სულიერი სახლი, წმინდა სამღვდლოება, რათა შესწიროთ სულიერი მსხვერპლი, რომელიც იესო ქრისტეს მიერ სასურველად უჩანს ღმერთს“ (I პეტრე, 2;5)³⁶. კესლერს აქვე მოჰყავს ძველი აღთქმის ტექსტში გაცხადებული სამოთხის ხილვა, სადაც ქვა ერთმნიშვნელოვნად „ძვირფასია“: „ედემში, ღვთის ბაღში იყავი, ყოველნაირი ძვირფასი ქვა იყო შენი საფარველი, სარ-

³³ იქვე, გვ. 500.

³⁴ იქვე

³⁵ Herbert L. Kessler, *Seeing Medieval Art*, Broadview Press, 2004, p.19.

³⁶ აქვე აღვნიშნავ, გიორგი მთაწმინდელისეული თარგმანით ამ ფრაზას „ლოდი ცხოველი“ შეესაბამება, რაც განსხვავებულ პარადიგმულ სახისმეტყველებას უკავშირდება („ლოდი რომელ შეურაცხჰყვეს მაშენებელთა“).

დიონით, თეთრი იაგუნდით, აღმასით, ქარვით, ონიქსით, იასპით, საფირონით, ანთრაკით, ზურმუხტითა და ოქროთი იყო მოოჭვილი შენი დაფდაფები და სტავრები, შენი შექმნის დღეს იყო განმზადებული“ (ეზეკიელი, 28:13)³⁷. ეს ტრადიცია გრძელდება ახალ აღთქმაშიც. იოანეს გამოცხადებაში სასუფევლის ხილვა ოქროთი და ძვირფასი ქვებითაა აღწერილი. ზეციური ქალაქი, უფლის საყდარი და ქალაქში არსებული ყოველივე მხოლოდ ამ ხასიათითაა გახსნილი; მაგ: „შვიდი სასანთლე ოქროსი“ (იოანე, გამოცხადება, 1:12; 1:20), „ოქროს სარტყელი“ (იოანე, გამოცხადება, 1:13), უფლის სახეც ძვირფასი ქვებითაა აღწერილი: „და მჯდომარე იასპისა და სარდიონის ქვას ჰგავდა სახით; და ცისარტყელა გადარკალულიყო ტახტის თავზე, სმარაგდის მსგავსი“ (იოანე, გამოცხადება, 2: 2-3). ამდაგვარი მაგალითები უხვადაა იოანეს აპოკალიფსისის ტექსტში³⁸ და როგორც სიმბოლური ნიშნის ბუნებისთვისაა სახასიათო, მის შინაარსს კონტექსტუალური კუთვნილება განაპირობებს. საკვლევი თემის შემთხვევაში კი ძვირფასი ქვების რაობას განსაზღვრავს ჯვარი, როგორც ქრისტიანული სარწმუნოების უმთავრესი სიმბოლო – ვნების, ასევე ძლევისა და ტრიუმფის ნიშანი. ჯვრის ასეთ ზოგად ბუნებასთან ერთად ოშკის გუმბათის მოოჭვილ ჯვრებს სხვა კონკრეტული დატვირთვაც ემატება. როგორც ვნახეთ, წმინდა წერილის სახისმეტყველებით ძვირფასი და ნახევრად ძვირფასი ქვები უფლის, მისი წმინდანებისა და ზეციური ქალაქის ატრიბუტებია და ხშირად სინონიმებიც.

საფასადო გამშვენებაში ჯვარს აპოტროპეული მნიშვნელობაც ემატება. საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში ამ ტრადიციის შექმნას აგრძობა იმით ხსნის, რომ ჯვრის ერთ-ერთ-

³⁷ Herbert L. Kessler, *Seeing Medieval Art...*, გვ. 20-22.

³⁸ აღსანიშნავია, რომ როგორც ყველა სიმბოლოს ბუნებაში, აქაც დუალიზმია თანმდევნი ნიშანი, რადგანაც ასევე ძვირფასი ქვებითაა აღწერილი აპოკალიფსური დიდი მეძავი (იოანეს გამოცხადება, 17:4), ცოდვის ქალაქი – ბაბილონი (გამოცხადება, 18:16) და კერპები (გამოცხადება, 9:19).

თი ფუნქციისა ქრისტიანული ტაძრის ბოროტი ძალისაგან დაცვა. კერძოდ, თაღების და კამარების, რომელთა ჩამოქცევას ეცდებოდა მაცდური და ასევე კარ-სარკმლების, საიდანაც იგი ტაძარში შეღწევას შეეცდებოდა³⁹.

ინტერპრეტაციის სისრულისათვის გასათვალისწინებელია კიდევ ერთი კავშირი – ძველ აღთქმაში ძვირფასი ქვა შემდეგი ასპექტითაც ჩნდება. აარონის სამღვდელმთავრო შესამოსლის ნაწილი – სამკერდული შემკული იყო 12 ძვირფასი თვლით, რომლებიც ოქროს ბუდეში იყო ჩასმული. თითოეულ მათგანზე ისრაელის თორმეტი ტომის სახელი იყო ამოტვიფრული (გამოსვლათა, 39: 10-13). ბიბლიური პირველმღვდელმთავარი რჩეული ერის სახელებს მკერდით ატარებს. ყოველ მათგანს კი საკუთარი ძვირფასი ქვა შეესაბამება. საღვთისმეტყველო ტრადიციით, რომელიც პავლე მოციქულის ებრაელთა მიმართ ეპისტოლეს ეფუძნება, აარონი იესო ქრისტეს მღვდელმთავრობის წინასახეა. აღნიშნულ ეპისტოლეში პავლე მოციქული ასეთ კავშირს გამოთქვამს: „და არავინ თავით თვისით მოიღის პატივი არამედ რომელი წოდებულ არნ ღმრთისა მიერ ვითარცა-იგი აპრონ ეგრეთცა ქრისტე არა თავი თვისი აღიდა ყოფად იგი მღვდელთმოდლუარად, არამედ რომელი-იგი ეტყოდა მას: ძე ჩემი ბარი შენ, და მე დღეს მიშობიე შენ“ (ებრაელთა მიმართ, 5:4-5). ამ მიმართებით ძვირფასი ქვა უფლის რჩეულის სიმბოლოა.

თვალ-მარგალიტით აღწერის მეტაფორული ხერხი ფართოდ გავრცელდა ბიზანტიურ მწერლობაშიც. სამკაული, ოქრო, პატიოსანი თვლები და მარგალიტი ხშირად გვხვდება წმინდანთა ეპითეტებად. იოანე დამასკელისა და კოზმან იერუსალიმელის ცხოვრებაში ნათქვამია: „ეს განთქმული და დიდებული წმინდანი, ჭეშმარიტების ჭეშმარიტი სამკაული“⁴⁰, კლიმენტის „შვიდი წმინდა ეფესელი ყრმის გალობანის“ ძლისპირშიც ასეთივე ხერხს ვხვდებით „რიცხვით

შვიდ/ პატიოსან თვალს ბრწყინვალეს,/ მოდით, რწმენით მივაგოთ პატივი“⁴¹. ამავე ეპოქის კიდევ ერთი მაგალითია იოსების „წმინდა კლიმენტის გალობანი“, სადაც მონამის შესახებაა ნათქვამი: „კლიმი, მონამეთა სამკაული“⁴² და მრ. სხვ.

სასულიერო მწერლობაში ასეთი მეტაფორული დახასიათების არსებითი (და შეიძლება ითქვას ერთადერთი) ნიშანი უფალთან ერთობაა, რაც ამქვეყნიურის მიღმურთან, მარადიულთან კავშირს გამოხატავს. სამკაული, ოქრო და თვალ-მარგალიტი სასუფევლის მკვიდრობის ნიშანია. საეკლესიო ხელოვნებაში ეს ხერხი გამოყენებულია სხვა შემთხვევებშიც – ძვირფასი თვლებითაა შემკული უფლის საყდარი საკურთხევის კონქის მხატვრობაში⁴³. ასევე იშვიათ ღვთისმშობლის საყდარიც⁴⁴, მაცხოვრისა და წმინდანთა შარავანდები⁴⁵, ანგელოზთა ფეხთსამოსები⁴⁶. ამ ნიშნით თვალ-მარგალიტით მოოჭვილი ჯვრის მთლიანობა ასახავს უკვე ნახსენებ ინტერპრეტაციებს, როგორც ერთი არსების სხვადასხვა ასპექტს. თუმცა, სახარების ტექსტი მეტად აზუსტებს მოოჭვილი ჯვრის შინაარსს, როგორც მეორედ მოსვლის ნიშანს. მათეს სახარებაში სასუფევლის არსის გამოხატვისას ათი ბრძენი ქალწულისა და მისი მომდევნო, მი-

⁴¹ იქვე, გვ. 83.

⁴² იქვე, გვ. 100.,

⁴³ მაგ., ტიმოთესუბნის კონქის მხატვრობა. იხ. E. Л. Привалова, *Роспись Тимотеубани...*, გვ. 26.

⁴⁴ ერთ-ერთი მაგალითია კონსტანტინოპოლის აია სოფიას საკურთხევის კონქის მხატვრობა, სადაც ღვთისმშობლის საყდარზე, მოზაიკის სმალტის კენჭებში ჩართულია ძვირფასი და ნახევრადძვირფასი ქვები.

⁴⁵ ერთ-ერთი მაგალითია წვეის კედლის მხატვრობა. იხ. ი. ხუსკივაძე, წევა – წმ. გიორგის ეკლესია და მისი მოხატულობა, „საქართველოს სიძველენი“, 2012, №15, გვ. 288, 326-328.

⁴⁶ ტიმოთესუბნის მხატვრობაში განკითხვის დღის სცენაში საყვირიან ანგელოზებს თვალ-მარგალიტით შემკული ფეხსაცმელები აცვიათ. იხ. E. Привалова, *Роспись Тимотеубани...*, ტაბ. XX-XIV.

³⁹ A. Grabar, *Martirium*, Paris, 1946, Vol. II, p. 278-279.

⁴⁰ ბიზანტიური მწერლობის ქრესტომათია (VII ს. მეორე ნახევარი – IX ს), თბ., 1993, ტ. II, გვ. 19.

ღებულის ტალანტის შესახებ იგავეებს ასრულებს უფლის დიდებით მოსვლის განცხადება: „ხოლო რაჟამს მოვიდეს ძე კაცისაჲ დიდებითა თვისითა და ყოველნი ანგელოზნი მისნი მის თანა, მაშინ დაჯდეს საყდარსა დიდებისა თვისისათა“ (მათე, 25:31); მარკოზის სახარებაშიც (8:38) მეორედ მოსვლა ანალოგიურადაა გამოთქმული (მარკოზი, 8, 38).

უფლის დიდებით მოსვლა, ესქატოლოგიური ჟამი მართალთა და ცოდვილთა განყოფაა, როდესაც ნათქვამი იქნება: „მოვედით კურთხეულნი მამისა ჩემისანო“ (მათე, 25, 34). მართალნი, ბიზანტიურ მწერლობაში გამოყენებული ხერხით, უფლის სამკაულნი და პატიოსანი ქვებია, რომელიც ძღვევის ტრიუმფალურ ჯვარზე აისახება, როგორც ისრაელის თორმეტი მუხლის სახელი აარონის სამკერდულზე. ტ. ველმანსის ინტერპრეტაციის არგუმენტი – გუმბათის ყელში არსებული „ვედრება“ ასევე ესქატოლოგიური ჟამის ასახვაა. „დიდებით მოსვლა“ „ანგელოზთა წმიდათა თანა“ კედლის მხატვრობაში აისახება გამოხატვის უშუალო ხერხით – გუმბათის სფეროში ჯვარი ანგელოზთა თანხლებითაა გამოსახული, ყელში კი წინასწარმეტყველნი ან მოციქულები.

ოშკის გუმბათის ჯვრების ლაკონიურ რედაქციაში ისინი თითქოსდა მოკლებულია კონტექსტის სისრულეს თუმცა, გუმბათთან (ზეცის სიმბოლოსთან) უშუალო კავშირი, სამხრეთ ფასადზე მთავარანგელოზთა ფიგურები და ამავე ფასადის „ვედრების“ კომპოზიცია (და მთლიანობაში ამ თემის არაერთგზის წარმოდგენა ოშკის ტაძარში), გუმბათის სარკმლისზედა მოოჭვილ ჯვრებში სწორედ ამ საზრისის – განკითხვის დღის, უფლის დიდებით მოსვლის გამოსახვის სრულყოფას ახდენს. ეს კი განუყოფელ კავშირშია ზეციური ქალაქის გამოცხადებისმიერ სახესთან და ასევე ესქატოლოგიური ბოლო დღის მიმართებასთან — მარადიულ, მერვე დღესთან.

Irma Matiashvili

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

The Painted Cross on the Drum of the Oshki Dome

The painted cross is one of the decorative elements on the facade of Oshki (963-973), namely its dome. The equally large crosses which are identical to Processing Crosses of that epoch (see Ishkhani and Martvili churches) are adorned with the imitation of gems (*crux gemmata*). They are located on the three-step pedestals and come in different shapes.

According to Vakhtang Jobadze this type of cross serves as a symbol of the God's glory and victory. The stone bas-reliefs (the lower cornices of the dome or the collars of the eagles) of Oshki are also jeweled with the imitations of gemstones.

The decorative ornaments on the dome are identical to the jeweled crosses from the mural paintings. In general, the topic of cross jeweled ornaments dominates the Georgian mural art of the same period (Ishkhani, Khakhuli) and remains a popular theme of the dome adornment during the later periods as well (Ateni, Timotesubani, etc.). The crosses of the Eastern Christian origin are also found in churches without domes where they are traditionally placed in the central part of a vault (the Church of Joachim and Anne in Cappadocia, Tetri Udabno and Bertubani churches in Georgia, David Gareja monastery complex etc.). T. Virsaladze interprets appearance of this type of crosses in Georgian mural paintings as their apparition to the saints; E. Privalova associates them with the vision of Constantine the Great.

Crux gemmata i. e. application of imitative gems is a traditional element of stone reliefs of the facade compositions (Jvari church of Mtskheta, 7th c.). It also appears in minor works (front of Zhaleti, Usaneti stela; 7th c.), in the sculptural adornments of the churches in Tao-Klarjeti (Ishkhani, Tbeti; 9th c.) and the other regions of Georgia (Bagrati Cathedral in Kutaisi, 1003). However, the painted cross of Oshki expresses symbolic context more clearly.

H. Kessler emphasizes importance of the issue for Medieval art and symbolic meaning of gems in both the Old and New Testaments. The Old Testament mentions gems in the description of Eden (Ezekiel 28, 13); the upper part of Bishop Aaron's cassock is adorned with 12 gems that symbolize the names of twelve tribes of Israel. Precious stones are mentioned in the description of Celestial Jerusalem of the New Testament (the Apocalypse of John) as well.

In religious texts of Byzantine gold, gemstones and jewelry serve as epithets of the saints (Life of St. John of Damascus, Chants of Seven Saint Infants of Ephesus, Chants of St. Clément etc.).

Symbolic meaning of the *crux gemmata* as part of façade decorations of Georgian churches of the 2nd half of the 10th century is related to the notions of the Second Coming (T. Velmans) as well as of the Kingdom of Heaven and Celestial City of Jerusalem.



1. ნახატი ჯვარი, ოშკი, 963-973

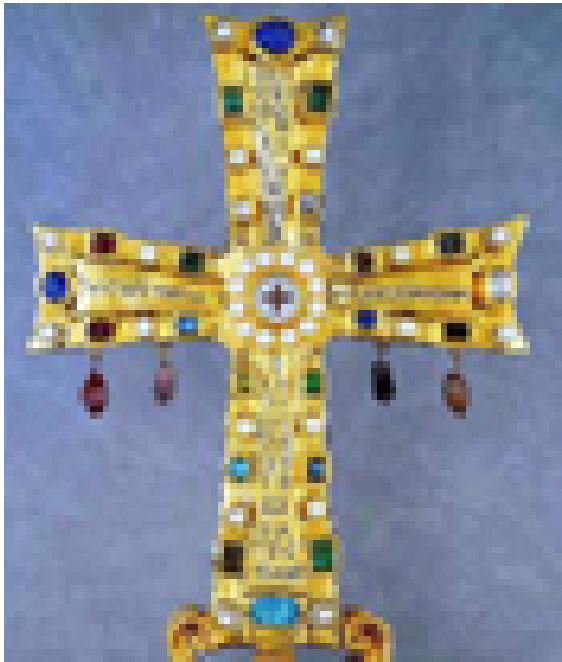
Painted cross, Oshki, 963-973



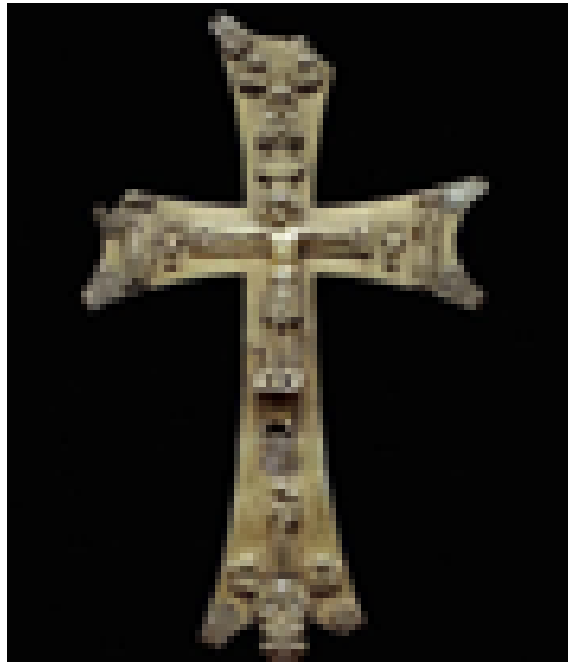
2. ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავი,
ოშკი, 963-973
Bagrat Eristavt-Eristavi, Oshki, 963-973



3. დავით კურაპალატის სტელა, ოშკი, 963-973
King David's stela, Oshki, 963-973



4. იუსტინეს ჯვარი, VI ს.
Processional cross of Justin, 7th c.



5. ბრილის საწინამძღვრო ჯვარი, X ს.
Processional cross of Brili, 10th c.



6. მარტვილის საწინამძღვრო ჯვარი,
XI ს-ის II მეოთხედი
Processional cross of Martvili,
2nd quarter of 11th c.



7. ბალკანური საპროცესო ჯვარი, 1000-1050
Processional cross from Balcans, 1000-1050



8. ჯვრის ამაღლება, მცხეთის ჯვრის ტაძარი, 586-604
Ascension of the Cross, Jvari Church in Mtskheta, 586-604



9. ჟალეთის ემბაზი, VI ს.

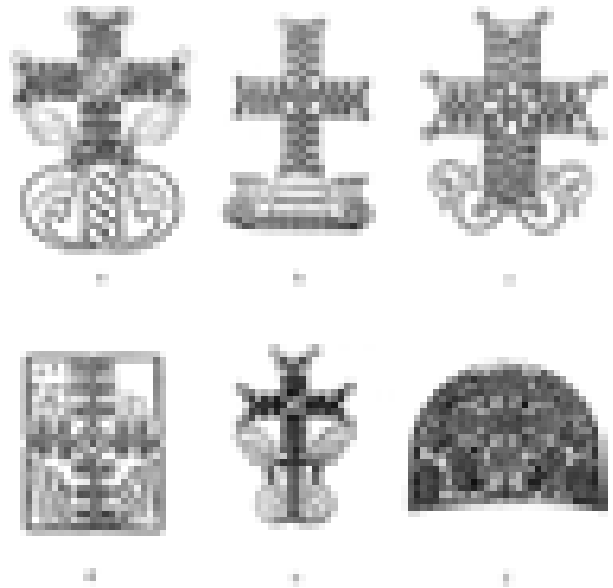
The Baptistery of Zhaleti, 6th c.



10. უსანეთის სტელა, 781-802
Stela from Usaneti, 781-802



11. აყვავებული ჯვარი, წრომი, 626-634
Flourishing cross, Tsromi Church, 626-634



12. საფასადო ჯვრები ტაო-კლარჯეთის
არქიტექტურაში (ვახტანგ ჯობაძის მიხედვით)
Façade crosses from Tao-Klarjeti architecture,
According to V. Djobadze, 11th c.



13. ჯვრის ამაღლება, გუმბათი, იშხანი, XI ს.
Ascension of the Cross, Ishkhani Dome, 11th c.



14. შემკული ჯვარი, აფსიდის კონქი, სანტ აპოლინარე ინ კლასე, რავენა, VI ს.
Crux Gemmata, vault of Sant'Apollinare in Classe, Ravenna, 6th c.

ქეთევან ოჩხიკიძე

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

მოსაზრებები სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი ფასადის ანგელოზთა რელიეფური გამოსახულებებისა და მათი თავდაპირველი ადგილის თაობაზე

სვეტიცხოვლის XI საუკუნის ეპოქალური ტაძრის ფასადებმა, მრავალრიცხოვანი ნგრევა-დაზიანებისა და შემდგომი აღდგენა-განახლების შედეგად, თავდაპირველი სახე დაკარგა, მის მოპირკეთებაში ჩართულმა, სხვადასხვა დროის ორნამენტულმა ფილებმა კი ტაძრის სკულპტურული მორთულობის მთლიანობა დაარღვია.

სვეტიცხოვლის ტაძრის რამდენიმე ბოლოდროინდელმა კვლევამ¹, 2012 წელს, თანამედროვე სტანდარტით შესრულებულმა ანაზომებმა² და ჩვენმა დაკვირვებებმა, საშუალება მოგვცა, ახალი ვარაუდი გამოგვეთქვა სვეტიცხოვლის რელიეფების ადგილმდებარეობისა და მათი კომპოზიციური წყობის შესახებ. ჩვენი ვარაუდით, დღეს აღმოსავლეთ ფასადზე განთავსებული ანგლოზების რელიეფური გამოსახულებები და დასავლეთ ფასადზე წარმოდგენილი საყდარზე დაბრძანებული მაცხოვარი, თავდაპირველად, ერთ სცენას შეადგენდა.

სვეტიცხოვლის ტაძრის დეკორატიული გაფორმების ძირითადი სისტემა, ფასადების შესაბამისი, სხვადასხვა სიმაღლისა და სიგანის მქონე დეკორატიული თაღებისა და ღრმა ნიშებისაგან შედგება. არაერთი მეცნიერის მითითებით, ტაძრის საფასადო მორთულობაში ჩართული რელიეფების გარკვეული ნაწილი გადაკეთების დროს იქნა გადაადგილებულ³, თუმცა, შემორჩენილი ფიგურული კომპოზიციების მიხედვით, შესაძლებელია გაფორმების ზოგადი სისტემისა და მისი თეოლოგიური პროგრამის სავარაუდო აღდგენა⁴.

სვეტიცხოვლის ფასადების დეკორატიული გაფორმება XI საუკუნის მხატვრულ ტრადიციას ეფუძნება. მის მორთულობას, თაღების სისტემისა და ნიშების გარდა, მრავალგვარი

¹ გ. პატაშური, არსუკისძისეული სვეტიცხოვლის ფასადთა რეკონსტრუქცია და მისი მხატვრული თავისებურებანი, *საქართველოს სიძველენი*, 12, თბ., 2008, გვ. 112.

² ნ. სილაგაძე, თეოფანის კომპოზიცია X-XI საუკუნეების ქართული ტაძრების ფასადებზე, *ჟურ. ქართველოლოგი*, ელ. ვერსია, 11 (27, 2017). <http://kartvelologi.tsu.ge/public/ge/archive/16/4>.

³ სვეტიცხოვლის 1000 წლის იუბილეს აღსანიშნავად, 2010-2011 წწ-ში, კულტურული მემკვიდრეობის ეროვნული სააგენტოს მიერ, იუნესკოს თანადაფინანსებით, განხორციელდა ტაძრის დოკუმენტაციის განახლება. ამ სამუშაოების ფარგლებში, 2012 წელს, თანამედროვე სტანდარტებით გაიმართა გრაფიკული მასალაც. სამუშაოების შესრულება ქართველ სპეციალისტებს დაევალიათ, პროექტის მეთოდოლოგიური ხელმძღვანელობისთვის კი კულტურული მემკვიდრეობის დოკუმენტაციის დარგში იკომოსის საერთაშორისო კომიტეტის წევრი, English Heritage-ს დოკუმენტაციის მენეჯერი, უილიამ ბლეიკი იქნა მონვეული. ქართველი სპეციალისტების მომზადებას აზომვების თანამედროვე პროგრამული უზრინველყოფის გამოყენების, მონაცემების შეგროვებისა და დამუშავების მიმართულებით სწორედ ბლეიკი მეთვალყურეობდა. შესრულებული სამუშაოების შედეგად, მომზადდა ტაძრის განახლებული, დაზუსტებული დოკუმენტაცია და ამავე დროს, გამოვლინდა სპეციალისტებისთვის საინტერესო, აქამდე უცნობი რამდენიმე დეტალი.

⁴ ვ. ბერიძე, *ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება*, თბ., 1974, გვ. 56, 141; ნ. ალადაშვილი, მცხეთის სვეტიცხოვლის ტაძრის დასავლეთის ფასადის რელიეფი, *ძველის მეგობარი*, 26, თბ., 1971, გვ. 33; შ. ამირანაშვილი, *ქართული ხელოვნების ისტორია*, თბ., 1971, გვ. 233.

⁵ ნ. ალადაშვილი, მცხეთის XI საუკუნის სვეტიცხოვლის ტაძრის სკულპტურული დეკორი და მისი თეოლოგიური პროგრამა, *ლოგოსი*, 1, თბ., 2003, გვ. 28.

რელიგიური კომპოზიციები, XI საუკუნის ვაზის სტილიზებული გამოსახულებანი, აღმოსავლეთი ფასადის ორნამენტულ-ფიგურული დეკორი და დასავლეთ ფასადზე, ანგელოზებთან ერთად წარმოდგენილი, საყდარზე მჯდომი მაცხოვარის მონუმენტური სკულპტურული კომპოზიცია ქმნის. ქრისტეს თანმხლებ ანგელოზებს, ხელში სურა და პური უჭირავთ, რითიც ქრისტიანული ღვთისმსახურების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მომენტზე – ზიარების საიდუმლოზე მიანიშნებენ. უფლის დიდების ეს განზოგადებული სცენა, ნ. ალადაშვილის აზრით, აქ მეორედ მოსვლას უკავშირდება. „ევქარისტია, რომელიც სიმბოლურად განასახიერებს ქრისტეს მსხვერპლშენიშვას და ამდენად, კაცობრიობის ხსნის ზოგადი იდეის ამსახველია, აქ გააზრებულია მეორედ მოსვლისა და განკითხვის დღის კონტექსტში და ამდენად ესქატოლოგიურ მნიშვნელობას იძენს“⁵ – წერდა მკვლევარი.

XI საუკუნეს განეკუთვნება აღმოსავლეთ ფასადზე, საკურთხევლის სარკმლის ორნამენტული ჩარჩოს ქვედა კიდეებთან, ფრენის მომენტში მოცემული ანგელოზებიც. თოთოეულ მათგანს ხელში გარკვეული საგანი უჭირავს. ზოგი მკვლევარი (შ. ამირანაშვილი) მათში საყვირებს, ზოგი კი გრაგნილსა და საყვირს (ნ. ალადაშვილი) ხედავს. რელიეფებზე დაკვირვებამ ცხადყო, რომ ნ. ალადაშვილის ვერსია უფრო შეესაბამება სინამდვილეს – ჩვენგან მარჯვენა ანგელოზს, ხელების პოზის მიხედვით, პირთან საყვირი უნდა ჰქონოდა მიტანილი, მეორეს ხელები უფრო ქვემოთ უჭირავს და მათში გრაგნილის მსგავსი საგანი გაირჩევა. სვეტიცხოვლის ანგელოზთა პოზა, მათი სხეულისა და ხელების მდგომარეობა ადასტურებს, რომ ისინი სიმეტრიული კომპოზიციის ნაწილებს წარმოადგენდნენ და ცენტრისკენ უნდა ყოფილიყვნენ მიმართულნი. მკვლევართა აზრით, ანგელოზები სცენის ცენტრში მოთავსებული ქრისტეს ფიგურის

თანმხლებნი უნდა ყოფილიყვნენ და ასეთნაირად, მეორედ მოსვლის სცენას შეადგენდნენ (სურ. 1).

სვეტიცხოველის საფასადო სკულპტურების შინაარსისა და მათი ადგილმდებარეობის შესახებ სამეცნიერო ლიტერატურაში სხვადასხვა თვალსაზრისი არსებობს. შ. ამირანაშვილი მიიჩნევდა, რომ დასავლეთი ფასადის ფრონტონზე მოთავსებული კომპოზიცია „განკითხვის დღეს“ ასახავს და ამ რელიეფებს ეკუთვნის ორი ანგელოზის გამოსახულება აღმოსავლეთი ფასადიდან, რომელთაც საყვირი აქვთ ხელში⁶. ნ. ალადაშვილი კი ფიქრობდა, რომ აღმოსავლეთ ფასადზე უნდა ყოფილიყო ამალღების ტიპის სიუჟეტი, რომლის შემადგენელ ნაწილებს წარმოადგენენ ეს ანგელოზები, ხელში გრაგნილთა და საყვირით. საყვირი ანგელოზის ხელში არა მხოლოდ მეორედ მოსვლის, არამედ ამალღების მაუწყებელიც შეიძლება იყოს⁷.

გარდა საყოველთაოდ მიღებული თვალსაზრისისა, რომლის მიხედვითაც სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი ფასადის ანგელოზები ესქატოლოგიური შინაარსის შემცველი სცენის ნაწილებს წარმოადგენენ, არსებობს განსხვავებული შეხედულებაც, რომელიც ქეთევან ჩოლოყაშვილს ეკუთვნის. მკვლევარი ამ ანგელოზებს „სვეტიცხოვლის აღმართვა-ამალღების“ კომპოზიციის ნაწილებად განიხილავს⁸, ხოლო ანგელოზთა ხელში სხვადასხვა ფორმის საგნები, შესაძლოა, „სუეტი ცხოველის“ „საკრალური ნაწილების

⁶ შ. ამირანაშვილი, *ქართული...*, თბ., 1971, გვ. 233-234.

⁷ ამაზე ყურადღება მიგვაქცევინა ქ-მა ასმათ ოქროპირიძემ, რომელმაც აღნიშნა, რომ ეს ფაქტი ამალღების საკითხავებში დასტურდება. ამ ინფორმაციისთვის დიდ მადლობას მოვასხენებთ მას.

⁸ ქ. ჩოლოყაშვილი, ერთი იკონოგრაფიული პროგრამის აღდგენის ცდა სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი ფასადზე, *თბილისის, ივ. ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომები, 326, ისტორია, არქეოლოგია, ხელოვნებათმცოდნეობა, ეთნოგრაფია*, თბ., 1998, გვ. 91-96.

⁵ იქვე, გვ. 28-29.

და ნივთების“⁹ (რა ნივთებს გულისხმობს აქ ქ. ჩოლოყაშვილი, მითითებული არ არის — ქ. ო.) შესანახი პიქსიდა-სანანნილები იყოს. ამ თვალსაზრისს მკვლევარს უმყარებს XI საუკუნის 20-იან წლებში საქართველოს საპატრიარქოს დაარსებისა და ამავე პერიოდში, სვეტიცხოვლის, როგორც საპატრიარქო ტაძრის სტატუსით აგება. ასეთნაირად, მის დეკორში რთული აზრობრივი, კონფესიური დატვირთვის მქონე, „სვეტიცხოვლის აღმართვა-ამაღლების“ საკრალური იდეა იქნებოდა გაცოცხლებული და ეროვნული იკონოგრაფიის ეს თემა, ეკლესიის ავტოკეფალიის სტატუსს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას მიანიჭებდა¹⁰. გარდა ამისა, მკვლევარისთვის საგულისხმოა გ. ჩუბინაშვილის მოსაზრება, რომლის მიხედვითაც „მცხეთის პირველადმართულ ჯვარში „სუეტი ცხოველის“ სანანნილე უნდა ყოფილიყო განთავსებული, რითაც პირველადმართულ ჯვარს საკრალური მნიშვნელობა ენიჭებოდა. ამდენად, პიქსიდა-სანანნილით ანგელოზების გამოსახვას თავისი ისტორიული საფუძვლები გააჩნია“¹¹ — ნერს ქ. ჩოლოყაშვილი. მკვლევარს, ჩვენში სვეტის აღმართვა-ამაღლების იკონოგრაფიული პროგრამის არსებობის დასადასტურებლად, მაგალითებად მოჰყავს სცენები გარეჯის უდაბნოს მონასტრის სადიაკვნესა¹² და სვეტიცხოველის მოხატულობებიდან¹³ (XIII და XVII საუკუნეები), სიუჟეტური გამოსახულებები ანტონ და ბესარიონ კათალიკოსის საბეჭდავებზე

⁹ იქვე, გვ. 95.

¹⁰ იქვე, გვ. 95.

¹¹ იქვე, გვ. 96.

¹² ქ. ჩოლოყაშვილი ახსენებს, გარეჯის უდაბნოს მონასტრის სადიაკვნეში არსებულ წმინდა ნინოს ცხოვრების ციკლის ერთერთ სცენას, სადაც, ოთხი ანგელოზი აღამაღლებს მანდორლაში არსებულ სვეტს და მიუთითებს, რომ შ. ამირანაშვილი მხატვრობას XIII საუკუნით ათარიღებდა (იხ. ქ. ჩოლოყაშვილი დასახ. ნაშრ. გვ. 93.).

¹³ მხატვარ გრიგოლ გულჯავარასაშვილის მიერ მოხატული, სვეტიცხოვლის ინტერიერში არსებული სვეტის ერთ-ერთ ნახნაგზე გამოსახული სვეტიცხოვლის აღმართვა-ამაღლების სცენა (იხ. იქვე.).

(XVIII და XIX საუკუნეები), XIX საუკუნის ორი ფერწერული ხატი და სხვ. კათალიკოსთა საბეჭდავებზე დასტურდება „სუეტი ცხოველის“ ამაღლების სცენები¹⁴, მაგრამ არა იმგვარად, რა სახით აღდგენასაც გვთავაზობს მკვლევარი სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთ ფასადზე, თითქოს, ეს იყო ორ მფრინავ ანგელოზს შორის მოქცეული წმინდა სვეტი¹⁵. საქართველოს საპატრიარქოს დაარსება და მირონის მოხარშვის უფლების მოპოვება უდავოდ, ძალზე მნიშვნელოვანი ფაქტი იყო საქართველოს ისტორიაში და მცხეთის საკათალიკოსო ტაძრის აგება მირონმდინარე სვეტის აღმართვის ადგილზე, გარკვეულ სიმბოლურ მნიშვნელობასაც იძენს, მაგრამ, ვფიქრობთ, ეს არ არის საკმარისი იმისთვის, რომ ამ გრანდიოზული მაშტაბების

¹⁴ ს. ბარნაველი, *საქართველოს საბეჭდავები და სხვა გლიპტიკური მასალები*, თბ., 1965, გვ. 123-154, ტაბ. XXII-XXVIII; ა. ბაქრაძე, *მასალები ქართული სფრაგისტიკის ისტორიისათვის (საკათალიკოსო ბეჭდები)*, *საქართველოს ფეოდალური ხანის ისტორიის საკითხები*, II, თბ., 1972, გვ. 109-119, ტაბ. III.

¹⁵ სფრაგისტიკული მასალის გაცნობამ გვიჩვენა, რომ სვეტიცხოვლის ამაღლების სიუჟეტი ოთხ საკათალიკოსო საბეჭდავზეა გამოსახული. ესენია: დომენტი II-ს დროინდელი, დიდი საკათალიკოსო საბეჭდავი, კათალიკოსების — დომენტი III-ის, ბესარიონ ორბელიშვილისა და ანტონ I-ის საბეჭდავები. ამათგან, ანტონ კათალიკოსის ბეჭედი შესაბამისი კომპოზიციით, ტაბულებში მოცემული არ არის, დანარჩენ სამ მათგანზე, ვხედავთ საფლავად მდებარე წმინდა სიდონიას, მის ზემოთ სვეტს, ორი ფიგურის თანხლებით. ორ ბეჭედზე სვეტის მალლა გვირგვინია (დომენტი III-ის, ბესარიონის საბეჭდავები), ერთზე კი მესვეტის მსგავსი გამოსახულება (დომენტი II-ის საბეჭდავი). ამ სამი ნიმუშიდან, სვეტის წინაშე მუხლმოყრილი ერთი ანგელოზი ვნახეთ მხოლოდ კათალიკოს დომენტი III-ის საბეჭდავზე, კათალიკოს ბესარიონის ბეჭედზე ფოტოს ცუდი ხარისხის გამო, ანგელოზის ფიგურა ვერ გავარჩიეთ, თუმცა კარგად ჩანს ქალის ფიგურა სვეტის მეორე მხარეს. დომენტი II-სეულ საბეჭდავზე, სვეტის გვერდით მდგომი ფიგურები იდენტიფიცირდებიან როგორც ქალთა გამოსახულებები, ყველა ჩამოთვლილ საბეჭდავზე გამოსახულ ქალთაგან ერთი წმინდა ნინოა.

მქონე ტაძრის ფასადებზე, ეროვნული იკონოგრაფიის შემცველი სცენების არსებობა ვივარაუდოთ. გარდა ამისა, ამ აზრს უნდა ეწინააღმდეგებოდეს, აღმოსავლეთი ფასადის ანგელოზების ხელების განსხვავებული პოზები, განსაკუთრებით კი, ერთ-ერთი მათგანის პირთან მიტანილი ხელი, რაც გვაფიქრებინებს, რომ იგი ნამდვილად საყვირიანი ანგელოზი უნდა იყოს, ეს, კი, შინაარსობრივად ვერ დაუკავშირდება, ქ. ჩოლოყაშვილის მიერ ნავარაუდებ სცენას. ლოგიკური იქნებოდა გვეფიქრა, რომ საკათალიკოსო კათედრალი შემკული იყო მისთვის შესაფერისი, ტრიუმფალური, საზეიმო შინაარსის მქონე კომპოზიციით ან კომპოზიციებით, სადაც, ფასადების მხატვრული გაფორმება მის გარეგნულ სიდიადეს ჰარმონიულად შეერწყმებოდა და მასთან ერთად, ერთიან არქიტექტურულ ანსამბლს შექმნიდა.

სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი ფასადის რელიეფებზე არსებობს ნინო სილაგაძის კიდევ ერთი კვლევა¹⁶. ავტორი გარკვეულად მიყვება ნათელა ალადაშვილის ვერსიას და თვლის, რომ სვეტიცხოვლის დასავლეთი ფასადის უფლის დიდების გამომხატველი ექვარისტის კომპოზიციის შესაბამისი, ქრისტეს მეორედ მოსვლის სცენა, აღმოსავლეთ ფასადზე უნდა არსებულიყო, ოღონდ, აუცილებლად, მფრინავი ანგელოზებისა და მეორედ მოსვლის კონტექსტში, მახარებელთა სიმბოლოებად მიჩნეულ ფიგურებთან ერთად. მისი ვერსიის მიხედვით, სცენიდან დღეისათვის დაკარგულია ტახტზე მჯდომი ქრისტეს ფიგურა და ორი მახარებლის სიმბოლო (არწივი და ლომი ადგილზეა). დასავლეთ კომპოზიციის მსგავსად, აღმოსავლეთ ფასადზეც ქრისტე მანდორლის გარეშე იქნებოდა წარმოდგენილი, რადგან ანგელოზებს ხელით არ უჭირავთ ის, არამედ თავისუფალი ფრენის პოზაში გვევლინებიან გრაგნილითა და საყვირით ხელში.

¹⁶ ნ. სილაგაძე, თეოფანიის კომპოზიციის X-XI საუკუნეების ქართული ტაძრების ფასადებზე, *ჟურ. ქართველოლოგის ელ. ვერსია*, 11 (27, 2017). <http://kartvelologi.tsu.ge/public/ge/archive/16/4>.

ამგვარი სცენების არსებობის საილუსტრაციოდ, მკვლევარს მოჰყავს მინიატურათა მაგალითები ბეატუსის ხელნაწერთა ჯგუფიდან, რომელიც აპოკალიფსის ყველაზე სრულყოფილ და ვრცელ ვერსიებად არის მიჩნეული და მათ დასურათებაში „იონეს გამოცხადების უმნიშვნელოვანეს ფრაგმენტებში ვხვდებით ბევრ ისეთ ელემენტს, რომელიც სვეტიცხოვლის ფასადებზე ამჟამად ქაოტურადაა განლაგებული¹⁷.“ მკვლევარი მართებულად აღნიშნავს, რომ სვეტიცხოვლის საფასადო სკულპტურები არსობრივად თეოფანიას უკავშირდება და ისინი ტაძრის ექსტერიერის შესაბამისი საზეიმო, ტრიუმფალური ხასიათის უნდა ყოფილიყო. „სვეტიცხოვლის შემთხვევაში, ესქატოლოგიური შინაარსის რელიეფური კომპოზიცია განლაგებულია დასავლეთ ფასადზე და, სავარაუდოდ, არსებობდა აღმოსავლეთ მხარესაც. სხვა სიტყვებით, ორმხრივ სიმეტრიასთან გვაქვს საქმე... ეს საკვებით ლოგიკური გადანაცვება მცხეთის საკათედრო ტაძრის წაგრძელებული, ბაზილიკური ტიპის კორპუსის ფორმიდან გამომდინარე... ოსტატმა შეინარჩუნა კორპუსის მოყვანილობა და ფასადების მორთულობის უმთავრეს მხატვრულ აქცენტად მათი რიტმის განმსაზღვრელი თაღები აქცია. ამრიგად სახეზეა არაოთხი მეტ-ნაკლებად თანაბარი (როგორც ნიკორწმინდამი), არამედ ორი წყვილი თანაბარი ფასადებისა¹⁸ – წერს ნ. სილაგაძე.

სვეტიცხოვლის ექსტერიერში უფლის სიდიადის წარმოსაჩენად თეოფანიური კომპოზიციის არსებობა, მართლაც გამართლებულია, მაგრამ, ვფიქრობთ, არა იმ სახით, როგორსაც ზემოხსენებული კვლევა გვთავაზობს. ანალოგიური სიუჟეტის მქონე სცენა ქართული მქანდაკელობის ისტორიაში არ გვხვდება და მისი შედარება ხელნაწერთა მინიატურებთან (მით უმეტეს არაქართულთან) მათი განსხვავებული სპეციფიკის გათვალისწინებით, მიზანშეწონილი

¹⁷ იქვე.

¹⁸ იქვე.

არ უნდა იყოს, მით უფრო, რომ ქართული საფასადო ქანდაკება არასოდეს ყოფილა ისეთი დეტალიზებული თხრობაში, როგორც დასავლეთევროპული მინიატურა და მისი შესაფერისი საფასადო რელიეფები.

სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი ფასადის რელიეფების თავდაპირველ კომპოზიციაზე არსებული მოსაზრებების შეჯამებით ასეთი სურათი წარმოგვიდგება: მკვლევართა უმრავლესობა თვლის, რომ აღმოსავლეთი ფასადის ანგელოზები დიდი კომპოზიციის ნაწილია, რომ დასავლეთი ფასადის შესაბამისი რელიეფის არსებობა აღმოსავლეთითაც იგულისხმება და რომ ამ რელიეფის ცენტრალური ნაწილი (ქრისტე – ალადაშვილისა და სილაგაძის მოსაზრებით, ხოლო „სუეტი ცხოველი“ – ჩოლოყაშვილის მიხედვით) დაკარგულია. უნდა აღინიშნოს, რომ მკვლევარები რელიეფებს განიხილავდნენ განკერძოებულად, ტაძრის არქიტექტურისა და ფასადების დეკორატიული სისტემის პროპორციებისა და სხვა თავისებურებების გათვალისწინების გარეშე, ამიტომ მნიშვნელოვანი კითხვები პასუხგაუცემელი, ხოლო ფასადზე რელიეფების კომპოზიციური განაწილების რაგვარობა, ბუნდოვანი რჩებოდა. ჩვენ, შევეცადეთ, სწორედ სვეტიცხოვლის ტაძრის არქიტექტურისა და ფასადების საერთო დეკორატიული სისტემის გათვალისწინებით გაგვეზრებინა პრობლემა და მთლიანობაში წარმოგვედგინა რელიეფების თავდაპირველი განლაგება და ისე შემოგვეთავაზებინა ახალი ვარაუდი მის შესახებ.

ჩვენთვის საინტერესო საკითხებში გასარკვევად დაგვეხმარა ნაშრომი, რომელიც მიზნად ისახავდა, სვეტიცხოვლის ფასადებზე XI საუკუნის ფენის გამოყოფასა და მის რეკონსტრუქციას. გიორგი პატაშურის კვლევის მიხედვით, ტაძრის ფასადები შემკული იყო უწყვეტი თაღნართ, რამაც მნიშვნელოვნად განსაზღვრა ადგილი სკულპტურული რელიეფებისათვის. ამ უკანასკნელი გარემოების გათვალისწინებით, მკვლევარი ფიქრობს, რომ აღმოსავლეთი ფასადის ფრონტონი დღეს დასავლეთ ფასადზე მო-

თავსებული ზიარების კომპოზიციით უნდა ყოფილიყო შევსებული, ხოლო დასავლეთი ფასადი სიუჟეტური კომპოზიციებით საერთოდ არ მოურთავთ¹⁹. ამ აზრს ჩვენც ვეთანხმებით, თუმცა აღმოსავლეთი ფასადის კომპოზიციას უფრო გამთლიანებული სახით წარმოვადგენთ.

ჩვენი დაკვირვებითაც, დასავლეთ ფასადზე რელიეფი – აღსაყდრებული ქრისტე ანგელოზებით, ერთ-ერთი აღდგენის დროს უნდა იყოს ჩასმული. ამას ადასტურებს რელიეფის მართლაც უჩვეულო მდებარეობა, უშუალოდ ფრონტონის კეხისა და დეკორატიული თაღის ცენტრალურ ნაწილს შორის არსებულ მცირე არეზე, სადაც ის თითქოს ძალით არის ჩასმული. ამ ადგილისთვის მოსარგებად რელიეფი ჩამოჭრეს კიდეც, რის გამოც, ის ფრონტონის კეხში ჩაჭედის ვითარებით გამოიყურება (სურ. 2). ამდენად, ჩვენი აზრითაც, ეს რელიეფური კომპოზიცია თავდაპირველად სხვა, უფრო ვრცელ არეზე უნდა ყოფილიყო განთავსებული. ასეთ არედ, კი, ჩვენც აღმოსავლეთი ფასადი, კერძოდ, ფრონტონის სიბრტყე გვესახება. დღეს აქ ჩართულია თაღში მოთავსებული სამსარკმლიანი კომპოზიცია, რომელიც ამჟამად გვიანი პერიოდისაა. როგორც ზემოთ ითქვა, დასავლეთი რელიეფის თავდაპირველად აღმოსავლეთ ფასადზე არსებობის ვარაუდი, ჯერ კიდევ შალვა ამირანაშვილმა გამოთქვა²⁰, გიორგი პატაშურის კვლევით კი, სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი ფასადის დეკორატიული თაღედის სიმაღლე და პროპორციებიც თავდაპირველია, ხოლო მის ზემოთ არსებული ფრონტონის სიბრტყე მთლიანად აღდგენილია. აქედან ჩანს, რომ თავიდანვე შუა თაღი არც უახლოვდებოდა ფრონტონის არეს. გამოდის, რომ სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი ფასადის ცენტრალური თაღის თავზე არსებული საკმაოდ

¹⁹ გ. პატაშური, არსუკისძისეული სვეტიცხოვლის ფასადთა რეკონსტრუქცია და მისი მხატვრული თავისებურებანი, *საქართველოს სიძველენი*, 12, თბ., 2008, გვ. 112.

²⁰ შ. ამირანაშვილი, *ქართული... გვ.* 234.

დიდი სივრცე, თითქოს საგანგებოდ, დიდი რელიეფური კომპოზიციისათვის ყოფილა დატოვებული.

2011-2012 წლებში იუნესკოს მხარდაჭერით შესრულებული ახალი ანაზომები ჩვენ ამ ვერსიის გაზიარების და კიდევ უფრო განვითარების საშუალებას გვაძლევს. ამ ანაზომების მიხედვით, ვხედავთ, რომ ზემოაღნიშნული კომპოზიციის გარდა, ამ არეზე სხვა ფიგურებიც თავისუფლად განთავსებოდა. ეს კი საფუძველს გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი ფასადის ქვედა არეზე მოთავსებული ორი ანგელოზის ფიგურა, დღეს დასავლეთ ფასადზე არსებული, საყდარზე მჯდომი ქრისტეს კომპოზიციის ნაწილი იყო და თავდაპირველად აღმოსავლეთი ფრონტონის არეზე თავსდებოდა.

ამ მოსაზრებისკენ, პირველ რიგში, სხვადასხვა გარემოებების ურთერთშეჯერებამ გვიბიძგა. პირველ რიგში უნდა აღინიშნოს, რომ ქრონოლოგიურად სვეტიცხოვლის ახლო პერიოდის ტაძრების ფასადთა მსგავსი არეების სკულპტურული კომპოზიციებით შემკობა არაერთგვაროვნად ხდებოდა. მაგალითად, ოშკის, იშხნის, ბაგრატიის, ალავერდის ტაძრების შემორჩენილ ფრონტონებზე დეკორატიული თალი ადის და იქ რელიეფური გამოსახულებისთვის ცალკე ადგილი არ არის დატოვებული. ოშკში იშხაში, სამთავროში და ა.შ. რელიეფური გამოსახულებები დეკორატიული თალის არემია განლაგებული. რაც ვფიქრობთ, იმის დასტურია, რომ ამ ხანებში ფასადის გაფორმების ერთ-ერთ საშუალებად ამგვარი ხერხი იყო დამკვიდრებული (ცალკეული ფიგურების ან სხვა დეკორატიული დეტალების, ფასადის ცენტრალური თალის ფარგლებში მოქცევა). გვხვდება ფასადთა სხვაგვარი გადაწყვეტის ნიმუშიც: ეს არის ნიკორწმინდის ტაძარი. აქ, ფრონტონებზე რელიეფებისთვის ვრცელი არეებია დატოვებული და ისინი მომუშავენი კომპოზიციებით არის გაფორმებული. სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი ფასადის მსგავსად, ნიკორწმინდაშიც

დეკორატიული თალები არ წვდება ფრონტონის არეს.

ამ შემთხვევაში, შეგვიძლია ვისაუბროთ ეკლესიათა ფრონტონების რელიეფებით შემკობის არა გარკვეული, ერთი ტრადიციის არსებობაზე, არამედ უფრო ხუროთმოძღვართა ინდივიდუალურ გადაწყვეტაზე. ჩვენი დაკვირვების მიხედვით, სვეტიცხოვლის დასავლეთი ან აღმოსავლეთი ფასადის ფრონტონში რელიეფური გამოსახულებების განთავსება აუცილებლობას არ წარმოადგენდა და სავსებით დასაშვებია, რომ დიდი რელიეფური კომპოზიცია მხოლოდ აღმოსავლეთ ფასადზე ყოფილიყო. ხოლო ტაძრის დაზიანების შემდგომ, აღდგენისას, ეს რელიეფი ზიარების კომპონენტებით აღმოსავლეთი ფასადის ნაცვლად, დასავლეთ ფრონტონზე მოეთავსებინათ.

სვეტიცხოვლის ფასადებზე აღდგენილი თაღნარის სტრუქტურას და პროპორციებს რეალური საფუძველი გააჩნია. გ. პატაშურის დასკვნით, დასავლეთ ფასადზე ტაძრის პერანგი სრულად თავიდან უნდა იყოს აღდგენილი²¹, თანაც, თავიდანვე შუა დეკორატიულ თაღს მთლიანად უნდა შევსო არე: აქ დიდი რელიეფის ადგილი აღარ რჩება. სვეტიცხოველში არც ერთი ფასადი არ არის გათვალისწინებული ასეთი მაშტაბური ზომის სკულპტურულ ქანდაკებათა ჯგუფისათვის, გარდა აღმოსავლეთი ფასადისა. ამ დასკვნამ გვიბიძგა სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი და დასავლეთი ფასადების რელიეფების ურთიერთდამოკიდებულებისა და მათი სავარაუდო ადგილმდებარეობის თაობაზე ჩვენეული ვერსია გამოგვეთქვა.

სვეტიცხოველში დეკორატიული ელემენტების შესაძლო მდებარეობის შესახებ ზემოხსენებული ვერსიების დამუშავება-განხილვამ და სვეტიცხოვლის ფასადებზე დეკორატიული თაღნარის აღდგენის ძალზე დამაჯერებელმა ცდამ, გვიბიძგა გამოგვეთქვა ვარაუდი იმის შესახებ, რომ საყდაზე მჯდომი ქრისტეს რელიეფური კომპოზიციის ადგილი, მხოლოდ აღმოსავლეთი

²¹ გ. პატაშური, არსუკისძისეული..., გვ. 105.

ფასადის ფრონტონის სიბრტყეზეა, რომლის ნაწილს წარმოადგენს დღეს აქ არსებული, ორი მფრინავი ანგელოზი სხვადასხვა საგნით ხელში. ჩვენი ვერსიით, ეს იქნებოდა აღსაყდრებული ქრისტე, ოთხ მფრინავ ანგელოზთან ერთად. ანუ ქრისტეს ორსავე მხარეს განლაგებული ანგელოზების ქვემოთ, უნდა ყოფილიყო სიმეტრიულადვე განთავსებული, აღმოსავლეთ ფასადზე ჩასმული ანგელოზები. ასეთი კომპოზიცია სავსებით დამაჯერებლად გეჩვენება, თუ გავიხსენებთ ნიკორწმინდას. ნიკორწმინდის რელიეფში, აღსაყდრებული ქრისტე, ოთხ ანგელოზთან ერთად არის წარმოდგენილი. ამ შემთხვევაში, ნიკორწმინდისა და სვეტიცხოვლის რელიეფები კომპოზიურად ძალიან ემსგავსებიან ერთმანეთს, თუმცა, სვეტიცხოველში ქრისტეს ირგვლივ შემოკრებილი თითოეული ანგელოზი განსხვავებული ნივთით ხელშია. ესენია: პური, დოქი, გრაგნილი, საყვირი²². ყველა ანგელოზი ერთმანეთთან აზრობრივ კავშირშია, ისევე როგორც ქრისტეს ამალღება და საყვირიანი ანგელოზები ნიკორწმინდაში (ამალღება-მეორედ მოსვლა).

რადგანაც სვეტიცხოვლის არქიტექტორი, ტაძრის აგება-გაფორმებაში სიახლეებისაკენ მიიღტვის, შეიძლებოდა მას ეს ინტერესი რელიეფური მორთულობის მიმართაც გამოეჩინა და თავისი საოცარი ქმნილება ორიგინალურად გადანყვეტილი კომპოზიციით დაემშვენებინა, რომლის წარმოდგენისას გვახსენდება ქრისტეს სიტყვები: „უკუეთუ არა სჭამოთ ხორცი ძისა კაცისა და სუათ სისხლი მისი, არა გაქუნედეს ცხორება თავსა შორის თქვენთა. ხოლო რომელი ჭამდეს ხორცსა ჩემსა და სუმიდეს სისხლსა ჩემსა, აქუნდეს ცხორება საუკუნოდ, და მე აღვადგინო იგი უკუანასკნელსა მას დღესა. რამეთუ ხორცი ჩემი ჭეშმარიტი საჭმელი

²² ზოგადად, ამალღებისა და მეორედ მოსვლის კომპოზიციებში ანგელოზებს ხელთ სხვადასხვა საგანები უჭირავთ. ეს შეიძლება იყოს: გრაგნილი, საყვირი, სასწორი, შუბი, სფერო, ლურსმანი, გვირგვინი, გასაღები, დროშა, ხმალი, მზე, მთვარე ან იყოს ცის დაგრაგვის პროცესში.

არს, და სისხლი ჩემი ჭეშმარიტი სასუმელი არს. და რომელი ჭამდეს ხორცსა ჩემსა და სუმიდეს სისხლსა ჩემსა, იგი ჩემ თანა დადგომილ არს და მე მის თანა“ (იოანე 6-53:56). ამ სიტყვებით, ქრისტემ გვაუწყა ზიარების მნიშვნელობა, მისი მიღების გზით, საუკუნო ცხოვრების დამკვიდრების შესაძლებლობა და მეორედ მოსვლის ჟამს, ქრისტეს რჩეულთა შორის მოხვედრის გზა გვიჩვენა. მეორედ მოსვლაზე, აქ, საყვირიანი და გრაგნილიანი ანგელოზები მიაწინებენ.

ამგვარად აგებული კომპოზიციის საფუძვლები, ამალღების ოთხანგელოზიანი იკონოგრაფიულ რედაქციებში შეიძლება ვეძიოთ. ერთ-ერთ ასეთ ადრეულ მაგალითს ბრძაძორის ქვასვეტზე (VI ს.) ვხვდებით, მარტვილში ასეთივე მაცხოვრის ამალღებაა (VII ს.), ოთხანგელოზიანი ჯვრის ამალღების გამოსახულებაა ყაჩაღანის ქვის ჯვარზე (VII ს.), ხახულის ტიმპანზე (X ს.). განსაკუთრებით აღსანიშნავია, ნიკორწმინდისა და კაცხის ჯვრის ამალღების რელიეფები, სადაც ანგელოზები მორკალული ტორსით, სხეულის რთული მოძრაობებით სვეტიცხოვლის ანგელოზებს ჰგვანან. ამალღების ოთხანგელოზიანი კომპოზიციების გადაამუშავებული ვარიანტი უნდა ყოფილიყო სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი ფასადის რელიეფიც, რომელიც ძალიან ჰგავს ნიკორწმინდის სამხრეთი ფასადის „მეორედ მოსვლის“ სცენას.

წერილის დასაწყისში, შემთხვევით არ გვიხსენებია სვეტიცხოვლის ახალი, დაზუსტებული ანაზომების მნიშვნელობა შემდგომი კვლევებისათვის. ახალმა ანაზომებმა, საშუალება მოგვცა, დაგვედგინა, დასავლეთისა და აღმოსავლეთი ფასადების ფიგურათა ზომები და მათ შორის თანაფარდობა განგვესაზღვრა. აღმოჩნდა, რომ აღმოსავლეთი ფასადის ანგელოზების ზომები, რამდენადმე აღემატება, ზიარების კომპოზიციაში შემავალ ანგელოზთა ზომებს. ეს მონაცემები გახდა, კიდევ ერთი საბუთი, ჩვენეული ვერსიის არგუმენტირებისათვის. აღმოსავლეთი ფასადის ჩვენ მიერ ნავარაუდები კომპოზიციის რეკონსტრუირებული

ვარიანტი წარმოდგენილია ნახაზზე²³ (სურ. 3), რომელიც ფასადისა და შემორჩენილი რელიეფების რეალურ ზომებს ემყარება: აღსაყდრებული ქრისტეს ცენტრალურ ფიგურას თან ახლდა ოთხი ანგელოზი, ორი მის გვერდებზე, ორი კი მათ ქვემოთ. ეს უკანასკნელნი, თავიანთი ზომებით, ავსებენ ზედა სამი ფიგურის ქვემოთ არსებულ სივრცეს და ორგანულად ეწერებიან კომპოზიციაში (თავის დროზე ეს ანგელოზები, ქრისტეს თანმხლებ ანგელოზთა მსგავსად უნდა ყოფილიყვნენ „ჰაერში დაკიდულნი“, ახლა კი მათი სხეულები „ამობრუნებულია“ და თითქოს ზემოდან ქვემოთ მიემართება). აღსანიშნავია, რომ ანგელოზთა ფიგურები სხვადასხვა მოძრაობას გამოსახავენ. სურიანი ანგელოზის სხეული უფრო მეტად ექსპრესიულია, მისი ფეხები ზემოთ, ტანის პარალელურად არის მიმართული და შედარებით რთულ მოძრაობაშია გადმოცემული, ვიდრე ანგელოზი პურით ხელში, რომელსაც მუხლში მოხრილი ფეხები, უბრალოდ განზე აქვს გაშვერილი. საინტერესოა, რომ აღმოსავლეთი ფასადის ანგელოზებსაც მსგავსი პოზები აქვთ, ოღონდ საპირისპირო მონაცვლეობით. გამოდის, რომ ჩვენს მიერ წარმოდგენილ სცენაში, ოთხი ანგელოზი, ჯვარედინი მონაცვლეობით იმეორებენ ერთმანეთის მოძრაობას და ამით განსხვავებულ სიმეტრიულ კომპოზიციას ქმნიან.

ვფიქრობთ, გამორიცხული არ არის სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთ ფასადზე წარმოდგენილი ყოფილიყო ნიკორწმინდის „მეორედ მოსვლის“ მსგავსი სცენა – აღსაყდრებული ქრისტე და მის ირგვლივ ოთხი ანგელოზი – ევქარისტიასა და მეორედ მოსვლაზე მიმანიშნებელი საგნებით ხელში. დასავლეთ ფასადზე არსებული კომპოზიცია, ბუნებრივად რომ არ ზის ფრონტონის კეხის ქვემო სიბრტყეში, ეს უკვე ავლნიშნეთ. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს ერთი ანგელოზის ცალი ფრთის ნაკლებობა-

ბა, რომელიც, მასა და ფრონტონის კარნიზს შორის დარჩენილი ადგილის სივინროვის გამო, აქ არაფრით მოთავსდებოდა. მისი არარსებობა არღვევს კომპოზიციის სიმეტრიასა და წონასწორობას. ანგელოზები იმდენად ჰგვანან ერთმანეთს, რომ საეჭვოა, მეორე მათგანს რაიმე აკლდეს, მით უფრო, მისი არსის განმსაზღვრელი სხეულის ნაწილი, რომელიც ამავე დროს, მეწყვილე ანგელოზის მსგავსად, აფრიალებული სახით, სხეულის პოზასთან ერთად, ჰაერში ლივლივს უნდა გამოტახავდეს. ამ ანგელოზის შემორჩენილი ერთი ფრთა, მასა და მაცხოვრის ტახტს შორის ისეა მოქცეული, რომ არც კი ჩანს, ამიტომ ვფიქრობთ, რომ მას აუცილებლად მეორე ფრთაც უნდა ჰქონოდა, რომელიც შორი მანძილიდანაც კარგად აღსაქმელი იქნებოდა. თუ დაფუძვებით ვერსიას, რომ ევქარისტის ადგილი თავიდანვე დასავლეთ ფასადზე იყო, მაშინ თაღსა და სარკმლის თავსართს სხვანაირი ფორმა, ზომა, მდებარეობა უნდა ჰქონოდა, რათა კომპოზიციის სრულყოფილად განლაგებისა და აღქმისათვის მეტი ადგილი დარჩენილიყო. ეს კი წარმოუდგენელია, რადგან შუა თალი ორგანულად ჯდება ფასადის გაფორმების სისტემაში, როგორც ცენტრისაკენ რიტმულად განვითარებადი კომპოზიციის ელემენტი. არქიტექტორის მიერ, დასავლეთი ფასადის თავისებური, ნოვატორული გადამუშავების მაჩვენებელი, სწორედ, გვერდითა თაღებთან შედარებით, გაცილებით დიდი ცენტრალური თალის ფასადის მთელ სიგანეზე განთავსებაა, რაც იმ დროის არც ერთ ტაძარზე არ გვხვდება²⁴. აქ არსებული მდიდრული გაფორმება – სარკმლის ფართო ორნამენტული საპირე, დაგრეხილი ლილვებით შექმნილი სვეტები, მასზე დამყარებული თავსართით, გადმოკიდებული ფოთლოვანი მოტივის მქონე ორნამენტით გაფორმებული შიდა არე და მის ზემოთ გადასროლილი, ასეთივე ელემენტების მქონე ცენტრალური თალი, საკმარისი რაოდენობის დეკორატიული ელემენტების მობი-

²³ კომპიუტერული რეკონსტრუქცია, 2012 წლის ანაზომის საფუძველზე, შეასრულა ივანე კიკნაძემ.

²⁴ გ. პატაშური, *არსუკისძისეული*, გვ. 106-107.

ლიზებას ახდენს ცენტრალურ საფასადო არეზე. თალი თითქოსდა უნდა აგვირგვინებდეს ფასადის მორთულობას და ფრონტონის კარნიზსა და სარკმლის თავსართს შორის ერთგვარ მიჯნადაც უნდა გვევლინებოდეს, მათი მცირე მანძილით ერთმანეთთან დაშორების გამო. ვერტიკალურად განვითარებად ორნამენტულ რელიეფებს აყოლებულ მნახველის თვალს შუქ-ჩრდილის მკვეთრი მონაცვლეობის მქონე, რთულად პროფილირებული სარკმლის თავსართი იტაცებს, აქ აკეთებს პაუზას, ნანახით დატვირთულს, თაღოვანი „მიჯნის“ იქით არსებული კომპოზიციის აღქმა უჭირს და თითქოს ყურადღების მიღმა ტოვებს მას. ვფიქრობთ, ხუროთმოძღვარი დეკორატიული ელემენტების ამგვარი უხვი გამოყენებით არ გადატვირთავდა ფასადს, სამ მათგანს ის სწორედ თალით დაასრულებდა და ამით დააგვირგვინებდა გაფორმების სისტემას. თაღნარის დინამიკიდან გამომდინარე, ზიარების რელიეფური კომპოზიციისთვის ადგილი მხოლოდ აღმოსავლეთ ფასადზე რჩება, სადაც, ყველა სხვა ფასადთან შედარებით, ცენტრალური თალი გაცილებით დაბალია და მის ზემოთ ადგილი სკულპტურულ ქანდაკებათა ჯგუფისთვისაც იქნებოდა, დღეს აქ არსებული სამმაგი სარკმლის ადგილზე, რომელიც გვიანი რესტავრაციის შედეგია²⁵.

ამ თვალსაზრისს შეგვიძლია დავუპირისპიროთ მხოლოდ რელიეფების დამუშავების სტილისტური მხარე. მიუხედავად ორივე ფასადის ანგელოზების მრავალმხრივი ურთიერთმსგავსებისა, მათ შორის განსხვავებაც შეიძლება შევნიშნოთ სამოსის, ფრთების, მოცულობითი ფორმების გადმოცემის მხრივ. ეს გარემოება განსხვავებული ხელის მქონე სხვადასხვა ოსტატის მუშაობით შეიძლება აიხსნას.

თუ დავუშვებთ, რომ რელიეფის ჩვენეული რეკონსტრუქცია რეალურია, წამოიჭრება კიდევ ერთი საკითხი, რომელიც ასევე პასუხის გაცემას ითხოვს. ეს კითხვა შეეხება გვიანი პერიოდის სამ სარკმელს, რომელიც დღეს აღმოსავლეთი ფრონტონის არეზეა. საკუთხეველის თავზე არსებული სივრცე ფუნქციურად საჭიროებდა განათებას. ვფიქრობთ, სარკმლები აქ თავიდანვე არსებობდა, თუმცა არა ასეთი ფორმისა. მსგავსი ვიწრო სარკმლები გვიან შუა საუკუნეებს ახასიათებს. ამ შემთხვევაშიც უნდა მოვიშველიოთ ნიკორწმინდის ტაძარი, სადაც ფრონტონის არეზე განთავსებული რელიეფური კომპოზიციის ნაწილად გვევლინება წრიული სარკმლები, რომლებიც სცენის აქეთ-იქითაა განთავსებული. ვფიქრობთ, სვეტიცხოველშიც შესაძლებელია მსგავსი გადაწყვეტა გვექონოდა (სურ. 4).

ამგვარად, ახალმა ტექნიკურმა და თეორიულმა კვლევებმა, ადრე გამოთქმული ვერსიების გადახედვა-გათვალისწინებამ, საფუძველი გაუმზადა ჩვენს ვერსიას – სვეტიცხოველის აღმოსავლეთი და დასავლეთი ფასადების სკულპტურები განგვეხილა როგორც ერთი, ორიგინალურად გადაწყვეტილი კომპოზიციის ნაწილები და მათი თავდაპირველი განთავსების ადგილად აღმოსავლეთი ფასადი მიგვეჩნია. ასეთი სახით წარმოდგენილი თემა იმავე პერიოდში შექმნილი ნიკორწმინდის ტაძრის „მეორედ მოსვლის“ რელიეფთან ჰპოვებს კავშირს, როგორც შინაარსის, ისე, ფორმის მიხედვით და თემისადმი ეპოქისათვის სახასიათო, ესქატოლოგიურ ინტერესს პასუხობს. ბუნებრივია, რელიეფის რეკონსტრუირების ახალი ვერსია ახალ-ახალ კითხვებს წარმოშობს (ქვედა არე შეუვსებელია, სად შეიძლება ყოფილიყო ლომისა და არწივის გამოსახულების ადგილი და სხვა), რომლებიც დამატებით კვლევას მოითხოვს, რაც, ვიმედოვნებთ, შემდგომში განხორციელდება.

²⁵ გ. ჩუბინაშვილი, *ქართული ხუროთმოძღვრება საშუალო საუკუნეებში და მისი სამი მთავარი კათედრალი*, ტფილისი, 1925, გვ. 124.

Ketevan Ochkhikidze

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

Several Opinions on Relief Images of Angels on the Eastern Facade of Svetitskhoveli Cathedral and Their Initial Location

Svetitskhoveli Cathedral, epochal monument of 11th century, has been destroyed, damaged and restored several times during the centuries. Due to this fact the facade of the cathedral has lost its initial appearance.

Several recent researches, newly done measurements and observations enabled us to make a new assumption about the location and composition of Svetitskhoveli reliefs.

There is a composition of monumental sculpture of Christ seated on the throne together with angels on the Western facade of the cathedral. Angels accompanying Jesus Christ have bread and cup (pitcher) in their hands, indicating to the important aspect of Christian dogma – Eucharist. According to the scientists, this generalized scene of glorifying the Lord is related to the Second Coming.

Flying angels on the bottom edge of the altar window on the Eastern facade, also belong to the 11th century. They hold the horn and scroll in their hands. Angels' posture proves that they were part of symmetrical composition and should have been directed towards one center, presumably to the figure of Christ. Thus, the composition, considering the objects in the angels' hands, corresponds to the iconography of the Second Coming.

We believe that reliefs on the Eastern facade and Christ and angels on the Western facade are parts of the same composition. According to our version, the seated Christ with four angels would have been depicted in the original composition. The studies of the 11th century layer, reconstruction of the arches and new measurements say that the place for such composition would have been only in the pediment of the Eastern part of the facade. The part of it, Christ with angels, must have been taken to the Western facade during one of the restorations, where it is located in unusually narrow (small) space. The measurements have shown that the dimensions of the angels on the Eastern facade are slightly larger than the relief of the Western facade. This data is proving our version. It turns out that they fill the space in the bottom parts of the three upper pieces and intrinsically join the composition. The restoration of this kind seems to be quite convincing, if we recall Nikortsminda's "Second Coming" relief. The topic presented in Svetitskhoveli is related to the one of Nikortsminda not only content-wise but also because of the shape and answers the characteristic, eschatological interest of the epoch towards it.



1. სვეტიცხოველი, დასავლეთი ფასადი

Svetitskhoveli Cathedral, Western façade



2. სვეტიცხოველი, აღმოსავლეთი ფასადი

Svetitskhoveli Cathedral, Eastern façade



3. სვეტიცხოველი, აღმოსავლეთი ფასადის ფრონტონი, რეკონსტრუქცია
Svetitskhoveli Cathedral, pediment of the Eastern facade, reconstruction



4. სვეტიცხოველი, აღმოსავლეთი ფასადი, რეკონსტრუქცია
Svetitskhoveli Cathedral, Eastern facade, reconstruction

ანა მგალოზლიშვილი

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

რელიგიური ვიზუალური კულტურის კვლევის მეთოდოლოგიისათვის

თანამედროვე სამყაროში ყოველდღიური რეალობა პირდაპირ კავშირშია ვიზუალურ გამოცდილებასთან, რომელიც სურათ-ხატებთან, ვიზუალურ ნიშნებთან ურთიერთობაში იკვეთება¹. ვიზუალური კომუნიკაციის კულტურა რელიგიურ კონტექსტსაც მოიცავს.

შეიძლება ითქვას, რომ დღეს, ქართულ სინამდვილეში, რელიგიური ვიზუალური კულტურის კვლევის სახით სრულიად აუთვისებელ სფეროსთან გვაქვს საქმე. ამდენად, მნიშვნელოვანი იქნებოდა ზოგიერთ იმ საკითხზე ყურადღების გამახვილება რაც ამ სფეროს შესწავლის მეთოდოლოგიას უკავშირდება:

1. რელიგიური ვიზუალური კულტურის კვლევისათვის მნიშვნელოვანი დისკურსია პრაქტიკაზე ორიენტაცია², რაც იმას ნიშნავს, რომ რელიგიური ვიზუალური კულტურის კვლევა ორიენტირებულია არა მარტო გამოსახულებაზე, სურათ-ხატზე ან მის შემქმნელზე, არამედ ამ სფეროში მომუშავე მეცნიერისთვის მეტად საყურადღებოა იმაზე დაკვირვება თუ როგორ არის ჩართული და სად და როდის ღებულობს ყოველდღიურ ცხოვრებაში ესა თუ ის რელიგიური არტეფაქტი მონაწილეობას. ყურების აქტი, არტეფაქტის საჩუქრად მიღება და გაცემა, ლოცვა მათ წინაშე, საცხოვრებელი სახლის კედლებზე განთავსება და ა.შ., რწმენის პრაქტიკაა, რომელიც ვიზუალურ თავყვანისცემას და შესაბამისად გამოცდილებას ითვალისწინებს.

2. პრაქტიკაზე ორიენტაციიდან გამომდინარე, რელიგიური ვიზუალური კულტურის მკვლევარს ჭირდება ყველაფრის შესწავლა — „მაღალი“ და „დაბალი“ ხელოვნების, ხელოვნების და არახელოვნების ნიმუშების. ის არ უნდა შემოიფარგლოს მხოლოდ განსაკუთრებული მშვენიერების ან ესთეტიკური ღირებულების მქონე საგნებით. ყველანაირი არტეფაქტი შეიძლება გამოსადეგი იყოს დაკვირვებისათვის.

3. ერთ-ერთი მთავარი შეკითხვა რელიგიური ვიზუალური კულტურის მკვლევარისათვის არის, ის თუ რას აკეთებს სახე-ხატი როცა ის ხმარებაში შემოდის და რა როლს ასრულებს ესა თუ ის არტეფაქტი რეალობის სოციალურ კონსტრუირებაში³.

რეალური სამყარო არ არის ფანტაზია, არამედ რაღაც ისეთია რასაც ინდივიდუუმები ვუზიარებთ ერთმანეთს. ეს არის სამყარო ინსტიტუციების, ეკონომიკური ურთიერთობების, კანონების, სხადასხვა სახის მითების და ა.შ., რომლებიც აგებს მეტ-ნაკლებად სისტემურ სრტუქტურას კოლექტიური ცხოვრებისა კონკრეტულ დროსა და ადგილას.

ადამიანის ცხოვრების მანძილზე, რელიგიური გამოსახულების მეშვეობით, ხდება მრავალი სოციალური როლის კონდესაცია: მასწავლებელი და მოსწავლე, მშობელი და შვილი, ეკლესიის მსახური და მრევლი. ხედვა, გენდერი, მეგობრობა, სახლის სივრცე, რიტუალი, მახსოვრობა – სოციალური კონსტრუქციებია, რომლთა ცოდნა და გამოყენება რელიგიური ვიზუალური კულტურის მკვლევარისათვის მეტად მნიშვნელოვანია.

3. რელიგიური სურათ-ხატები და ობიექტები ემსახურება რეალობის სოციალურ, ინტელექტუალურ, აღქმით კონსტრუირებას და სწორედ სოციალური, კულტურული, ინტელექტ-

¹ N. Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, Oxford (UK), 1999, გვ. 3.

² D. Morgan, *The Sacred Gaze*, London, 2005, გვ. 35-36.

³ Peter L. Berger and Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality*, NY, 1966, გვ. 146-182.

ტუალური, არტისტული პრაქტიკა აძლევს გამოსახულებებს განსაკუთრებულ შინაარსს. აქედან გამომდინარე, ვიზუალური კულტურის შესწავლა არ ხელენიფება დისკრეტულ ან ავტონომიურ დისციპლინებს, ის დარგთაშორის ინტერაქციას საჭიროებს, მაგ., წარსულში განვითარებული მოვლენების კვლევა ისტორიკოსების მონაწილეობას ითხოვს, კულტურული პრაქტიკის გასაგებად ან სოციალური ინსტიტუციების ფარგლებში მიმდინარე პროცესების გასაანალიზებლად ანთროპოლოგებს ან სოციოლოგებს საჭიროებს და ა.შ. ამდენად, რელიგიური ვიზუალური კულტურის კვლევა კომპლექსურ, ინტერდისციპლინარულ მიდგომებს მოითხოვს.

4. ერთ-ერთი საინტერესო საკითხი ეხება სამოქალაქო რელიგიას. ტერმინი სამოქალაქო რელიგია პირველად განმანათლებლობის ეპოქაში ჟაკ რუსომ გამოიყენა⁴. თანამედროვე ჰუმანიტარულ მეცნიერებაში ამ საკითხთან დაკავშირებით ახალი პარადიგმის გაჩენა ამერიკელი სოციოლოგების და კონკრეტულად რ. ბელას⁵ დამსახურებაა.

სამოქალაქო რელიგია ერთგვარი რელიგიური დამოკიდებულებაა ნაციონალურ-სახელმწიფოებრივ ტრადიციებთან. დროშა, სურათები, მონუმენტები შესაძლოა საზოგადო იდენტობისთვის ძლიერამოსილი შინაარსები გახდეს. რიტუალები, ცერემონიები, სიმბოლოები და ნაციონალური ნარატივები, რომლებიც ვიზუალურ ნიშნებს შეიცავს ისადაურებს კოლექტიურ მახსოვრობაში და ნაციონალური იდეოლოგიის ნაწილად იქცევა.

მიუხედავად იმისა, რომ სამოქალაქო რელიგიის კონცეპტი შესაძლოა ბევრ კრიტიკულ პრობლემას მოიცავს⁶ (თუნდაც, სამოქალაქო რელიგიის თავსებადობა ტრადიციულ რელიგიასთან⁷). ქართულ კონტექსტში, სამოქალაქო რელიგიისთვის დამახასიათებელი ნიშნების კვლევა მეტად აქტუალურია და განსაკუთრებით, ალბათ, საბჭოთა წარსულის გათვალისწინებით, რადგანაც შეიძლება ითქვას, რომ კომუნისტური იდეოლოგიის დასაყრდენი სწორედ სამოქალაქო რელიგია გახდა.

ამდენად, ერთი მხრივ, საინტერესოა რელიგიური სახე-ხატების ან არტეფაქტების საბჭოურ ეპოქაში კომუნისტური ფეტიშებით ჩანაცვლების პროცესზე დაკვირვება და მეორე მხრივ, თანამედროვე საზოგადოებრივ და რელიგიურ ცხოვრებაში ვიზუალურ ნიშნებში კომუნისტური იდეოლოგიის დამახასიათებელი გადმონაშთების (თუ ამგვარი არსებობს) გავლენის გააზრება.

სტატიის ფარგლებში, ჩვენ შევეცადეთ ყურადღება გაგვემახვილებინა რელიგიური ვიზუალური კულტურის კვლევის მეთოდოლოგიის ზოგიერთ ასპექტზე. ვფიქრობთ, რომ ყველა ეს საკითხი სასარგებლო აღმოჩნდება პრაქტიკული კვლევების საწარმოებლად, რომლებიც, თავის მხრივ, ახალ მიდგომებს გამოავლენს.

⁴ Ж.-Ж. Руссо, Об общественном договоре, *Трактаты*, М., 1998, გვ. 316-320.

⁵ Р. Белла, Гражданская религия в Америке, *Вестник Русской христианской гуманитарной академии*, Санкт-Петербург, 2014, გვ. 163-181.

⁶ В. Легойда, Гражданская религия и христианство. *Журнал Московской Патриархии*, № 2, 2000, გვ. 67-75.

⁷ К. Говорун, Православная гражданская религия, *Русский журнал* (интернет-издание), 2015.

Anna Mgaloblishvili

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

For the Methodology of Study of Religious Visual Culture

In Georgia religious visual culture as a comprehensive subject of a study still remains in the state of infancy. The article points out some questions that are related to the methodology of studying the issue. It is important to understand that religious visual study has a practice-centered discourse and needs to examine any and all imagery – high and low, art and non-art. The main question concerns the function of the images when they are being used and their contribution to the construction of the social reality. The study of religious visual culture needs interaction of several disciplines or fields of study.

სამსონ ლეჟავა

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

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

ბექა მაისურაძე

საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი

დარბაზული ხუროთმოძღვრება და XX საუკუნის ქართული არქიტექტურის ზომიერითი პრობლემა

საქართველოს ტრადიციულ სამშენებლო ხელოვნებაში დიდი მნიშვნელობის მქონე მოვლენაა დარბაზული ხუროთმოძღვრება, რომლის ფესვები ათასწლეულთა სიღრმიდან მომდინარეობს. დარბაზი საქართველოში ჩვენი კულტურული იდენტობის უმთავრესთაგანი გამოხატულებაა.

იგი ცხადია არ არის (მთელი გამორჩეული ფუნქციური, ტექტონიკური, სემანტიკური და ესთეტიკური მონაპოვრების არსებობისას), ე.წ. „სწავლული“, „მნიგნობრული“ არქიტექტურის გამოხატულება, არამედ ტრადიციული, ძირის-ძირეული, უღრმესი სულიერი გამოცდილების მატარებლობისას, უპირატესად ემპირიულსა და ხელოსნურ გამოცდილებაზეა დაფუძნებული. მისი ფუნდამენტური მონაპოვრები (შესწავლილი ჩვენში გ. ჩუბინაშვილის, გ. ჩიტაიას, ლ. სუმბაძის, თ. ჩიქოვანის, ლ. რჩეულიშვილის, ა. ჯავახიშვილის და სხვ. მიერ), ნათელყოფილია „წინაპრედიზაინერული“, სრულფასოვანი მიგნებებითა და უაღრესად საკრალიზებული, ერთიანი მსოფლმხედველობრივი მახასიათებლებით.

ეჭვს გარეშეა, რომ სულ სხვა სახისაა ჩვენში საბჭოური ქართული არქიტექტურა, რომელიც სწორედ „მნიგნობრულად“ პროფესიული კი იყო, მაგრამ სამწუხაროდ, პოლიტიკური იდეოლოგიის იძულებით გამტარობას და დიდწილად, მის მსახურებას ვერანაირად ასცდებოდა. ერთხანს, ე.წ. „სტალინური“ ხუროთმოძღვრება, თავისთავად ძალზე საინტერესო მოვლენა კვლევითი თვალსაზრისით, ქმნიდა მეტად თავისებურ, „აბსტრაქტულ“, თითქოსდა „ყველას და არავის“ „პროლეტარულ სრა-სასახლეებს“ (როგორც საზოგადოებრივი, ისე საცხოვრებელი ნაგებობების სახით). ამ გამოხატულებებში თავს იჩენდა ერთგვარი „ნეოკლასიციზმური ფსევდოსაკრალიზაციის“ ნიშნები. საკუთრივ შესრულების ხარისხი მაღალი კი იყო, მაგრამ ბევრგან მთელი გულისყური მიეპყრობოდა „უკუხედვას“, წარსულის მონაპოვართა ღრმად „საბჭოურ“ სახეცვალებას, რისი თვალსაჩინო გამოხატულებაა თუნდაც მორთულობითი სისტემები (მათ შორის, მრავალნაირად გათამაშებული, ე.წ. „გიგანტური ორდერის“ „შემკულობათა“ სახით).

1960-იანი წწ-დან იდეოლოგიზირებული კლიშეების ძლევის პროცესი კი წამოიწყო, თუმცა ეს ყოველივე, ხშირად „ნახევარგზაზე“ მყოფ მოვლენად აღიქმება. საგულისხმო ის არის, რომ საბჭოურ არქიტექტურაში ორი ასპექტი იჩენს თავს: ერთი მხრივ, ეს არის: 1) „ემანსიპირებული, რეალურად დესაკრალიზებული კულტურის მახასიათებლები. მეორე მხრივ კი: 2) თვალსაჩინოა პარადოქსი: იქვე ჩანს ურთიერთგადაჯაჭვა ზემოხსენებული — ვითომცდა „საკრალიზაციისა“ და რეტროსპექტივიზმისა — ჩენილი მაგ., ქრისტიანული ტრადიციიდან განძარცვული, არაიშვიათად — „ზედდებული“ ორნამენტით.

მთელი ამ პრობლემატიკის შესწავლის დროს პირველგამკვალავთაგანია ნოდარ ჯანბერიძის სამაგიდო წიგნი, რომელიც გ. ჩუბინაშვილის სკოლის თვალსაჩინო მონაპოვარია (ავტორის აზროვნების მასშტაბისა და ფართო შესაძლებლობების დასტურად რომ აღიქმება)¹. აქ შევეხებით მხოლოდ ერთ, თუმცა მნიშვნელოვან ასპექტს: გასარკვევია ის, თუ რას ნიშნავდა ჩვენში საბჭოური (და მოგვიანოდ-პოსტსაბჭოური არქიტექტურისათვის) დარბაზის ფენომენი. ჩანს, რომ ძალიან ბევრს! მართალია, დარბაზის „ხუროთმოძღვრული შემეცნებისას“, საბჭოთა ხუროთმოძღვრებას, ბუნებრივია, ჰქონდა პირველყოვლისა საკუთარი, „ავტონომიური“ ამოცანები, მაგრამ ამასთან ერთად, დარბაზისავე ფენომენი არაერთი ოსტატისათვის წარმოადგენდა უაღრესად მნიშვნელოვან, „არდასაფინყებელ“, აქტუალურ მოვლენას, რაც ცნაურდებოდა განსხვავებული, ინდივიდუალური, ხანდახან თვით „ურთიერთდამორებული“ მიდგომებითაც. თუმცაღა ერთი რამ უთუოა: მთელი თვალსაჩინო ნაირობისას, საყოველთაო ტენდენციად აღიქმება ის, რომ დარბაზი ჩვენში მაინც იდენტობის უმნიშვნელოვანეს, საორიენტაციო „მარკერად“ იქნა მიჩნეული. ამასთანავე ისიც ითქმის, რომ დარბაზშივე ჩენილი უმაღლესი ხარისხი მთლიანობისა და ხუროთმოძღვრული სისავსისა, საბოლოო ჯამში ვერასგზით იქნა ჩანვდომილი სისრულით ვერც ერთ ჩვენ მიერ განსახილველ მაგალითში. აქ უფრო მეტად მაინც „ფრაგმენტულობაზე“ შეიძლება დაისვას აქცენტი, და ნაკლებად-მთლიანობით აღქმაზე. ისე ჩანს, რომ საქმე გვაქვს რთულად საანალიზო პროცესთან თანადროული „მიახლოვება-დაცილებებისა“. ამის ერთი მიზეზთაგანი, კულტურული ტრადიციის მტკივნეული წყვეტის მახასიათებლებიც უნდა იყოს. ამ მხრივ, ჯერხანობით, შორს ვდგავართ იაპონელთა მიდგომებისაგან, რომელთაც საკუთარი ტრადიცია ღირსეულად შეისისხლხორცეს – და მაინც, ამ მეტად თა-

¹ ნ. ჯანბერიძე, *ქართული საბჭოთა არქიტექტურა. განვითარების გზა*, თბ., 1971.

ვისებურ გზაზე „შორი წვდომისა“, საქართველოშიც იჩენდა თავს დამაინტერესებელი მონაპოვრები...

მოკლედ, მიუხედავად ზემოთხსენებული წყვეტისა და უმძიმესი პოლიტიკური პერიპეტეებისა (ძნელი მოსააზრებელი არ არის დამაბრკოლებლობა თუნდაც ე.წ. „ფორმით ეროვნულისა და შინაარსით სოციალისტურისა“), „დარბაზულობის“ მონაპოვართა აქტუალურობა მაინც მნიშვნელოვანი ჩანს ჩვენში საბჭოურ პერიოდშიც.

მთელი ეს პროცესები მაშინ ავლენდა თავს, როდესაც დარბაზის უშუალოდ ავთენტურ ფორმათა კვდომა კარგა ხნის დაწყებული იყო, ოღონდაც ტრადიციის „ინვოლუციური“, დაღმავალი განგრძობა სამცხე-ჯავახეთში XX ს-ის 80-იან წწ-მდეც კი იჩენდა თავს ჩვენში, რაც სულ ბოლო დროს, უკვე ტურიზმის აქტივიზაციითაც იქნა ხელშეწყობილი. ამ შემთხვევაში (თითქოსდა „საცნობისმოყვარეოდ“ მისაზიდი ფორმებით) გამჟღავნდა, მაგ., რიგ კერძო სასტუმროებში — გვირგვინულ კონსტრუქციათა ცალმხრივი, საკმაოდ უკონტექსტო გამართვა. ამას გარდა, სამცხე-ჯავახეთში სოფლადაც და ქალაქადაც, თავი იჩინა დარბაზთან „მიბრუნების“ ტენდენციებმა, რაც იმაზე მეტყველებს, რომ ამა თუ იმ პიროვნებას „სათავისოდ“ მაინც სურდა და სურს, რომ საცხოვრისშიც და სასტუმროებშიც, ალორძინდეს „დარბაზულობა“ (თუმცა, ავთენტურობისაგან ასეთი მაგალითები თვალსაჩინოდ არის დაცილებული – მათში ცხადია, უფრო მეტად „საგანგებო“ მცდელობებს ვხედავთ, ვიდრე ტრადიციის უშუალო განგრძობას). ახლა კი კვლავ ვუბრუნდებით ძირითად თემას. ამასთანავე ვთვლით, რომ რამდენიმე ყურადღებამისაპყრობი მაგალითის მოხმობაც კი, დაადასტურებს უფრო საგულდაგულო კვლევის აუცილებლობას.

* * *

ჯერ კიდევ 1926-1928 წწ-ში არქიტექტორმა დ. ჩისლიევმა ქ. თბილისში ააგო ე.წ. „ტრამვაელთა“ საცხოვრებელი სახლები (სურ.1).

მის ეროვნულად „შეფერილ“ ფორმებში, ნ. ჯანბერიძის თქმით, ჩანს დედაბოძის შემახსენებელი მოტივებიც (რომელნიც გარკვეულწილად განაგრძობს XIX ს-ის II ნახევრის ეკლექტური ხუროთმოძღვრების გამოცდილებას — უფრო კონკრეტულად კი იმ „ფრთისა“, რომელშიც ნაციონალური ტრადიციის გამოხატვაც ჩანდა — უპირატესად, საცხოვრებელი და საზოგადოებრივი დანიშნულების ნაგებობებში).

ზემოაღნიშნული „დედაბოძები“ უფრო მეტად დეკორატიულია, ვიდრე ფუნქციური. რეალურად ისინი საფასადო რიტმის შემადგენელია. თითქოს ნაკლებად ჩანს რაიმე სახის უფრო ღრმა ხუროთმოძღვრული მოტივაცია. ნ. ჯანბერიძის აზრით (მის ზემოაღნიშნული ნიგნს, მრავალგზის დავიმონებთ), საფასადო „ქართულობაში“ (მათ შორის „დედაბოძებშიც“), მექანიკური, პრეტენზიული მიდგომა უფრო იკითხება, ვიდრე ხუროთმოძღვრული ორგანიზმის შეკვრა. თუმცა ალსანიშნავია ერთი რამ: იმ ნაწილებში, სადაც რეტროსტილიზაცია არ ჩანს, ნაგებობა სავსებით კორექტული, „საკუთრივი“ და უფრო „სუფთა“ ხუროთმოძღვრული ენითაც მეტყველებს.

მ. მანამ ახლებური ხედვით და მეტად საინტერესოდ გაანალიზა ეს სახლები და მიიჩნია, რომ ისინი წარმოადგენს ექსპერიმენტულ შენობებს², რომელებშიც, მისი შეხედულებით, სინთეზირდება კონსტრუქტივიზმი ერთი მხრივ, და ტრადიციული მოტივები — მეორე მხრივ (თუმცა შესაძლოა, ავტორი უფრო მეტად, მათ თანამყოფობას გულისხმობდა, ვიდრე „თვისობრივად მესამეს“ მგულვებელ სინთეზს).

მისი საგულისხმო ანალიზის საფუძველზე, მით უფრო გამოიკვეთა ამ შენობათა სულსხვა კუთხით ანალიზის აუცილებლობაც: მართლაც, ყურადღებამისაპყრობია, რომ დ. ჩისლიევთან — ტრადიციასთან შეკავშირების დროს ჩანს სამი წყარო. ესენია: 1) დარბაზის დედაბოძი (რომლის დეკორი, თუმც

კი, უფრო საეკლესიო ხუროთმოძღვრებისას შეგვახსენებს). 2) მაგ., აქ „დამძიმებულად“ აღიარებული თბილისური აივნების (და არა იმდენად კანკელების) სამფრთიანი თალები. 3) საეკლესიო ჩუქურთმა. როგორც ვხედავთ, ორი წყარო (რაც მნიშვნელოვანია), საეროა და მხოლოდ ერთია საეკლესიო (თანაც უფრო შემკულობაში და არა კონსტრუქციებში ჩენილი სახით). თავად — თავისებური თანამყოფობა მოდერნისტული, „პურისტული“ კონსტრუქტივიზმისა და ტრადიციული ელემენტებისა, ჩვენი კულტურის სივრცეში საგულისხმო მოვლენა ჩანს, ვინაიდან ზოგადად, ქართული მოდერნიზმი, მაგ., მხატვრობაში და თეატრში, ავლენდა სრულიად ცნობიერ დამოკიდებულებას საკუთარი კულტურულ-ისტორიული წარსულისადმი და არც ახასიათებდა თანამედროვეობის სახელით მისი უარყოფა³, არამედ ტრადიციისადმი ლოიალურობა და ახალი რეალობის შექმნა საკუთარი მემკვიდრეობის საფუძველზე⁴, ვინაიდან ჩვენში ავანგარდისტული ძიებები და ეროვნულ სახვით ტრადიციათა აღორძინება საბოლოოდ, განუყოფელი იყო⁵.

სულსხვა პრობლემაა, რომ „ტრამვაელთა სახლში“ „ერთდროულობა“ ავანგარდულობისა და სიძველის ტრადიციისა, მაინც ნაკლებ კოორდინირებულია. ამ მხრივ ქართული მხატვრობაც და თეატრიც ჩანს, ბევრად მეტ ერთიანობას ავლენდა, თუმცა ისიც არის გასათვალისწინებელი, რომ ასეთი კოორდინირება არქიტექტურაში იოლი როდი იყო (სრულებით არასაკმარისი ონფორმაციის პირობებში). ჩვენი ხელოვნებათმეცნიერება ხომ იმხანად პირველ ნაბიჯებს დგამდა. გ. ჩუბინიშვილისეული კვლევებიც დარბაზისა მხოლოდ იწყებოდა; ჯერ არ არსებობდა არც ლ. სუმბაძისა და თ. ჩიქოვანის შრომები და არც ალ. ჯავახიშვილის აღმოჩენები.

³ ნ. ყიფიანი, ცოტა რამ ზდანევიჩებზე, *ACADEMIA*, 5, 2016-2017, გვ.62-71.

⁴ ქ. შავგულიძე. Hoopla...თამაში დროსა და სივრცესთან, *ACADEMIA*, 5, 2016-2017, გვ.77-83.

⁵ ს. ლეჟავა, სიცოცხლის ხის ფენომენი ქართულ მხატვრობაში (საკითხის დასმისათვის), *ACADEMIA*, №5, 2016-2017, გვ.99-101.

² მ. მანია, მოდერნიზმი თბილისის არქიტექტურაში, *საქართველოს სიძველენი*, 16, 2013, გვ. 237-260.

გამორიცხული არ არის, რომ დ. ჩისლიევს ჰქონოდა კონტაქტი გ. ჩუბინაშვილთან და სცოდნოდა კიდევ რაიმე მისი გამოცემების შესახებაც დარბაზულ ხუროთმოძღვრებაზე, შესაძლოა დავუშვათ ისიც, რომ მან რეალურ ყოფაშიც იხილა დარბაზი, თუმცა საგულისხმო სხვაც არის: ვ. ბერიძე მაგ., აღნიშნავს, რომ ა. კალგინთან და ნ. სევეროვთან ქართული ტრადიციის ცოდნა უფრო ჩანს, სხვებთან კი ნაკლებად⁶.

ახალი ფაზა „დარბაზულობასთან“ მიმართებისა თავს იჩენს 1935-1939 წწ-ში აგებულ გორის თეატრში (არქიტექტორები შ. თავაძე და მ. ჩხიკვაძე) (სურ.2). შენობის რამდენადმე „პარადული“, ოდნავ პომპეზური იერი, ტიპურ მიდგომას ნათელიყოფს „სტალინური“ პარადიგმისა ხუროთმოძღვრებაში. ავტორებმა დ. ჩისლიევთან „საფასადოდ“ აღქმულ დედაბოძს როდი მოუხმეს (რომელიც რეალურად ინტერიერულია და არა საფასადო), არამედ აქცენტი სწორედ ინტერიერზე დასვეს. ფოიე მათ „გვირგვინული“ მოტივით გაამშვენეს (როგორც ვხედავთ, თავისებური „ფრაგმენტულობის“ პრინციპი თავდაპირველ საბჭოურ მაგალითებში უკვე არის ნათელიყოფილი). ცენტრში, გვირგვინთან ცოტათი ნაძალადევად შეხამებული ჭალია (ასეთი ტენდენცია არც მთლად ბოლოდროინდელი, სამცხე-ჯავახური „ახალდარბაზებისათვის“ არის უცხო). ნ. ჯანბერიძე აქ ჭარბ დეკორატიულობას ხედავს. მთავარი ისაა, რომ „გვირგვინი“ ფუნქციურობას მოკლებულია, უფრო სწორად კი, დავინროვებულია მისი მრავალფუნქციურობა, რადგან „გამამშვენებლობა“ წამყვანი. იგი კოლხური ოდა-სახლების „ხონჩასაც“ მოგვაგონებს⁷, რომელშიც გაცილებით ღრმად და სადა ფორმებითაც არის გამჟღავნებული გვირგვინის „მეხსიერება“, ვიდრე გორის ზემოაღნიშნული ნაგებობაში (რომელშიც როგორც მონუმენტური არქიტექტურის, ისე ხალხურის მოტივები

⁶ ვ. ბერიძე, ქართული საბჭოთა არქიტექტურის ისტორია (1921-1932), *ქართული ხელოვნება*, 4, 1955.

⁷ ლ. სუმბაძე, *Архитектура грузинского народного жилища Дарбазы*, Тб., 1984.

თავისებურადაა გააზრებული⁸. ბათუმის თეატრი (არქიტ. ლ. ტეპლიცკი) მომდევნო მაგალითია გვირგვინული „ჩანართის“ არსებობისა, რომელშიც ამ გვირგვინს კონსტრუქციულად შედარებით უფრო სარწმუნო იერი აქვს, ვიდრე გორის ნიმუშს (1936-1939 წწ.; მეორე ეტაპი: 1946-1952 წწ.)⁹.

მოსკოვში, სასოფლო-სამეურნეო გამოფენისათვის განკუთვნილ პავილიონში (არქიტ. ა. ქურდიანი, გ. ლეჟავას თანაავტორობით 1938-1939 წწ), აქტიური შემოქმედებითი მიდგომა გამოვლენილი. ნაგებობა ყველაზე საგულდაგულოდ კვლავ ნ. ჯანბერიძემ გაანალიზა. მან გამოკვეთა, რომ აქაც გამოიყენება დარბაზული არქიტექტურის რიგი მოტივები (მაგ., გვირგვინისებრ ცრუგუმბათებში, პორტიკის სვეტებში თუ სხვ). ისე ჩანს, რომ ამ შენობაში, დარბაზი ერთი მხრივ, ცალკეულ აქცენტებადაც, მაგრამ მეორე მხრივ, უფრო „მთლიანობითადაც“ არის აღქმული (თუმცა ცხადია, არამარტივად, უთუოდ საკუთარ, სავსებით სხვაობრივ მიდგომებთან და ამოცანებთან მიმართებით). ნ. ჯანბერიძის თქმით, ა. ქურდიანმა შეძლო სიმსუბუქისა და მონუმენტურობის შეთანხმება, ხოლო მთავარ მონაპოვრად ის აღიქვა, რომ ზემოთხსენებულ ქმნილებაში საბოლოოდ, წამყვანი აღმოჩნდა არა ცალკეულ ძეგლებთან ასოციაცია, არამედ ტრადიციული ქართული არქიტექტურის თავად პრინციპების წვდომა, რისი მაგალითიცაა პორტიკის სვეტები, რომელნიც დედაბოძის უკიდურეს ტრანსფორმაციას გულისხმობს და არასგზით მათ ასლისებრ შესრულებას. ამავე დროს, დ. ჩისლიევს შემდგომ მიდგომა გაღრმავებულია: „დედაბოძთა“ ანტიგრაფიტაციულობა ხაზგასმულიც კია — ისინი მხოლოდ „აღმამსწრაფი“ კი არა, არამედ, ეგების უკვე მეტისმეტად მკვეთრად (თუ ექსპრესიულად) „ანელილიც“ კი არის (ოღონდ საკუთარ მიდგომათა კვალობაზე). მოკლედ, ტრადიციულ გამოცდილებასთან მიმართება არაპურიფიკაციულია, არამი-

⁸ ლ. სუმბაძე, *Гори*, Тб., 1950.

⁹ იხ. ნ. ჯანბერიძე, *დასახ. ნაშრ.*

ჯაჭვული. სვეტნარის დემატერილიზაცია არქიტექტურას თითქოს „ამოსუნთქვის“ შესაძლებლობას სძენს.

ნ. ჯანბერიძის თქმით, შენობას ახასიათებს ამაღლებულად საზეიმო ხასიათი და სამხრეთულობა¹⁰. მ. დავითაიამ (რომელმაც ნ. ჯანბერიძის ხსოვნისადმი მიძღვნილ საიუბილეო კონფერენციაზე წაიკითხა მოხსენება „ეროვნული იდენტობის საკითხი XX და XXI საუკუნის ქართულ არქიტექტურაში“). ამ ნაგებობაში ძველთბილისური ეზოს ალუზიებიც კი დაინახა¹¹.

და მაინც, დარბაზთან მიმართებით, ეტაპურ, გარდამტეხ, განსაკუთრებული მნიშვნელობის მონაპოვრად აღსაქმელია ვ. ალექსი-მესხიშვილის, ი. კასრაძისა და კონსტრუქტორ დ. ქაჯაიას მიერ აგებული სპორტის სასახლე (1957-1961) (სურ. 3). აქ არსად ჩანს დარბაზის ფორმათა თუნდაც შორეული შემახსენებლობა, სულ არ არსებობს აქ არც „დედაბოძურობა“, და არც „გვირგვინულობა“ მეტად თუ ნაკლებად პირდაპირი სახით, ოღონდაც მთავარი აქ სხვაა: გადამწყვეტი ფაქტორია საკუთრივ შიდა სივრცის კონცეფცია. მართლაც, ნ. ჯანბერიძის მიხედვით, შენობის გარე სიმაღლეა 16მ., ხოლო შიდა – 34 მ. ავტორი აღნიშნავს, რომ სწორედ სივრცითი კონტრასტია ამ მხრივ მეტად ემოციური, რითაც შენობა უახლოვდება ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების კლასიკურ ძეგლებს — საკუთრივ სივრცის ამდაგვარი გამოვლენის სურათით. ამ დროს, მყისვე გვახსენდება დარბაზთან შეხვედრისას ჩენილი, მოულოდნელი ფსიქოლოგიური ეფექტი, როდესაც გარე სახის სისადავის აღქმის შემდგომ, შიდა სივრცესთან ზიარება

¹⁰ ნ. ჯანბერიძე, *ხუროთმოძღვარი ა. ქურდიანი*, თბ., 1963 და ასევე მისივე, *ქართული საბჭოთა არქიტექტურა*.

¹¹ ამ შენობაში გვირგვინისებრი ცრუგუმბათები ტორსოს ფასადთა გალერეებშია ჩართული, (ტაბ. 44), ხოლო „კონებად“ ქცეულ საფასადო სვეტებში — ჩანს „დედაბოძისებრი“ გაფართოება (ტაბ. 43). იხ. ნ. Джанберидзе, С. Кинцурашвили, *Архитектура советской Грузии*, Тб., 1958.

სიხალვათე-ტევადობის მკვეთრი მატების შედეგად, მძლავრად სუგესტურია¹².

ზემოაღნიშნული გარღვევა ტრადიციათა არაიმიტაციური, „კონცეფციური“ წვდომის თვალსაზრისით, მით უფრო საგულისხმოა, რომ ამ ახალი ხედვის მომასწავებელ სპორტის სასახლესა (1957-1961), და ს. რევიშვილის მიერ 1953-1955 წწ-ში შესრულებულ ყოფილ ზოოვეტერინარულ ინსტიტუტს (ამჟამად თსუ VIII კორპუსი) შორის, ქრონოლოგიური ზღვარი დიდი არაა (სურ4).

ს. რევიშვილმა ფასადზეც, წმინდანყლის „სტალინურ“ ნაგებობებზე უფრო ლაკონიური, ნაკლებ გადატვირთული მიდგომა ნათელყო. თ. კვირკველიამ გამოკვეთა როგორც შენობის ორიგინალურობა, ასევე ისიც, რომ ცენტრალურ თაღედს გამოარჩევს კარგი პროპორციები, და რომ უხვი, სისხლსავსე დეტალები მთლიანობაში, წარმატებულად არის ჩართული კომპოზიციაში. ამრიგად, უკვე სპორტის სასახლემდეც, ს. რევიშვილმა ნათელყო ახალი ეტაპის მომამზადებელი ფაზის არსებობა (თუმცა „სპორტის სასახლეში“ ჩენილი სიახლეები ჩვენი აზრით, ცხადია, ბევრად უფრო თვალსაჩინოა)¹³.

ამ განაფულმა პროფესიონალმა ინტერიერში კვლავ მიმართა გვირგვინისებრ სტრუქტურას, თუმცა გაცილებით სადა და თავდაჭერილი ვერსიით, ვიდრე გორის თეატრში.

კიბის უჯრედში გამოყენებული ეს „ჩანართი“, დიდწილად ფუნქციურია, და რამდენადმე „ვიტრაჟისებრი“ განათების აქტიურ წყაროდაც კი არის ქცეული. ამასთან ერთად, აქ „გვირგვინი“ მაინც საკმაოდ „შორიდან“ აღიქმება და თუკი სათანადო ყურადღებას არ მიაპყრობ, თვალში შეიძლება არც კი მოგხვდეს. მართალია (ნაწილობრივ

¹² ვ. ბერიძე გამოჰკვეთს ექსტერიერ-ინტერიერის აღქმისას ჩენილ კონტრასტს დარბაზში, სადაც საფასადო იერის უპრეტენზიოობა სხვა რიგისაა, ხოლო შიდა სივრცეში აქცენტირებულია სწორედაც, მხატვრული ამოცანები. იხ. ვ. ბერიძე, *ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია*, ტ. I, თბ., 2014.

¹³ თ. კვირკველია, *Архитектура Тбилиси*, Тб., 1985.

მანც), აქ „გვირგვინის“ დანიშნულება კარგად არის გათვლილი, მაგრამ ამასთანავე, აღსანიშნავია ისიც, რომ მასში არ არის დაძლეული გარკვეული „ასლობრივობა“, ანუ „გვირგვინი“ გარდაუსახველია და ფაქტობრივად, მხოლოდ მასალაა სხვაობრივი.

* * *

მეტად თავისებური მიდგომა იკითხება რ. კიკნაძის, თ. მიქაშავიძისა და ნ. კვასხვაძის მიერ აგებულ ლუდის ბარში (1972 წ) (სურ. 5). ეს ნაგებობა ამჟამადაც საკმაოდ ეფექტურად იკითხება, განსაკუთრებით ვახუშტის ხიდიდან. იგი მკაფიო, ცხადად ტექტონიკური ფორმებით გამოირჩევა. მასში აშკარად ამოიკნობა დარბაზის ბანზე ამომართული ერდო-სანათურების ფორმებთან ასოცირება (რომელნიც ფასადზე წყვილედ მახვილს წარმოადენს).

ამჟამად, სამწუხაროდ, საწყობად ქცეულ ინტერიერში (რომლის გაცნობის შესაძლებლობა გულისხმიერ მასპინძელთა თანადგომის შედეგად მოხდა), შიდა სივრცე დამატებითი ცხაურებით დანაწევრდა და შედეგად შენობის პირველადი დანიშნულება, ამჟამად უკვე შებლაღულია. ბევრ ლხინის მოყვარულს ახსოვს ის დრო, როდესაც იქაურობას დიდი ზომის სალუდე კასრებიც ამშვენებდა. დღეს ეს ხალისიანი ატმოსფერო წარსულს ჩაბარდა...

ავტორთა ჯგუფმა ძირითადად უარყო „რეპლიკური“ მიდგომები და არაპირდაპირ, თუმცა კი არსებითად დაუკავშირა შიდა სივრცე „დარბაზულობას“. დარბაზის არაუშუალო, ოღონდაც საგულისხმო „შემახსენებლობა“ ჩანს არა მხოლოდ აღმართულ სანათურებში (რომელნიც პირდაპირ სულაც არ ბაძავს გვირგვინს), არამედ ოთხოთხ, მსუბუქ და თანაც მტკიცედ აღნაგ, ზემოთკენ დავინროვებად სვეტში (რომელნიც ამასთანავე, ცხადლივ, სრულად განერიდება „დედაბოძურობას“). ამ სვეტთა პირდაპირი დანიშნულება არქიტექტურულად ნათელია და კომპოზიციურად გათვლილი თავისი მარჯვე ადგილმჩინით.

დათვალიერებისას აშკარა გახდა, რომ აქ ყალიბდებოდა მთლიანი შიდა სივრცე. ორი გვირგვინისებრი სტრუქტურა უმეტეს ადგილთაგან ახლაც კი კარგად იკითხება და „იჭერს“ ერთიანობას, ხოლო ამ ეფექტს აძლიერებს „მოგვირგვინო“ ფორმის ზევიდან ქვემოთკენ განშლა. ავტორებმა ფაქიზად გაითვალისწინეს გვირგვინის ფუნქცია, რომელიც პირდაპირ არც გადმოუღიათ. მათვე, ლოგიკური გააზრებით — შემოიტანეს ასიმეტრია, არაფერი დაამახინჯეს პრიმიტიული მიდგომებით და საბოლოოდ, ცხადყვეს თანამედროვე, საკუთარი, საავტორო ხელწერა. ზემორე ანალიზისათვის ძალზე მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა არქიტექტორ და მკვლევარ დევი ჯანიაშვილთან საუბრები, რომელმაც აღგვიძრა ინტერესი ამ მნიშვნელოვანი ნაგებობის მიმართ.

* * *

1968 წელს, ე.წ. „ხრუშჩოვკების“ ყოვლად მონოტონურ გარემოცვაში, მკვლევარ-აგრონომმა და ცნობილმა სპორტსმენმა, ჩვენებური ლელოს ვეტერანმა ანზორ მინდაძემ, საკუთარი ავტოფარეხის ქვედა სართულში მოაწყო თავისებური „მიკრო-დარბაზი“ — ერთგვარად მაკომპენსირებელი უსახური გარემოსი. მან ისიც კი მოახერხა, რომ თავად ავტოფარეხის მთელი მიკროგარემოცვა „მინი-ოაზისად“ ექცია.

ცხადია, რომ ეს საგულისხმო ინიციატივა საინტერესოა არა იმდენად წმინდა ხუროთმოძღვრული თვალსაზრისით, არამედ სხვა ასპექტებით: მან ჩამოაყალიბა პრივატული, სალხინო, სტუმართა მისაღები, ბანალურობის გადამლახველი სივრცე, ტრადიციულის მგვანი დედაბოძითა და უჩვეულოდ, „მომრგვალოდ“ აღნაგი — „გვირგვინის“ ანალოგიით. ეს იყო სიმპტომატური და საგულისხმო მოვლენა, გამომხატავი იდენტობისაკენ სწრაფვისა ინდივიდუალური არჩევანის გზით. აღნიშნული პრეცედენტი უპირატესად, კულტურის სოციოლოგიის კუთხით არის გასაანალიზებელი.

იმავე 1968 წელს მცხეთაში აიგო არა კერძო, არამედ სწორედ საზოგადოებრივი სივრცის მაგულვებელი რესტორანი „მარანი“ (არქიტ. ლ. კენჭოშვილი).

მასში ნ. ჯანბერიძის თქმით, თავისებურად „აღდგა“ დარბაზის ინტერიერი. მკვლევარი თვლიდა, რომ ეს იყო ხელოვნური ეგზოტიკურობისა და სტილიზატორულ-რესტავრატორული მიდგომის მაგალითი¹⁴. ამასთანავე, ტექსტში ნ. ჯანბერიძე გამოკვეთდა იმასაც, რომ აღნიშნულ შენობაში თავი იჩინა პროფესიონალიზმმაც და გემოვნებამაც. აქ გათვალისწინებული იყო ბუნებრივი მასალები, და ამასთანავე, თავს იჩენდა შესრულების ტრადიციული ხერხები. მართალია, ამ სივრცეში დარბაზთან შედარებით, დაიმცრო მრავალფუნქციურობა, თუმცა უფრო ვიწრო გაგებით, რამდენადმე მაინც, შენარჩუნდა საზეიმო ხასიათი (სამწუხაროდ, ეს ნაგებობა ძალიან შეიბღალა შეუფერებელ გადაკეთებათა შედეგად).

ელენე ახვლედიანის ძალზე ცნობილ, შემოქმედებითი საზოგადოების თავმომყრელ სახელოსნოში, ჩვენმა გამოჩენილმა მანდილოსანმა მხატვარმა (ჯერ კიდევ 1950 წწ-ში), გაამართვინა თავისი მსხვილმასშტაბიანობით იმთავითვე ყურადღებამისაპყრობი დედაბოძი, რომელიც ინტერიერის ძალზე აქტიურ ნაწილად იქცა (სურ. 6). თავისი აზიდული პროპორციით ის უფრო მეტად ქალაქური სივრცის „მაღლივ“, „ურბანულ“ დედაბოძებს მოგვაგონებს და უამისოდაც გაჯერებულ ინტერიერს კიდევ მეტ მრავალგანზომილებიანობას სძენს. ქ. შავგულიძემ ძალიან ზუსტად აღიქვა, რომ ქალბატონმა ელენემ შექმნა ადამიანთა მართებელი, უნიკალური სივრცე, რომელშიც დაირღვა დეტერმინისტული საზღვრები და ურთიერთს შეერწყა ცხოვრება და შემოქმედება¹⁵. ასეთი გარემო კიდევ შეეფერება

¹⁴ იხ. ნ. ჯანბერიძე, *დასახ. ნაშრ.*

¹⁵ გ. ჯანბერიძე, *ელენე ახვლედიანი*, წინასიტყვაობა ქ. შავგულიძისა, თბ., 2016.

ძლიერ მეხსიერებას „დარბაზულობისა“, რომელსაც საქართველოში როგორც ცნობილია, „ერთობის სახლიც“ შეარქვეს.

არა დედაბოძებს, არამედ უფრო მეტად მათი ანალოგიური ფორმების მქონე პილონებს ვხედავთ ო. კალანდარიშვილის, ი. ცხომელიძისა და ლ. ჯანელიძისეულ მეტროს სადგურში „რუსთაველი“ (ქვედა დარბაზი ეკუთვნის ლ. ჯანელიძეს 1966 წ) (სურ.7). ცხადია, არქიტექტორები შეზღუდა გარდაუვალმა ტექნიკურმა პარამეტრებმა, მაგრამს. კინწურაშვილის აზრით, საბოლოო ჯამში, ჩვენს მეტროს სადგურებში არც ზედმეტობაა და არც ერთფეროვნება არქიტექტურული გადაწყვეტის თვალსაზრისით¹⁶. მეტრო „რუსთაველი“-ს ქვედა სადგურში პილონების რიგი სავსებით ფუნქციურია, ხოლო ქვედა ნაწილში კი მათი „დედაბოძისდაგვარი“ დავინროვება შესაძლოა, ადგილის ეკონომიის პრინციპსაც პასუხობს და ალბათ, ამდენადაც ვერ მიიჩნევა ფორმალურად. აღნიშნული დაკუთხვილი პილონები დედაბოძისაგან განსხვავებით, თანაბარი სისქისაა, მძლავრი, მდგრადი და მასიურია, თუმც კი, ზომიერად დინამიკურიც. მთლიანობაში, დედაბოძის გამოძახილი მათში აშკარაა, თვალსაჩინო.

მიუხედავად ასეთი სახის „მონუმენტურობისა“, სადგურს მაინც ახასიათებს გარკვეული სიმყუდროვე და ასევე სიმშვიდე, პოზიტიურობა (ხალხის ინტენსიური ნაკადებისდა მიუხედავად). ადრე იქ არსებული სკამები აღნიშნულ განწყობას უფრო აძლიერებდა — ახალგაზრდები ჩვეულზე დიდხანს ჩერდებოდნენ სადგურზე. თ. კვირკველიას აზრით, აქ ფერითი გადაწყვეტაც მაჟორულია (წითლის, შავისა და თეთრის შეხამებით)¹⁷. ამას გარდა, თავად პილონთა დაფარვა მუქნითელი მარმარილოთი რამდენადმე მაინც, ეგების ხის შორეულ ასოციაციასაც კი ინვევდეს.

¹⁶ ს. კინწურაშვილი, მეტროს ახალი სადგურები, *ლიტერატურული საქართველო*, 7 ნომბერი, 1967.

¹⁷ თ. კვირკველია, *Архитектура Тбилиси*, Тб., 1982.

უფრო მოგვიანებით, 1979 წ. არქიტექტორმა მ. კაციტაძემ მეტროს სადგურში „ნერეთელი“, დაკუთხვილთა ნაცვლად, მრგვალი სვეტები გამოიყენა, რომელნიც (თუმცა კი უფრო დაცილებულად), ეხმიანება დედაბოდს (სურ. 8). მიუხედავად შედარებით ფართო ინტერკოლუმნიისა, სივრცის სიხალვათე მეტროს სადგურში „რუსთაველი“ თითქოს უფრო შეიგრძნობა, ვიდრე გაცილებით „საქმიანად“ აღსაქმელ სადგურში „ნერეთელი“.

* * *

1984-1985 წწ-ში ვ. ჯორბენაძე, ვ. ორბელაძე, ნ. კახაძე, გ. ფიცხელაური და ე. მკერვალიშვილი აგებენ ე.წ. „რიტუალების სასახლეს“, რომელიც დღესაც ფუნქციონირებს (სურ. 9). ამ შენობამ საკმაოდ ცოცხალი პოლემიკა და აზრთა, დაუფარავად ჩენილი, სხვადასხვაობა გამოიწვია. ზოგიერთნი (მაგ., ვ. დავითაია და შ. ბოსტანაშვილი), შესაძლოა, ცოტათი ჭარბადაც კი აფასებდნენ მის ღირსებებს. სხვები (მაგ., ლ. ვარდოსანიძე) იქნებ უფრო ფხიზლად, მაგრამ რამდენადმე ჰიპერკრიტიკულადაც აღიქვამდნენ მას¹⁸. თავად ზემოაღნიშნული „სასახლე“, მასში გამჟღავნებული, საკმარისად გაბედული და ამკარად არატიპური მიდგომებით და, იმხანად მაინც, უჩვეულო გამომწვევებითაც იქცევდა ყურადღებას. იგი ალბათ სამომავლოდაც იქნება თვალსაჩინოდ სხვაობრივ ინტერპრეტაციათა მაპროვოცირებელი.

ამ შემთხვევაში ჩვენთვის საინტერესო ისაა, თუ რა ოდენობით იჩენს თავს ამ რთული კონფიგურაციებით აგებულ, „როტაციული“ რიტმებით აღვსილ შენობაში მიმართება დარბაზული ხუროთმოძღვრებასთან (მოკლედ აღვნიშნავთ, რომ ნაგებობის გარედან აღქმისას ვლინდება ის, რომ თუკი ზოგიერთი წერტილიდან იგი შედარებით მომგებიან-

¹⁸ ვ. დავითაია, კვლავ ერთი ნაგებობის შესახებ, *ლიტერატურული საქართველო*, 4 სექტემბერი, 1987; შ. ბოსტანაშვილი, თბილისის სადღესასწაულო რიტუალების სასახლე, *საბჭოთა ხელოვნება*, №8, 1985; ლ. ვარდოსანიძე, ერთი საზოგადოებრივი ნაგებობის შესახებ, *ლიტერატურულ საქართველო*, 19 ივნისი, 1987.

ნად გამოიყურება, სხვებიდან მაინც, რამდენადმე ნაკლებად გამომხატველად მოჩანს.

ერთი მხრივ, „რიტუალების სასახლის“ ინტერიერში „გვირგვინულობის“ აქცენტირება თვალსაჩინოა. მას ახასიათებს გარკვეული დომინანტურობისაკენ დამხრობაც კი. თუმცა, იმავდროულად, მისი მოოქროსფროთი აქცენტირებულობის დროს, ჩვენ აღვიქვამთ არა ნიყურების მტკიცედ შეკრულ რიტმს, არამედ უფრო მეტად, თითქოსდა „გალიისებრ“, მსუბუქ, ჰაეროვან, კრეატიულად გააზრებულ სტრუქტურას, ერთგვარი „ჭვირულობისა“ და სიხალვათის მატარებელს. ყველაზე საგულისხმო ფაქტორი აქ ისიცაა, რომ თავად სახელდებაშიც (თუგინდ ახლანდელი სეკულარიზირებული დამხრობით), სწორედ ის რიტუალური ასპექტია აქცენტირებული, რომელიც სრულებითაც არ იყო უცხო დარბაზისათვის. მეტიც ითქმის: მასში ეს მხარე გადამწყვეტიც გახლდათ (მაგ., ცნობილი ინკორპორაციული ნესების შესრულებისას). ამას გარდა, განსახილველ შენობაში იმთავითვე ჩაფიქრებული იყო საზეიმოობის აქცენტირებაც, რაც აგრეთვე პასუხობს დარბაზის შინაგან მახასიათებლებს. ამასთანავე ნათელია ისიც, რომ დარბაზი, თავისი კონცენტრაციის ძალითა და უმძლავრესი „ენერგეტიკული“ ქმედითობით, განუზომლად აღემატება აქ აღწერილ შენობას (რომლის გაბარიტები, თავის მხრივ, ბევრად მოზრდილია ალბათ ნებისმიერ დარბაზთან შედარებით).

საბოლოოდ, ნათელი ხდება, რომ დარბაზში ჩენილი განსულიერებულობის ძალა სულ სხვა, მართლაცადა აღმატებული რიგის ტევადობას, ტაძრულობასთან რეალურ სიახლოვეს ატარებდა საკუთარ თავში, რაც ამჟამინდელი, ჰ. ზედლმაიერი, „არაშუაგულისეული“ ადამიანისათვის, მეტისმეტად პრობლემატურია¹⁹. ამიტომაც, ვ. ჯორბენაძისეული „რიტუალების სასახლეში“ „გვირგვინულობა“ მართლაც უფრო მეტად მიაგავს პოსტმოდერნულ ციტაციას (რის შესახებ-

¹⁹ ჰ. ზედლმაიერი, ოთხი ხანა დასავლური ხელოვნებისა (გერმანულიდან თარგმნა დ. თუმანიშვილმა), *სპექტრი*, 2005.

ბაც წერენ კიდევ). ამასთანავე, ინტერესს მოკლებული არაა, რომ „რიტუალების სასახლე“ „საცხოვრისულობისა“ თუ „სახლურობის“ ფარგლებს ცდება თავისი ფიზიკური პარამეტრებით, რაც მნიშვნელოვანია, მაგრამ დარბაზისეული მონუმენტურობის მატარებელი ცხადია, მაინც ვერ არის. გ. ხომტარიას თქმით, ჩვენს „არა მონუმენტურ“ ეპოქაში, ეს უბრალოდ შეუძლებელიც იქნებოდა.

რამაზ დურგლიშვილისა და დევი ჯანიაშილის მიერ შამპანურის ქარხანა „ბაგრატიონის“ საბანკეტო დარბაზში, ინტერიერის მთელი დიზაინია განახლებული (სურ.10). ეს უკვე მათი საავტორო სივრცეა. გრძივ, ფართო, დიდი ზომის დარბაზში ცენტრს ძალიან კარგად „იკრებს“ და რიტმს აორგანიზებს სამი გვირგვინული სტრუქტურა. გარემოსთან კონტაქტიც ზომიერია, ვინაიდან ვინრო სარკმლები მეტ სიმყუდროვეს ამჟღავნებს, რაც ერთგვარად ასოცირდება (თუნდაც შორეულად) დარბაზის „ინტერიერულობასთან“. რა პრინციპებს ატარებს ჩვენს ავტორთა მიდგომა? უპირველესად, ეს არის სწორედ „ზედხედის“ მნიშვნელობა და მზერის „მაღლამიმართვა“, რაც მწყობრად გამართული გვირგვინული აქცენტების მეშვეობით ხორციელდება, რომელნიც სივრცის თავმომყრელია. მეორე მხარე — ეს არის თავად ამ „პირამიდულ“ კონსტრუქციათა პერფექტული, ლაკონიურად გამონაკვეთული ტექტონიკურობა, შესრულების მაღალი ხარისხი, წმინდა არქიტექტურული, თანამედროვე მეტყველება. შეკიდულ სანათურთა გადაწყვეტა თავისი აღნაგობით მისადაგებულია გვირგვინებთან, ხოლო ჯაჭვების გამოყენება თითქოს რამდენადმე დარბაზის საკიდლებთანაც კი არის „შემხობილი“. უკვე პოსტსაბჭოთა ეპოქაში რეალიზებული ეს ნიმუში (2008 წ), ძალიან პოზიტიურ შთაბეჭდილებას ახდენს. გასათვალისწინებელია, რომ მანამდე არსებული ინტერიერის სახეცვალებისას, ავტორებს დიდი არჩევანი არც ჰქონდათ და მართებულად გამოიყენეს ის შესაძლებლობები, რასაც იძლეოდა შეზღუდული პირობები, რეალური მოცემულობა.

* * *

ასევე XXI საუკუნის დასაწყისში, ანუ პოსტსაბჭოურ ხანაში, აიგო ხელოვნებათმცოდნისა და ბიზნესმენის, გ. ლეჟავას სახლი, რომელიც სოფელ დიდ ჯიხაიში მდებარეობს. იგი უაღრესად თანამედროვე ხუროთმოძღვრული აზროვნების მაგალითია (ხუროთმოძღვარია რ. ჩომახიძე, რომელიც მის დამკვეთ გ. ლეჟავას რეალურ თანაავტორად მიიჩნევს). იქაც (ისევე როგორც რ. დურგლიშვილისა და დ. ჯანიაშილის მიერ აგებულ ინტერიერში), სწორედ პოსტსაბჭოური მახასიათებლებია წამყვანი (სურ.11).

ამ „მინიმალისტურად“ გამომხატველ, სადა და ლამის „პურისტულად“ დახვეწილ საცხოვრისში, თავს იჩენს რეტროსპექტივისტული მიდგომა, რომელშიც თუმცა კი, როგორც დასავლურ-ქართული კოლხური ოდა-სახლის, ისე დარბაზის გამოცდილებასთან უაღრესად შემოქმედებითი მიმართებებიც ამოიკითხება; XX ს-ის მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული მონაპოვრების გათვისებაც; ტრადიციული იაპონური არქიტექტურის მიღწევათა გაშინაგანებაც და ე.წ „ორგანული ხუროთმოძღვრების“ სახეცვალება. ამ შენობაში ამკარად მჟღავნდება სინთეზური აზროვნების პრინციპები.

დარბაზთან ცოცხალი დიალოგის თვალსაზრისით, მასში გამოირჩევა უშუალოდ ფუნქციონირებადი, მძლავრ სუბსტრუქციაზე გამართული კერა და მოდერნიზებული, „ნეოგვირგვინული“ კონსტრუქცია, რომელიც ვერტიკალურ, „მაღლამიმართულ“ მახვილს ქმნის. იგი, კერასთან ერთად, ამ სახლის სივრცით კონცეფციაში გადამწყვეტ სტრუქტურას წარმოადგენს.

გ. ლეჟავას სახლი უახლესი ქართული ხუროთმოძღვრების ეტაპური მონაპოვარიცაა და ახალი გზების მომასწავებელიც. მასში შეიგრძნობა საბჭოურობის რადიკალური გადალახვაც²⁰.

²⁰ ს. ლეჟავა. ტრადიციული საცხოვრისი და თანამედროვეობა. ერთი წარმატებული მაგალითის შესახებ, კრებული *მხატვრული ფორმა. ეპოქები და ტენდენციები*, თბ., 2015.

თუკი საკუთრივ „რიტუალიზებულმა“ ფუნქციამ თუგინდ ცალმხრივად, მაგრამ რეალურად იძალა გ. ჯორბენაძესთან (რაც დარბაზში განუზომელი მრავალმხრივობით არის ხორცშესხმული), რ. ჩომახიძის მიერ აგებულ შენობაში, ყველაზე მეტად, სწორედ ფუნქციონირებადი კერით არის ჩენილი დარბაზთან მჭიდროდ მიახლოება. თუმცა კი, მასში, „ნეოგვირგვინი“ თავისი უშუალო ფორმით საკმარისად განემორა ძველს, რეალურს. ერთი მხრივ, სწორედ ამაშია შემოქმედებითობა, ანუ: გვირგვინის „არაუშუალო“ საცნობობა არქიტექტორის თავისუფალ აზროვნებას ავლენს, ოღონდაც მეორე მხრივ, ერთი რამ არის ეჭვმიუტანელი: დარბაზის გვირგვინი მაინც უფრო ეკონომიური ფორმის მქონეა და წმინდა ფუნქციურიცაა, ვიდრე ჩვენს მიერ განხილული, ძალიან კარგად გამართული „ნეოგვირგვინისეული“ კონსტრუქცია, რომელშიც ესთეტიკური მხარე მაინც მეტობს. ამდენად — ამ ნაგებობაშიც კი (რომელიც ახლანდელ ეტაპზე გამორჩეულად, ყველაზე წარმატებულად მიგვაჩნია), „დარბაზულობის“ სინთეზურობა მაინც არაა სრულად რეალიზებული, რადგან ჩვენ დღეს „ემანსიპირებული“ კულტურის სივრცეს ვქმნით. ალბათ ყოველივე ეს „ღია“ პრობლემადაც უნდა იქნას აღქმული უახლესი და სამომავლო ქართული ხუროთმოძღვრებისათვის.

* * *

ახლა გავიხსენოთ სხვა მაგალითებიც: „ტრამვაელთა სახლში“ დარბაზთან „კონტაქტი“ უფრო მეტად საფასადო დონეზე ხორციელდება და გარეგანი „დეკორულობის“ დონეზე რჩება, თუმცაღა ეს შენობა იმითაა საგულისხმო, რომ მოდერნისტულობისა და ძველი ტრადიციის შეხამებას „ცდილობს“, რაც მხოლოდ მცდელობად რჩება (თუმცაღა თავად მიდგომა, ძალიან მნიშვნელოვან პრეცედენტად აღიქმება); გორის თეატრში ინტერიერის გამამშვენებელი „გვირგვინი“ უფრო მეტად ქარბი დეკორატიულობის მა-

ტარებელია. იქ არ ჩანს ტრამვაელთა სახლის შედარებით მეტი თავდაჭერილობა, არსებობს გარკვეული „პომპეზურობის“ მომენტიც. თუკი კოლხური ოდა-სახლის ე.წ. „ხონჩაში“ „დარბაზულობის“ მესხიერება ბევრად უფრო ინტენსიურია და მასში ცენტრულობის სემანტიკა ჯერაც ძლიერი პოზიციის მატარებელი ჩანს, გორის თეატრში დარბაზულობის პრინციპის „არდავინყება“ კი იჩენს თავს, მაგრამ იქ (აშკარა „საბჭოურობის“ შედეგადაც) რეალურად სემანტიკური მხარე უკვე ქრობის ზღვარზე იმყოფება. წინა პლანზე მოდის „ფსევდოგვირგვინულობის“ ფაქტორი; მოსკოვში, სოფლის მეურნეობის მიღწევათა გამოფენისათვის განკუთვნილ შენობაში, თავი იჩინა იმის საყურადღებო მცდელობამ, რომ ტრადიციული, ოღონდაც ძლიერ სახეცვლილი ელემენტების ახლებური კომბინირებით, შექმნილიყო საკმარისად „საბჭოური“, თუმცაღა მაინც რეალურად, ძლიერ შემოქმედებითი სახის მქონე, სივრცითი თვალსაზრისით, ხალვათი, ერთგვარად ამაღლებულობისა და ზეიმურობის მატარებელი²¹ შენობა; თსუ VIII კორპუსში თავის მხრივ, გვირგვინისებრმა ფორმამ შეიძინა რეალური ფუნქცია, თუმცა, მისი მცირემასშტაბიანობა ამ ელემენტს მაინც მეორადად აქცევს; სპორტის სასახლეში არსად ჩანს მოხმობა დარბაზის მსგავსი ელემენტებისა, მაგრამ თავად სივრცითი კონცეფცია, თავისი ტევადობითა და სიმულნატური აღქმადობით, ბევრად უფრო არსობრივ მიახლოებას ნათელყოფს დარბაზთან; ლუდის ბარის არქიტექტურაში, დარბაზის მხოლოდ შორეულად „მომავონებელი“ ელემენტები ემსახურება უპირველესად, თანამედროვე ხუროთმოძღვრების ამოცანათა ხორცშესხმას; მეტროს სადგურში „რუსთაველი“ სივრცითი გადანყვეტა, თავისი სრულებით ფუნქციური გრძივობით, ბუნებრივად დაცილებულია დარბაზის ცენტრულობას და უპირველესად, პილონთა ფორმაშია ჩენილი დედაბოძთა გარკვეუ-

²¹ ნ. ჯანბერიძე, *ხუროთმოძღვარი ა. ქურდიანი*, თბ., 1963.

ლი ანალოგიურობა (მათი ფორმები სარწმუნოა, ხუროთმოძღვრულად გამართული); „რიტუალების სასახლის“ საკმაოდ გაბედულ ხუროთმოძღვრებაში, „დარბაზისებრია“ ცენტრულობა და სადღესასწაულობის აქცენტირება, თუმცა ძლიერ აღმასწრაფი ფორმა და ვერტიკალიზმის „სიჭარბე“ აჭურულ „გვირგვინისებრ“ სტრუქტურას რამდენადმე „დისტანცირებულს“ ხდის; შამპანურის ქარხნის „ბაგრატიონი“ საბანკეტო დარბაზში მომცველი სივრცის „დაკუმშვა“ მოახდინა გვირგვინულმა კონსტრუქციებმა, თუმცა იქნებ უფრო მომგებიანი იქნებოდა მათი კიდევ მეტად გამოკვეთილი აქცენტირება; გელა ლეჟავას სახლში, ჩვენი შეხედულებით, ყველაზე არსებითია, რომ ამ შენობაში დიდწილად ახლებურად შეიკრა დარბაზისა და კოლხური ოდის გამოცდილება, თანაც ამ საცხოვრისში შიდა სივრცე ბევრი ნიშნით, ყველაზე მეტად მიუახლოვდა „დარბაზისებრივობას“, რაც ხელშესახებად გამოვლინდა კერაში, ხოლო შედარებით არაპირდაპირ (თუმცა მაინც „ნეოგვირგვინულობის“ ძლიერ გამახვილებით), „კერისზედა“ ნაწილში ამ კრეატიულობით გაჯერებული შენობისა (რომელიც 2010 წ დასრულდა). თუმცა „დარბაზულობის“ პოტენციალი, ჩვენი აზრით, კიდევ მეტ შესაძლებლობებსაც გულისხმობს, რასაც „გზას უხსნის“ ეს შენობა.

რა დასკვნის გამოტანა შესაძლებელი ზემოთქმულიდან?

მთავარი ის არის, რომ დარბაზის პირველადი, ორგანული, ავთენტური ფორმები, როგორც ჩანს, რეალურად ჩაბარდა წარსულს. თუმცა, ჩვენი შეხედულებით, თავად ფენომენი „დარბაზულობისა“, შემოქმედებითი ხუროთმოძღვრებისათვის არც ადრე იყო და ვერც მერმისში ვერასგზით იქნება ამონურული (ოლონდაც, უპირატესად მაინც, სულ სხვა რიგისა და დანიშნულების მქონე შენობებში). ვერსიები ერთგვარი „ნეოდარბაზულობისა“, როგორც დავრწმუნდით, ძალიან ნაირგვარიც, და მონაპოვრებით უთანაბროც აღმოჩნდა (როგორც საბჭოურ, უკვე პოსტსაბჭოურ ეპოქაშიც). ჩვენი თვალთახედვით, ბევრი საგულისხმო სიახლეა მოსალოდნელი „დარბაზულობის“ ძიებისას სამომავლოდაც. ვიმედოვნებთ, რომ ეს სიახლეები უფრო ღრმა წვდომასაც გამოავლენს, ვიდრე აქამდის რეალიზდა.

დარბაზის ბირთვისებრი ცენტრულობა; სიხალვათე-ტევადობისა და „დანურულობა-თავმოყრის“ დაბალანსებულობა; ინტეგრალურობა სივრცისა და მისივე „გემუტალტურობა“; აშკარად საზეიმო ხასიათი; ეკოლოგიური გამართულობა; სეისმომედეგობა; კონსტრუქციული მიზანშეწონილობის ხარისხი; უაღრესი სემანტიკური „სისავსე-ტევადობა“; პოლიფუნქციურობა და კიდევ ბევრი სხვა მახასიათებელიც, უთუოდ ნათელყოფს, რომ დარბაზთან დიალოგის შესაძლებლობები უბრალოდ ამოუნურავია (ამ მხრივ დიდი პოტენციალის მატარებელი შეიძლება აღმოჩნდეს სამონასტრო აღმშენებლობაც). საზოგადოდ, ქართულ დარბაზს ძალუძს ბევრი რამ შესძინოს ახალ ქართულ არქიტექტურას. ამ გზაზე საბჭოური და პოსტსაბჭოური გამცდილება აუცილებლად გასათვალისწინებელია — თავისი ხარვეზებითაც და მონაპოვრებითაც, რომელნიც ინფორმაციულია ორსავ შემთხვევაში.

აქ წარმოდგენილ ცდას არ აქვს სისრულის არანაირი პრეტენზია. ეს ყოველივე უფრო პრობლემის აქტუალიზაციის მცდელობად მივიჩნით. აღნიშნული მიმართულებით ფუნდამენტური კვლევები კი სამომავლო ამოცანად გვესახება.

P.S. წინამდებარე ნარკვევი გაფართოვებული ვერსიაა 2017 წ. 1 დეკემბერს, გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნულ კვლევით ცენტრში ნაკითხული მოხსენებისა: „დარბაზული ხუროთმოძღვრება, როგორც კონსტანტა, და მისი გამოვლინება XX ს. ქართულ არქიტექტურაში“ (აკად. ნ. ჯანბერიძის 90 წლისთავისადმი მიძღვნილ კონფერენცია). თანადგომისათვის მადლობას ვუხდით არქიტექტორსა და მკვლევარს დევი ჯანიაშვილს და ასევე, არქიტექტურის დოქტორანტს, გიორგი მახათაძეს.

Samson Lezhava

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

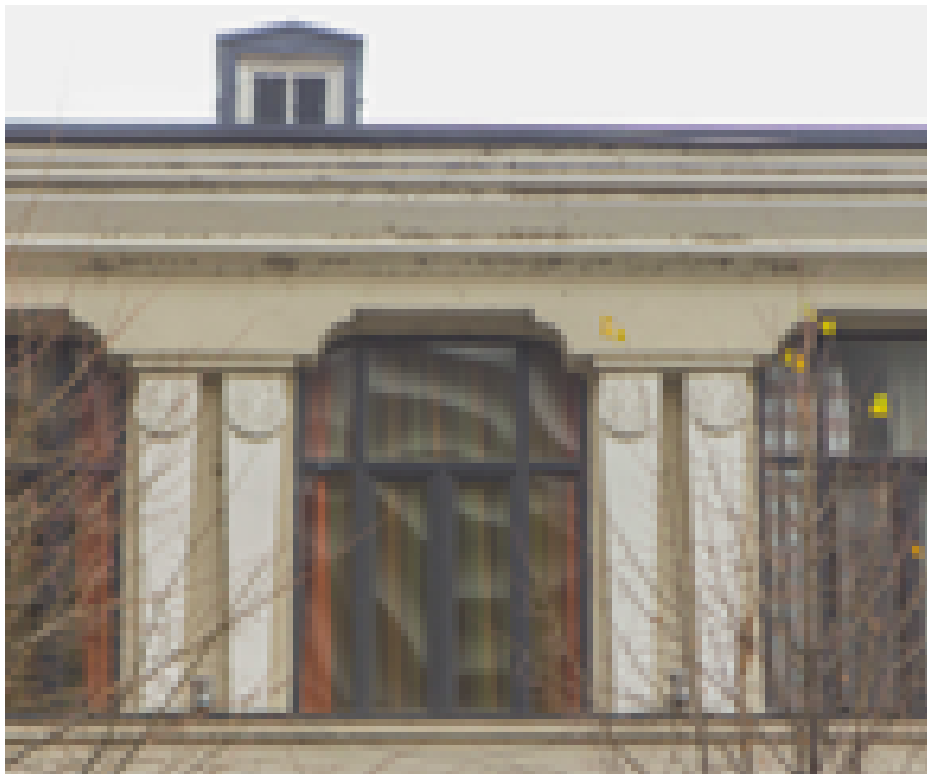
George Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation

Beqa Maisuradze

Georgian Technical University

Circular Architecture and Some of the Problems of the 20th Century Georgian Architecture

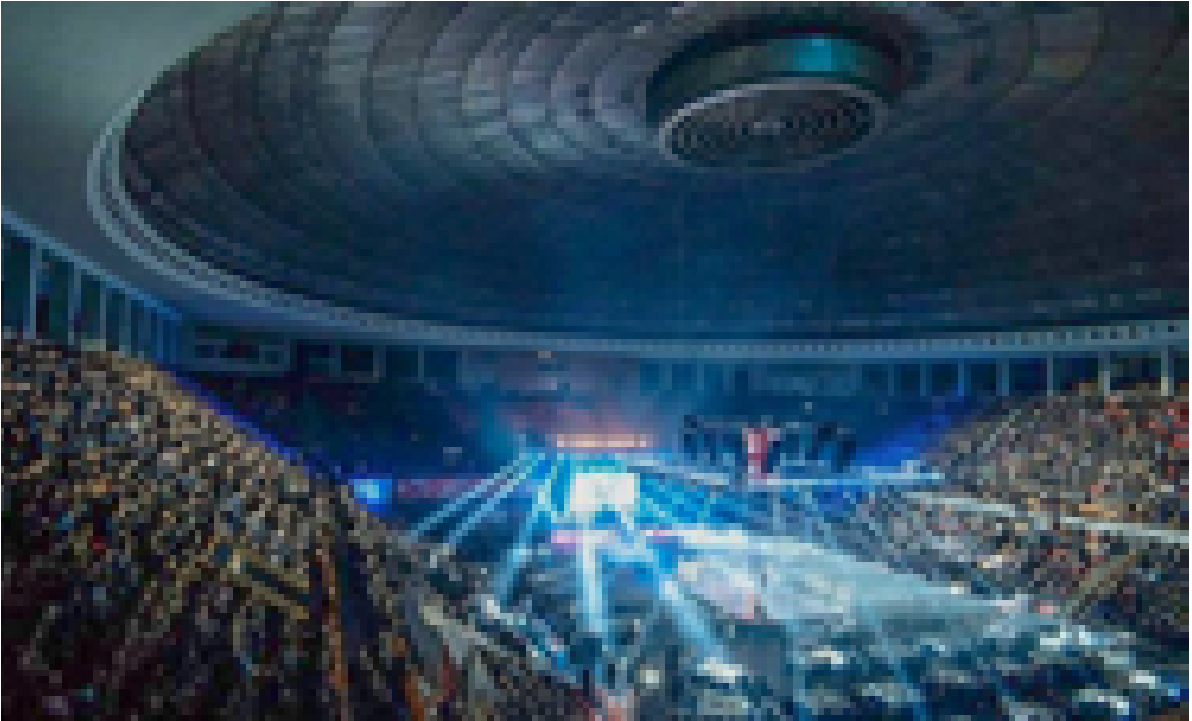
The paper makes an attempt to demonstrate that in the 20th (namely during the Soviet period) and also at the beginning of the 21st centuries achievements of traditional circular architecture land back into the spotlight and gain their urgency. The first example of the interest is manifested in D. Chislev's "Tram-workers' Houses" (1926-1928) where he even uses forms similar to the central pillars as a decoration of a façade. These buildings present a combination of modernism (in a form of constructivism) and retro stylization. Sh. Tavadze and M. Chkhikvadze install in the foyer of a Gori Theatre (1935-1939) a crown-shaped form which is supposed to bear a function of the main decoration. Approaches are more creative and transformative in Moscow at the pavilion constructed and dedicated to the exhibition of agricultural achievements by A. Kurdiani and G. Lezhava (1939). S. Revishvili gives a special content to the wreath like structure at the 8th building of the Tbilisi State University and uses it as a source of the light (1953-1955). In the case of the Sports Palace, which was constructed by V. Aleksy-Meskhishvili, I. Kasradze and D. Kajaia (1957-1967) use of the circular design is quite obvious in contrasting external appearance of the building and its spacious inner space. Here we don't see any direct, formal connections. Associations with the hall of a beer bar on the embankment (architects: R. Kiknadze, T. Mikashavidze, N. Kvashvadze, 1972) are indirect and are better manifested in the concept of the space itself. In 1950 there was a central pillar installed in E. Akhvlediani's workshop adding certain flair to attractive atmosphere of interior and creating a sense of social "unity" at the same time transforming the room into a multidimensional hall. A metro station "Rustaveli" (architects: O. Kalandarishvili, I. Tskhomelidze and L. Janelidze, 1966) also has something similar to the "central pillar" – a notion which in the case of the metro station "Tsereteli" (architect: M. Katsitadze, 1979) is expressed in a different form. In the Palace of Ceremonies (architects: V. Jorbenadze and V. Orbeladze) the main focus is on the function of festivity and rituals that were not unfamiliar to the hall (1984-1985). Interest towards the circular halls remains vivid in the 21st century as well. Crown-like constructions connect and organize inner space of the banqueting hall of the Champaign factory "Bagrationi" (architects: R. Durglishvili and D. Janiashvili, 2008) – now an interior already famous for its architecture. And as the last comes G. Lezhava's house in Didi Jikhaisi (architect R. Chomakhidze) where tradition of a circular house is manifested at a larger extent. Here one can see a functional fireplace and modern "crown-like" construction (2001-2010). However the building has an absolutely independent appearance and is not directly connected to the hall. In connection with the traditional concept of a "hall" and without it, it is perceived as the most creative part of the building. In total, the notion of the hall is gradually becoming obsolete. Its last, authentic examples were produced in the 1980s. Since recently there have been made several attempts to "return" to the construction of the halls in non-professional private buildings, which may be result of an active development of tourism. In general, phenomenon of a hall in the architecture of the 20th and 21st centuries and differentiated approaches to the issue remain urgent – a sign that they maintain their role of an inspiration and continuous renewing. This is logical as a circular architecture belongs to brilliant examples of traditional Georgian construction art and bears a multifunctional, constructive orderliness that matches the idea of a "temple" offering a construction of tectonically high quality and deeply semantic content.



1. დ. ჩისლიევი, ტრამვაელთა სახლი, 1926-1928
D. Chislev, tram-worker's house, 1926-1928



2. შ. თავაძე, მ. ჩხიკვაძე, გორის თეატრის ფოიე, 1935-1939
Sh. Tavadze and M. Chkhikvadze, foyer of the Gori Theatre, 1925-1939



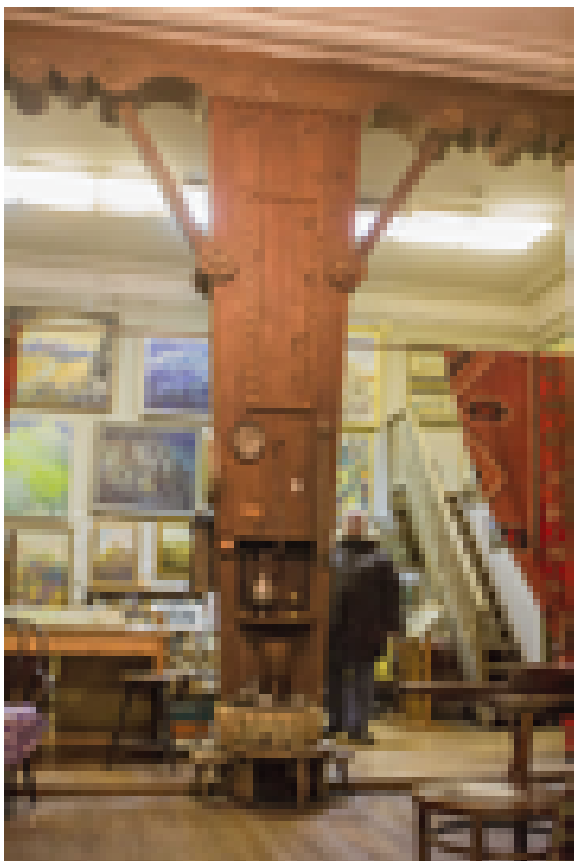
3. ვ. ალექსი-მესხიშვილი, ი. კასრაძე, დ. ქაჯაია, სპორტის სასახლე, ინტერიერი, 1957-1963
 V. Aleksi-Mekhishvili, I. Kasradze, D. Kajaia, interior of the Sports Palace, 1957-1967



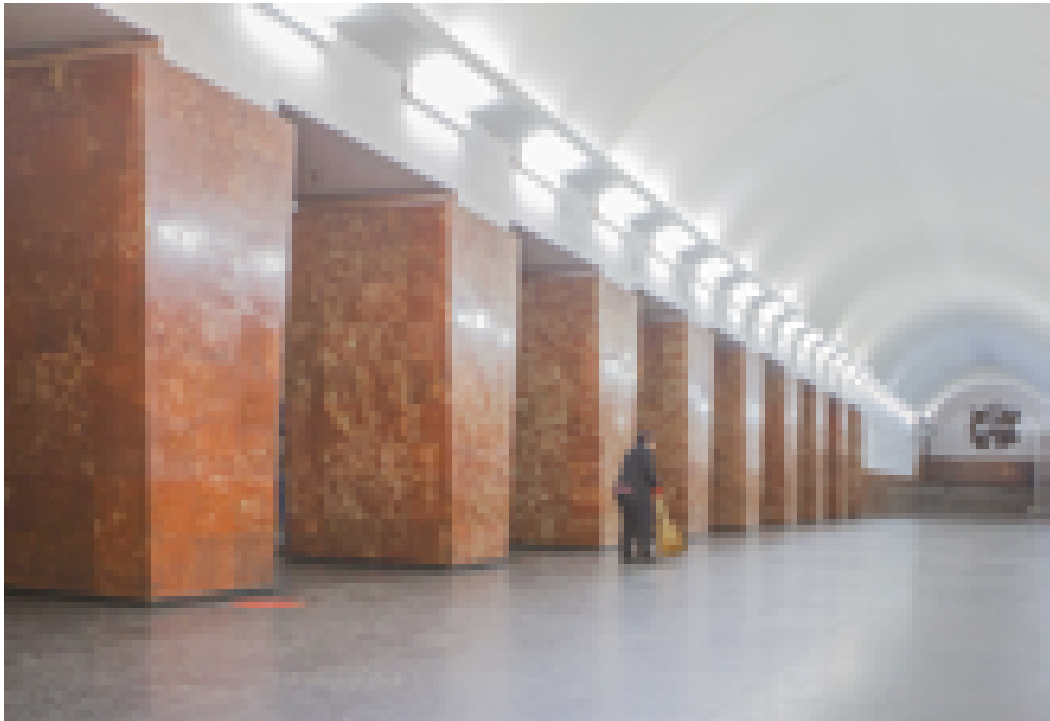
4. ს. რევიშვილი, თსუ-ს VIII კორპუსი, გვირგვინიანი კიბის უჯრედი, 1953-1955
 S. Revishvili, "crowned" space at the 8th building of the Tbilisi State University, 1953-1955



5. რ. კიკნაძე, თ. მიქაშავიძე, ნ. კვასხვაძე, ლუდის ბარი სანაპიროზე, 1972
R. Kiknadze, T. Mikashavidze, N. Kvashvadze, beer bar at the embankment, 1972



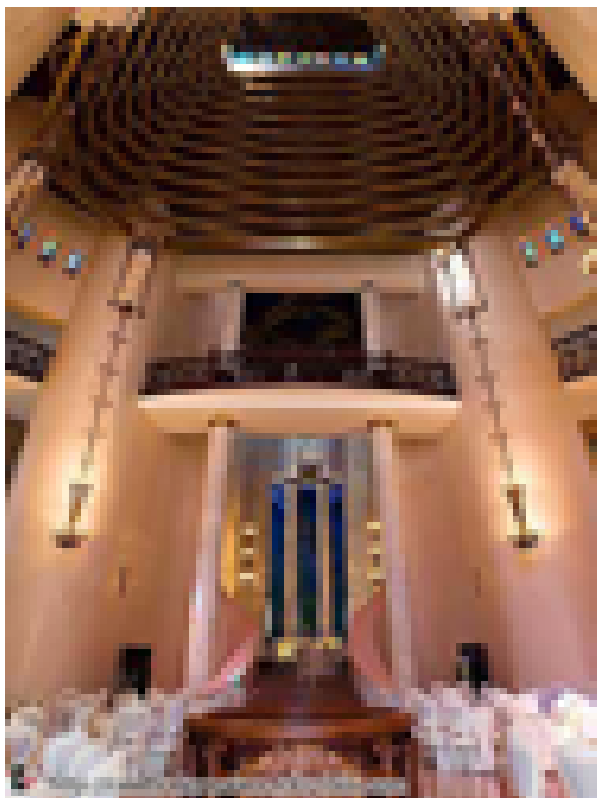
6. ე. ახვლედიანის სახელოსნო, დედაბოძი, 1950-იანი წწ.
E. Akhvlediani's workshop, central pillar, 1950s



7. ო. კალანდარიშვილი, ი. ცხომელიძე, ლ. ჯანელიძე, მეტროს სადგური „რუსთაველი“, 1966
O. Kalandarishvili, I. Tskhomelidze, L. Janelidze, metro station "Rustaveli", 1966



8. მ. კაციტაძე, მეტროს სადგური „წერეთელი“, 1979
M. Katsitadze, metro station "Tsereteli", 1979



9. ვ. ჯორბენაძე, ვ. ორბელაძე, რიტუალების სასახლე, 1984-1985
V. Jorbenadze, V. Orbeladze, the Palace of Ceremonies, 1984-1985



10. რ. დურგლიშვილი, დ. ჯანიაშვილი, შამპანურის ქარხნის „ბაგრატიონი“ საბანკეტო დარბაზი, 2008
R. Durglishvili, D. Janiashvili, banquet hall of the Champaign factory "Bagrationi", 2008



11. რ. ჩომახიძე, გ. ლეჟავას სახლი დიდ ჯიხაიში, ნეო-გვირგვინული კონსტრუქცია, 2001-2010
R. Chomakhidze, G. Lezhava's house in Didi Jikhaishi, "Neo Crown", 2001-2010

თამარ ავაშუკელი

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

ქართული საბჭოთა არქიტექტურის კვლევის წარსული, აწმყო და მომავალი¹

სტატია შეეხება საბჭოთა არქიტექტურის შეფასებისა და კვლევის რამდენიმე მნიშვნელოვან ასპექტს, თუმცა თხრობას უფრო შორიდან დავინყებ, რადგან მიმაჩნია, რომ მიმდინარე პოლიტიკურმა და სოციალურმა პროცესმა დიდად განსაზღვრა როგორც თავად არქიტექტურის, ასევე მისი კრიტიკის შეფასების ფორმებიც.

XX საუკუნის დასაწყისიდან, როდესაც ხელოვნების „ნამუშევრების“ წარმოებამ მასობრივი ხასიათი შეიძინა, მიზნობრივი ჯგუფის მოთხოვნებიც გასაშუალოვდა, სტანდარტიზირდა, მასკულტურა აღიარებულ იქნა, როგორც უპრეცედენტო, შეუცვლელი საშუალება ახალი ღირებულებების დასამკვიდრებლად, და ეს ფსევდოკულტურა მდარე ხელოვნებიდან გადაიქცა მანიპულაციის, მასობრივი ჰიპნოზის საშუალებად. მანიპულაცია და ჰიპნოზი კი იყო ის, რაც ყველაზე მეტად სჭირდებოდა გარდაქმნების ტურბულენტურ ზონაში შესულ მსოფლიოს და, მათ შორის, საბჭოთა კავშირს.

თუ როგორ უდგებოდა საბჭოეთი ხელოვნებას, ამისთვის საკმარისია ვლადიმერ ილიჩის ერთი ფრაზაც „მე, ხელოვნებაში დიდად კომპეტენტური არ ვარ, ჩემთვის ეს... ერთგვარი ინტელექტუალური ბრმა ნაწლავია, და როდესაც მისი პროპაგანდისტული როლი ნათამაშები, დასრულებული იქნება, ჩვენ მას – კრიჭ-კრიჭ – ამოვჭრით“² – ასეთი იყო მიდგომა ხელოვნებისადმი სახელმწიფოში, სადაც არ არსებობდა ხელოვნება პოლიტიკის გარეშე, სადაც პოლიტიკა განსაზღვრავდა მის ზომას, ფორმას და ფერს.

შესაბამისად, რთული და ფაქტობრივად შეუძლებელიც კია საბჭოთა არქიტექტურის ცვლილებების ლოგიკური ჯაჭვის შექმნა მხოლოდ სტილის მახასიათებლების საშუალებით, რადგან ცვლილება ყველა ეტაპზე ხელოვნური და გარედან მართულია. სტილისტურ საზღვრებს არა თავად არქიტექტურული პროცესი, არამედ პოლიტიკური გადაწყვეტილებები აწესებს. მკაფიოდ განირჩევა სტილის განსხვავება როგორც ვიზუალურ, ისე მიზნის დონეზე, სტილიდან სტილზე გადასვლა ხისტია, განსხვავება მკაფიო, სტილის აკრძალვის და ახალზე გადასვლის პროცესი კი – იდენტური.

მიუხედავად იმისა, რომ ითვლება, თითქოს კულტურაში სახელმწიფოს ჩარევა საბჭოთა კავშირის ისტორიის მეორე, ე.წ. სტალინური პერიოდისთვის უფროა დამახასიათებელი, პოლიტიკასთან სიახლოვე პირველი ეტაპის ავანგარდული ხელოვნებისთვისაც არ არის უცხო, ისევე როგორც, წინამორბედ სტილთან ბრძოლის ხისტი, აგრესიული, რევოლუციური მეთოდები.

განსხვავება პირველ და მეორე ეტაპებს შორის არის ის, რომ პირველ, კონსტრუქტივიზმის გავრცელების ეტაპზე, ზენოლა ხორციელდება უფრო მეტად პროფესიული კრიტიკის და წრეების მხრიდან, ხოლო მეორე, ე.წ. „სტალინური ამპირის“ გავრცელების ეტაპზე,

¹ მოხსენება ნაკითხულია აკადემიკოს ნოდარ ჯანბერიძის დაბადებიდან 90 წლისადმი მიძღვნილ სამეცნიერო კონფერენციაზე — XX-XXI საუკუნეების ქართული არქიტექტურა და ხელოვნება, თბ., 2017, 1 დეკემბერი.

² Е. Гусятров, *Ленин в жизни, Систематизированный свод воспоминаний современников, документов эпохи, версий историков*, М., 2003, ст. 514.

ზენოლა და ცენზურა სტრუქტურირებულ ხასიათს ატარებს და, არა პროფესიული, არამედ პოლიტიკური წრეებიდან მოდის.

საბჭოთა ხელოვნებაში მიმდინარე მოვლენები, უპირველეს ყოვლისა, ხასიათდება არა სტილის, არამედ მიდგომების დაპირისპირებით. ერთმანეთს დაუპირისპირდა ორი რადიკალურად განსხვავებული მიდგომა: რაციონალური და ირაციონალური, აზრის-მიერი და გრძნობისმიერი.

„ფორმალისტები“ – ასე მონათლავენ მოგვიანებით XX საუკუნის დასაწყისის ავანგარდულ მიმდინარეობებს – ერთგვარი სამეცნიერო – ანალიტიკური მიდგომის მომხრენი იყვნენ, როგორც შეცნობისას, ასევე შექმნისას. ისინი ცდილობდნენ ობიექტი დაეშალათ ცალკეულ ელემენტებად: ფორმად, კომპოზიციად, გეგმარებად, პროპორციად, რიტმად, გაენალიზებინათ ფორმის წარმოქმნის და ურთიერთკავშირის სისტემები, მხოლოდ ამის შემდეგ შეექმნათ თანამედროვე მოთხოვნების და ფუნქციის შესაბამისი ახალი არქიტექტურა. მთავარი იყო არა ახალი ვიზუალი, არამედ მიდგომა. ისინი სასტიკად ეწინააღმდეგებოდნენ კონსტრუქტივიზმის სტილად ჩამოყალიბების პროცესს, რადგან მათთვის ეს იყო მეთოდი და არა – სტილი. შემეცნება – ანალიზის პროცესს თან სდევდა ფართო დისკუსიები და კვლევები, წარმართული „ახალი არქიტექტურის“ თეორიული ბაზის შესაქმნელად.

უპირველეს ყოვლისა, ზუსტად ეს ანალიტიკური, რაციონალური, მეთოდი იყო მიუღებელი „მეორე ხუთწლედის“ საბჭოთა იდეოლოგიისთვის. მათ სჭირდებოდათ ნაკლები რაციო და მეტი გრძნობა, ამიტომ მთელი ყურადღება გადატანილი იქნა შეგრძნებაზე და არა შემეცნებაზე.

მეორე ხუთწლედიდან პრაქტიკულად იკრძალება, ლიკვიდირებულია სიღრმისეული კვლევები, დისკუსიები. არქიტექტურული მიზნებისა და ამოცანების განსაზღვრაში, ასევე მისი შეფასების ავანგარდში თავად პოლიტიკური ელიტა დგება. არქიტექტურული კრიტიკა „მასობრივ მონაპო-

ვარად“ იქცა და მასში იძულებითა თუ საკუთარი სურვილით ჩაერთნენ პოეტები, მწერლები, მხატვრები, მუშები, გლეხები... შესაბამისად, პროფესიული ენა არაპროფესიულით ჩანაცვლდა, „პროლეტარულ არქიტექტურაზე“ საუბრისას აღნიშნავენ, რომ ის აუცილებლად უნდა გამოხატავდეს პროლეტარიატის „ხალისიან დამოკიდებულებას ცხოვრებისადმი“. ერთ-ერთ მთავარ კრიტერიუმად იქცა სუბიექტური შეფასება – ლამაზი: „ახლა გამარჯვებული პროლეტარიატი აშენებს ახალ ქვეყანას, ქმნის ახალ ცხოვრებას და ამ სიახლის ფონზე მას სჭირდება... კეთილმონყობილი და ლამაზი დედაქალაქი“³, „მუშა მოითხოვს დამატებით, ლამაზ უბრალოებას, ღვარჭნილობისა და უხეშობის გარეშე“⁴.

და რა ვითარება გვაქვს პროფესიული კრიტიკის და, ზოგადად, თანამედროვე არქიტექტურული პროცესის შეფასების კუთხით საქართველოში?

მიუხედავად იმისა, რომ სოციალისტური სახელმწიფოს არსებობის პირველი ეტაპი ურბანული და არქიტექტურული დისკუსიებით ხასიათდება, მსგავსი ანალიტიკური პროცესი საქართველოში არ ფიქსირდება. პრესაში გამოქვეყნებული სტატიების უმრავლესობა პირდაპირ ნათარგმნია საკავშირო გაზეთებიდან ან წარმოადგენს იქ არსებული სტატიების გადამღერებას.

ამ პერიოდში კვლევის არარსებობის მიზეზად შეგვიძლია მივიჩნიოთ ზოგადად, კადრების სიმწირე და დარგის სისუსტე, მეორე ეტაპზე კი კვლევის კრიტერიუმების არარსებობა, რაც პოლიტიკური პროცესის ნაწილია. ეს ყველაფერი მკვლევარებს არ აძლევს არა თუ ობიექტის, არამედ მთლიანად პროცესის ანალიზის საშუალებას.

ამ სტილში მუშაობა შეეძლო ყველას, მაგრამ იქნებოდა ნამუშევარი სოციალისტურად გამართლებული თუ არა, ამას კონკრეტული

³ მშრომელები იძლევიან წინადადებებს, გაზეთი „კომუნისტი“, 1934, 03.09.

⁴ „Избиратели предлагают“, *Строительство Москвы*, 1935, №1, ст. 34.

ადამიანები განსაზღვრავდნენ. შეფასების კრიტერიუმების არარსებობა იდეალურ პირობებს ქმნიდა დაუსაბუთებელი ცენზურისთვის, რამაც განსაზღვრა კიდევ მთელი მომდევნო ეპოქის არა მარტო არქიტექტურული პროცესი, არამედ ამ პროცესისი შეფასებისა და „ანალიზის“ თავისებურებებიც. ამ პერიოდის ნაშრომების დიდი ნაწილი, რომლებიც თანამედროვე არქიტექტურას ეხება, ძირითადად გაცნობით ხასიათს ატარებს. ხშირად, უბრალოდ, ჩამოთვლილია ამა თუ იმ პერიოდში აშენებული თუ დაგეგმილი კონკრეტული ობიექტები. მკვლევარები შემოიფარგლებიან ზოგადი იდეოლოგიური ფრაზებით. ფაქტობრივად, იდენტურია როგორც „დანუნებული“, ასევე „მონონებული“ ობიექტების სია, მათი შეფასებებიც. თუმცა კარგად წაკითხვის შემთხვევაში, ამ იდეოლოგიურ ნარატივს შორის, ჩვენ შეგვიძლია აღმოვაჩინოთ გაკვირვებით ან სულაც სქოლიოში გატანილი საფუძვლიანი ანალიზის მცდელობები.

შეგვიძლია გამოვყოთ ძირითდი საკითხი, რომელზეც ქართველი მეცნიერები აკეთებენ აქცენტს – არქიტექტურის ნაციონალური ელფერი. მინდა წინამდებარე სტატიაში ზუსტად ამ საკითხზე შევაჩერო ყურადღება.

საქართველოში, როგორც ე.წ. „ფორმალისტური“ არქიტექტურის გავრცელების პერიოდში, ასევე მანამდეც და შემდეგაც, როდესაც უკვე ოფიციალურ დონეზე იყო დეკლარირებული მემკვირეობის ათვისება, მთავარ თემად რჩება თანამედროვე არქიტექტურაში ქართული ხუროთმოძღვრული ტრადიციების გადმოტანა. ამ მიმართულებით მიმდინარეობდა ძირითადი ძიებანი როგორც პრაქტიკული, ასევე თეორიული თვალსაზრისით. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ეროვნული ხუროთმოძღვრების ათვისების განხილვისას, თითქმის ყოველთვის მოიხსენიება სამხატვრო აკადემია, რომელიც წარმოჩენილია, როგორც ერთ-ერთი ძირითადი ფაქტორი და წინ გადადგმული ნაბიჯი მემკვიდრეობის ათვისების გზაზე. იდე-

ოლოგიური ტექსტებითა და აუცილებელი ფრაზებით მკვლევარები ხაზს უსვამენ ქართული, „ფორმით ნაციონალური, შინაარსით კი სოციალისტური“ არქიტექტურის შექმნის გზაზე, ეროვნული ხუროთმოძღვრების კრიტიკულად ათვისების აუცილებლობას და ამ პროცესში სათანადო კადრებისა და კვლევების მნიშვნელობას, რაც გახდა კიდევ წინაპირობა როგორც დარგის განვითარებისა, ასევე რიგი ობიექტების ფიზიკურად გადარჩენისა.

რას გულისხმობდა ნაციონალური ხუროთმოძღვრების კრიტიკული ათვისება?

მკვლევარები ცდილობენ გამოყოფენ ქართული ხუროთმოძღვრების მნიშვნელოვანნი, კონცეპტუალური ელემენტები. მათი აზრით, მხოლოდ ამ ელემენტების გააზრებამ და თანამედროვე არქიტექტურაში ტრანსფორმირებამ შეიძლება მოგვცეს სასურველი შედეგი – მემკვიდრეობის ათვისება და არა კოპირება.

რა იყო მნიშვნელოვანი, ძირითადი მომენტები?

„არ არსებობს და არც შეიძლება არსებობდეს უცვლელი და მუდმივი „ქართული სტილი“, არამედ არსებობს ქართული ხუროთმოძღვრება, რომელიც თავისი ისტორიის ხანგრძლივ მანძილზე მუდმივ განვითარებას განიცდიდა: იგი ინარჩუნებს გარკვეულ, კონსტანტურ ეროვნულ თავისებურებებს“⁵ – წერს ვახტანგ ბერიძე მის 1955 წელს გამოქვეყნებულ ნაშრომში „ქართული ხელოვნება“. ამ კონსტანტურ ღირებულებებს აკონკრეტებენ 1936 წლის 21 თებერვალს, საქართველოს საბჭოთა არქიტექტორების პირველ ყრილობაზე წაკითხულ მოხსენებაში გიორგი ჩუბინაშვილი და ნიკოლოზ სევეროვი: „ქართული არქიტექტურის... ისტორიის მთელ მანძილზე, შეიძლება ითქვას, ორი რამაა სპეციფიკური, ურყევი: 1. ქვა, როგორც გარეგნობა, მასალა, კანი ნაგებობისა; 2. ორნამენტული ჩუქურთმა“⁶.

⁵ ვ. ბერიძე, *ქართული საბჭოთა ხუროთმოძღვრება*, თბ., 1961, გვ. 89.

⁶ გ. ჩუბინაშვილი, ნ. სევეროვი, *ქართული არქიტექტურის გზები*, მოხსენება წაკითხული სრუ-

თანამედროვე არქიტექტურას საფუძვლად უნდა დაედოს...ნაგებობის მოცულობის მასების „კონსტრუქციული კოლოფი“. მასების გარეგებას და საერთო ორგანიზაციაში სწორკუთხა და კვადრატს მიახლოებული ფორმა გვევლინება ბუნებრივ ლოგიკურ შედეგად. ჰორიზონტალისკენ მისწრაფება უდგება ამასთანავე მთელი ისტორიული ქართული არქიტექტურის ტენდენციებს.

მაშ ასე, კომპოზიციური აღნაგობის ამ ჩონჩხს არქიტექტორმა თავისი შემოქმედებით უნდა მოუნახოს ... ისეთი პროპორციები, რომლებიც შეთანხმებით იჟღერებენ არქიტექტურული ფორმების ეროვნული ათვისების სტრუქტურასთან ერთად ...

ამასთანავე, არ შეიძლება ხაზი არ გაესვას ზევით მოხსენიებულს...ცოდო არ იქნება, თუ ჩვენ ნაგებობათა პერანგად ვინატრებთ ქვას... ნალესობა კი ... შეიძლება დაეთმოს ჩრდილოეთს.

მეორე მომენტი, გადაჯაჭვულია პირველზე – ეს არის ორნამენტული ჩუქურთმის ქვაზე გამოყვანის შესაძლებლობა და სურვილი ნაგებობის არქიტექტურული ფორმების და მისი შეკრულობის აქცენტისათვის. ამ ფანდით ნორმალურ ჩარჩოებში იქნება მოთავსებული მოხმარება სკულპტურისა და ბარელიეფისა, რომლებითაც ეხლა სარგებლობენ ნამეტნავ სიხშირით⁷.

ქართველი მეცნიერები გამოყოფენ ძირითად, ე.წ. „კონსტანტურ ეროვნულ თავისებურებას“, მაგრამ როგორ უნდა მორგებოდა ის თანამედროვეობას, ეს იყო ძირითადი კითხვა, რომელზეც მკაფიო, ნათელი პასუხი არც იყო საჭირო.

რომ შევაჯამოთ, თანამედროვე საბჭოთა არქიტექტურის კვლევები, შეგვიძლია გამოვყოთ ზოგადი სტრუქტურა:

1. ყველაზე ფართოდ წარმოდგენილია: აუცილებელი, ზოგადი, იდეოლოგიური ფრაზები და ტენდენციები, ასევე ობიექტთა

ლიად საქართველოს საბჭოთა არქიტექტორების პირველ ყრილობაზე 1936 წლის 21 თებერვალს, ტფილისი, 1936, გვ. 178.

⁷ იქვე.

ქტთა გრძელი ჩამონათვალი; როგორც ჩანს, მკვლევარები ამ საშაულებით ცდილობენ დააფიქსირონ რაც შეიძლება მეტი ობიექტი და ამით გარკვეული ინფორმაცია გადასცენ მომავალ თაობებს.

2. მცირედ წარმოდგენილია პრობლემის ანალიზი და მისი გამომწვევი მიზეზები; ასევე ობიექტთა თუ ტენდენციათა გაკრიტიკებისას, გაკვირით, მაგრამ მაინც ნახსენებია მათი დადებითი მხარეც.

მაგალითადად შეგვიძლია მოვიყვანოთ ვახტანგ ბერიძის ნაშრომი „ქართული ხელოვნება“⁸. აქ ერთ-ერთი ყველაზე დაგმობილი, გაკიცხული ობიექტების – დ. ჩისლიევის ტრამეაელთა დასახლების, კ. ლეონტიევის ტუბერკულოზის საქალაქო ინსტიტუტის და სხვათა კრიტიკისას ის იყენებს ფრაზებს, რომელთაც ხშირად წავანყდებით საგაზეთო სტატიებში და პარტიული ნომენკლატურის გამოსვლებშიც „ეკლექტიზმი, ფორმალისმი, ბრმა კოპირება, ბუტაფორიული სტილიზაცია“.

ამასთანავე, ის ცდილობს დაასაბუთოს, თუ რატომ ვერ მოგვცემდა სათანადო შედეგს საფორტიფიკაციო და საკულტო ნაგებობების ელემენტთა საქალაქო არქიტექტურაში გადმოტანა: „არქიტექტორილი ამოცანის გადანყვეტისას ხომ მთავარი და ყველაზე მნიშვნელოვანი „ფუნქციური და ესთეტიკური მიზანშეწონილობაა“, რაც ქმნის „კლასიკურ ნაწარმოებთა მხატვრულ-იდეური სახის სიმართლესა და დამარწმუნებლობას“. ზუსტად ამ ფუნქციური და ვიზუალური შინაარსის მიზანშეწონილობა მიაჩნია მას პრობლემის სათავედ.

აქვე ავტორი ცდილობს არსებული პრობლემის მიზეზის მოძიებას: „იმ დროს, როცა წამოიჭრა ეროვნული ფორმის აღდგენის ამოცანა... ჩვენს არქიტექტორებს არ გაჩნდათ ისეთი ნიმუში, რომელიც ცოტად თუ ბევრად გამოადგებოდათ უშუალო „ამოსა-

⁸ ვ. ბერიძე, ქართული ხელოვნება, ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის შრომები, 4, თბ., 1955.

ვალ წერტილად“... ქართულ არქიტექტურაზე, „ქართულ სტილზე“ წარმოდგენა ძალაუნებურად უკავშირდებოდა საეკლესიო ან ციხე-სიმაგრეთა ფორმებს, რომელთაც დღევანდელ საქალაქო შენობაში, ცხადია, ადგილი ვერ მოეძებნებათ“⁹. ის აკრიტიკებს, დაუშვებლად მიაჩნია მსგავსი ტენდენცია, თუმცა იქვე მოჰყავს პროფესორ კალგინის ციტატა: „ამჟამად საეკლესიო, ფეოდალური ციხეების სტილის სახელით ნათლავენ ქართული სტილით შენების ყოველგვარ ცდას. ჩვენ თანახმა ვართ, რომ ყველაფერი, რაც კეთდება ისეთ მნიშვნელოვან დარგში, როგორც ახალი მშენებლობაა, ყოველმხრივ უნდა იყოს გაკრიტიკებული, მაგრამ უეჭველია, რომ თვით მისწრაფება, თვითმიზანი – გამოსახული იქნეს ხალხური შემოქმედების თავისებურება – წახალისების ღირსია და არა – დაძრახვისა“¹⁰.

მოკლედ, საბჭოთა არქიტექტურის კვლევების შეფასებისას ერთი ქართული ანდაზა შეგვიძლია მოვიშველიოთ: „კარგ მთქმელს, კარგი გამგონე სჭირდებაო“. რამდენად იქნა გაგებული და გაზიარებული მკვლევართა მოსაზრებები, ეს სხვა სტატიის თემაა.

დაბოლოს, მინდა მოკლედ შევეხო, საბჭოთა არქიტექტურის კვლევის ორ პრობლემას, რომლის წინაშეც დღეს ვდგავართ:

1. მასალის და სიღრმისეული კვლევების სიმწირეზე ჯერ კიდევ 1955 წელს მიუთითებდა ვახტანგ ბერიძე და აღნიშნავდა: „ამ დარგში მონოგრაფიული ნაშრომებიც თითქმის სრულებით არ მოგვეპოვება. ბუნებრივია, რომ მომავალი მუშაობა – ცალკეულ საკითხთა მონოგრაფიული კვლევა, ახალ საარქივო მასალათა მოძიება – შექმნის საფუძველს განხილული პერიოდის ხუროთმოძღვრების უფრო ფართო და ღრმად გაშუქებისთვის“¹¹. სამწუხაროდ, ვითარება დიდად არ შეცვლილა, უდავოდ წინ გადადგმული ნაბიჯია ნოდარ ჯანბერიძის

ნაშრომები და, განსაკუთრებით, მისი მონოგრაფია „ქართული საბჭოთა არქიტექტურის ისტორია“. თუმცა ეს ნაშრომიც, გამომდინარე მისი გამოცემის პერიოდიდან, გარკვეულ პოლიტიკურ კონიუნქტურაში მოექცა, განსაკუთრებით პოლიტიკურ-სოციალური კონტექსტის ანალიზისას.

მიუხედავად დისტანციისა, სამწუხაროდ, დღესაც, პრაქტიკულად არ მიმდინარეობს საბჭოთა არქიტექტურის სიღრმისეული კვლევები, რომელიც, ერთი მხრივ, შექმნის ამ პერიოდის არქიტექტურის შეფასების კრიტერიუმებს, რაც საკმაოდ რთული ამოცანაა, მეორე მხრივ კი დაგვანახებს ქართული საბჭოთა არქიტექტურის სრულსურათს, არა მარტო სახელოვნებათმცოდნეო კვლევის საფუძველზე, არამედ პოლიტიკურ-სოციალური და ეკონომიკური კონტექსტის გათვალისწინებით.

2. **„სამწუხაროდ, თავის დროზე სათანადო მასალის შენახვისა და დაცვისთვის არავის უზრუნია. ქართული საბჭოთა არქიტექტურის მნიშვნელოვანი ნიმუშების შესწავლაც კი გაძნელებულია, რადგან უმეტესწილად, მათი პროექტები არ შემონახულა, ან მხოლოდ ნაწილობრივია შენახული“¹²** – აღნიშნავს ვახტანგ ბერიძე და იმედოვნებს, რომ ვითარება გამოსწორდება.

სამწუხაროდ, ვითარება კონკრეტული საპროექტო ინსტიტუციების გაუქმებისა და მათი საარქივო მასალების გადანაწილება-განადგურების პირობებში, კიდევ უფრო დამძიმდა. პრაქტიკულად შეუძლებელია მოიძიოთ საბჭოთა პერიოდში აგებული მნიშვნელოვანი ობიექტების სრულფასოვანი მასალა, რომელიც შეიცავს საკონკურსო დავალებას, საპროექტო დოკუმენტაციას, განმარტებით ბარათსა და განხილვის პროცესის სტენოგრაფიულ ჩანაწერებს.

⁹ იქვე, გვ. 90.

¹⁰ იქვე, გვ. 92, სქოლიო 1.

¹¹ იქვე, გვ. 61, სქოლიო 1.

¹² ვ. ბერიძე, ქართული ხელოვნება, ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის შრომები, 4, თბ., 1955, გვ 61, სქოლიო 1.

ნაწილი დოკუმენტაციისა ინახება მოსკოვისა და სანქტ-პეტერბურგის არქივებში, ნაწილი კი შესაძლებელია ინახებოდეს საქართველოში, თუმცა, მათი მოძიება გარკვეული მიზეზების გამო, შეუძლებელია. ამას ართულებს ის ვითარებაც, რომ დოკუმენტაცია გადანაწილებულია სხვადასხვა ინსტიტუციებსა და ფონდებში.

საბჭოთა არქიტექტურამ არსებული ცენზურისა და ჩარჩოების ფარგლებში მოახერხა შეექმნა საინტერესო ნიმუშები, რომლებმაც დიდწილად განაპირობა საქართველოს ქალაქების იერი. განსაკუთრებით საინტერესოა, თუმცა ფაქტობრივად, კვლევისა და ყურადღების მიღმა დარჩენილი საქართველოს კურორტები. სამწუხაროდ, საბჭოთა არქიტექტურის კვლევა, როგორც ჩანს, კიდევ უფრო გართულდება, რადგან ფაქტობრივად, ჩვენს თვალწინ მიმდინარეობს როგორც კონკრეტული ობიექტების, ისე მთელი არქიტექტურული ანსამბლების განადგურება. მათი დიდ ნაწილი არ არის შეფასებული და პრაქტიკულად, „უსახელოდ“ ქრება.

Tamar Amashukeli

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

The Past, Present and Future of Research of the Georgian Soviet Architecture

Present paper covers the problems connected to the process of research of the Soviet architecture. It is worth mentioning that the issues of detailed study and scarcity of available material still remain urgent.

Despite distance in time, up until now, scrupulous research of the Soviet architecture that would make it possible to create a big picture of the field based on combination of art research and the political, social and economic contexts has produced insufficient results.

It's hard and basically impossible to recreate a logical chain of changes that were done to the Soviet architecture studying solely the style characteristics, since these changes were in all phases conducted in an artificial and guided way. They were determined by an absolutely different goal. On the one hand, the changes of the architectural style were following the goal of completely ignoring the essence of professional criticism. On the other hand absence of the criteria for changes, which is part of the political process, does not allow the researchers to produce a substantiated analysis of a specific object or entire process.

Another problem that emerged in the past, was mentioned by Vakhtang Beridze already in 1955 and still remains urgent, relates to the scarcity of the material. Unfortunately, the situation has worsened since dismantling of specific design institutions and disposal of their archival materials. Due to that process it is impossible to obtain complete data about important sites which were constructed during the Soviet period.

Soviet architecture that was created under existing censorship and limitations managed to produce interesting masterpieces, which largely determined architectural appearances of Georgian cities. Among them Georgian resorts are of particular interest thanks to their engineering and industrial style that originated in the Soviet times. Nowadays they are left out from the research and attention. Unfortunately, since recently study of the Soviet architecture has become even more complicated due to the fact that specific objects and entire architectural ensembles are being destroyed with majority of them not being properly evaluated and lost forever.

სოფიო ჩიტორელიძე

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

სანარმოო კერამიკა მხატვარ მურთაზ აბაშიძის შემოქმედებაში

XX საუკუნის ქართული კერამიკა ფართო სპექტრით ხასიათდება და ის როგორც ხალხურ, ისე პროფესიულ ნაწარმს მოიცავს. პროფესიულ კერამიკაში პირობითად, შეიძლება ორი მიმართულება გამოვყოთ: ინდივიდუალურ-შემოქმედებითი¹ და სანარმოო კერამიკა². გამოყენებით-დეკორატიული ხელოვნების აღნიშნული დარგის ორივე მიმართულება³ დღეისათვის აქტიურ კვლევა-შესწავლას საჭიროებს. ეს უფრო მეტად ე. წ. სანარმოო კერამიკას ეხება, რომლის შესახებ ინფორმაცია, ამ თემაზე დაწერილ, ისედაც მწირ სამეცნიერო შრომებში თითქმის უგულვებელყოფილია. მცირე რამ არის ცნობილი იქ მოღვაწე მხატვრებსა და წარმოებულ პროდუქციაზე. მიუხედავად იმისა, რომ კერამიკულმა სანარმოებმა საქართველოში სულ რამდენიმე ათეული წელი იფუნქციონირა და ამ დროის განმავლობაში ბოლომდე ვერ მოხერხდა გამართული სანარმოო ბაზის შექმნა და წარმოებისთვის საჭირო უამრავი პრობლემის დაძლევა (რაც თავისთავად უარყოფითად აისახა პროდუქციის მხატვრულ ხარისხზეც), ამ პირობებშიც კი შეიქმნა ისეთი ნიმუშები, რომლებიც ნამდვილად საჭიროებს სათანადო შესწავლას. მით უფრო, თუ გავითვალისწინებთ იმასაც, რომ საქართველოში არსებულ სხვადასხვა სანარმოში, წლების განმავლობაში, მუშაობდნენ კერამიკოსები (მურთაზ აბაშიძე, ნიკოლოზ ლუარსაბიშვილი, ელენე მეგრელიშვილი, მერი ჯალალანია და სხვები), რომელთა შემოქმედებითა მოღვაწეობამ მნიშვნელოვანი კვალი დაატყვესო XX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული კერამიკის განვითარების ისტორიას. კერამიკული სანარმოებიდან შევჩებები საბურთალოს საშენ მასალათა კომბინატს, იქ წარმოებული პროდუქციის განხილვას კი მხატვარ-კერამიკოს მურთაზ აბაშიძის⁴ ნამუშევ-

¹ ამ ჯგუფში შეიძლება გავაერთიანოთ თბილისის სამხატვრო აკადემიის კერამიკის ექსპერიმენტული სახელოსნოს მხატვრები და მის გარეთ, დამოუკიდებლად მოღვაწე კერამიკოსების შემოქმედება.

² საქართველოს კერამიკულ სანარმოებში (საბურთალოს საშენ მასალათა კომბინატი, თბილისის კერამიკული კომბინატი, თბილისის კაფელის ფილების ქარხანა და სხვ.) დამზადებული მხატვრული ნაწარმი.

³ მიუხედავად ზემოთ მოცემული კლასიფიკაციისა, მკვეთრი ზღვარი ამ ორ მიმართულებას შორის მაინც არ არსებობს, ვინაიდან მხატვრები, რომლებიც ინდივიდუალური შემოქმედების ჯგუფს მიეკუთვნებიან, გარკვეული წლების განმავლობაში, კერამიკულ კომბინატშიც მუშაობდნენ. ამასთანავე, აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ სანარმოო კომბინატებს და მათ შორის თბილისის საშენ მასალათა კომბინატს, შემოქმედებითი კავშირი ჰქონდა თბილისის სამხატვრო აკადემიასთან, თბილისის ტექნიკური ესთეტიკის კვლევით ინსტიტუტსა და კვლევით სანარმოო გაერთიანება საქორგტექსაშენი მასალების ინსტიტუტთან და ა.შ. მათთან თანამშრომლობის შედეგად კომბინატში ბევრი, ახალი ნიმუშის ფორმის წარმოება დაინერგა, რომელსაც ამ დაწესებულებებში მომუშავე ქართველი მხატვარ-კერამიკოსები ქმნიდნენ.

⁴ მურთაზ აბაშიძე (1927-2004) საჩხერის რაიონის სოფელ ჭალაში დაიბადა. 1954 წელს დაამთავრა თბილისის სამხატვრო აკადემიის კერამიკის ფაკულტეტი (პედაგოგები: ზ. მაისურაძე, ა. ფიცხელაური, დ. ციციშვილი). იგი საინტერესო, მრავალმხრივი ინტერესების მქონე ხელოვანია. მუშაობდა, როგორც დეკორატიულ-გამოყენებით, ისე მონუმენტურ კერამიკაში, ასევე კარიკატურისა და პლაკატის განხრით. 1959 წლიდან მონაწილეობდა ყოფილი სსრკ-სა და საზღვარგარეთ (ბელგია, საბერძნეთი, იტალია, კანადა, პორტუგალია) გამართულ გამოფენებში. 1975 წლიდან მისი ნამუშევრები ექპონირებული იყო საერთაშორისო სამრეწველო გამოფენებზე მონრეალში, ლონდონში, ლიონში, ჰანოიში, თეირანსა და სხვა ქალაქებში.

რების მაგალითზე შევეცდები. მისი შემოქმედება წლების განმავლობაში თბილისის საბურთალოს საშენ მასალათა კომბინატის ტექნოლოგიური შესაძლებლობების კვალდაკვალ ვითარდებოდა და ყველა ის სიახლე, რაც საწარმოში დაინერგა, მხატვრის შემოქმედებაზეც აისახა, და პირიქითაც, კერამიკოსის შემოქმედებითა და მხატვრულმა ძიებებმა გარკვეული კვალი დაამჩნია სერიულ საწარმოო პროდუქციას⁵.

ცნობილია, რომ შედარებით დიდი წარმადობის ადგილობრივი კერამიკული საწარმოების დაარსება 1930-იანი წლების ბოლოსა და 1940-იანი წლების დასაწყისიდან დაიწყო. მაგალითად, 1939-1940 წწ-ში საფუძველი ჩაეყარა პირველი საცდელი ქარხნის მშენებლობას ქ. მახარაძეში (ოზურგეთი), რომელიც ექსპლუატაციაში 1942 წლიდან შევიდა⁶. 1949 წელს თბილისში საძირკველი ჩაეყარა ფაიფურ-ფაიანსის დიდ საწარმოს

მ. აბაშიძის ნამუშევრებს მიღებული აქვს ოთხი დიპლომი იტალიის (ფაენცის) კერამიკის საერთაშორისო გამოფენაზე 1969, 1970, 1972, 1974; პოლონეთის 1975 წლის კერამიკის საერთაშორისო გამოფენის დიპლომი; 1978, 1979, 1985 წლებში სსრკ სახალხო მეურნეობის მიღწევათა გამოფენის ვერცხლის, ბრინჯაოს და ოქროს მედლები და სხვა ჯილდოები. 1980 წელს მას საქართველოს დამსახურებული მხატვრის წოდება მიენიჭა. *საქართველოს ენციკლოპედია*, ტ. 1, თბ., 1993 წ. გვ. 24; ნ. ყიფიანი, *მ. აბაშიძე, გამოფენის კატალოგი*, თბ., 1978; А. Какабадзе, *Современная Грузинская керамика*, М., 1984.

⁵ მასალად წარმოდგენილია მხატვრის ოჯახის კერძო საკუთრებაში არსებული და საქართველოს ეროვნული მუზეუმის, დ. შვეარდნაძის სახელობის ეროვნული გალერეის ფონდებში დაცული იმ ნამუშევრების ნაწილი, რომლებიც მხატვარმა კომბინატში მუშაობის წლებში შეასრულა. მხატვრის ოჯახში შევძელი ასევე, გავცნობოდი კომბინატთან არსებული საგამოფენო დარბაზის ნიმუშთა საპასპორტო მონაცემებსაც.

⁶ საწარმოში ვერ მოხერხდა მხატვრული და საყოფაცხოვრებო ნიმუშების წარმოებისათვის საჭირო ბაზის შექმნა. ქარხანა უშვებდა ფაიფურის ელექტრო გორგოლაჭებს, ჭერის როზეტებს და სხვა ტექნიკურ ნაწარმს. მ. ხანანაშვილი, *ფაიფური*, თბ., 1960, გვ.86.

– თბილისის (ნავთლულის) კერამიკულ კომბინატს⁷. 1953 წლიდან კერამიკის და ფაიფურის მხატვრული ნაწარმის გამოშვება თბილისის (ღრმაღელის) კაფელის ფილების ქარხანამ დაიწყო. 1955 წ. თბილისის საბურთალოს აგურის ქარხნის ბაზაზე (საბურთალოს საშენ მასალათა კომბინატი) შეიქმნა ფაიფურის კერამიკული საამქრო და ა. შ.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ საწარმოო კერამიკაზე საუბრისას გასათვალისწინებელია ის უარყოფითი მხარეები, რაც წარმოებას უკავშირდება. საწარმოს ჩარჩოები და მასიური წარმოება, მხატვრის თავისუფალ შემოქმედებას გარკვეულ სიძნელეებს უქმნიდა, უყენებდა შესაბამის მოთხოვნებს (წარმოებული ნიმუში უნდა იყოს პრაქტიკული, გათვლილი მომხმარებელთა ფართო მასების გემოვნებაზე, დასამზადებლად მარტივი, საწარმოებლად რაც შეიძლება იაფი და ა. შ.). ამასთანავე, ახლადდაარსებულ ადგილობრივ კომბინატებში მხატვრებს ბევრი სხვა სირთულის გადალახვაც უხდებოდათ. მათ შორის წარმოებასთან დაკავშირებული ტექნოლოგიური პრობლემებისაც⁸. თუმცა, იმ დროს (1930-40-იანი წლები), როდესაც საქართველოში არ არსებობდა საწარმოო ბაზა, სადაც მხატვარს საკუთარი ნიმუშის ესკიზის მასალით შესრულების საშუალება მიეცემოდა, ამ ტი-

⁷ კომბინატი სანიტარულ-ტექნიკური ნაწარმის გამოსაშვებად იყო დაპროექტებული, ხოლო საჭურჭლე ნაწარმის დამზადება ამ პროექტით გათვალისწინებული არ ყოფილა. თბილისის კერამიკულ კომბინატში ნახევარფაიფურის ჭურჭლის გამოშვება 1954 წლიდან დაიწყო. მ. ხანანაშვილი, *ფაიფური*, თბ., 1960, გვ.86.

⁸ აღნიშნულის შესახებ იხსენებს კერამიკოსი რაისა ეკალაძე: „აკადემიის დამთავრების შემდეგ, (1958 წ.) საბურთალოს საშენ მასალათა კომბინატში ხუთი წელი ვიმუშავე, ფაიფურის მასალით ვაკეთებდი ნაკეთობებს. ვფიქრობ რომ, წარმოება დამლუპველია შემოქმედი მხატვრისთვის. მაშინ მით უმეტეს, როდესაც არ გვყავდა შემსრულებელი ოსტატები, ყველა ვინც კომბინატში ვიმუშაობდით სამხატვრო აკადემია დამთავრებული პროფესიონალი მხატვრები ვიყავით. ამიტომ ჩვენთვის ძნელი იყო სერიულ ნიმუშებზე მუშაობა.“ *ინტერვიუ მხატვარ-კერამიკოს რაისა ეკალაძესთან*, 2015 წ., ხელნაწერის უფლებით.

პის სანარმოო კომბინატები და მათთან არსებული მხატვრული სახელოსნოების დაარსება მართლაც მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო. აკადემიის კურსდამთავრებული პროფესიონალი მხატვრები აქტიურად დასაქმდნენ ზემოთ ხსენებულ სანარმოებში.

თბილისის საშენ მასალათა კომბინატი საქართველოში იმ დროს არსებული კომბინატებიდან, შედარებით მცირე მასშტაბის სანარმოს წარმოადგენდა, რომლის პროდუქციაშიც უტილიტარულ ნაწარმთან ერთად, მნიშვნელოვანი ადგილი მხატვრულ-დეკორატიული დანიშნულების ნიმუშებს ეკავა. იგი ერთ-ერთ ცნობილ სანარმოდ ითვლებოდა და მისი წარმატებები არაერთხელ აღინიშნა იმდროინდელი პრესის ფურცლებზე, რაც უდავოდ, პროფესიონალი მხატვრების მასიური პროდუქციის ნაწარმისადმი შემოქმედებითმა მიდგომამ განაპირობა.

დღეისათვის, ახლო წარსულში არსებული კომბინატის შესახებ ინფორმაციის შეგროვება არც თუ იოლი საქმე აღმოჩნდა. ვითარებას ართულებს დახურული კომბინატის დაკარგული საარქივო მასალები, წარმოებული ნიმუშების გაბნეული ეტალონები და რთულად მოსაძიებელი რეალიზებული პროდუქცია⁹.

როგორც აღვნიშნეთ, 1955 წელს, ტექნოლოგ ვარლამ ჩარგეიშვილისა და მხატვარ გრიგოლ ლომიძის ინიციატივით, მოხდა საბურთალოს მშრალი წნეხვის აგურის ქარხნის კერამიკული საამქროს რეკონსტრუქცია. ხოლო, 1956-58 წლებში ის კიდევ 549 კვადრატული მეტრით გაფართოვდა. გაიხსნა ახალი სამხატვრო, მოსაჭიქურებელი,

⁹ თბილისის საშენ მასალათა კომბინატთან 1970-იანი წლების ბოლოს აშენდა 400 კვადრატული მეტრი ფართის საგამოფენო დარბაზი. შენობის პირველ სართულზე განთავსებული იყო მაღაზია, სადაც კომბინატში დამზადებული ნაწარმი იყიდებოდა, მეორე სართულზე კი გამოფენილი იყო რამდენიმე მხატვრისა და დიზაინერის 600 უნიკალური ნამუშევარი. 1990-იან წლებში კომბინატის არასწორი პრივატიზაციის გამო, საგამოფენო დარბაზი უპატრონოდ და უმოქმედოთ დარჩა. გაძარცვული შენობიდან გაიფანტა და დაიკარგა ბევრი ნამუშევარიც. *მ. აბაშიძის არქივიდან*, ხელნაწერის უფლებით.

ფოტოკერამიკული, საგამომწვო და დამხარისხებელი საამქრო, მზა ნაწარმის საწყობი, აშენდა მაღალი მწარმოებლობის ღუმელი¹⁰.

ამ დროს კომბინატში სამუშაოდ მიიწვიეს სამხატვრო აკადემიის ახალკუსდამთავრებული კერამიკოსი მხატვრები ლევან ყიფიანი, დიმიტრი კობიაშვილი, მედეა ჩიხლაძე, რაისა ეკალაძე და სხვები. მათ შორის იყო მხატვარი მურთაზ აბაშიძეც, რომელიც 1961 წლიდან ამავე სანარმოს მთავარი მხატვარი გახდა და მისი არსებობის ბოლო წლებამდე იქ იმუშავა.

კომბინატში მისული მხატვარი აქტიურად ჩაერთო სანარმოს საქმიანობაში. 1950-იანი წლების ბოლოს იგი უკვე არაერთი ეტალონის ავტორია¹¹. მხატვრის პირველი ნამუშევრები, წარმოებული პროდუქციის შესაბამისად, ძირითადად ფაიფურისა და ნახევარფაიფურის მასალით შესრულებული ნიმუშებია. ესაა მასიური წარმოებისათვის გათვლილი, მარტივი ფორმის სუვენირები, საყვავილე ლარნაკები, დოქები, კათხები და სხვა ყოფითი თუ დეკორატიული დანიშნულების ნაკეთობები. ხშირად მხატვარი წარმოებაში დანერგილ ერთ ნიმუშს განსხვავებული დეკორით ამკობს და ერთგვაროვან ფორმას ნახატივით ამრავალფეროვნებს. მაგალითად გამოდგება ფაიფურის მასალით შესრულებული სურა, რომელსაც სხვადასხვა ორნამენტის შესაბამისად, მხატვარი განსხვავებული სახელებით „ასათაურებს“ – „ჩუქურთმა“, „გედი“, „სუფრული“, „მერცხალი“ (1958წ.). მხატვარი, ახალი ტექნოლოგიური მეთოდების გამოყენებით, ცდილობს დაძლიოს ის ხარვეზები, რაც, მხატვრული თვალსაზრისით, არასასურველი შედეგის მომტანია. პირველ რიგში ეს ეხებოდა ფაიფურის წარმოებისთვის გამოყენებულ დაბალხარისხოვან ნედლეულს, რომლიდანაც

¹⁰ გ. გვაძაბია, ფიქრები თიხაში იძერწება, გაზ. „თბილისი“, 1959, 22 აპრილი, გვ. 3.

¹¹ ამ პერიოდში იწარმოებოდა დაახლოებით 50 დასახელების, ძირითადად უტილიტარული დანიშნულების ფაიფურის ნაკეთობა. ე. შავგულიძე, წარმოება და მხატვრები, „საბჭოთა ხელოვნება“, თბ., 1977, გვ. 75.

მძიმე, მონაცრისფრო, მოყვითალო კეცის ნაკეთობები მზადდებოდა (ფაიფურის მთავარი სახასიათო ნიშანი კი კეცის გამჭვირვალობა, სიმსუბუქე და სითეთრეა)¹². შესაბამისად, ტექნოლოგიური სიახლეებიდან ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული საწარმოში შავი მოელვარე მოჭიქვისა (1963 წლიდან)¹³ და ყავისფერი მქრქალი ჭიქურით სადა მოჭიქვის დანერგვა აღმოჩნდა. შავმა და ყავისფერმა ფერმა გარკვეულწილად, დაფარა კეცის ტექნოლოგიური ხარვეზები და ახალი უჩვეულო მხატვრული სახე და ფაქტურა შესძინა ნაკეთობებს. შავად მოჭიქურებისათვის გამოყენებული იყო ადგილობრივი ნედლეული — ანდეზიტი. ნიმუშები მთლიანად იფარებოდა ჭიქურებით, ზოგ შემთხვევებში იმკობოდა ჭიქურზედა საღებავებითა და ოქროს ვარაყით. კერამიკოს მურთაზ აბაშიძის შემოქმედებაშიც გვხვდება აღნიშნული ტექნოლოგიით შესრულებული ნაკეთობები, მათ შორის ორმა ნამუშევარმა, ლიქიორის სერვიზებმა — „თინათინი“ და „ნარნარი“, საყოველთაო მონონება დაიმსახურა, მინიჭებული ჰქონდა ხარისხის ნიშანი და წლების განმავლობაში წარმატებით იყიდებოდა საზღვარგარეთ გამართულ მხატვრულ გამოფენებზე¹⁴. ფაქტურის სიუცხოვითა და კეცის სიმსუბუქით

¹² „ფაიფურის მასალით ბევრ მხატვარს გვინდოდა მუშაობა, ვსწავლობდით კიდეც. მაშინ აკადემიიდან ყოფილი საბჭოთა კავშირის ფაიფურის დიდ საწარმოებში, რამდენიმე თვით, სპეციალურად გვაგზავნიდნენ სასწავლო პრაქტიკებზე, მაგრამ საქართველოში არ გვქონდა მასალით მუშაობის საშუალება. ჩვენ საწარმოებში იმდენად დაბალხარისხოვანი მოყვითალო, მოყავისფრო, სქელი კეცის ნიმუშები მზადდებოდა, მხატვრული თვალსაზრისით არ იყო მომგებიანი, ვერ იძლეოდა სასურველ შედეგს.“ *ინტერვიუ მხატვარ-კერამიკოს რომუალდ ცუხიშვილთან*, 2015 წ., ხელნაწერის უფლებით.

¹³ ეს ტექნოლოგია შემუშავდა კვლევითი საწარმოო გაერთიანების ინსტიტუტის მიერ და პირველად დაინერგა თბილისის საშენ მასალათა კომბინატის ფაიფურის საამქროში. ე. შავგულიძე, ნარმოება და მხატვრები, „საბჭოთა ხელოვნება“, თბ., 1977, გვ. 76.

¹⁴ იქვე, გვ. 76.

გამორჩეულია მქრქალი ყავისფერი ჭიქურით დაფარული ნახევარფაიფურის ნიმუშებიც — სუვენირები: „ბადური“ (1962წ.), „ლუკა“ (1960-იანი წლები) და სხვ.

ასევე, ტექნოლოგიურ სიახლეს წარმოადგენდა კეცზე სპილენძის მავთულის გამოყენებით მიღებული დეკორატიული გამოსახულებებიც, ასეთებია: სახილე ლარნაკი „ამერიკა“, დეკორატიული ლარნაკები „გიო“, „ლია“ და სხვები. ფორმის უჩვეულო ხასიათით ყურადღებას იმსახურებს კერამიკოსის დეკორატიული ლარნაკი „ორთავა“ (სურ. 1). დიდ-პატარა ორი სამკუთხედის ფორმის ლარნაკი აცდენილი კუთხითაა ერთმანეთზე მიმაგრებული. სამკუთხედი ფორმის ხაზობრიობა განონასწორებულია ლარნაკების ოდნავ გამობერილი, მრგვალი ფორმებით. ნაკეთობის ძირითადი ნაწილი თეთრი ფერისაა, მოჭიქული, ყელის ნაწილი და ტუჩი — მწვანე. თეთრ ფონზე სპილენძის მავთულის ტექნოლოგიის გამოყენებით შექმნილია დეკორატიული აბსტრაქტული ორნამენტი, რომელიც ორგანულად ესადაგება ნიმუშის ფორმას და მხატვრული თვალსაზრისით, ესთეტიკურ მიმზიდველობას მატებს ნაკეთობას.

ფაიფურისა და ნახევარფაიფურის ნაკეთობები მხატვრის შემოქმედებაში არც თუ მცირე რაოდენობითაა წარმოდგენილი. გვხვდება 1960-იან—70-იან წლებშიც (დოქები: „ავაზა“ (1964წ.), „წინანდალი“ (1967წ.), „მეტეხი“ (1966წ.), „ბრონეული“ (1971წ.), წყლის სასმისი „უნერა“ (1970წ.), ღვინისა და კონიაკის ბოთლები „იბერია“, „მხედარი“, „ლხინი“ (1970 წ.), ჩაის ნაკრები „ჩაი“ (1975წ.), „შემოქმედი“ (1976წ.) და სხვ.

როგორც დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების მკვლევარი კიტი მაჩაბელი აღნიშნავს, „მხატვარ-კერამიკოსთა მიერ დიდი ოსტატობით, მაღალ მხატვრულ დონეზე შესრულებული მოდელები, ასევე დახვეწილი ტექნიკით უნდა სრულდებოდეს სერიული ნარმოების პირობებში. მხოლოდ ამგვარად ნარმოიშვება ჰარმონია მაღალპროფესიულ კერამიკულ ხელოვნებასა და საწარმოო

პროდუქციას შორის¹⁵. ფაიფური კი ქართული კერამიკული წარმოებისათვის უცხო მასალას წარმოადგენდა (ქვეყანაში არ იყო მისი წარმოების გამოცდილება, საწარმოები მუშაობდნენ შემოტანილი ნედლეულითა და არასათანადო ტექნიკური აღჭურვილობით და ა. შ.) და იგი ვერ გახდა ჩვენი მხატვრული სინამდვილის ორგანული ნაწილი. შესაბამისად, XX საუკუნის მეორე ნახევარში, ეროვნული გამომსახველობითი ფორმისა და მხატვრული სახის ძიების პროცესში, კერამიკოსების უმრავლესობა ტრადიციულ, მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მქონე მასალას, წითელ თიხას მიუბრუნდა. რალა თქმა უნდა, საწარმოების პროდუქციის მხატვრული სახის განვითარებისთვისაც, განსხვავებულ პერსპექტივას სახავდა წითელი თიხის წარმოებაში დანერგვა. მასალა, თავისი განუსაზღვრელი მხატვრული შესაძლებლობებითა და შედარებით ადვილად საწარმოო ტექნოლოგიური სქემით, გაცილებით დიდ შემოქმედებით დიაპაზონს აძლევდა იქ მომუშავე მხატვრებსაც. თბილისის საშენ მასალათა კომბინატში წითელი თიხის წარმოება 1961 წლიდან დაიწერა. 1962 წელს აქვე აშენდა ორსართულიანი კერამიკული საამქრო, რომელსაც მასალის ქსნის კარიერები ამარაგებდა. სამეთუნეო დაზგის გვერდით, თანდათან ათვისებული იქნა ფორმის შექმნის სხვა მეთოდებიც, როგორცაა ჩამოსხმა და დაყალიბება¹⁶. კომბინატის პროდუქციაზეც ასახვა ჰპოვა იმ ტექნოლოგიურმა და მხატვრულმა ძიებებმა, რაც ამ პერიოდის კერამიკოს ზოგადად ახასიათებდა. კერძოდ, საწარმოში დაინერგა შებოლვის ტექნიკა, ნიმუშების ფერადი და აღდგენითი ჭიქურებით შემკობის მეთოდი. გარდა ტექნოლოგიური ძიებებისა, საწარმოს მხატვართა შემოქმედებაში თავისებური, საინტერესო გარდასახვა ჰპოვა ისტორიული კერამიკის მოხატულობამაც და საერთოდ, მრავალფეროვანმა, მდიდარ-

¹⁵ კ. მაჩაბელი, გამოყენებითი ხელოვნება, კრებული, *ქართული საბჭოთა სახეითი ხელოვნება*, თბ., 1973, გვ. 275.

¹⁶ ე. შავგულიძე, წარმოება და მხატვრები, *„საბჭოთა ხელოვნება“*, თბ., 1977, გვ. 76.

მა კულტურულმა მემკვიდრეობამ (ჭედურობა, რელიეფი, ნაქარგობა და სხვ.).

მურთაზ აბაშიძის შემოქმედების ძირითადი გამომსახველობითი მასალაც წითელი თიხაა, რომლითაც კერამიკოსმა არაერთი ნამუშევარი შეასრულა (სურ. 2, 3). მათ შორის ტერაკოტის, ფერადი ჭიქურებითა და მაიოლიკის საღებავებით დაფერილი: დოქები, კათხები, თასები და სხვა ნიმუშები (დეკორატიული დოქები: „შემოდგომა“ (1970წ.), „მცხეთა“ (1973წ.), „ნათია“ (1975წ.), „ნერონისი“ (1977წ.), „გურჯაანი“ (1978წ.), საყვავილე ლარნაკები: „სინათლე“ (1970წ.), „მარინე“ (1975წ.), „ღვთაება“ (1978წ.), სახილვე ლარნაკი „ცისფერი“ (1970წ.), სუვენირი „მარანი“ (1975წ.) და სხვ.) (სურ. 4). მისთვის განსაკუთრებით საინტერესო კი შებოლვით მიღებული ნაკეთობების შავი ფერის კეცი და მასთან მხატვრულად შეხამებული „ფერადი ნახატია“. „ნახატი“ კი მართლაც მრავალფეროვანია: გეომეტრიული ჯვარხაზოვანი და ყვავილოვანი მოტივები, აბსტრაქტული გამოსახულებები თუ ფიგურატიული სახეები (სურ. 5, 6, 7, 8).

მხატვრის მნიშვნელოვან ნამუშევრებს მიეკუთვნება არქეოლოგიური, ისტორიული კერამიკული ნიმუშების ინტერპრეტაციით შექმნილი სუვენირები, დეკორატიული ლარნაკები და სხვა ნაკეთობები. კერამიკოსი დიდი შემოქმედებითი ოსტატობით არგებს „ისტორულ მასალას“ თანამედროვე კერამიკულ ნამუშევრებს (სურ. 9). ამ ტიპის ნიმუშები მხატვრული ხედვითა და შესრულების მანერით თანამედროვე იერს ატარებს, მაგრამ თვითოეულ ნაკეთობას საკუთარი ისტორიული მეხსიერება აქვს, რომელთანაც ასოციაციურად ხან მუქი, შავად შებოლილი კეცი, ხან ნაკანწრ-ხაზოვანი ორნამენტების გეომეტრიული წყობა, ხანაც მორბენალი ირმის, ცხენისა და მხედრის სქემატურ-გრაფიკული გამოსახულებები გვახლოვებს. მაგალითად გამოდგება მომცრო ზომის, ქოთნის ფორმის სუვენირი მრგვალ ძირზე (სურ. 10). ნაკეთობას აქვს ზომიერად გამობერილი მუცლი და დაბალი ყელი, რომელიც ოდნავ გადმონეული მომრგვალებული პირის პრო-

ფილით ბოლოვდება. ნიმუშის ძირითადი ნაწილი დეკორირებულია ფრიზეზად განლაგებული გეომეტრიული და ფიგურული გამოსახულებებით. ორ, განსხვავებული ფერის ხაზს შორის მოქცეულია, შედარებით განიერ ზოლში, თეთრად დაფერილ ფონზე წარმოდგენილი, რიტმულად განმეორებადი ცხენისა და მხედრის ფიგურები. ნახატი შესრულებულია გრავირებული ხაზით და მოხატულია ცისფერი და ღვინისფერი ალდგენითი ჭიქურებით. ნაკეთობის პირი და შიდა მხარეც, ასევე ღვინისფერი ალდგენითი ჭიქურითაა დაფერილი, რითაც ფერადოვან კავშირშია გარეთა მხარის ძირითად შემკულობასთან. ამგვარი გადაწყვეტით კომპოზიცია შეკრულია და ერთგვარ დასრულებულ სახეს იძენს.

კერამიკოსის ნამუშევრებზე არც თუ იშვიათად შეხვდებით ქართული ტაძრების რელიეფური ჩუქურთმიდან მხატვრულად გადმოღებულ სახეებს. მოცულობით ფორმაზე მორგებული გამოსახულებები, შემოქმედებითად გააზრებული, ფერით აჟღერებული ეროვნული ხასიათის კერამიკულ დეკორადაა ქცეული (დეკორატიული ლარნაკი „ფასკუნჯი“) (სურ. 11).

1960-იანი წლების კერამიკოსთა შემოქმედებაში ქართული კერამიკის ეროვნული ხასიათის ძიების პროცესში, საინტერესო სახე მიიღო შებოლილ კეცზე განთავსებულმა ხევსურულმა ორნამენტმა. აღნიშნული ორნამენტული მოტივი მართლაც ორგანულად მოერგო მურთაზ აბაშიძის კერამიკულ ნაკეთობებს. ამ ტიპის ნამუშევრებში გვხვბლავს სწორხაზოვანი გამოსახულებების რიტმი, ნიმუშის ზედაპირზე მათი პროპორციული განაწილება და შავ ფონთან შეხამებული, ფერადი ჭიქურების ზომიერი გამოყენება (სუვენირი „ჯვარი“ (1960-იანი წლები), დეკორატიული ლარნაკი (1960-იანი წლები), ჩაფი „ყელსაბამი“ (1976 წ.), ლარნაკი „ინგური“ (1982წ.) და სხვ.). აღნიშნულ თემასთან დაკავშირებით, გეომეტრიულ ორნამენტთან ერთად, მხატვრის შემოქმედებაში გვხვდება დასმული მხატვრული ამოცანის სხვაგვარი ინტერპრეტაციებიც. მაგალი-

თად, ნიმუშებზე წარმოდგენილია ყოფითი სცენა ხევსური ქალ-ვაჟის გამოსახულებით, სადაც ხევსურული ეროვნული სამოსი, თავისი დეკორატიული ხასიათით, ნაკეთობის ძირითადი ორნამენტია (სურ. 12). ამ თემის სრულიად განსხვავებული ხედვით შექმნილი ნიმუშია დეკორატიული დოქი „ხევსური გოგონა“ (სურ. 13). მხატვარმა შავი კეცის ფონზე, ჩაკეტილ კვადრატულ ფორმასთან მიახლოებულ მართკუთხედ მედალიონში ხევსური გოგონას პირობით-განზოგადებული პორტრეტული გამოსახულება წარმოადგინა. გამოსახულება ნიმუშის ძირითად დეკორს წარმოადგენს, რომლის „ფონს“ კეცზე გრავირებით შექმნილი სიგრძივი ხაზების წყობა და ცომში ჩაკვეთილი და რელიეფურად დაძერწილი კოპები ქმნის. კომპოზიცია ამ შემთხვევაშიც აქცენტირებული და შეკრულია ფერის საშუალებით. ესაა ფირუზისფერი ჭიქურის საღებავი, რომლითაც „მოჩარჩოებულია“ ნიმუშის დეკორირებული ნაწილი, ხოლო პორტრეტის ფონად ფერის გამოყენებითა და ნახატის განმეორებით იგი ფერადოვანი ლაქების სახით, აქცენტებად გადანაწილებულია დოქის მუცლის ირგვლივ, სამ ადგილზე.

როგორც აღვნიშნეთ, საწარმოს პროდუქციაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა დეკორატიული დანიშნულების, ინტერიერის შესამკობ ნაკეთობებს. 1970-იან წლებში კერამიკოსის შემოქმედებაში მრავლადაა წარმოდგენილი იატაკზე დასადგმელი დეკორატიული ლარნაკები, რომელიც ფაქტობრივად დაზგური ქანდაკების ფუნქციას ითავსებდა. ნიმუშების უმრავლესობა შებოლილი კერამიკაა, მოხატული ფერადი ჭიქურით შესრულებული, განსხვავებული სიუჟეტური გამოსახულებებით. ამ ტიპის ნიმუშია დეკორატიული ლარნაკი „ცხენბურთი“ (სურ. 14). ლარნაკი წარმოადგენს ნაგრძელებულ ცილინდრულ ფორმას, რომელიც ძირისკენ ოდნავ ვიწროვდება. ნაკეთობის მხრები ყელს თანდათან უერთდება. ყელი შედარებით ვიწროა და ბოლოვდება ოდნავ განიერი, ზომიერად გაშლილი პირით. ყელზე, ორ

მოპირდაპირე მხარეს, წყვილი რგოლებით, გაკეთებული აქვს სახელურები. ლარნაკის ტანის ძირითადი ნაწილი დეკორირებულია. მასზე გამოსახულია ცხენბურთის თამაშის სცენა, რომლის სიუჟეტი წრიულად, ნიმუშის ირგვლივ ვითარდება. აღდგენითი ჭიქურით შექმნილ ხაზოვან-ორნამენტული ჩარჩოთი შემოსაზღვრული არე შიგნით კიდევ შემოფარგლულია წითელი საღებავით შექმნილი ფონით. საღებავი „დადებულია“ დაღარულ, რელიეფურად უსწორმასწორო კეცის ზედაპირზე, რაც ერთგვარად ანეიტრალებს წითელი ფერის ინტენსიურ ჟღერადობას, მასზე გრავირებული, გრაფიკული ხაზითა და შავი ფერის კონტურით, შექმნილია ცხენებისა და მხედრების ფორმა, რომელიც შევსებულია ყავისფერი, თეთრი და ღვინისფერი ჭიქურებით. მოქნილი ხაზითა და ლოკალური, მკვეთრი ფერების მონაცვლეობით განლაგებით შექმნილია პლასტიკური ფორმა, ნახატი დინამიური და შთამბეჭდავია.

ფაიფურის, ნახევარფაიფურისა და წითელი თიხას ნაკეთობებთან ერთად, დეკორატიული ფორმების შესაქმნელად საწარმოში მზადდებოდა შამოტის ნაკეთობებიც¹⁷. მურთაზ აბაშიძემ ამ მასალით არაერთი დეკორატიული ლარნაკი, დოქი და სამშვენისი შექნა. კერამიკოსი დეკორად უმეტესად, მასალის უხემ ფაქტურას იყენებს. ხშირად შამოტის კეცის „ერთფეროვან“ ზედაპირს, მხატვარი ნიმუშის შიგნითა მხრიდან მკვეთრი შეფერილობის ჭიქურის ფერით „ავსებს“, რაც მათ განსხვავებულ, მიმზიდველ იერს განაპირობებს.

საწარმოში მზადდებოდა დეკორატიული დანიშნულების სამშვენისებიც. მხატვრის ამ ტიპის ზოგი ნამუშევარი თემატურად და შესრულების მანერითაც აღნიშნული პერიოდის საბჭოთა ქარხნებში წარმოებულ მცირე ზომის სკულპტურებს მოგვაგონებს (გოგონა ჩონგურით, გოგონა დოქით და

¹⁷ მასალა ფაქტობრივად დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნებისათვის ახალი იყო, რომელიც მანამდე უმეტესად მშენებლობაში გამოიყენებოდა.

სხვ.). თავისი ხასიათითა და შინაარსით შედარებით წარმატებულად შეიძლება ჩაითვალოს სამშვენისები: „ავაზა“, „მჯღომარე“ და „არაბი ქალები“ (სურ. 15).

თბილისის საშენ მასალათა კომბინატმა 1990-იან წლებამდე იფუნქციონირა. საწარმოში მუშაობის წლებში მხატვარმა 500-ზე მეტი ნიმუში-ეტალონი შექმნა. მისი მრავალი ნამუშევარი დანერგილი იყო წარმოებაში და წარმატებით იყიდებოდა ადგილობრივ ბაზარზე. გაჰქონდათ და დიდი მონონებით სარგებლობდა საფრანგეთში, პოლონეთში, ჩეხოსლოვაკიაში, თურქეთში, ვიეტნამში, იაპონიასა და სხვა ქვეყნებში.

XX საუკუნის პროფესიულ კერამიკულ ხელოვნებას ქართულ კულტურაში გამორჩეული ადგილი უკავია. საწარმოო კერამიკა კი მისი ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილია, რომლის შესწავლის გარეშე დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების ამ დარგის ისტორია სრულყოფილი ვერ იქნება. საქართველოს სხვადასხვა რაიონში, მოცემულ პერიოდში, რამდენიმე კერამიკული კომბინატი არსებობდა, მათ განსხვავებული ტექნიკური ბაზა და აღჭურვილობა ჰქონდათ, მარაგდებოდა სხვადასხვა ნედლეულით, რაც თავისთავად აისახა ნაწარმის მხატვრულ ხარისხზეც. ამასთანვე, განსაკუთრებით დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ამა თუ იმ საწარმოში მომუშავე კერამიკოსი-მხატვრების შემოქმედებით ხედვასაც. ისინი ბევრს მუშაობდნენ პროდუქციის მხატვრული დონის ასამაღლებლად და გარკვეულ ხელწერას ამჩნევდნენ წარმოებულ პროდუქციას.

წინასწარი კვლევებით მოპოვებული მასალის შესაბამისად, ამ ეტაპზე მხოლოდ საბურთალოს კერამიკული კომბინატით და მისი მთავარი მხატვრის მურთაზ აბაშიძის შემოქმედების მცირე ნაწილის განხილვით შემოვიფარგლე. თუმცა, ყველა საწარმოს პროდუქცია და მასთან დაკავშირებული მხატვარ-კერამიკოსთა შემოქმედება სათანადო შესწავლას საჭიროებს, რაც მომავლი კვლევის საგანია.

Sophio Chitorelidze

George Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation

Industrial Ceramic Works of the Painter Murtaz Abashidze

The present paper discusses ceramic produce of the Tbilisi enterprise of construction materials on the example of the painter Murtaz Abashidze. As known, in 1940-50s ceramic enterprises of a relatively large capacity started functioning in Georgia designating specific sections to production of artistic and design samples. In 1955 a workshop of ceramic porcelain was launched at the Tbilisi Brick Factory in the Saburtalo district (Saburtalo group of enterprises of construction materials). The following year a group of artists and graduates of the Tbilisi State Academy of Art was invited to work there as painters. Ceramist Murtaz Abashidze, who was among them, worked at the workshop since 1961 in the position of a chief painter. Being actively involved in the activities of the enterprise from the very first day, he stayed there until the workshop seized its existence. By the end of 1950s Abashidze had produced numerous prototypes. The first works of the ceramist (manufactured products) were mainly made of the porcelain and semi-porcelain materials. These were simple form souvenirs that were designed for mass production: the flower vases, glasses, goblets and other everyday or decorative items. For production of artistic forms the painter addressed many technological novelties, such as creation of decorations on the crocks by the use of a copper wire, simple-glazing by black and brown pale glazes etc. Articles of porcelain and semi-porcelain were mainly made in 1960-1970. However the main expressive material of M. Abashidze became red clay. The significant works of the ceramist include souvenirs made in red clay, interpretations of archaeological and historic ceramic specimens, decorative vases etc. His works often bear the images which are artistically copied from the wall relief ornaments of Georgian churches, geometric motifs with crosses of Khevsurian fabrics and figures clad in national dresses. The works that were created in 1970s unite multiple decorative sculptural vases where smoky crocks are adorned by topical figures executed in colored glaze. For creation of decorative forms the artist used material chamotte. He applied it in numerous vases, jugs and ornaments/decorations. Tbilisi enterprise of construction materials stopped functioning in 1990s. While at the enterprise the artist created more than 500 samples and etalons. Many of the works were produced by the enterprise and successfully sold on local as well as foreign markets.



1. დეკორატიული ლარნაკი „ორთავა“, ფაიანსი, 1960-იანი წწ., კერძო კოლექცია
Decorative vase "Double-headed", glazed crockery, 1960s, private collection



2. დეკორატიული ლარნაკი, თიხა, ფერადი ჭიქურები, 1979, სემ, ეროვნული გალერეა
Decorative vase, clay, colored glazes, 1979, GNM, National Gallery



3. ტოლჩა, თიხა, ფერადი ჭიქურები, 1975, სემ, ეროვნული გალერეა
Jug, clay, colored glazes, 1975, GNM, National Gallery



4. ხილის ლარნაკი, ჭიქურქვედა ფერადი საღებავები, გამჭვირვალე ჭიქური, 1976, სემ, ეროვნული გალერეა
Fruit bowl, painted earthenware, covered with glaze, 1976, GNM, National Gallery



5. დეკორატიული ლარნაკი, თიხა შებოლილი, ფერადი და ალდგენითი ჭიქურები, კერძო კოლექცია
Decorative vase, smoke-stained and glazed earthenware fired in reducing kiln, colored glazes, private collection



6. თასი, თიხა შებოლილი, ალდგენითი ჭიქურები, 1977, სემ, ეროვნული გალერეა
Cup, smoke-stained and glazed earthenware fired in reducing kiln, 1977, GNM, National Gallery



7. ლარნაკი, თიხა შებოლილი, ფერადი და ალდგენითი ჭიქურები, 1970-იანი წწ., კერძო კოლექცია
Vase, smoke-stained and glazed earthenware fired in reducing kiln, 1970s, private collection



8. დოქი, თიხა შებოლილი, ალდგენითი ჭიქურები, 1977, სემ, ეროვნული გალერეა
Jug, smoke-stained and glazed earthenware fired in reducing kiln, 1977, GNM, National Gallery



9. სუვენირი, თიხა შებოლილი, ალდგენითი ჭიქურები, 1960-იანი წწ., კერძო კოლექცია
Souvenir, smoke-stained and glazed earthenware fired in reducing kiln, 1960s, private collection



10. სუვენირი, თიხა შებოლილი, ალდგენითი ჭიქურები, 1960-იანი წლები, კერძო კოლექცია
 Souvenir, smoke-stained and glazed earthenware fired in reducing kiln, 1960s, private collection



11. დეკორატიული ლარნაკი „ფასკუნჯი“, შებოლილი თიხა, ალდგენითი ჭიქურები, 1960-იანი წწ., კერძო კოლექცია
 Decorative vase "Firebird", smoke-stained and glazed earthenware fired in reducing kiln, 1960s, private collection



12. დეკორატიული ჭურჭელი, თიხა, მინანქარი, ალდგენითი ჭიქურები, 1970, სემ, ეროვნული გალერეა
 Decorative vessels, glazed earthenware in enamel colors, fired in reducing kiln, 1970, GNM, National Gallery



13. დოქი, თიხა შებოლილი, აღდგენითი
ჭიქურები, კერძო კოლექცია
Jug, smoke-stained and glazed earthenware fired
in reducing kiln, private collection



14. დეკორატიული ლარნაკი „ცხენბურთი“,
თიხა შებოლილი, ფერადი და აღდგენითი
ჭიქურები, 1970-იანი წწ, სემ, ეროვნული
გალერეა
Decorative vase "Polo", smoke-stained and
glazed earthenware fired in reducing kiln,
1970s, GNM, National Gallery



15. „არაბი ქალები“, ფაიანსი, ჭიქურქვედა და
ჭიქურზედა საღებავები, კერძო კოლექცია
"Arab Women", glazed crockery, colored,
private collection

თეოლოგიური-სახელმწიფო

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

წინამძღოლი და ხალხი

(ქრისტიანის და კომუნისტის ხედვა)

1917 წელს რუსეთში, რევოლუციის გზით, სახელმწიფოს სათავეში ჩაუდგა ბოლშევიკების პარტია ვ. ლენინის ხელმძღვანელობით, რომლის პოლიტიკა და ზოგადად მსოფლხედველობა აგებული იყო მარქსისა და ენგელსის კომუნისტურ თეორიაზე. რუსეთის სამხედრო ექსპანსიის გზით, მსოფლიოს ერთ მეექვსედს და მათ შორის საქართველოსაც ამ იდეოლოგიის პრაქტიკული ნაწილის საკუთარ თავზე გამოცდა მოუწია.

ამ თეორიას საკაცობრიო პრობლემათა სამუდამოდ გადაწყვეტის ამბიცია ჰქონდა და მასში ხელოვნებისთვისაც მოინახა ადგილი. უკიდურესმა მატერიალიზმმა და პრაქტიკაში ტოტალიტარულ სისტემად ქცეულმა სახელმწიფომ ხელოვნების ფუნქცია პოლიტიკურ იდეათა მასებისათვის აგიტაცია-პროპაგანდით განსაზღვრა, ეს კი საშუალებას გვაძლევს, ხელოვნებისვე საშუალებით, უკეთ და ღრმად გავიგოთ ამ იდეოლოგიის რაობრივი საკითხები, მისი ყველა ნიუანსის გათვალისწინებით.

საბოლოო ჯამში, კომუნიზმი სხვა არაფერი გამოდგა, თუ არა ინსტრუმენტი ძალაუფლების მოპოვებისთვის, ხოლო შემდეგ მისი გამტკიცებისთვის. ბოლშევიკ-კომუნისტებს სძულდათ ყველა ვინც მცირეოდენი დამოუკიდებლობითაც კი გამოირჩეოდა, მათ ინტელექტუალურ და მატერიალურ საფრთხედ აღიქვამდნენ, ფაქტობრივად ასეთად გამოცხადდა საზოგადოებრივი ე. წ. „ძველი წყობის“ უმრავლესი ელემენტი („გადმონათები“). პირველ რიგში ეს შეეხოთ მათ, ვისაც მატერიალური კაპიტალი ჰქონდათ – მესაკუთრეებს, ბურჟუაზიას, კაპიტალისტებს, კულაკებს და სხვა... მათ მოჰყვა სახელმწიფო – ბიუროკრატია და პოლიტიკოსთა სახით, და მათ „დამქაშად აღქმული“ კულტურა და რელიგია.

და, აი მივაღწეით მთავარს – კომუნიზმისა და რელიგიის კონფლიქტს, რომლის თაობაზეც ორიოდ სიტყვით ჩემ დაკვირვებას მოგახსენებთ.

მარქსიზმისთვის ფუძემდებლურ „კომუნისტურ მანიფესტში“ სიტყვა რელიგია შემდეგ კონტექსტში ჩანს: „ის ბრალდებანი კომუნიზმის წინააღმდეგ, რაც წამოყენებულია რელიგიური, ფილოსოფიური და საერთოდ იდეოლოგიური თვალსაზრისით, უფრო დაწვრილებითი განხილვის ღირსნი არ არიან“¹. თითქოს რელიგია მატერიალისტური თეორიით, იმდენად არარაობად, იმდენად ნათლად უარყოფით, მხილებულ, დისკრედიტირებულ მოძღვრებად მიიჩნიეს, რომ მასზე საუბარიც კი დაენანათ. თუმცა მარქსს მანამდე ეთქვა „შეგელიანური ფილოსოფიის საკუთრების კრიტიკაში“ – „რელიგია ხალხის ოპიუმია“- ო.

ბოლშევიკ-კომუნისტების ხელისუფლების სათავეში მოსვლის შემდეგ რელიგიის კრიტიკას გაცილებით დიდი ადგილი და ყურადღება დაეთმო. მასთან ბრძოლა ძალადობრივი გზების გარდა, რაც ტაძრების დახურვას, დანგრევასა და მორწმუნეთა მიმართ რეპრესიებს მოიცავდა, პროპაგანდის გზით, ხელოვნების სხვადასხვა დარგებს დაევალოთ, განსაკუთრებით ისეთ დარგებს, რომლებსაც ხალხთა მასებზე მეტი წვდომა ჰქონდა. ასეთებია კინო, პლაკატი და მონუმენტური ქანდაკება.

¹ კ. მარქსი, ფ. ენგელსი, *კომუნისტური პარტიის მანიფესტი* (1848 წ), თბ., 1954, გვ. 63.

გავიხსენოთ მაგ., ანტირელიგიური განწყობის მატარებელი ფილმები ამ დროის საბჭოთა კინოდან: ეკლესიას დასცინიან ი. პროტაზანოვის ფილმში „წმინდა იორგენის დღე“ („Праздник святого Иоргена“, 1918 წ., გახმოვანებულია 1930 წელს), რომელშიც გაქილიკებულია და მხილებულია ეკლესია, როგორც ორგანიზებული აფერიზმის სისტემა, ფარსი; ა. პანტელეევის ანტირელიგიური სატირაა „მამა სერაფიმე“ (Отец Серафим, 1922წ.)²; ანტირელიგიურ განწყობილებებს კომუნისტური ხელისუფლების მხრიდან გადმოსცემს ძიგა ვერტოვის ანიმაცია: „საბჭოთა სათამაშოები“ („Советские игрушки“, 1924წ.) (სურ. 1) – ეკლესია (სამღვდულოება) აქ მოხსენიებულია ეპითეტით „მკვდარი“, ნაჩვენებია როგორც ქრისტიანული რელიგიის და კაპიტალისტთა მსახური; მისსავე დოკუმენტურ ფილმში „მსოფლიოს მეექვსედი ნაწილი“ („Шестая часть мира“, 1926წ.) – ის ზოგადად ნეგატიურად გაშუქებულ წარსულში ექცევა, შამანიზმთან, ჯადოქრობასთან, რიტუალურ მსხვერპლმწიროვასთან, ისლამთან და ბუდიზმთან ერთად, როგორც ცრურწმენების დამწერგავი; ეკლესიას თავისებურად ეხება ს. ეიზენშტეინი ფილმში „ოქტომბერი“ („Октябрь“, 1927წ.) ის ჩნდება ჯერ როგორც მეფის რუსეთის სიმბოლური „ზურგი“ (კადრი: ალექსანდრე III-ის ძეგლის ფონად მოსკოვის მაცხოვრის ტაძარი), მერე როგორც დროებითი მთავრობის მაკურთხებელი; მომდევნო ნამუშევარში „ძველი და ახალი“ ან „გენერალური ხაზი“ („Старое и Новое“ ან „Генеральная линия“, 1929წ.) ეიზენშტეინი ქრისტიანებს უტვიზინო თხებს ადარებს და ასეთნაირად, პირდაპირ დასცინის მათ. საქართველოში, ამ მხრივ, შემდეგი სურათია: რუსეთიდან ჩამოსული რეჟისორის ი. პერესტიანის ფილმში „არსენა ჯორჯიაშვილი“ (გენერალ გრიგოზის მკვლელობა) (1921წ.) – მუშათა გამცემი,

² ჟორჟ სადული, *Всеобщая история кино*, ტ. IV, გვ. 245.

„იუდა“ – ქრისტიანი მორწმუნეა, რასაც მისი ეკლესიის წინ პირჯვრის გადწერა მოწმობს; ი. პერესტიანის ფილმში „წითელი ეშმაკუნები“ („Красные дьяволята“, 1923წ.) მახნოს კრიმინალურ ჯგუფს მღვდელი მასპინძლობს (სურ. 2); ზაქარია ბერიშვილის ფილმში „საკანი № 79“ (1929 წ.) სცენაში სასამართლოს დაწყების წინ მულავნდება არაერთგვაროვანი განწყობა ქრისტიანული ეკლესიის მიმართ (სურ. 3); მიხეილ კალატოზიშვილის ფილმში „ჯიმ შვანთე“ (მარილი სვანეთს, 1930წ.) ქრისტიანული ეკლესია წარმართული ცრურწმენის სიმბოლოა, ხალხის მიერ შეწირული ფული მის მომხვეჭელობასაც ამხელს (სურ. 4); საქართველოში ყველაზე ანტირელიგიურ ფილმად ალბათ მ. ჭიაურელის „ხაბარდა“ (განზე გადექ! 1931წ.) შეგვიძლია მივიჩნიოთ. მასში ეკლესიის მისამართით პირდაპირ არის გამოხატული შეურაცყოფა, ფილმის განმავლობაში კი ტაძრის ნგრევა მიმდინარეობს (სურ. 5); მოგვიანებით, ისევ ჭიაურელთან, „არსენა“-ში (1937 წ.) რუსული იმპერიალიზმის სამსახურში მდგომი ეკლესია, წამლავს გმირ არსენას და ღალატობს ერს (სურ. 6). პლასტიკიდან, უამრავთაგან ერთი, საკმარისად ნათელი ნიმუშია საქართველოს ისტორიულ დედაქალაქში, მცხეთის ჯვართან ე. ი. უძველესი სინმინდის სიახლოვეს დადგმული, მოქანდაკე ი. შადრის ლენინის მონუმენტი (1927 წ.)³ (სურ. 7).

(რად გამოცხადდა რელიგია?) რელიგიის კრიტიკისას კომუნისტური სისტემა, თავად ბოლშევიკები ხელოვნებაშიც და ზოგადადაც შემდეგი გამომუშავებული კლიშეებით ხელმძღვანელობდნენ: ეკლესია წარსულში სახელმწიფოს, იმავე ფეოდალების, არისტოკრატების სამსახურში მდგომი დაწესებულება იყო, ღარიბი ხალხის უკეთ სამართავად მოგონილი; რელიგია თანასწორობის და დემოკრატიის საწინააღმდეგოდ – ჯერ მონათმფლობელობის, შემდეგ ფეოდალიზმის, იერარქიის სამსახურში დგას, რათა

³ იქვე, გვ. 252.

იმავე ფეოდალთა ქმედებები გაამართლოს; რელიგია „ტრადიციის“, ცრუ ღირებულებების სახელით, პროგრესის მოწინააღმდეგე და შემაფერხებელია; რელიგია ადამიანს რეალობას წყვეტს, და, შესაბამისად, ფიზიკურად უზუნაროს და უსაქმურს ხდის; მეტაფიზიკა, მილმიური სამყაროს არსებობა, რასაც ქრისტიანობა ქადაგებს, სინამდვილეში ფარული ნეკროფილიაა. საქართველოში ამას დაერთო ეკლესიის იმპერიალისტური მეფის რუსეთის სამსახურში ჩადგომა. ეს ჩამონათვალი სხვადასხვა კონტექსტში და სხვადასხვა დროს სხვადასხვაგვარად ინტერპრეტირდებოდა, თუმცა ძირეულად არ შეცვლილა.

(რად მიიჩნევდა თავს კომუნიზმი?) ბოლშევიკ-კომუნისტებს, მათი ბატონობის მანძილზე გამოუმუშავდათ ერთი თვისება, ისინი საკუთარ სრულყოფილებას სხვის ნაკლზე მითითებით წარმოჩენდნენ. ამიტომ ყოველთვის, და მათ შორის ეკლესიის კრიტიკის დროსაც, მომდევნო სიტყვა, სცენა, ტაქტი, ტაეპი თუ სხვა... კომუნიზმის დადებით მხარეებზე მითითებას ეთმობოდა.

მათ აქაც ჰქონდათ საკუთარი, რელიგიის შესახებ არსებული კლიშეების საპირისპირო, თუმცა ასევე მარტივი კლიშეები, წინას კონტრასტული: კომუნიზმი ყოველთვის პროგრესულ, სიახლისაკენ მსწრაფ, ენერგიულ, სახალხო, დემოკრატიულ, თანასწორ, ყოველგვარი წინასწარი განწყობებისაგან და ცრურწმენებისაგან თავისუფალ, მეცნიერულ, ყოველთვის მართალ, რეალისტურ, რაციონალურ და ქმედითუნარიან ძალად წარმოგვიჩინდა საკუთარ თავს.

მაგრამ იყო თუ არა ასე? — ვსვამ ორმაგ კითხვას: იყო თუ არა ეკლესია ისეთი, როგორადაც ის კომუნისტ-ბოლშევიკებმა დაგვანახეს და იყო თუ არა კომუნიზმი და იყვნენ თუ არა თავად ბოლშევიკები ისეთები, როგორადაც თავი მოჰქონდათ? ხელოვნებათმცოდნეობამ პასუხი კვლავ ისტორიული, სტატისტიკური და სხვა მონაცემების საშუალებით კი არ უნდა ეძიოს, არამედ სა-

ხვითი ხელოვნების ნიმუშების დახმარებით. უნდა გავერკვეთ თუ რას ამბობენ ისინი ამის თაობაზე.

ავიღოთ კომუნიზმისა და ქრისტიანობისათვის უალრესად მნიშვნელოვანი — იერარქია-დემოკრატიისა და ხალხისა და პიროვნების ურთიერთმიმართების საკითხი. სწრედ ამ თემის საილუსტრაციოდ შევარჩიე ერთი მხრივ, ქრისტიანობაში არსებული სახვითი მოდელი, კერძოდ, „უფლის სერობის“ ხატები და, მეორე მხრივ, ბოლშევიკური ეპოქის აღიარებული და ცნობილი ქმნილება.

დავიწყოთ პირველი.

თუ გავიხსენებთ საერო თუ საკულტო სივრცეებში ამ თემაზე შექმნილ ფრესკებს, ხატებს, დაწყებული დასავლური, თუგინდ ლეონარდო და ვინჩის „უფლის სერობით“ („Ultima Cena“ – 460 × 880 სმ, მილანი) (სურ. 8), დამთავრებული აღმოსავლეთ-ქრისტიანული გამოსახულებებით, თუნდაც დავითგარეჯას უდაბნოს მონასტრის კედლებზე გამოსახული „უფლის სერობით“ (სურ. 9), უმრავლესად ყველგან ერთ სათქმელსა და შესაბამის სქემას აღმოვაჩინოთ.

ავიღოთ და ვინჩის ნამუშევარში მაცხოვარი თავის 12 მოციქულთან ერთად იყოფს ტრაპეზს; კომპოზიცია „სტანდარტული“ სქემისაა: ფრიზულად, ჰორიზონტალზე გაშლილი გამოსახულება, ცენტრში მაგიდა და მის უკან, ჩვენსკენ სახით მსხდომი მოციქულნი და მაცხოვარი. სუფრა თანაბრად ეკუთვნის მის წევრებს – ვიზუალურად მოციქულნი და მაცხოვარი თანაბარი ზომისა და სიმაღლის არიან. იერარქიული სხვაობა მაცხოვარსა და მის მონაფეებს შორის ლეონარდოსთან გამჟღავნებულია ქრისტეს ფიგურის კომპოზიციურ და პერსპექტიულ ცენტრში განთავსებით, შესაბამისად, მის ირგვლივ ინტერიერის განლაგებით (მაგ., მაცხოვრის უკან გაჭრილი სარკმლები, ყველა ხაზი მასთან მიდის და სხვ...) და მაცხოვრის ფიგურის მყარ კომპოზიციურ-გეომეტრიულ ფორმაში (სამკუთხედში) მოქცევით. სუფრა ჩვენი მხრიდან გახსნილია, მეტი თხრობითობისა და

რეპრეზენტაციულობისათვის, ამავე დროს, რენესანსისათვის სახასიათო ჰუმანისტური მიდგომის ნიშნად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ გახსნილობა ჩვენც გვაახლოვებს და მოზიარეს (სუფრის თანამონაწილეებს) გვხდის აქ აღსრულებული საიდუმლოსი.

გარეჯში იერარქიული სხვაობა კიდევ უფრო მინიმუმამდე დადის, გამოსახულებაში გაზრდილია პირობითობა – ნეიტრალური ფონი, კონტურით შეკრული პირობითი ფორმა, აყირავებული პერსპექტივა. მაცხოვრის გაზრდილი ფიგურა სუფრის კიდისკენ ინაცვლებს, მოციქულთა ჯგუფისგან გამოყოფილი, დიდი წრიული ჯვროვანი შარავანდით თავზე, მაგრამ ის დომინაციას უთმობს შორეულად ოვალის ან წრის მოტივის მქონე (კუთხეებში მომრგვალებული) ამოყირევებულ პირობით სუფრას, რაც ძირითად ყურადღებას მომართავს სუფრაზე და მის ზედა მხარეს ჩამომწკრივებულ მაცხოვარსა და მოციქულთა ფრიზულ ჯაჭვზე. სხვა დანარჩენით ხატება სტრუქტურულად მიჰყვება სერობის ტრადიციულ თხრობას: ჩვენსკენ გახსნილი სუფრა, მეტ-ნაკლები იერარქიული თანასწორობა და სხვა...

ბიბლიაში ეს ის თავია, სადაც მაცხოვარი ღვთაებრივ ექვარისტობას აღასრულებს, ექვარისტობას ანუ სამადლობელს, რომელიც კაცობრიობას უმსხვერპლო რიტუალის სახით მოგვეცა. ეს თავი სხვა რამითაც არის ჩვენთვის საინტერესო.

ამგვარი გამოსახულების შექმნისათვის წინაპირობა, შესაბამისი იდეაა ის ფრაზა, რომელიც მაცხოვარმა წარმოთქვა ამ სუფრაზე: „თქვენს შორის უფროსი უმცროსივით იყოს, ხოლო ვინც უფროსობს – მსახურით“⁴.

ამდენად, იგი აქ თავის მონაფეებს, სხვა ყველაფერთან ერთად, ესაუბრა მორჩილების, მსახურების, თავკაცობის – იერარქიის ქრისტიანულ წესზე, რომელიც უზოგადესად

⁴ ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, შადრი, 1986, №10. გვ. 669; ასევე В. М. Зименко, *Образ великого Ленина в произведениях советского изобразительного искусства*, М., 1962, გვ. 21.

გამოიხატა ფორმულთ: ყველაზე მაღალი ყველაზე მდაბლის მსახურია. ე. ი. ის მრავალშრიანი იერარქია, თურმე, პასუხისმგებლობის ხარისხთა განაწილება ყოფილა, სადაც ვერტიკალი, სინამდვილეში ერთმანეთზე ურთიერთდამოკიდებულ ელემენტთა ორგანიზებული უწყვეტი ერთობაა, ისეთივე როგორც წრებრუნვა.

ამ ყველაფრის შემდეგ ცოტა უცნაურია, რატომ გამოიყვანეს ქრისტიანობა უთანასწორობის, კლასთა მტრობისა და ჩაგვრის რელიგიად?

და ისიც გასარკვევია, რა შემოგვთავაზებს სანაცვლოდ?

ამაში გასარკვევად საუკეთესოდ მეჩვენება რუსული ოფიცოზის მიერ იმთავითვე აღიარებული, და შემდგომაც დამკვიდრებულ⁵ პირველი ლენინის ორდენოსანი მხატვრის⁶ ისააკ ბროდსკის დახატული სურათის „ლენინი სმოლნიში“ («Ленин в Смольном»,⁷ 1930წ.) (სურ. 10) მისი შედარება „უფლის სერობასთან“, თუნდაც ზემოთ მოხსენიებულ და ვინჩისთან.

რატომ?

სინამდვილეში მათ ბევრი რამ აახლოვებს ერთმანეთთან: ორივე კაცობრიობის მხსნელზე გვიყვება, ორივე შემთხვევაში მესიასთან გვაქვს საქმე, კაცობრიობის განვითარების ახალი ეტაპის ავანგარდში რომ იდგა, სახვითი თვალსაზრისით, ორივე შედარებით მჭიდროდ არის ჩასმული გარკვეულ სასურათე სივრცეში, ფრიზული-ჰორიზონტალური კომპოზიციური ნყოფით, ორივესთან მაგიდა-სუფრაა და შესაბამისი იდეის პრეზენტირება მათთვის შედარებით მშვიდ და უკონფლიქტო გარემოში ხდებ-

⁵ ლუკას სახარება, თავი 22-26. იხ. ვებ.: <http://www.orthodoxy.ge/tserili/gadasatseri/akhali/luka/luka-22.htm>

⁶ В. М. Зименко, *Образ великого Ленина*, М., 1962, გვ. 16-18-20.

⁷ „ის გახდა პირველი მხატვარი მთელ სსრკ-ში, რომელსაც გადაეცა ლენინის ორდენი. „Властитель муз...“ — https://little-histories.org/2014/10/23/stalin_poster/#prettyPhoto

ბა. აქ მთავრდება მსგავსებები და იწყება სხვაობები.

ბელადის პორტრეტის ხატვა ბროდსკიმ ლენინის გარდაცვალებამდე გაცილებით ადრე დაიწყო⁸.

ლენინი ზის ოთახში, რომელშიც მისი ბოლშევიკური ფრაქციის შტაბი იყო მოწყობილი (სმოლნის სასახლე სანკტ-პეტერბურგში), იქ სადაც მუშებთან, სამხედროებთან ერთად მომზადდა 1917 წლის ოქტომბრის რევოლუცია⁹. პირველი, რაც თვალში გვხვდება, ისაა, რომ მაცხოვრისაგან განსხვავებით, ის აბსოლუტურად მარტოა. მის სიმართლეს გავიგებდი, მაგრამ ამ მარტოკაცის სამუშაო მრგვალი მაგიდის გარშემო მხატვარი დიდ ცარიელ სივრცეს ტოვებს: ადამიანთათვის სავარძელს, დივანს და სკამს დგამს, – სულ 6 დასაჯდომი ადგილია. საშინელი, ლამის ნეკროფილური სიცივის ყურებისას უსიამოვნო გრძნობა გვიპყრობს – საგნები, რომლებიც ამზადებს ადგილს სიცოცხლისათვის, არ არის ამ სიცოცხლით შევსებული, ამიტომ ჩნდება ნაკლებობის, სიცარიელისა და უსიცოცხლობის განცდა; ამ ეფექტს აძლიერებს მხატვრის მიერ შერჩეული ცივი კოლორიტი და ზედმინევი რეალისტურად გამონერილი ფაქტურები. ლენინიც ძალიან უცნაურია – ის რაღაცას თავისთვის ფიქრობს და წერს, ფაქტობრივად ზურგით, სახის პროფილით ჩვენსკენ.

⁸ http://www.tretyakovgallery.ru/ru/collection/_show/image/_id/331

⁹ შექმნის ისტორია: „უკვე 1921 წელს მხატვარს ეძლევა ნებართვა ნატურიდან ხატოს ილიჩი. ის კომინტერნის II კონგრესის ოფიციალური ქრონიკიორი ხდება... ისააკ იზრაილის ძე ამ უნიკალურ შესაძლებლობას იყენებს 100%-ით, ის დაუღლელად, ერთი მეორეზე მიყოლებით ხატავს სურათებს ილიჩზე: „ლენინი კრემლის ფონზე“ (1923), კომინტერნის II კონგრესის სადღესასწაულო გახსნა“ (1924), „ლენინი სმოლნის ფონზე“ (1925), „ლენინის გამოსვლა პუტილოვის ქარხნის მუშათა მიტინგზე 1917 წლის მაისში“ (1929). მაგრამ მეტად გამოირჩა ტილო „ლენინი სმოლნიში“, 1930 წელი.“ იხ. სტატია ისააკ ბროდსკიზე: „Властитель муз...“ – https://little-histories.org/2014/10/23/stalin_poster/

და მივდივართ დასკვნამდე: ადამიანი, რომელიც კაცობრიობის თანასწორობისათვის იბრძვის და მის განთავისუფლებას, დაახლოებასა და გაერთიანებას ცდილობს (ინტერნაციონალის სახელით), ხალხის მეგობარი და დემოკრატია, მისთვის ყველაზე კომფორტულ, არაკონფლიქტურ (მეგობრულ) გარემოში, თავის თანამოაზრეთა შტაბშიც კი აბსოლუტურად მარტოა; სკამები, სადაც მისი თანამოაზრენი – „მოციქულნი“ უნდა ისხდნენ, დაუბადებელი/არდამდგარი სიცოცხლის მოლოდინით, არდადგომით, სიცარიელეზე და სიკვდილზე ლაპარაკობენ.

კაცობრიობის შარავანდომოსილი ახალი მხსნელი, თუნდაც ერთი და განუმეორებელი, უკვდავი ლენინი მაცხოვარივით ვერ გვიყოფს ტრაპეზს, პირიქით, ზურგს გვაქცევს, არც კი გვიმჩნევს; თუმცა რას გავვიყოფს, ერთადერთი, რაც აქვს ჩვენთვის მოსაცემი, მისი ნაწერებია, ბლოკნოტებად და გაზეთებად მაგიდაზე რომაა მიმოფანტული. ამ დროს, ძალაუნებურად იტყვი, რომ იმ „მეტაფიზიკური“ მაცხოვრის სუფრა გაცილებით ვიტალურია, რადგან მასზე მიწიერი საკვებისთვისაც მოინახა ბლომად ადგილი. ლენინის ხელში მოთავსებულ ბლოკნოტში თუ რა იწერება, ჩვენთვის აბსოლუტურად დამალულია, გაურკვეველია, რას წერს ჩვენსკენ ლამის ზურგით მოტრიალებული და საკუთარ თავში ჩაბრუნებული ხალხთა მხსნელი: მისგან განაპირებული კაცობრიობის მომავალი განვითარების გეგმაზე მუშაობს თუ სულაც საკუთარ დღიურს ავსებს; ფაქტობრივად, ჩვენ მასთან ვერ მივდივართ, ვერ ვუერთდებით, ვერ ვგებულობთ ვინ არის ის, მხსნელი თუ მტერი, რადგან ამის საშუალება თავად არ მოგვცა. მაგრამ მისი განსაკუთრებულობა სათუო არ ხდება, რადგან ის ერთადერთი ცოცხალი არსებაა ამ სურათზე; ირონიულია, მაგრამ მიუკარებლობა და მარტოობა არის კიდევ მისი გამორჩეულობა. თუ ვეცდებით ტექსტად ვთქვათ, რასაც სურათი გვიყვება, გამოვა: ამ ვითარებაში ჩვენ ვერც

მიუახლოვდებით მას, ვერც გავუგებთ მას და ვერც მივიღებთ მისგან რამეს, ის უნდა ვინამოთ, დავემორჩილოთ და გავყვეთ.

ეს არა თუ დემოკრატიული, არამედ პირიქით, ანტიდემოკრატიულია, მეტიც, ის იღებს ძველ მოდელს (სერობისა) და მას ამოყირევებული შინაარსით გვიჩვენებს.

დასკვნა ასეთი თუ იქნება: კომუნიზმი რაციონალიზმის სახელით ქადაგებდა მონობას და უარეს იერარქიას და ფანატიზმს, მან ამოაყირავა გაგება ერთი ყველასთვის, ყველა ერთისთვის სასარგებლოდ.

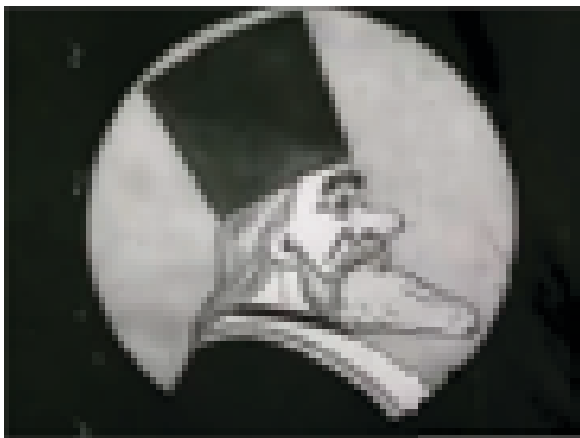
თუმცა, ამ სურათში მჟღავნდება ის მაცდური თვისება კომუნიზმისა, რომელიც გვიჩვენებს, რომ სიცარიელე, რომელიც სურათზე შევსებას საჭიროებს, ალბათ ბევრს ხიბლავდა კიდევ, რადგან ქმნიდა განცდას, რომ ბელადთან შეიძლება ყველა დაჯდეს, ვინც გინდა მიუახლოვდეს — ეს უნდა ყოფილიყო ის ერთადერთი ილუზია, რაც ამდენი ხანი ამართლებდა ამ რეჟიმს.

Temur Kantaria-Jabadari

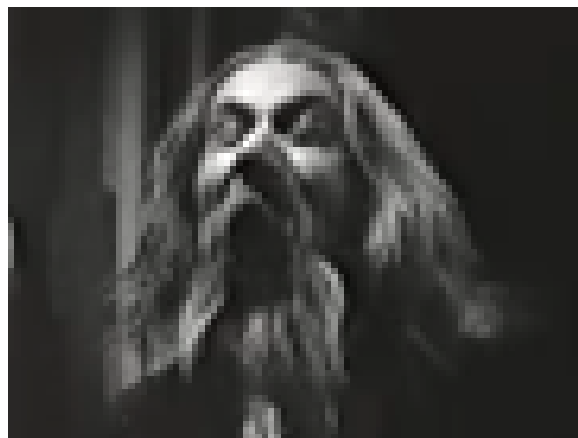
Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

A Leader and People (Visions of a Christian and a Communist)

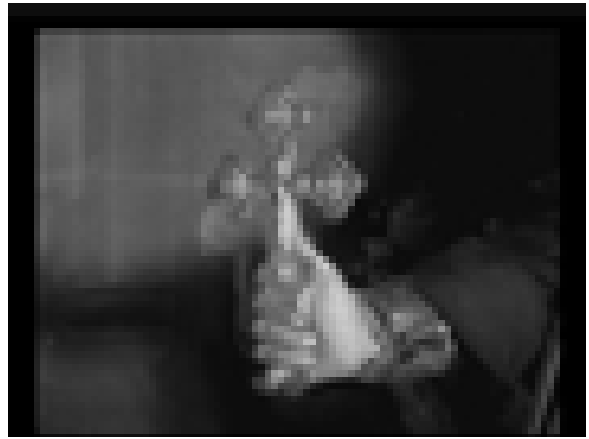
The article focuses on opposition of Communist and Christian world-view models. The materials which were used by the Bolsheviks for illustration of anti-religious feelings are taken from the cinematography. The article analysis the major topics of conflict between these two sides and highlights differences of the vertical and horizontal systems, the theme of hierarchy and public democracy, chiefs/leaders of Communism and Christianity. It attempts to present a personal point of view of the author and evaluates stereotypical statements through comparative and stylistic analyses of the selected famous art works (relig.: “Last Supper” by Leonardo da Vinci and commun.: “Lenin in Smolny” by Isaak Brodsky).



1. „Советские игрушки“ („საბჭოთა სათამაშოები“) 1924, რეჟისორი ძ. ვერტოვი
Soviet Toys, 1924, director Dziga Vertov



2. „Красные дьяволята“ („წითელი ეშმაკუნები“), 1923, რეჟისორი ი. პერესტიანი
Red Devils, 1923, director Ivan Perestiani



3. „საკანი №79“ 1929, რეჟისორი ზაქარია ბერიშვილი
Cell #79, 1929, director Zaqaria Berishvili



4. „ჯიმ შვანთე“ (მარილი სვანეთს) 1930, რეჟისორი მ. კალატოზიშვილი
Jim Shvante (Salt for Svanetia), 1930, director Mikheil Kalatozishvili



5. „ხაბარდა“ (განზე გადაეკ!) 1931, რეჟისორი მ. ჭიაურელი
Khabarda (Step Aside!), 1931, director Mikheil Chiaureli



6. „არსენა“ 1937, რეჟისორი მ. ჭიაურელი
Arsena, 1937, director Mikheil Chiaureli



8. ი. შადრი, ვ. ი. ლენინის მონუმენტი ზაჰესში, 1927
I. Shadr, V. I. Lenin's Monument at the Zemo Avchala Hydroelectric Station, 1927



8. ლეონარდო და ვინჩი, სერობა უფლისა (L'Ultima Cena), 460 × 880 სმ, მილანი, XV ს-ის ბოლო
Leonardo da Vinci, The Last Supper (L'Ultima Cena), 460x880 cm, Milan, late 15th century



9. სერობა უფლისა, დავითგარეჯა, XI ს.

The Last Supper, David Gareja, 11th century



10. ისააკ ბროდსკი, ლენინი სმოლნიში (Ленин в Смольном), 1930
Isaak Brodsky, Lenin in Smolny, 1930

ქეთევან რუხაძე

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

გარემოს დიზაინი – ხელოვნებათა სინთეზი არქიტექტურასთან (მარიკა იზორიას შემოქმედების მიხედვით)

ესთეტიკური გარემო არქიტექტურის, სახვითი და დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების სინთეზის ურთიერთქმედების შედეგია, რომლის მიზანია ადამიანი აზიაროს სამყაროს მშვენიერებას, განსაზღვროს მისი ადგილი და როლი ამ სივრცეში. ძალზე რთულია არქიტექტურულ გარემოში, იქნება ეს ინტერიერის, ექსტერიერის თუ ლანდშაფტის სივრცე, შეიტანო შენი ხელწერა, თქვა შენი სიტყვა ისე რომ არ დაარღვიო ბუნებაში უკვე არსებული ნონასწორობა და ჰარმონია, შეერწყა არქიტექტორის ჩანაფიქრს, გახდე ამ გარემოს თანაზიარი, საუკეთესო შემთხვევაში კი მისი დომინანტი – მაორგანიზებელი ელემენტი.

ყველაზე დიდ სიძნელეს მაინც ისტორიულად ჩამოყალიბებულ გარემოში შეჭრა წარმოადგენს. მოსამზადებელი სამუშაოს შესრულებისას ასეთი პროექტები ყოველთვის განსაკუთრებულ მიდგომას საჭიროებს და დიდ ძალისხმევას მოითხოვს. ეს სამუშაო ბევრად მეტ ფაქტორს მოიცავს, ვიდრე მხატვრის პროფესიულ დონეზე დამოკიდებული შემდგომი ეტაპი. ადამიანის საცხოვრებელი გარემოს ფორმირებაში, არქიტექტურული იქნება ის თუ ლანდშაფტური, მხატვრისა და არქიტექტორისთვის უპირველესია ფსიქოლოგიური კუთხით მიდგომა, რადგან გარემო ჩვენი ცხოვრების ერთ-ერთი წარმმართველი და აუცილებელი პირობაა.

გარემო ინტიმური ცნებაა და მისი „ეგო“ – ადამიანია, რადგან სწორედ გარემოს დიზაინი ქმნის ადამიანის ხასიათის განწყობას და ფსიქოტიკის ფორმირებას. ამდენად არქიტექტორსა და მხატვარს ძალუძთ შექმნან „სევდის მორევში“ ჩაძირული, ან აგრესიული სივრცე, ანდა ადამიანის ცხოვრება მარადიულ დღესასწაულად აქციონ. უკანასკნელ ხანს თანამედროვე გარემოს დიზაინმა – ურბანულმა თუ ლანდშაფტურ-სივრცითმა, გასაოცარი ცვლილებები განიცადა. გადასხვაფერდა თვითგამოხატვის საშუალებებიც: წინა პლანზეა წამოწეული ფერი და განათება, როგორც ემოციების წყარო. ეს ორი მძლავრი ფაქტორი მხატვრის ხელში უკვე ინსტრუმენტად იქცა, ჩამოყალიბდა როგორც ახალი მიმართულება, როგორც დარგი, რომელიც საშუალებას იძლევა შეიქმნას ზღაპრულ-ასოციაციური გარემო, რომელიც წელიწადის დროებისა და დღე-ღამის მონაცვლეობით იცვლება, როგორც სულიერი არსება ცოცხლობს, სუნთქავს და ურთიერთობს მნახველთან.

არქიტექტორისა და მხატვრის მიერ შექმნილი ესთეტიკური გარემო ორგანულად განუყოფელია ქვეყნის კულტურული ცხოვრებისაგან და განსაზღვრავს ამ სივრცეში ადამიანის ყოფას, ხასიათს, ცხოვრების რიტმს და ხშირ შემთხვევაში, მომავალსაც. დეკორატიულ-გაფორმებითი ხელოვნების პრაქტიკა საშუალებას იძლევა თვალი მივადევნოთ როგორ ხდება ტრანსფორმაცია, როგორ იქცევა მხატვრულ-დეკორატიული ხელოვნების ნიმუში ლანდშაფტური, ან არქიტექტურული გარემოს მძლავრ დომინანტად, რომელიც წყვეტს დამოუკიდებელ არსებობას და ამ სივრცის განუყოფელ, ორგანულ ნაწილად იქცევა. საინტერესოა განვიხილოთ არქიტექტორისა და მხატვრის შემოქმედებათა სინთეზის ურთიერთშეჯერების საფუძველზე, მათი ადგილი და როლი ამ პროცესში. მათი დამოკიდებულება პროცესისადმი, განვითარების გზები და შედეგები. მაგალითისთვის განვიხილოთ მხატვარ მარიკა იზორიას და მისი შემოქმედებითი ჯგუფის მოღვაწეობა.

ყოველთვის ინტერესით ვადევნებდი თვალს ახალგაზრდა მხატვრის, ამჟამად უკვე ჩემი კოლეგის მარიკა იზორიას შემოქმედებით გზას. გზას – ვინრო საგამოფენო სივრციდან – დიდ, გარემოს დიზაინში და მის დამაჯერებელ დამკვიდრებას ამ სფეროში.

ყოველივე ამას წინ უძღოდა მარიკა იზორიას ხანგრძლივი, ნაყოფიერი მოღვაწეობა კერამიკის დარგში. მისი ნამუშევრების უმრავლესობა წარმოდგენილია ქვის მასით და შერეული ტექნიკით შესრულებული დეკორატიული პლასტიკის სახით. ამ მასის ტექნოლოგიური რეცეპტურა ავტორისეულია და ხანგრძლივი შრომის, ექსპერიმენტების შედეგს წარმოადგენს. გამოყენებულია ქსნის, ჩასოვიარის, პერევისის თიხები, თეთრი ცეცხლგამძლე აგურის ფხენილი, თალკი, კვარცის ქვიშა და ბაზალტი. ზედაპირის გაფორმებისას იგი მიმართავს ნედლ ქიქურებს, მეტალთა ოქსიდებს, ვერცხლის ქლორიდს და თვით მეტალს — სპილენძს.

მრავალფეროვანი კომპოზიცია მიძღვნა ქართველთა უზენაესი მზის დედა-ღვთაება „ნანას“-ადმი. ერთი შეხედვით, აქ ორი, სრულიად განსხვავებული ფიგურების ჯგუფია წარმოდგენილი. ერთი სტატიკური, მქრქალ თბილ ტონალობაში გადანყვეტილი (სურ.1), მეორე დინამიკური, საოცრად ექსპრესიული, რომელიც მონოქრომულ ფერადოვან გამაშია შესრულებული (სურ.2). ეს ფიგურები გამოძახილია იმ ძველი ქალ-ღვთაებების გამოსახულებებისა, მრავლად რომ გვხვდება მსოფლიოს თითქმის ყველა ქვეყანაში და რასაკვირველია, საქართველოშიც. მცირე პლასტიკის ამ შედეგების სიმბოლოთა და კომპოზიციის საოცარი ურთიერთმსგავსება კიდევ უფრო მეტად მიგვანიშნებს ადამიანთა მოდგმის ერთიან მარადიულ ღვთიურ საწყისსა და შემდგომი განვითარების ეტაპებს.

მარიკა იზორიას კომპოზიციებზე საუბრისას ალბათ, განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს სტატიკური ჯგუფის ფიგურების ხაზგასმული მონუმენტურობა და დახვეწილი სისადავე. თითოეული ფიგურა დამოუკიდებელი კომპოზიციაა თავისი სადგამე-

ბით, რომლებიც წარმართულ-რიტუალურ საკურთხევლებადაც შეიძლება აღვიქვათ (სურ.3). თუმცა ორნამენტი ორივე ჯგუფის ამ ნამუშევრებში ძირითადად ფორმის გამოვლენის ელემენტია, ის თავისუფლად ეფინება ზედაპირს, მაგრამ სრულიად არ ტვირთავს, არ ამძიმებს კომპოზიციას. ალბათ, სწორედ ეს სემანტიკური ორნამენტი იმ ფარული შინაგანი ექსპრესიულობისა და დრამატიზმის გასაღები, რომელიც ასე ჭარბად იგრძნობა ამ მარადიული მლოცველების ფიგურებში. გასათვალისწინებელია ის გარემოებაც, რომ ჩვენს ეპოქაში ორნამენტის სიმბოლოთა იდეური აქტუალურობა საკმაოდ შესუსტდა (თუ მთლიანად არ გაქრა) – დეკორატიული ფუნქციის ხარჯზე. ახლა მნახველი საკმაოდ მომზადებული უნდა იყოს იმისთვის, რომ გაიგოს ორნამენტის სიმბოლოთა იდუმალი და საინტერესო ენა, რათა მიხვდეს, რომ ხელაპყრობილი ლოცვა, ხელდასხმა-გარდმოვლენა უძველესი რიტუალური წესია. სწორედ ამიტომ დგას მლოცველ-მავედრებელი ფიგურების ერთი ჯგუფი ზეანეული ხელებით, მეორე კი რიტუალურ როკვას – ფერხულს ასრულებს. აქ უკვე პოეტური რემინისცენციების დინებას მივყვებით, „მზე შინა“ და „ლილეო“ გვახსენდება, მზის მარადიული სადიდებლები გვეხმიანება საუკუნეთა ქარტახილებიდან. უყურებ წარმართული ღვთაებების გამოსახულებებს და შენც ჯადოსნურ სამყაროში ხვდები. მათი მორთულობის სიმბოლოები ღრმა და იდუმალი ეზოთერული შინაარსის მატარებელია: ფიგურის თავები – რკალი – მზეა, წყლისა და სამყაროს გამოსახულებებით. მკერდის სამკაული, ეს იდეურ-სიმბოლოური მახვილი — ავი სულეებისგან მცველია. სარტყელი, ქვენა და ზენა სამყაროს გამყოფი ელემენტი, ძალაუფლების, ძლევამოსილების, ნაყოფიერების და სამყაროს მაცოცხლებელი წყლის სიმბოლოა, რომელიც გარს ერტყმის და ასაზრდოებს ყოველივეს¹, სულიერსა თუ უსულოს. თითოეულ ხაზს, დეკორის უმცირეს

¹ ი. სურგულაძე, *ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა*, თბ., 1986, გვ.90,102.

დეტალსაც კი სემანტიკური მნიშვნელობა ენიჭება. აქ ვხვდებით ჯვარს, ბორჯღალს, რაც მზის, ცეცხლის, სინათლის, სამყაროს სიმბოლოებია². ვარსკვლავისებური ორნამენტული ნიშნის სიმბოლიკა ბუნების დედა-ღვთაებასთანაა დაკავშირებული, სამკუთხედები მთებია, ტალღისებური ხაზი – ზიგზაგი, გველი – წყლის სტიქიის აღმნიშვნელი³. დღესაც შემორჩენილია მრავალი რწმენა და ლეგენდა, რომელიც გველს მიაწერს მისნობასთან დაკავშირებულ რიტუალებს. ასევე მისნობის ინსტიტუტს უკავშირდება ფიგურების ცენტრში და გვერდებზე სპირალისა და რკალის გამოსახულებები, რომლებსაც ასტრალის ხვრელად, კარიბჭედ აღიქვამდნენ და ადამიანის ზეციურ სამყაროსთან დამაკავშირებლად თვლიდნენ⁴, ვინაიდან მათ თვითონაც ამ სამყაროს განუყოფელ ნაწილად მიაჩნდათ თავი. ადამიანებმა იცოდნენ, რომ თიხა ცოცხალი სუბსტანციაა და მას ერთგულება და რუდუნებით მოპყრობა სჭირდება. თიხა არ გაპატიობს არაფერს, ის ვერ იტანს მერკანტილურობას. თიხა უნდა გიყვარდეს, ასე მიაჩნდათ ოდითგანვე.

განა თიხისგან არ შექმნა ღმერთმა ადამიანი?..

ამიტომაცაა ასე მისტიკური ეს დარგი – მეთუნეობა. კერამიკა ხომ ხელოვნების სამი ძირითადი დარგის, ქანდაკების, ფერწერისა და გრაფიკის ცეცხლში ნაწარმოები დერევატია...

აღბათ ამიტომაც იქმნებოდა ოდითგანვე ღმერთქალები, დედა-ღვთაებები ამ მისტიკური მასალისაგან – და ბოლოს გებადებათ აღბათ კითხვები: და მაინც რაშია ამ ნამუშევრების დედააზრი?.. ნოსტალგია გენეტიკურ ფესვებზე?.. ან საკრალური ანბანით თანამედროვეთა დაინტერესება?.. თუ პასუხი მზის წარმართი ღვთაების ძახილზე?.. ამას აღბათ მნახველი თვითონ იტყვის. ჩემთვის კი ეს ოთხი სტიქიის: ჰაერის, წყლის, მიწისა და ცეცხლის დღესასწაული – კერამიკაა!..

² იქვე, გვ. 70-72.

³ იქვე, გვ. 110-113.

⁴ იქვე, გვ. 111-116.

ყოველივე ეს წინათქმეა მხატვრის შემოქმედებითი მოღვაწეობის გზაზე, რომლის შემდგომი ეტაპებიც ახლა უნდა განვიხილოთ. გარემოს დიზაინის არტ-ობიექტის რამდენიმე ძალზე საინტერესო არქიტექტურული და მხატვრულ-ესთეტიკური სახის გადანიშნულება, რომელთა შესახებაც ვისაუბრებთ, ეკუთვნით ინტერიერის არქიტექტორებს – შ.ნილოსანს და ს.მაისურაძეს, ხოლო მხატვრულ-დეკორატიული გაფორმება მარიკა და ნანა იზორიებს. ეს ობიექტებია საცხოვრებელი ბინების აბაზანის ვიტრაჟები, ბატიკით გაფორმებული კარი და გამყოფი კედელი ხევსურულ მოტივებზე შექმნილი ბუხრი. განსაკუთრებულად გამოვყოფდი კომპანია „ხარება“-ს რამდენიმე ობიექტს.

ვიცოდი, რომ კომპანიის „ხარება“ ოფისში დამხვდებოდა პანო – მინის, სარკის მოზაიკის, კერამიკის, ხის და ფერწერული ჩანართებით. კედლის გაფორმების მასალების ჩამოთვლილი მრავალფეროვნება გაბნევს, თითქოს უნდა გეუცხოვოს ეს კალეიდოსკოპური სიჭრელე, მაგრამ ადგილზე მისულს, კარის გაღებისთანავე გხვდება პანო, რომელიც საოცრად განონასწორებული, დახვეწილი გემოვნებითაა შესრულებული (სურ.4).

შემოსასვლელის ამ პატარა სივრცეში იატაკიდან ჭერამდე აზიდული პანო მასშტაბური შეუსაბამობით თითქოს ასევე უნდა ინვევდეს სივინროვის, სიმძიმის უსიამოვნო შეგრძნებას. აქ კი, კომპოზიციის ყველა ნაცნობი კანონის დარღვევით, პირიქით ხდება – პანო თითქოს ზრდის, აფართოებს, სინათლით, სიხარულით ავსებს სივრცეს – შესასვლელად გეპატიჟებათ და უკვე ზღურბლიდან განგანყობთ, გმუხტავთ დადებითი ემოციით... და თქვენც მზად ხართ ამ პატარა ზღაპრული გარემოს ნაწილად იქცეთ.

მარიკა იზორიას ადრეული შემოქმედებითი მუშაობა კერამიკაში და მისი გატაცება მითოსური სამყაროთი, საკრალურ ნიშან-სიმბოლოთა იდუმალი ჯადოსნური ენით, გახდა ინსპირაციის წყარო ამ პანოს „სიცოცხლის ხის“ კოსმოგონიურ-სიმბოლური და დეკორატიული გადანიშნულისათვის. ამით

იყო განპირობებული მასალათა ფართო დიაპაზონი და ფაქტორების შერჩევაც. პანო შერეული ტექნიკითაა შესრულებული: მონაცვლეობს ტრადიციული კედლის მხატვრობა, რელიეფური კერამიკის ჩანართები, მინის პლასტიკური ფორმები, ხე და სარკე – მოზაიკის სახით. როცა მასალასა და ფაქტურაზე ვსაუბრობთ არ შეიძლება გვერდი ავუაროთ ისეთ საინტერესო ფაქტურულ მასალას, როგორცაა სარკე, რომლის მოზაიკურ ჩანართებს ფერადოვანი სპექტრის გაცოცხლება, სივრცის განათება და გაზრდა შეუძლია. იგი ვიზუალურად თითქოსდა იტევს მთელ თავის მრავალფეროვან სემანტიკას, რომელსაც მეცნიერები ასტრალურ რწმენა-წარმოდგენებს მიაწერენ. სარკეს, როგორც ადამიანის ბედის განმგებელ და მიღმიურ სამყაროსთან დამაკავშირებელ მაგიურ-რელიგიურ საგანს, ამუღებებისა და ავგაროზების რიგსაც მიაკუთვნებდნენ. მას პატრონი სიცოცხლეში და სიკვდილის შემდეგაც უნდა დაეცვა. ნიშანდობლივია, რომ ეთნოგრაფიულ ყოფასა და ხალხურ თქმულებებში სარკის მოვალეობას ხშირად წყალი ასრულებს⁵. სწორედ ეს არის განმსაზღვრელი კომპოზიციის ფონის, ფერისა და მასალისათვის. ასევე სიმბოლურია პანოს კომპოზიციის შუაში საკრალური ხის, როგორც სამი სკნელის მარადიული იპოსტასის ხატება და ასტრალურ მნათობთა ჩართვაც. ასტრალურ სიმბოლოთა რიგს განეკუთვნებიან თევზებიც, სიმბოლურ დატვირთვას ატარებს თვით ფერიც. ძირითად დომინანტებს ცისფერი, როგორც კოსმოსისა და წყლის სამყაროს, ხოლო ოქროსფრიდან ყავისფრამდე შუალედური ტონალური გრადაციები შუასკნელის აღმნიშვნელია⁶. იდუმალი, ჯადოსნური ენის სიმბოლოებითაა გადმოცემული პირველსაწყისი მარადიული სამყაროს შექმნა, ცა და მნათობები, წყალი – სიცოცხლის უშრეტი წყარო და წყლის ბინადარნი.

⁵ გ. გოცირიძე, ჯადოსნური სარკე, ქართული ეთნოგრაფიული მასალის მიხედვით, *ანთროპოლოგიური კვლევანი*, თბ., 2010, გვ. 212-223.

⁶ ი.სურგულაძე, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 169-176.

მთელი კომპოზიცია გადანყვეტილია სწორ-ხაზოვანი ვერტიკალური სიბრტყეების, როგორც კოსმოსში აჭრილის სრბოლა, ხოლო მათ შორის მბრუნავი სიბრტყეები, ვითარც მარადიული მოძრაობის აღმნიშვნელი და წმინდა ხის, სამყაროს დედაბოდის ირგვლივ წყლის ტალღებს ადევნებული საღვთო თევზების მისტიკურ-რიტუალური ფერხული. სარკის დეკორატიული ფრაგმენტები ჩანართების სახით, რომლითაც უმთავრესად წყლის სამყაროა გადმოცემული, ფუნქციურ დატვირთვასაც ასრულებს, სიღრმეს მატებს ოფისის ვიწრო ავანსივრცეს, აირეკლავს სინათლის სხივს და ფერად აქცენტებს, წყლის სივრცის დინების შეგრძნებას უფრო ამძაფრებს, აცოცხლებს მთელ კომპოზიციას და მისი გრაფიკული ნახატის დიაგონალური სიბრტყეების მოძრაობის, ბრუნვის რიტმს აჩქარებს (სურ.5).

მთელი პანო მითოსურ სამყაროდაა წარმოდგენილი, რომლის ყოველი გრაფიკული ხაზი და სიბრტყე ზეცაში მზისკენ მიისწრაფვის. მზე – იგივე წრე, როგორც მცველი ავისაგან, სივრცეში იხსნება და იღებს მცენარეული ორნამენტის სახეს. ყოველი გეომეტრიული ფორმა სემანტიკურ სიმბოლოებად გვევლინება და სიცოცხლის საწყისებთან დაკავშირებულ ჰაერს, წყალს, დედამიწას გამოხატავს. თემა იხსნება ამ სიმბოლოების კომპოზიციური თანწყობით, რაშიც ჩანს ავტორის კონცეფტუალური ხედვა. პანო აღქმისთანავე „იკითხება“ ზემოდან ქვემოთ – კოსმოსიდან დედამიწის სირღმისაკენ. ქვემოდან ზემოთ მიმართული წყლისა და თევზების აღმასვლა ღვთიური მოვლენის გამოხატულებაა და ამგვარად უერთდება მარადიული წრებრუნვის ციკლს. პანოს თითოეული ფრაგმენტი დასრულებული კომპოზიციისაა, რომელსაც თავისი მასალა, ფაქტურა, ფერი გააჩნია და თავისთავად, დამოუკიდებლად შეუძლია იარსებოს. მაგრამ არა – თითქოს რაღაც უხილავი სიცოცხლის საწყისი, ღვთიური ძალა ერთ მთლიანობაში კრავს, სულს შთაბერავს, აიტაცებს და დაატრიალებს მარადიული ხის ირგვლივ ზეაღმა მდინარე წყლის ჭავლს,

მშობლიურ სტიქიას მინდობილ საღვთო თევზებთან ერთად.

ამ ნამუშევარში თანამედროვე ხელოვანის შემოქმედებითი მეთოდი უფრო ასოციაციურია, რაც ქმნის ფართო სივრცეს ინდივიდუალური აღქმისათვის. პანო გვაბრუნებს იმ პირველქმნილ იდუმალ მითოსურ სამყაროში, სადაც წაშლილია ადამიანისა და ბუნების ურთიერთჭიდილი, დაძაბულობა, სადაც მხოლოდ წონასწორობა, ჰარმონია და ღვთიური სილამაზე სუფევს.

აღბათ უმართებულო იქნება ორიოდ სიტყვით არ შევხვით ამ ოფისის ინტერიერის დიზაინის ავტორს — ახალგაზრდა არქიტექტორ სოფო მაისურაძეს და მის შემოქმედებას, ეს მისი პირველი ნაბიჯებია (მასვე ეკუთვნის გორგასალის 1-ში მდებარე მაღაზია-ბარის გაფორმება და ყაზბეგში სასტუმრო „ხარება“).

კიბის ბაქნიდან შედიხართ ოფისის მომცრო სივრცეში, სადაც შესავლელი კარის მოპირდაპირე კედლის მთელ სიმაღლეზე აღმართულია ზემოთ განხილული მხატვრული პანო. იგი თითქოს გეგებებათ და მიგაცილებთ ოფისში. ოფისის უჭირავს არცთუ ისე დიდი ერთიანი სივრცე, რომელიც გაზრდილია გამყოფი ტიხრების ალების ხარჯზე. თავისუფალი გეგმარება საშუალებას აძლევს არქიტექტორსა და მხატვარს, უშუალოდ პანოს კოლორიტს დაუქვემდებარონ საოფისე გარემოს მხატვრულ-ესთეტიკური გადანყვეტა. ოფისის ინტერიერი გაფორმებულია მინიმალისტურ სტილში. სამუშაო სივრცე უნივერსალურია. მარცხენა კედელი მთლიანად სამზარეულოს კარადას უკავია. კარადის თავზე ჭერამდეა აღმართული ულამაზესი ნატურალური მარმარილოს პანო ლურჯი ხაზოვანი ჩანართებით, რომელიც თავისი მდიდარი ფაქტურით, ფერთა და მხატვრული გამომსახველობით სამზარეულოს სივრცის ფუნქციურ დატვირთვას შეუმჩნეველს ხდის და მთელ სამუშაო გარემოს სასტუმრო ოთახის იერს ანიჭებს. ამდენად, ოფისში მარმარილოს პანო უკვე მეორე მაორგანიზებელ ელემენტად გვევ-

ლინება. პანოს და მარმარილოს ფერების — ცისფრის და ლურჯის მრავალჯერადი სინკოპა ინტერიერის მხატვარ-არქიტექტორს აიძულებს მიუსადაგოს მას ავეჯისა და კედლის ფერიც. როგორც ვნახეთ, ინტერიერის ფერადოვანი გადანყვეტა, ამ შემთხვევაში, ძირითადად დაფუძნებულია მხატვრული პანოს კომპოზიციასა და ფერზე. ის წარმოადგენს მძლავრ დეკორატიულ აქცენტს და მაორგანიზებელ ელემენტს ინტერიერის მთელი სივრცისთვის. ეს ხაზგასმული სისადავე და დომინანტური მოცისფრო-ლურჯი ტონი ელევანტურობას სძენს გარემოს. სინათლე, რომელიც ძველებური მაღალი ფანჯრებიდან იღვრება მთელ ოფისში, წელიწადის დროისა და დღე-ღამის განმავლობაში იცვლება. ღამით, როცა აქ, მეიდანზე, სხვა უბნებისგან განსხვავებით, თბილისი ფხიზლობს, ქუჩის მხატვრული განათება თავისი ჯადოქრული ეფექტებით, თანმდევი მუსიკისა და მხოლოდ ამ უბნისთვის დამახასიათებელი მიყრუებული ხმაურით, მართლაც რომ განუმეორებელ ხიბლს მატებს პანოსა და ოფისის სივრცეს.

ოფისის მთელი გარემო სტატუსისა და წარმატების ერთგვარი გზამკვლევი და იდეური მაჩვენებელია, ის კომპანია „ხარება“-ს სავიზიტო ბარათია.

ამავე კომპანიას ეკუთვნის ბარი-მაღაზია გორგასალის 1-ში, რომლის ვიტრინის ვიტრაჟის კომპოზიციის ავტორი და შემსრულებელია მარიკა იზორია. მის შექმნაში მონაწილეობდა ნანა იზორიაც, რომელიც ამ ინტერიერში გამოფენილი დეკორატიული ფარდაგის ავტორი და შემქმნელია.

ძალზე საინტერესოა ვიტრაჟის შესრულების ტექნოლოგია. გამოყენებულია მეტალის ოქსიდები, კვარცის ქვიშა, მინაქარი და ოქროს ლუსტრა, ზედნადები და ფერადი მინის რელიეფური, ხის ტიხრებიანი, ნახევრად გამჭვირვალე ვიტრაჟი. მაქსიმალურად მქრქალი განათების ეფექტი, საუკეთესო საშუალებაა ბარში ინტიმური გარემოს შესაქმნელად.

ბარი-მაღაზიის არარეალური ზღაპრული გარემოს შეგრძნებას ამძაფრებს ვიტრინ-

ის „სენდვიჩის“ ტექნიკით შესრულებული მხატვრული მინის ფერადი ათინათი, რომლის გამა მკვეთრად რეაგირებს შუქ-ჩრდილის ცვლილებაზე. სივრცეში დაღვრილი სინათლის სხივი დღისით სიცოცხლის სიხარულით, ღამით კი იდუმალებით და ზღაპრული შუქ-ჩრდილით ავსებს მთელს ბარს. განსაკუთრებით კი მოელვარე ფარდაგს, რომელიც ბარის სიღრმეში, გამყოფი კედლის ლიობში კარის შემცვლელ მოძრავ ტიხრადაა შეკიდული. ნანა იზორიას ტრადიციული ფარდაგი ქართული ხურჯინის მოტივებზეა შესრულებული. ხელოვანი არ ღალატობს თავის ინდივიდუალურ ხელნერას და ხალხური ორნამენტის ტრანსფორმირებას ახდენს, მოელვარე ფერადი მძივებით ქარგავს მას (სურ.6), რითაც სრულიად მოულოდნელ, უჩვეულო იერს ანიჭებს ბარის სიღრმეში არსებულ გასასვლელს. ამ არცთუ ისე დიდი სივრცის მარჯვენა მხარეს, ვიტრინასთან მეტალის ხაზგასმულად მარტივი კონსტრუქციის (ავტორი-არქიტექტორი ს.მაისურაძე), რომელიც ვიზუალურ-ესთეტიკურის გარდა, ფუნქციურ დატვირთვასაც ითავსებს, ერთგვარ დგამსაც წარმოადგენს სასმელის ბოთლებისთვის. კომპოზიციის ეს თვალში საცემი პრაგმატულობა და კონსტრუქტივიზმი მყის გვაფხიზლებს, ზღაპრიდან კვლავ რეალობაში, ბარში გვაბრუნებს.

აქ განსაკუთრებული ატმოსფეროა საღამოობით, როცა სივრცე ივსება ხალხით, იდუმალებით და პოეტურ-მისტიკური აურით. ოდნავ თეატრალიზებული, მომხიბლავი დიზაინი, ამას დამატებული თბილი, მოკრძალებული მომსახურეობა — ესაა სწორედ ის, რაც აიძულებს მომხმარებელს, რომ კვლავ და კვლავ ესტუმროს ამ პატარა ბარ-მაღაზიას (სურ.7).

შემდეგი განსახილველი ობიექტია სახლი ვაკეში, ხევსურულ მოტივებზე შექმნილი არქიტექტურულად ნაქანდაკარი ბუხრით. საცხოვრებელი ბინა გადანყვეტილია მინიმალისტურ სტილში. აქ დაცულია ამ სტილის ძირითადი პრინციპი: ყველა აუცილე-

ბელი ელემენტის განსაზღვრულობა, პრაქტიკული საჭიროება, სისადავე და არაფერი ზედმეტი. თუმცა ინტერიერის დიზაინის ავტორი, მაინც გამოირიცხავს ზედმეტ სიმკაცრეს და საშუალებას აძლევს სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნების მხატვრებს საკუთარი პოეტური მუხტი შეიტანონ პროექტის დიზაინში. ინტერიერის ხასიათს განსაზღვრავს დიდი, თავისუფალი, მაღალი სივრცე, ფართე პანორამული ფანჯრებით და ფერადი ვიტრაჟით ჭერში. მისი თავშეკავებული გამა მონოქრომულ პალიტრას ქმნის, ნაცრისფრის გრადაციებით — მუქიდან, მოთეთრო-ნაცრისფრამდე ჭერზე, იატაკზე ხე და ქვა-გრანიტია ბუხრის ირგვლივ. ეს უნივერსალური ბუნებრივი მასალები, რომელთა გამოყენება მისაღებია ყველა სახის დიზაინში, განსაკუთრებულ ხიბლს მატებს გარემოს. მინის საერთო ფერადოვანი გამა საოცრად უხდება თბილი გრადაციების მქონე ნაცრისფერი ტონალობის რბილ ავეჯს და მაგიდებსა და სკამებს, რომლებიც მუქი ფერის აქცენტებად იკითხება (სურ.8). ასეთი, სწორად განაწილებული, განონასწორებული მახვილები ინტერიერის საერთო ფერადოვნებას მეტად უსვამს ხაზს, განსაზღვრავს ბინაში კომფორტსა და პოზიტიურ ემოციებს. ჭერში დამონტაჟებული განათება ასევე ხაზგასმულად მინიმალისტურ სტილშია გადანყვეტილი. სახურავზე ტერასაა — საზაფხულო ბაღით, სადაც შეიძლება სასაიმოვნო გარემოში, მეგობრულ ატმოსფეროში გაატარო დრო. ინტერიერი და ტერასაც საზაფხულო ბაღით თანამედროვე, საოცრად ლაკონიური და რესპექტაბელურია. ამ პროექტში იგრძნობა ქალის მიერ შექმნილი დიზაინი, რომელიც ყოველთვის გამოირჩევა მაქსიმალური სისადავეთ, დახვეწილი გემოვნებითა და ლირიკული სიმყუდროვით.

ინტერიერის ყველა ელემენტი სივრცეში დამოუკიდებლად, თუმცა იმავდროულად, ერთი მთლიანობის ნაწილად იკითხება. სივრცის ცენტრს წარმოადგენს მძლავრი

მხატვრულ-არქიტექტურული მოცულობა, სკულპტურა – გამყოფი კედელი-ბუხარი. ის პროექტის განსაკუთრებულ და ყველაზე მომხიბლავ ელემენტად იქცა. ბუხარს ბინაში მრავალფუნქციური — გათბობის და გამყოფი კედლის დატვირთვა აქვს. ის სამზარეულოს სასტუმრო ოთახისგან ზონირებას ახდენს და ინტერიერის ერთ-ერთ მთავარ მხატვრულ-ესთეტიკურ დატვირთვას ასრულებს (სურ.9). კედელი-ბუხარი წარმოადგენს დეკორატიულ-მონუმენტურ სივრცით არტ-ობიექტს, რომლის კომპოზიციის ავტორი და შემსრულებელი მარიკა იზორიაა. რაც შეეხება ჭერზე ფანჯრის ვიტრაჟს, ის ნანა იზორიას ეკუთვნის. ინტერიერს განსაკუთრებულად უხდება სასტუმრო ოთახის მხარეს, ბუხრის მარჯვენა კედელზე დაკიდებული მხატვარ ალექს ბერდიშევის ხის პანორამულ ჩარჩოებში ჩასმული, მოლურჯო-ნაცრისფერი გრაფიკული ნამუშევარი. იგი ორგანულად ერწყმის უკვე ჩამოყალიბებულ გარემოს და თითქოს ბუხრის ტონალობისა და რიტმის ერთგვარ ლოგიკურ გაგრძელებას წარმოადგენს.

მარიკა იზორიას შემოქმედებაში განსაკუთრებულად გვინდა გამოვყოთ ამ ბინის მონუმენტურ-დეკორატიული გაფორმება. სხვა არტ-ობიექტებისაგან ეს ნამუშევარი სრულიად გამოირჩევა შედარებით მკაცრი და თავშეკავებული იერით. მასში შეიგრძნობა ერთგვარად შეუმჩნეველი, ფარული სევდა, ასოციაციური მოგონებები ხევსურეთის წარსულზე, მთის მკაცრ, შეუვალ ტრადიციებზე, ერთურთს გადაჯაჭვულ წარმართული და ქრისტიანული რელიგიების გამოძახილზე. ამდენად ინტერიერის ამ ძირითადი ელემენტის და ცენტრის კომპოზიციის ფილოსოფიის ფესვები ისტორიისა და ეთნოგრაფიის წიაღში უნდა ვეძიოთ.

ვიზუალური ინფორმაცია, რომლითაც დატვირთულია მარიკა იზორიას ეს ნამუშევარი მონოდებულია თანამედროვე მხატვრული ენით. ამიტომ მნახველი მარტივად ამოიცნობს არტ-ობიექტების სიმბოლურ-ეზოთერულ შინაარსს. იგი გვეხმარება ვპოვოთ და განვიმსჭვალოთ პოეტურ-რო-

მანტიკული გარემოს „ადგილის სულით.“ ბუნებრიობა, თავშეკავებული ტონალური გრადაცია, ხაზგასმულად მკაცრი გრაფიკა – ეს ხევსურული კომპოზიციის მკაცრი გეომეტრიზმის, ქვის რუხი, მონაცრისფრო ტონალობისა და ხის მუქი, ჩაშავებული ძელების ერთგვარი გამოძახილია. ნაირგვარია ერთობლივად გამოყენებული მასალები – ქვა, თეთრი მარმარილოს ჩანართები, ცეცხლის ალზე მოელვარე ნაჭედი სპილენძი, კერამიკა-შამოთი, ფაიანსი, კერამიკული შემფერავები – კობალტის ოქსიდი, ჭიქურის ალდგენითი გამოწვა – ცეცხლით ჯადოქრობა. ხევსურული კომპოზიციის ფასადის იმიტაციაა ფიქალის ფაქტურა, რომლითაც მოპირკეთებულია ბუხრის ფასადი. ორმხრივ მოქმედი ცეცხლი – კერად, ხოლო პილონი დედაბოძის ხატებად აღიქმება. ბუხრის უკანა, სამზარეულოს მხარე ქართული „გლესური დარბაზის“ დამაგვირგვინებელ ჭერის ფორმას მოგვაგონებს. არქიტექტურული სკულპტურის შუაში ჩადგმული ჯვრის შავი გრაფიკული გამოსახულება – გზაჯვარედინის, სამყაროს ოთხი მხარის მიმანიშნებელია (სურ.10).

ფასადით დარბაზისკენ მიმართული ბუხრის კომპოზიციის ხევსურეთის მკაცრი ბუნების ნაკარნახევია – დიდი სამკუთხა სიბრტყეებით აგებული მისი ზედაპირი ქვედა არეზე ვერტიკალური სოლისებრი სიბრტყეებით ყალიბდება და თავისი დაღარული ნახატი ფიქალის „კრაკლესებური“⁷ ფაქტურის იმიტაციას ახდენს. ბუხრის მოპირკეთების საოცრად ბუნებრივი რუხი ფერადონება თავისებურად ინვეს კლდოვანი მასივის შთაბეჭდილებას. იგი ცოცხლდება მრავალგვარი სემანტიკური ასოციაციებითაც. სოლისებრი სიბრტყეები განსაკუთრებით აღვივებს მნახველის ფანტაზიას. იგი თითქოსდა ზეციდან მოვლენილი ღვთაებრივი ცეცხლის მაჩვენებელი გზაა, რომლის უქრობელ მარადიულობას სპილენძის ორი ცეცხლოვანი თვალი დარაჯობს. ბუხრის სადგამზე ხელის მტევნის ანაბეჭდი, რომელიც წარ-

⁷ კრაკლე – კერამიკული ნაკეთობის ტექნოლოგიური დამუშავების მეთოდი, რომელიც ინვეს მისი ზედაპირის დაბზალვას

მართულ ხანაში ქალღმერთის კომპლექსში შედიოდა და უკანა მხარეს ჯვარი საკრალურობას ანიჭებს მთელ კომპოზიციას. ორივე ერთად, ხელი და ჯვარი, ხაზს უსვამს ამ არქიტექტურული სკულპტურის მნიშვნელოვანებას თანამედროვე ინტერიერში. სიმბოლურია ბუხრის მოპირკეთებაში ჩართული თეთრი მარმარილოც — ამ ფერის ქვას ხევისურეთში მაგიურ-აპოტროპეული დანიშნულება ჰქონდა და ხალხის თავშეყრის ადგილებში ავი თვალის საწინააღმდეგოდ, სახლის კარიბჭის, ან წყაროს თავზე შემოდებდნენ. კომპოზიციაში გამოყენებული ფერთა გამაც ხევისურული სპექტრისგან შედგება: ესაა შავი, ლურჯი, მოწითალო, სისვი (რუხი ნაცრისფერი), ყვითელი ტონები⁸. ეს სიმბოლური რემინისცენციები არათუ ჩარჩოებში აქცევს ხელოვანს, არამედ პირიქით, მისი თავისუფლების საწინდარიც ხდება.

მარიკა იზორიას საკუთარი შემოქმედებითი ხელწერა აქვს, რომელიც უკვე საცნობია და მას თავისი თაობის სხვა მხატვრებისგან თვალნათლივ გამოარჩევს. მიუხედავად, კერამიკის დარგში მოღვაწეობის მნიშვნელოვანი მიღწევებისა, რაზეც უტყუარად მეტყველებს გამოფენები, კონფერენციები, კონკურსებსა და ვორქშოფებში აღიარებული წარმატებები, იგი განსაკუთრებულ შემოქმედებით აღმავლობას აღწევს ექსტერიერისა და ინტერიერის დეკორატიულ-მონუმენტური გაფორმებისას. აქ მისი, როგორც შემოქმედისა და ოსტატის ხელწერა კიდევ უფრო მრავალფეროვნად და ძლიერად ვლინდება. მხატვარი აქ თითქოს თავისუფლად სუნთქავს, სიღრმისეულად იხსნება და სრული სისავსით წარმოაჩენს თავის შინაგან სამყაროს, ცოდნას, პროფესიონალიზმსა და შესაძლებლობებს. არ შეიძლება გვერდი ავუაროთ მარიკა და ნანა იზორიების სრულიად სხვა ტექნიკებით შესრულებულ ვიტრაჟებს. ტიფანის ტექნიკით აწყობილი ვიტრაჟის ორი ვინრო ზოლი საცხოვრებელი ბინის აბაზანის კედლის მთელ

სიგრძეზეა აზიდული და სარკისა და საშხაპის მინაზე აირეკლება. მათი ყოველი მხრიდან დაცემული სხივი ირგვლივ ყველაფერს უცვლის ფერს და მოლურჯო-მოიისფრო ნათებით ავსებს აბაზანის მთელ სივრცეს. ადგილ-ადგილ აელვარებულ მოოქროსფრო-ნარინჯისფერ ფერადოვან აქცენტებს სითბო და ხალისი შეაქვს აბაზანის მოლივლივე სილურჯეში (სურ. 11). მეორე ვიტრაჟის სრულიად გასხვავებული ტექნიკა უჩვეულოა თავისი მხატვრული ეფექტებით. ავტორ-შემსრულებელი ამჯერად მხოლოდ ნანა იზორიას.

ვიტრაჟი წარმოადგენს საცხოვრებელი ბინის დიდი პილონებიანი სასტუმრო ოთახიდან სამზარეულოში გასასვლელი, კედლის მთელ სიმაღლეზე აღმართული ასიმეტრიული კარის მინებს შუა მოქცეულ ბატიკას. უჩვეულობის განცდას მისი კომპოზიცია, ფერადოვანი გამა და ფაქტურაც იწვევს, რასაც მინის გამჭვირვალება სიღრმეს მატებს და ფერადი სინათლით ავსებს. იგი ხდება ინტერიერის მძლავრი მაორგანიზებელი ელემენტი, რომლის ფერის ჟღერადობას კამერტონივით იმეორებს სასტუმრო ოთახის დგამ-ავეჯი (სურ. 12).

მარიკა იზორიას ერთ-ერთი ბოლო ნამუშევარია ყაზბეგში, სასტუმროს „ხარება“ სააქტო დარბაზის მხატვრული გაფორმება. ესაა ტრიპტიქი, სამი დასრულებული, დამოუკიდებელი, აბსტრაქტულ-დეკორატიული ხასიათის ნატურმორტი. ისინი განლაგებულია სხვადასხვა ფერადოვან სიბრტყობრივ ლაქებზე, რომელიც ერთ მთლიანობაში აღიქმება და ინტერიერის სივრცის ვიზუალურ და ფსიქოლოგიურ დომინანტად ყალიბდება. ამ ნამუშევრების ფორმა არატრადიციულია, მაგრამ სხვა ობიექტების მსგავსად, აქაც ერთმანეთს ენაცვლება და ავსებს მასალათა ფართო დიაპაზონი; ფერადი მინის ჩანართები, სარკის მოზაიკა, რელიეფი, რომელიც ზოგან ჰორელიეფურიცაა და კედლის მხატვრობა, შესრულებული ტემპერისა და აკრილის ლაჟვარდისფერი ლურჯიდან მოოქროსფრო ყვითლამდე აყვანი-

⁸ ვ. ბარდაველიძე, გ. ჩიტაია, *ქართული ხალხური ორნამენტი*, 1, ხევისურული, თბ., 1939, გვ. 9-10.

ლი თითქმის ყველა ტონალური გრადაციის საღებავებით. მათი საშუალებით მხატვარი ნატურმორტების სიმბოლურობას, უჩვეულო ხმოვანებას აღწევს და ასეთივე მეტყველს ხდის შემომფარგლავ სივრცესაც (სურ. 13,14,15).

სახვითი, დეკორატიულ-გამოყენებითი და მონუმენტური ხელოვნების ობიექტების არქიტექტურასთან კონტექსტში განხილვამ გარკვეულწილად დაგვანახა თანამედროვე ეტაპზე მხატვრის როლი ამ დარგების სინთეზირების პროცესში. მხოლოდ გარემოსთან (იქნება ეს ინტერიერი, ექსტერიერი თუ ლანდშაფტი) უერთიერთთანხმობასა და ტექნიკურ-ტექნოლოგიურ სირთულეებთან ჭიდილში მიღწეული წარმატებაა არქიტექტორისა და მხატვრის შემოქმედებითი ალიანსის აღმავლობის საწინდარი. მათი შემოქმედებითი მოღვაწეობა გარემოს დიზაინში ურთიერთგამომდინარეა და შედეგი ერთ მთლიან პროცესს ასახავს. ამ სფეროს მხატვრული პრობლემები ხელოვნების დარგების სივრცესთან შერწყმისა და ექსპერიმენტული ძიებების გზით უნდა გადაწყდეს, რაც წინა პირობაა იმისა, რომ გარემოს დიზაინმა ღირსეული ადგილი დაიმკვიდროს თანამედროვე ქართულ ხელოვნებაში.

Ketevan Rukhadze

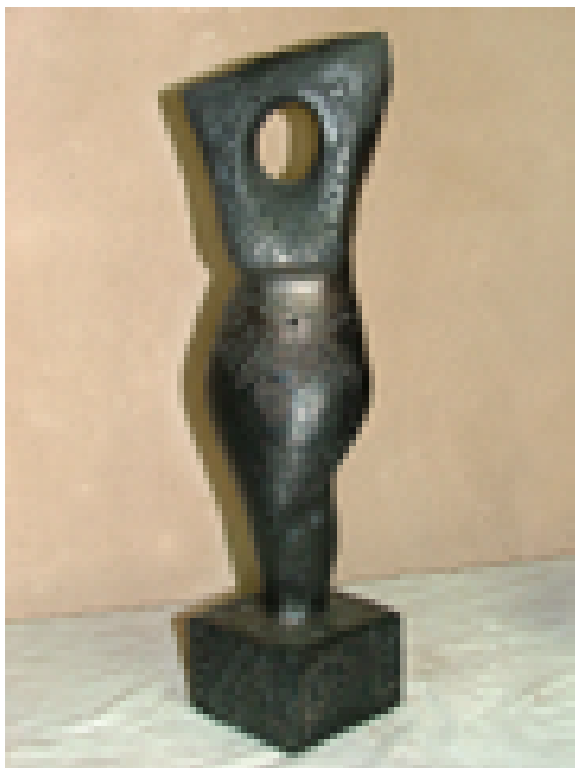
Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

Environmental Design - Synthesis of Art Forms and Architecture (Based on the works of Marika Izoria)

The issues of the latest trends of the environmental design in Georgia are discussed on the example of a creative group, which is represented by Marika and Nana Izoria, and architects: Shorena Tsilosani and Sophiko Maisuradze. Their works are produced in a context of architecture, decorative, applied and monumental art objects. The paper attempts to present the role of contemporary artists in creation of the synthesis of these sectors as well as their involvement in combining technological innovations and artistic creative quests that are currently taking place and without which development of modern environmental design, be it an interior, exterior or landscape, would not be possible.

General discussion of the issue of environmental design and artistic interpretation of the field showed that creative work of architects and artists is interconnected making the outcome to reflect on the whole process. Artificial synthesis and experimental investigation, solving of current creative problems of the contemporary environmental design which form prerequisites for a modern phase and consider the centuries old Georgian art can only be conducted this way.

The article describes artistic designs of the following architectural objects: office of the company "Khareba" in Old Tbilisi ("Meidan"), shop and a bar Gorgasali N1, Hotel in Kazbegi, residential apartment in Vake, where the dividing wall is decorated with a piece made based on Khevsurian motifs etc.



1. მარია იზორია, ქალის ფიგურა, შებოლილი თიხა, 2001, 38X17X12სმ
Marika Izoria, Female Figure, black ceramic, 2001, 38X17X12

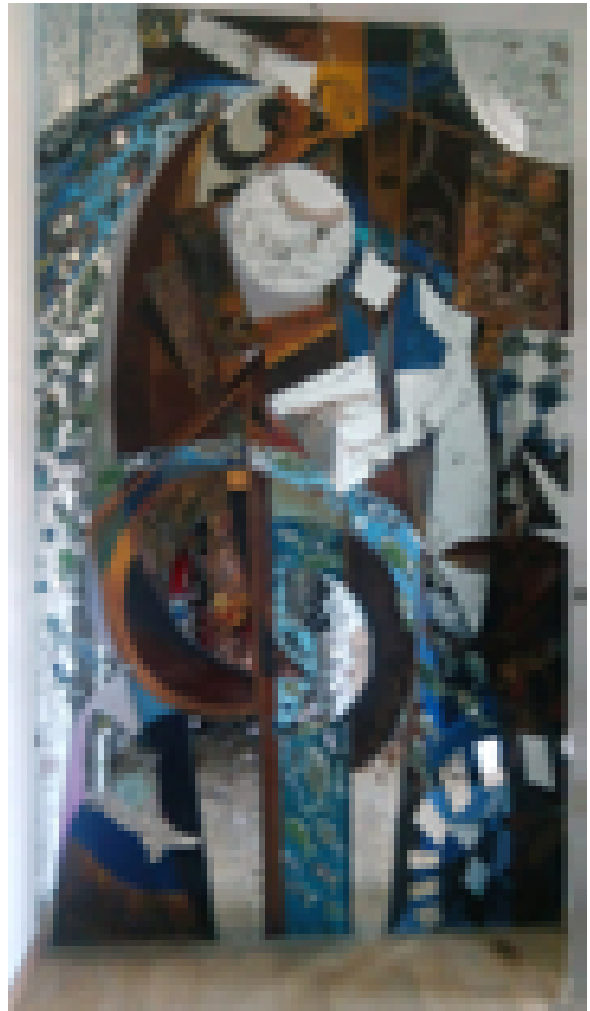


2. მარია იზორია, რიტუალური როკვა, ნახევრადშებოლილი თიხა, ვერცხლის ნიტრატი 2002, 22X5X4სმ
Marika Izoria, Ritualistic Dance, semi-black ceramic, silver nitrate, 2002, 22X5X4



3. მარიკა იზორია, ხარი, ნახევრადშეზოლილი თიხა, ფერადი ჭიქური, 2000, 14X16X7სმ.
Marika Izoria, Bull, semi-black ceramic, colored glass, 2000, 14X16X7

4. მარიკა და ნანა იზორიები, პანო, შერეული ტექნიკა, კომპანიის „ხარება“ ოფისის ინტერიერის მხატვრული გაფორმება, არქიტექტორი სოფიკო მაისურაძე, 2017, 3 კვ.მ.
Marika and Nana Izoria, decorated panel, mixed technique, interior design at the office of the company “Khareba”, architect Sophiko Maisuradze, 2017, 3 sq.m.



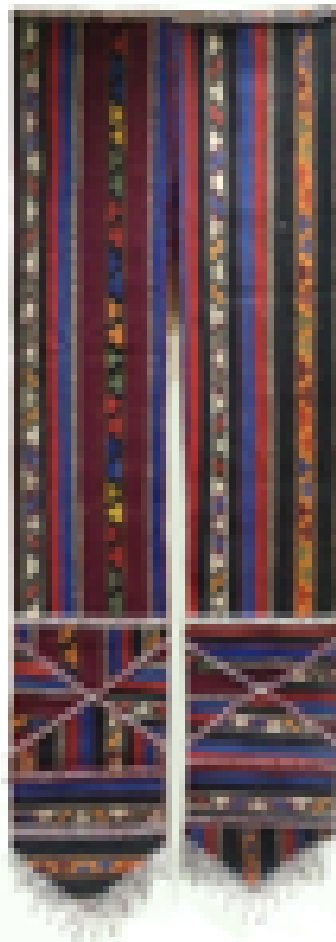


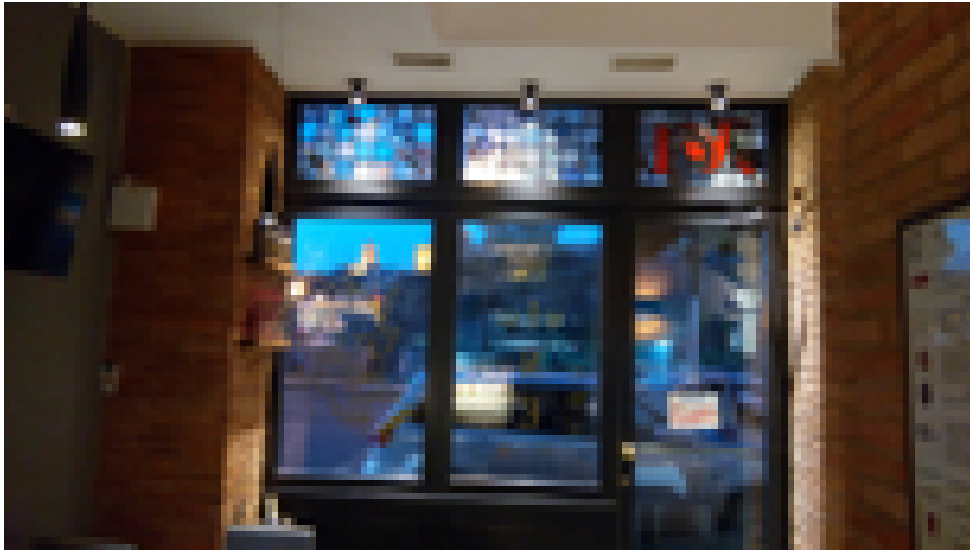
5. მარია და ნანა იზორიები, პანო, ფრაგმენტი, შერეული ტექნიკა, კომპანიის „ხარება“ ოფისის ინტერიერის მხატვრული გაფორმება, 2017

Marika and Nana Izoria, decorated panel, fragment, mixed technique, interior design at the office of the company "Khareba", 2017

6. ნანა იზორია, ტიხარი-ფარდაგი, ინტერიერი, ბარი-მალაზია, კომპანია „ხარება“, არქიტექტორი სოფიკო მაისურაძე, 2016, 2 კვ. მ.

Nana Izoria, partitioned rug, interior of a bar and a shop of the company "Khareba", architect Sophiko Maisuradze, 2016, 2 sq.m.





7. მარიკა და ნანა იზორია, ვიტრაჟი, კომპანიის „ხარება“ ოფისის ფასადის მხატვრული გაფორმება, არქიტექტორი სოფიკო მაისურაძე, 2016
Marika and Nana Izoria, stained glass, artistic decoration of the facade of the company “Khareba”'s office, architect Sophiko Maisuradze, 2016



8. მარიკა და ნანა იზორიები, დეკორატიული კედელი-ბუხარი, ინტერიერი, შერეული ტექნიკა, 2013, 35 კვ.მ., კერძო კოლექცია
Marika and Nana Izoria, decorative wall and fireplace, interior, mixed technique, 2013, 35 sq.m., private collection



9. მარिका და ნანა იზორიები, დეკორატიული კედელი-ბუხარი, ფასადი, ინტერიერი, შერეული ტექნიკა, 2013, კერძო კოლექცია
Marika and Nana Izoria, decorative wall and fireplace, facade, interior, mixed technique, 2013, private collection



10. მარिका და ნანა იზორიები, დეკორატიული კედელი-ბუხარი, უკანა მხარე, ინტერიერი, შერეული ტექნიკა, 2013, კერძო კოლექცია
Marika and Nana Izoria, decorative wall and fireplace, rear facade, interior, mixed technique, 2013, private collection



11. მარკა და ნანა იზორიები, გამჭოლი კედელი, ვიტრაჟები ინტერიერსა და ექსტერიერში, ფერადი მინა, ლითონი, 2012, 2 კვ.მ., კერძო კოლექცია
Marika and Nana Izoria, wall, stained-glass windows in the exterior and interior, colored glass, metal, 2012, 2 sq.m., private collection



12. ნანა იზორია, კარის დიზაინი, ინტერიერი, ბატიკა, მინა, 2011, 2.80X1.50, კერძო კოლექცია
Nana Izoria, door design, interior, batik, glass, 2011, 2.80X1.50, private collection



13. მარिका იზორია, თანამედროვე არტი, ტრიპტიქი, ნატურმორტი-1, შერეული ტექნიკა, სასტუმრო „ხარება“ ყაზბეგში, 2017, 1.20X86
 Marika Izoria, Modern Art, Triptych, Still Life – 1, mixed technique, hotel “Khareba” in Kazbegi, 2017, 1.20X86



14. მარिका და ნანა იზორიები, თანამედროვე არტი, ტრიპტიქი, ნატურმორტი-2, შერეული ტექნიკა, სასტუმრო „ხარება“ ყაზბეგში, 2017, 1.20X86
 Marika and Nana Izoria, Modern Art, Triptych, Still Life – 2, mixed technique, hotel “Khareba” in Kazbegi, 2017, 1.20X86



15. მარია და ნანა იზორიები, თანამედროვე არტი, ტრიპტიქი, ნატურმორტი-3, შერეული ტექნიკა, სასტუმრო „ხარება“ ყაზბეგში, 2017, 1.20X86
 Marika and Nana Izoria, Modern Art, Triptych, Still Life – 3, mixed technique, hotel “Khareba”, Kazbegi, 2017, 1.20X86

ინგა (კლარა) ქარანია

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

საუნივერსიტეტო მუზეუმების როლი აკადემიურ სწავლებასა და საზოგადოების განვითარებაში

საუნივერსიტეტო მუზეუმი წარმოადგენს მნიშვნელოვან საგანმანათლებლო რესურს-ცენტრს იმ უმაღლესი დანესებულებისათვის, რომელსაც სურს მაქსიმალური შედეგი მიიღოს სწავლებასა და კვლევაში, ასევე, მოიზიდოს ახალი აუდიტორია არა მხოლოდ თავისი რეგიონიდან, არამედ უცხოეთიდანაც. აქედან გამომდინარე, ასეთ მუზეუმებს აქვთ უნიკალური შესაძლებლობა, გარდა სხვადასხვა ტიპის კოლექციების მცველთა ფუნქციისა, „შეასრულონ ერთგვარი ხიდის როლიც ცოდნის გავრცელებისა და მეცნიერების ინტერპრეტაციის მიმართულებით“¹.

UMAC-ის² (მუზეუმების საერთაშორისო საბჭოს/ICOM-ის საუნივერსიტეტო მუზეუმებისა და კოლექციების საერთაშორისო კომიტეტი) განმარტებით, „საუნივერსიტეტო მუზეუმები მიეკუთვნება სხვადასხვა პროფილის სპეციალიზებული საგანმანათლებლო მუზეუმების ჯგუფს, რომლებიც იქმნება სასწავლო პროცესისა და კვლევითი საქმიანობის გაუმჯობესების მიზნით“³, რაც, ანალოგიურად სხვა ტიპის მუზეუმებისა, ხორციელდება კოლექციების შეგროვების, სისტემატიზაციის, კვლევის, სწავლების, დემონსტრირებისა და ინტერპრეტაციის მეშვეობით.

ისტორიულად, მოყოლებული ჯერ კიდევ ალორძინების ეპოქიდან, საუნივერსიტეტო სწავლების პროცესი მუდამ მჭიდროდ უკავშირდებოდა მუზეუმის საგანმანათლებლო შესაძლებლობებს, როგორც აკადემიური სივრცის კვლევითი თუ სასწავლო პროცესის მატერიალურ ბაზას. ხოლო განმანათლებელთა ეპოქაში (XVIII ს.), როცა ფართოდ განვითარდა მუზეუმის ხელმისაწვდომობის კონცეფცია და მის დანიშნულებად მიიჩნეული იქნა საზოგადოების ინტერესის გაღვივება კოლექციებში გაშუალებული ცოდნისადმი, სამუზეუმო საქმიანობა განიხილებოდა ექსპონატთა ვიზუალურ საშუალებად გამოყენების მეთოდად მეცნიერების მიღწევების გავრცელებისა და სწავლის პროცესში⁴.

ისტორიული ცნობებითვე, პირველი საუნივერსიტეტო მუზეუმები და მათი სასწავლო კოლექციები XVI-XVII საუკუნეებში შეიქმნა სამედიცინო და სააფთიაქო განათლების მიზნით (Hortus medicus/სამედიცინო ბოტანიკური ბაღები, Theatrum anatomicum/ანატომიური თეატრი). პირველი Theatrum anatomicum დაარსდა 1594 წელს პადუას უნივერსიტეტში (იტალია), სადაც ექსპონირებული იყო ანატომიური ნიმუშები, ცვილის ფიგურები, უძველესი ნამარხი ზოოლოგიური და სხვა მასალები. ხოლო მოგვიანებით (XVII საუკუნიდან),

¹ Managing university museums. *Organisation for Economic Co-operation and Development*, Paris, 2001, გვ. 3.

² UMAC (ICOM International Committee for University Museums and Collections) წარმოადგენს ღია ფორუმს ყველასთვის, ვინც ასოცირებულია აკადემიურ მუზეუმებთან, გალერებთან და კოლექციებთან (ჰერბარიუმებისა და ბოტანიკური ბაღების ჩათვლით). კომიტეტი ადვოკატირებას უწევს ყველა ტიპის საუნივერსიტეტო მუზეუმებსა და კოლექციებს გლობალურ დონეზე. UMAC მისიაა: საზოგადოების საკეთილდღეოდ, ხელი შეუწყოს საუნივერსიტეტო მუზეუმებისა და კოლექციების, როგორც კვლევასთან, განათლებასა და კულტურული, ისტორიული, ბუნებრივი და მეცნიერული მემკვიდრეობის დაცვასთან დაკავშირებული მნიშვნელოვანი რესურსების მდგრად განვითარებას.

³ <http://umac.icom.museum/about-umac/what-is-umac/>

⁴ R. Sandell & E. Nightingale, *Museums, equality, and social justice*, Abingdon, Oxon: Routledge, 2012, გვ.14.

ანატომიური თეატრები გაიხსნა ბოლონიის, ფერარას (იტალია), ლეიდენისა (ნიდერლანდები, სურ. 1) და მონპელიეს (საფრანგეთი) უნივერსიტეტებში (მათი ნაწილი დღემდე შემონახულია). მალე მუზეუმის მსგავსი მოდელი გაითავისეს მხატვრებმა, მოქანდაკეებმა და არქიტექტორებმაც, გაჩნდა ფიზიკისა და ქიმიის კაბინეტ-მუზეუმები⁵.

მიუხედავად ამისა, პირველ საზოგადოებრივ საუნივერსიტეტო მუზეუმად მიჩნეულია დიდ ბრიტანეთში, ოქსფორდის უნივერსიტეტის ბაზაზე დაარსებული ეშმოლის მუზეუმი (Ashmolean Museum in Oxford's University), რომელიც 1682 წელს შეიქმნა და ითვლება „თანამედროვე სამუზეუმო დაწესებულებასთან მიახლოებულ ყველაზე ადრეულ ფორმად“ არა მხოლოდ დიდ ბრიტანეთში, არამედ მსოფლიოშიც⁶. ეშმოლის მუზეუმის (სურ. 2, 3) პირველ ნაგებობაში (cabinet of curiosities) განთავსდა ელიას ეშმოლის (ცნობილი ინგლისელი პოლიტიკოსი და კოლექციონერი, 1617-1692) მიერ 1677 წელს ოქსფორდის უნივერსიტეტისათვის საჩუქრად გადაცემული სიძველეთა კოლექცია (სხვადასხვა ეპოქის მონეტები, წიგნები, გრავიურები, გეოლოგიური ნიმუშები და ზოოლოგიური ნიმუშები, რომლებიც მან სხვადასხვა დროს შეიძინა მოგზაურებისა და კოლექციონერებისაგან), ასევე, მისი მეგობრის, ჯონ ტრადესკანტ-უმცროსის (1608-1662) მიერ შეგროვებული ნიმუშები⁷. დაარსებიდან 150 წლის მანძილზე ეშმოლის მუზეუმი ფოკუსირებული იყო ოქსფორდის უნივერსიტეტის საბუნებისმეტყველო კვლევებზე, მაგრამ XIX საუკუნიდან, მას შემდეგ, რაც უნივერსიტეტის კოლექციები გადანაწილდა ოქსფორდის ოთხ მუზეუმში,

ეშმოლის მუზეუმი გადაკეთდა არქეოლოგიისა და ხელოვნების პროფილის მუზეუმად (Ashmolean Museum of Art and Archaeology), რომლის გალერეებში, 2009-2011 წლებში ჩატარებული სრული რენოვაციის შემდეგ ამაჟამად დაცულია ძველევგვიპტური და ანტიკური ხელოვნების კოლექცია, აღორძინების ეპოქის ოსტატთა (მიქელანჯელო, რაფაელი, ლეონარდო და ვინჩი) გრაფიკული ნამუშევრები, ჯორჯონეს, რუბენსის, რემბრანდტის, ლორენ ტერნერის, ოგიუსტ რენუარისა და პაბლო პიკასოს ქმნილებები, ანტიკური პერიოდის ქანდაკების ნიმუშები, ცნობილი ინგლისელი არქეოლოგის არტურ ევანსის (ეშმოლის მუზეუმის კურატორი 1884-1905 წლებში) მიერ შეგროვებული მინოსის ეპოქის სიძველეთა კოლექცია, ნუმისმატიკის, შუასაუკუნეების საომარი აღჭურვილობის მდიდარი კოლექციები (სურ. 4) და სხვა⁸.

ეშმოლის მუზეუმის დაარსებით შეიქმნა საუნივერსიტეტო სწავლებაში მუზეუმის კოლექციების გამოყენების პირველი პრეცედენტი და ამ პრაქტიკამ სათავე დაუდო მუზეუმის ახალ ტიპს — სასწავლო მუზეუმს. მომდევნო, XVIII-XIX საუკუნეებში ანალოგიური მუზეუმები იქმნებოდა უნივერსიტეტების წესდების შესაბამისად, სწავლის პროცესისა და საგამოფენო საქმიანობის განვითარების კვალდაკვალ — კერძო პირების, მეცნიერთა და მეცენატ-ფილანთროპების ინიციატივით. კემბრიჯის (1727), გლაზგოს (1807), მანჩესტერის (1888) უნივერსიტეტებში სასწავლო მუზეუმები წარმოადგენდა ინსტიტუციის სტრუქტურის შემადგენელ ნაწილს და თავდაპირველად დამხმარე დანიშნულება გააჩნდა — სასწავლო მუზეუმის კოლექციები წარმოადგენდა ბაზას და მატერიალურ რესურსებს სამეცნიერო კვლევებისათვის, ვინაიდან პირველი საუნივერსიტეტო მუზეუმები ძირითადად დარგობრივ პრინციპზე ყალიბდებოდა (მინერალოგიური, ზოოლოგიური, ბოტანიკური, ტექნოლოგიური კაბინეტები, ნატიფი ხელოვნების, სიძველეთა სასწავლო

⁵ V. J. Danilov, *University and college museums, galleries, and related facilities: A descriptive directory*. Westport, Conn: Greenwood Press, 1996, გვ.11.

⁶ P. Boylan, *Universities and Museums: past, present and future*, *Museum Management and Curatorship*, vol. 18, no. 1, 1999, გვ. 43.

⁷ A. MacGregor, *The Ashmolean Museum. A brief history of the museum and its collections*. *Ashmolean Museum & Jonathan Horne Publications*, London, 2001, გვ.12.

⁸ <https://www.ashmolean.org/history-ashmolean>

მუზეუმები და სხვ.), მაგრამ დროთა განმავლობაში, ვითარება შეიცვალა.

XIX საუკუნის შუახანებიდან ევროპის საუნივერსიტეტო მუზეუმები უკვე აყალიბებენ თავიანთ კონცეფციას, კოლექციების დაკომპლექტებისა და სისტემატიზაციის პრინციპებსა და ფორმებს, ასევე, უნიკალური მასალების ექსპონირებისა და ფართო საზოგადოებისათვის მათი წარდგენის მეთოდებს, რაც საყოველთაო ხელმისაწვდომობისა და ღიაობის პრინციპს ემყარება. ამასთან, მათი საქმიანობა მალევე გაცდა უნივერსიტეტის კამპუსის ფარგლებს — საუნივერსიტეტო მუზეუმები უკვე ემსახურებიან ქალაქებისა და თემების მოსახლეობას და ავრცელებენ კულტურულ ცოდნას სხვადასხვა სამიზნე აუდიტორიას შორის⁹.

მოგვიანებით, **XX** საუკუნიდან, სულ უფრო და უფრო მყარად მკვიდრდება აზრი იმის თაობაზე, რომ საუნივერსიტეტო მუზეუმები არამხოლოდ წარმატებით ათავსებენ სამეცნიერო და საგანმანათლებლო საქმიანობას, არამედ შესწევთ უნარი, შეასრულონ მნიშვნელოვანი როლი საუნივერსიტეტო განათლებაში, მეცნიერების, კულტურისა და ხელოვნების განვითარებაშიც.

XXI საუკუნეში საუნივერსიტეტო მუზეუმები აგრძელებენ განსაკუთრებული როლის შესრულებას ობიექტზე ორიენტირებულ სწავლებაში¹⁰ (ტრადიცია, რომელიც სცდება ბოლონის უნივერსიტეტის შექმნის ისტორიის ფარგლებს), და იმავდროულად, ითავსებენ მნიშვნელოვან სოციალურ და

⁹ P.C. Ritterbush, Art and science as influences on the early development of natural history collections. *Proceedings of the Biological Society of Washington* 1969, გვ. 84.

¹⁰ ობიექტზე ორიენტირებული სწავლება/Object-based learning (OBL) – სწავლებისადმი მიდგომა, როცა საკითხის ღრმად შესწავლის გასაადვილებლად გამოიყენება სხვადასხვა ობიექტები (საგნები). როგორც წესი, მეთოდი მოიცავს სასწავლო სივრცეში სტუდენტების მუშაობას და კვლევას ფიზიკურ არტეფაქტებთან მჭიდრო კონტაქტით. ამ შემთხვევაში, ობიექტები გამოიყენება როგორც მულტისენსორული „აზროვნების ინსტრუმენტები“ – სწავლისა და სტუდენტთა ჩართულობის ხელშესაწყობად (*ავტორის შენიშვნა*).

კულტურულ ფუნქციებს ფართო საზოგადოებისთვის — წარმოადგენენ ღია ინსტიტუციებს, რომლებიც მყისიერად პასუხობენ საზოგადოების კულტურულ მოთხოვნებსაც. მეტიც, საზოგადოებისკენ მიმართული საგანმანათლებლო საქმიანობა დღეს ბევრი საუნივერსიტეტო მუზეუმის მიერ განიხილება მათი მისიის განუყოფელ ნაწილად და რიგ შემთხვევაში, ითვალისწინებს თანამედროვე საბაზრო მიდგომებსაც¹¹; იმ გარემოებათა გათვალისწინებით, რომ **XXI** საუკუნის მუზეუმი უკვე აღარ კმაყოფილდება ტრადიციული მიდგომებით და თავს აღარ მიიჩნევს მხოლოდ უნიკალური ნიმუშების საცავად ან რეპრეზენტატორად, არამედ ხშირად გარდაიქმნება იდეების მუზეუმებად და ცდილობს მაქსიმალურად მოერგოს აუდიტორიის საჭიროებებსა და მოთხოვნებს¹².

UMAC-ის მონაცემებით, ამჟამად ევროპის კონტინენტზე საუნივერსიტეტო მუზეუმებისა და გალერეების რაოდენობა 12.950-ს აჭარბებს (ევროპაში მათი განსაკუთრებული სიმრავლით გამოირჩევა დიდი ბრიტანეთი, სადაც სხვადასხვა პროფილის 400 საუნივერსიტეტო მუზეუმია), ხოლო ამერიკის კონტინენტზე — 3500-ს (მათ შორის, აშშ-ში — 1652). მათი კოლექციების სიმდიდრე და მრავალფეროვნება საოცრად შთამბეჭდავია და მოიცავს ბევრ უნიკალურ ნივთიერ მტკიცებულებას საბუნებისმეტყველო თუ ჰუმანიტარული, ისტორიული მეცნიერებებისა და ხელოვნების სფეროდან (სურ. 5, 6, 7). ამიტომაც, არაერთი საუნივერსიტეტო მუზეუმი შესულია UNESCO-ს მსოფლიო მემკვიდრეობის ნუსხაში: პადუას უნივერსიტეტი (Orto Botanico, იტალია), კოიმბრას უნივერსიტეტი (Universidade de Coimbra,

¹¹ M. Lourenço, Contributions to the history of university museums and collections in Europe, *Museologia*, vol. 3. 2004, გვ. 17-26.

¹² ი. ქარაია მუზეოლოგიის განვითარების თანამედროვე თეორიული და პრაქტიკული ასპექტები, *II სამეცნიერო კონფერენციის – „კულტურა და ხელოვნება“: კვლევა და მართვა*, მასალები, ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამოცემა, 2017, გვ. 429.

პორტუგალია), ალკალას უნივერსიტეტი (Universidad de Alcalá, ესპანეთი)¹³ და სხვ.

მსოფლიოს საუნივერსიტეტო მუზეუმების შესახებ ინფორმაციის მოძიების გაადვილების მიზნით, UMAC-ის მიერ შეიქმნა მონაცემთა ბაზა/Worldwide Database of University Museums and Collections¹⁴, რომელიც კოლექციების და მიხედვით, მოიცავს 7 ფართო და ყოვლისმომცველ თემატურ სფეროს, რაც, თავის მხრივ, იყოფა უფრო კონკრეტულ საგნებად და პროცენტულად შემდეგნაირად ნაწილდება:

- ბუნების ისტორია და საბუნებისმეტყველო მეცნიერებები (33.4%);
- კულტურის ისტორია და ხელოვნება (24.7%);
- მეცნიერება და ტექნოლოგიები (14.2%);
- ისტორია და არქეოლოგია (10.3%);
- მედიცინა (10.1%);
- ეთნოლოგია და ანთროპოლოგია (3.9%);
- სხვა მეცნიერებები (3.3%).

როგორც წესი, ამ კოლექციების კლასიფიკაცია ემყარება დისციპლინურ კრიტერიუმებს და არტეფაქტების თავისებურებებს. შესაბამისად, UMAC-ის მონაცემთა ბაზის მიხედვით, დღეს საუნივერსიტეტო მუზეუმებს შორისაა ისტორიული, ტრადიციული და ახალი ტიპის სხვადასხვა მუზეუმები: ანატომიური თეატრები და არქეოლოგიური მუზეუმები, საბუნებისმეტყველო და ხელოვნების მუზეუმები, ისტორიული მუზეუმები, პლანეტარიუმები, აგროკულტურული მუზეუმები, დენდრარიუმები (Arboretums/არბორეტუმები) და აკვარიუმები, არქივები და სახლ-მუზეუმები, სამეცნიერო და ხელოვნების ცენტრები, თანამედროვე ხელოვნების გალერეები, საავადმყოფოებთან არსებული მუზეუმები, ეკომუზეუმები, ასევე სპეციფიკური კოლექციები, რომლებიც დაცულია აკადემიურ დეპარტამენტებსა და ინსტიტუტებში ან უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკებში.

¹³ <http://umac.icom.museum/resources/universities-world-heritage/>

¹⁴ <http://university-museums-and-collections.net/search>

პირველი საუნივერსიტეტო მუზეუმის — ოქსფორდის უნივერსიტეტის ემპოლის მუზეუმის გახსნიდან ოთხი საუკუნის შემდეგ, საუნივერსიტეტო მუზეუმები დღეს უკვე მსხვილ დამოუკიდებელ კულტურულ ცენტრებად გვევლინებიან, რომლებიც სამეცნიერო და საგანმანათლებლო საქმიანობას წარმატებით უთავსებენ აქტუალურ სოციოკულტურულ ფუნქციასაც. საამისოდ „მათ გააჩნიათ ინსტრუმენტები — აქვთ რეალური საგნები და ლაბორატორიები, ჰყავთ ჭეშმარიტი მკვლევარები, აქვთ ნვდომა ცოდნასთან, რომლის პროდუქტი ამჟამად ინარმოება და ამიტომ, ნებისმიერ სხვა ინსტიტუციასთან შედარებით, იმყოფებიან გაცილებით უკეთეს მდგომარეობაში, რათა ასახონ კოლექციების დაკომპლექტების, შესწავლისა და ინტერპრეტირების რთული საკითხები თანამედროვე სამეცნიერო, არტისტულ, კულტურულ მასალებსა თუ არამატერიალურ მემკვიდრეობაში“¹⁵.

უკანასკნელი წლების მუზეოლოგიური კვლევები ცხადყოფს, რომ იმ ნივთებს და კოლექციებს, რომლებიც ქმნიან საუნივერსიტეტო მუზეუმებს (სურ. 8, 9), უდავოდ გააჩნიათ მდიდარი ინფორმაცია და პოტენციალი სხვადასხვა ისტორიების თხრობის თვალსაზრისით. საუნივერსიტეტო სივრცეში ორგანიზებულ მუდმივ და დროებით გამოფენებზე ეს კოლექციები წარმოაჩენენ სპეციფიკური საგნებისა და დისციპლინების ამსახველ დიდაქტიკურ ნიმუშებს. იმავდროულად, ხელს უწყობენ თანამედროვე კვლევებს, განსაკუთრებით საბუნებისმეტყველო მეცნიერებების, ხელოვნების, არქეოლოგიისა და ისტორიის მიმართულებით, ასევე აქტიურად მონაწილეობენ იმ უნივერსიტეტის კულტურული მემკვიდრეობის ფორმირებასა და ასახვაში, რომელსაც თვითონ მიეკუთვნებიან.

რაც შეეხება კვლევით საქმიანობას, მაგალითად, მიჩიგანის სახელმწიფო უნივერსიტე-

¹⁵ M. Lourenço, Contributions to the history of university museums and collections, *Museologia*, vol. 3. 2004, გვ. 13.

ტის მეცნიერებისა და კულტურის მუზეუმის პრაქტიკით, საუნივერსიტეტო მუზეუმში იგი შეიძლება წარმართოს სხვადასხვა მიმართულებით. კერძოდ, შეუთავსდეს როგორც სწავლებას მუზეოლოგიის სამაგისტრო პროგრამის სტუდენტებისათვის, ასევე საგანმანათლებლო მუშაობას სხვა მომიჯნავე და თუნდაც საბუნებისმეტყველო სპეციალობების სტუდენტთათვის, რომლებიც იღებენ ფასეულ ინფორმაციას არამხოლოდ მუზეუმში დაცულ კულტურულ რესურსებსა და სამუზეუმო საქმიანობის სპეციფიკურ მხარეებზე, არამედ მუზეუმის როლსა და გავლენებზე საზოგადოების განვითარებაში¹⁶.

საუნივერსიტეტო მუზეუმების ავტორიტეტი მუდამ იმდენად მაღალი იყო, რომ ბევრი ქვეყნის სამეცნიერო საზოგადოებას (საბუნებისმეტყველო, მინერალოგიური, გეოგრაფიული, ისტორიული და სხვ.) და კერძო პირებს (მეცენატები, ფილანთროპები, მეცნიერები) არაერთხელ გადაუციათ საჩუქრად მათთვის ცალკეული სამუზეუმო ნივთები თუ მთელი კოლექციები და დღემდე პატრონაჟსაც უწევენ. საუნივერსიტეტო მუზეუმების არსებობის ისტორია მრავალ ასეთ ფაქტს აფიქსირებს და მსგავსი პრაქტიკა დღემდე გრძელდება. ამ თვალსაზრისით, უდავოდ საინტერესოა ჰამერის მუზეუმი, რომელიც ამჟამად კალიფორნიის უნივერსიტეტის (UCLA, ლოს-ანჯელესი, აშშ) შემადგენლობაში შედის და ერთდროულად წარმოადგენს სამხატვრო მუზეუმს და კულტურის ცენტრსაც. ცნობილ ამერიკელ მენარმეს და ქველმოქმედ არმანდ ჰამერს¹⁷ (1898-1990) მუდამ სურდა,

რომ მის მიერ წლების მანძილზე შეგროვებული კოლექცია რაც შეიძლება მეტ ადამიანს ენახა. საკუთარი ნების აღსრულებით და 1990 წელს ვესტველში მუზეუმის გახსნით ჰამერმა ერთგვარად გააგრძელა აშშ-ში მუზეუმების შექმნის ტრადიცია, როცა ხელოვნების პირველი მუზეუმები სწორედ მეცენატთა კერძო კოლექციების საფუძველზე ფუძნდებოდა. 1994 წელს, არმანდ ჰამერის გარდაიცვალებიდან (1990) რამდენიმე წლის შემდეგ, ჰამერის მუზეუმი, რომლის შემადგენლობაში, სხვა ამერიკული მუზეუმების მსგავსად, შედიოდა კვლევითი ცენტრი, ბიბლიოთეკა, ნიგნის მაღაზია, ადმინისტრაციული ოფისები და შიდა ეზო, კალიფორნიის უნივერსიტეტს შეუერთდა გრიუნვალდის გრაფიკული ხელოვნების ცენტრსა¹⁸ და ფრანკლინ მერფის სახელობის სკულპტურის ბალთან¹⁹ ერთად.

საუნივერსიტეტო სივრცეში ინტეგრირების შემდეგ ჰამერის მუზეუმმა (სურ.10) კიდევ უფრო გააფართოვა თავისი მოღვაწეობის სფერო და დღეს საკმაოდ დიდ როლს ასრულებს კალიფორნიის უნივერსიტეტის ინტელექტუალურ ცხოვრებაში — წარმოადგენს ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან დანესებულებას ლოს-ანჯელე-

რის მიერ შეგროვებული კოლექციის შემადგენლობა ხუთ საუკუნეს მოიცავს და აერთიანებს XV-XX საუკუნეებში მოღვაწე ამერიკელი თუ დასავლეთევროპელი მხატვრების (რაფაელი, მიქელანჯელო, რემბრანდტი, ტიციანი, რუბენსი, გოია, პიკასო, ჟან-ბატისტ კორო, შაგალი და სხვ.) ნამუშევრებს, ასევე, თანამედროვე ვიზუალური ხელოვნების, არქიტექტურისა და დიზაინის ნიმუშებს (ავტორის პენიშენა).

¹⁸ UCLA Grunwald Center for the Graphic Art შეიქმნა 1956 წელს ბიზნესმენ ფრედ გრიუნვალდის მიერ კალიფორნიის უნივერსიტეტისათვის გრაფიკული ნამუშევრების საკუთარი კოლექციის საჩუქრად გადაცემის საფუძველზე. <https://hammer.ucla.edu/blog/2017/06/episode-1-who-was-fred-grunwald/>

¹⁹ Franklin D. Murphy Sculpture Garden at UCLA შეიქმნა კალიფორნიის უნივერსიტეტის ყოფილი კანცლერის თაოსნობით (1967), რომლის სახელსაც ბალი ატარებს. იგი წამოადგენს უნივერსიტეტის ქანდაკებების კოლექციის საცავს, სადაც განთავსებულია ალ. კოლდერის, ჰენრი მურის, ოგიუსტ როდენის, ხუან მიროს და სხვათა ნამუშევრები.

¹⁶ <http://museum.msu.edu/?q=node/3>

¹⁷ არმანდ ჰამერი, რომლის სახელი ასოცირებული იყო აშშ ერთ-ერთ უდიდეს ნავთობკომპანიასთან (Occidental Petroleum), ფართო საზოგადოებისათვის ცნობილია ხელოვნების ნიმუშების კოლექციით, რომლის ნაწილი თბილისშიც, შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების მუზეუმში გამოიფინა 1986 წელს სახელწოდებით „ხუთი საუკუნის შედეგები“. გამოფენამ დიდი ინტერესი გამოიწვია და წარმოადგენდა ე. წ. „ბლოკ-ბასტირული“ გამოფენის პირველ პრეცედენტს ქართულ კულტურულ სივრცეში. არმანდ ჰამერ-

სის კულტურულ ცხოვრებაში (მუზეუმის ვიზიტორთა რაოდენობა წელიწადში 200 000-ს აჭარბებს). მუზეუმმა სახელი გაითქვა სხვადასხვა ტიპის გამოფენებისა და საზოგადოებაზე ორიენტირებული სპეციალური პროგრამების სიმრავლით: საუნივერსიტეტო კოლექციის მუდმივ გამოფენებთან ერთად, წელიწადში 20 მასშტაბური დროებითი ექსპოზიცია და 300 სხვადასხვა ხასიათის ღონისძიება საზოგადოებრივ-საგანმანათლებლო პროგრამების, სიმპოზიუმების, ლექციების, დემონსტრირების, სემინარების, ვორკშოპების, კონცერტებისა და ფილმების ჩვენების ჩათვლით, რაც 2014 წლიდან უფასოა მუზეუმის ყველა ვიზიტორისათვის.

ტრადიციულად, გასულ წლებში ჰამერის მუზეუმი, სხვა საუნივერსიტეტო მუზეუმების მსგავსად, ორიენტირებული იყო უფრო იმ აკადემიური სივრცის სწავლებით გათვალისწინებულ პროგრამებსა და კოლექციებზე, სადაც თვითონ არსებობს (კალიფორნიის უნივერსიტეტი). ისტორიული კონტექსტის მქონე მასალების (სურ.11) ექსპონირებასთან ერთად (ხელოვნების ნიმუშების მუდმივი გამოფენა ალორძინების ხანიდან XX საუკუნის ჩათვლით), მუზეუმი საგამოფენო სივრცეს ინტენსიურად უთმობს ახალგაზრდა, ნაკლებად ცნობილ მხატვრებს საკუთარი, ხშირად საკმაოდ ამბიციური პროექტების, იდეებისა თუ კონცეფციების განსახორციელებლად და ფართო აუდიტორიის წინაშე წარსადგენად. ვინაიდან ჰამერის მუზეუმს მიაჩნია, რომ „ხელოვნებასა და ახალ იდეებს შეუძლიათ გააცისკროვნონ ჩვენი ცხოვრება და ააშენონ უფრო სამართლიანი მსოფლიო“²⁰.

2005 წლიდან ჰამერის მუზეუმთან მოქმედი არტ-რეზიდენცია (სურ.12) ყოველწლიურად იწვევს 30 ხელოვანს, მწერლებსა და კრეატიულად მოაზროვნე ახალგაზრდებს მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნიდან. მუზეუმის სივრცეში მუშაობის პირობების შექმნისა და საკუთარი ხელოვნების პრეზენტაციის გარდა, მუზეუმი რეზიდენტებს უქმნის შესაძლებლობას გაეცნონ კალიფორნიის

უნივერსიტეტის მოღვაწეობას ლექცია-სემინარების, სტუდენტებსა და ლექტორებთან შეხვედრების ორგანიზების, მუზეუმის კურატორებთან მჭიდრო თანამშრომლობისა და კოლექციების კვლევის მეშვეობით²¹. გარდა ამისა, ჰამერის სასწავლო ცენტრი (Hammer Study Hall) უნივერსიტეტის სტუდენტებისათვის ახორციელებს სხვადასხვა სახის სპეციალურ პროგრამებს, რომელიც განსხვავებულ აქტივობებს სთავაზობს მათ. მაგალითისათვის, ცენტრის 2017 წლის 9 დეკემბრის სტუდენტური პროგრამის განაცხადი ასე გამოიყურება: *სტუდენტებო, მოდით ჰამერის სასწავლო სტუდიაში! ჩვენ გვაქვს კომფორტული გარემო, რაც აუცილებელია პროდუქტიული სწავლისათვის, ასევე, შემოგთავაზებთ რამდენიმე გასართობ აქტივობას თქვენი განტვირთვისათვის: Wi-Fi და ელექტრონულ საშუალებათა შეუზღუდავი რაოდენობა, Neuro-ს უფასო გამაგრებელი სასმელები, წყნარი და სასიამოვნო მუსიკა, ჰამერის ახალგაზრდების მიერ შემუშავებული არტ-ბრეიკები, ნამცხვრები ან ტორტის ნაჭრები ყავასთან ერთად უფასოდ კაფე AMMO-დან*²².

მრავალრიცხოვან და მრავალფეროვან აქტივობათა მეშვეობით, ჰამერის მუზეუმი წარმატებით ახორციელებს საკუთარ მიზანს — განავითაროს ხელოვანთა კრიტიკული როლი კულტურის, მეცნიერებისა და საზოგადოების განვითარების ყველა ასპექტში. იმადროულად, ცდილობს იქცეს ღია ფორუმად კულტურული, პოლიტიკური და სოციალური პრობლემების კვლევისათვის, რისთვისაც, უნივერსიტეტის ხელშეწყობით, ახორციელებს მრავალრიცხოვან საზოგადოებრივ-საგანმანათლებლო პროგრამებს, რომელთა სპექტრი საკმაოდ ფართოა და ვიზიტორებს მასპინძლობს ყოველდღე (ორშაბათის გარდა). ეს პროგრამები მოიცავს როგორც უშუალოდ კოლექციებთან დაკავშირებულ აქტივობებს, ასევე სხვადასხვა ტიპის პოპულარულ ღონისძიებებს,

²¹ <https://hammer.ucla.edu/artist-residencies/>

²² <https://hammer.ucla.edu/PROGRAMS-EVENTS/2017/12/DEFAULT-TITLE/>

²⁰ <https://hammer.ucla.edu>

რომლებიც გამიზნულია განსხვავებული კატეგორიის აუდიტორიის ინტერესებისა და მოთხოვნების დასაკმაყოფილებლად. მათ შორისაა ნიგნის კლუბი Libros Schimbros, ვირტუალური თამაშების ფესტივალი, მედიტაციის ყოველკვირეული პროგრამა, „ჰამერის საუბრები“, რომელიც მოიცავს ავტორიტეტულ კულტურულ, პოლიტიკურ და ინტელექტუალურ ლიდერებთან დიალოგს და დიდ ინტერესს იწვევს არა მხოლოდ სტუდენტთა შორის, არამედ ფართო საზოგადოებაშიც (მაგალითად, 2003 წლის მარტში, უშუალოდ სირიის დაბომბვის ღამეს ჰამერის მუზეუმში 2000 ადამიანი შეიკრიბა გორ ვიდალის²³ მოსასმენად, რომელიც ამ რეგიონში გაჩაღებული ომის პერიპეტივებზე საუბრობდა). მუზეუმი ახორციელებს ყოველწლიურ ღია საზაფხულო კონცერტების სერიას, საბავშვო პროექტის ფარგლებში ყოველწლიურად იწვევს ცნობილ ლოს-ანჯელესელ მხატვრებს ვორკშოპების ჩასატარებლად, სამუშაო პროცესის ჩვენებით მოზარდებისა და მათი ოჯახებისათვის, აწყობს ცნობილ პიროვნებათა მიერ პოპულარულ საბავშვო ნაწარმოებთა კითხვის საღამოებს გალერეის სივრცეში და სხვ.

ჰამერის მუზეუმს ეკუთვნის არაერთი ინიციატივა, რომლებიც კიდევ უფრო ზრდის მუზეუმის (შესაბამისად, კალიფორნიის უნივერსიტეტის) მნიშვნელობას და პოპულარობას ქალაქის (და არამხოლოდ მის) კულტურულ სივრცეში. კერძოდ, 2014 წლიდან ჰამერის მუზეუმის თაოსნობით დაფუძნდა ლოს-ანჯელესელ მხატვართა ბინალე, რომლის პროგრამას შემდეგში შეუერთდნენ მთელი კალიფორნიის შტატის ხელოვანებიც. ჰამერის მუზეუმსა და ხელოვნების სხვა გალერეებში ორგანიზებული გამოფენების სერიამ და მასთან დაკავშირებულმა ლონისძიებებმა (სატელიტური გამოფენა, ჰამერის მუზეუმის მიერ დაწესებული მთავარი პრიზი დათვალაიერებაზე გამარჯვებუ-

ლი მხატვრისათვის – კატალოგის გამოცემა, ფულადი ჯილდო 100 000 აშშ დოლარის ოდენობით და სხვ.) ბინალე მალევე აქცია თანამედროვე ხელოვნების მრავალფეროვნების დემონსტრირების მნიშვნელოვან და მაღალკვალიფიციურ პლატფორმად, ხოლო ლოს-ანჯელესი – ახალი, განვითარებადი ხელოვნების დედაქალაქად. ჰამერის მუზეუმის ინიცირებითვე, ასევე გაიმართა 30 საუკეთესო მხატვრის გამოფენა ვენეციის Boardwalk-ში, Mohn Family Foundation-თან თანამშრომლობით დაწესდა სამი ყოველწლიური ჯილდო ლოს-ანჯელესში მოღვაწე მხატვრებისათვის: ფონდის პრემია (100 000 აშშ დოლარი) და პრემია კარიერული მიღწევებისათვის (25 000 აშშ დოლარი) გაიცემა დამოუკიდებელი პროფესიული ჟიურის გადამწყვეტილების საფუძველზე, ხოლო პრემია საზოგადოებრივი აღიარებისათვის (25 000 აშშ დოლარი) მხატვარს ენიჭება მუზეუმის აუდიტორიის – გამოფენის ვიზიტორთა საყოველთაო გამოკითხვის საფუძველზე²⁴.

შესაძლოა ბევრი რამ იმ პროცესიდან, რაც თანამედროვე საუნივერსიტეტო მუზეუმებში (და ზოგადად, მსოფლიო სამუზეუმო სივრცეში) მიმდინარეობს, ზოგჯერ გაუგებარი (ან მიუღებელიც) იყოს აკადემიური საზოგადოების იმ ნაწილისათვის, ვინც ორიენტირებულია სწავლების ტრადიციულ ფორმებსა და მეთოდებზე, მაგრამ, „მარკეტინგული კვლევები ცხადყოფს, რომ ამგვარი პროგრამების განხორციელება ხელს უწყობს ხელოვნების, მეცნიერებისა და თვით მუზეუმის არაელიტარულ აღქმას, ამყარებს კავშირს საზოგადოებასთან და მუზეუმს გარდაქმნის ფართო აუდიტორიისათვის მნიშვნელოვან და საჭირო ობიექტად, რომელიც ცდილობს გააუმჯობესოს კომუნიკაციის საშუალებები ვიზიტორის ცოდნის დონისა და ინტერესების გათვალისწინებით ან გაუღვივოს მათ ახალი ინტერესები²⁵“.

²⁴ <https://hammer.ucla.edu/programs-events/?month=12&day=15&year=2017>

²⁵ ი. ქარაია, საგანმანათლებლო პროგრამები აშშ მუზეუმებში, თსუ, *American Studies*, V საერთაშო-

²³ გორ ვიდალი (1925-2012) — ცნობილი ამერიკელი მწერალი, კულტურული და პოლიტიკური მოღვაწე.

უდავოა, მუზეუმებსა და უნივერსიტეტებს შორის უწყვეტი ურთიერთკავშირი არსებობს მუზეუმებისა და თვით უნივერსიტეტების ფორმირების პერიოდიდან. შესაბამისად, წლების განმავლობაში განსაკუთრებული თანმიმდევრულობით ხორციელდებოდა ურთიერთქმედება სტუდენტებთან — საუნივერსიტეტო მუზეუმები ორიენტირებულნი იყვნენ აკადემიური სწავლების პროგრამის წარმატებით ათვისებასა და იმ უნარ-ჩვევების გამოუმუშავებაზე, რაც უზრუნველყოფდა სტუდენტთა პროფესიული მომზადების სრულყოფას არჩეულ სპეციალობაში, ასევე, ასრულებდა გარკვეული საგანმანათლებლო ცენტრის როლს მეცნიერების სხვადასხვა დარგში ცოდნის გავრცელების მიმართულებით. და მაინც, დღეს უკვე აშკარაა, რომ უნივერსიტეტისა და მუზეუმის ურთიერთქმედების ეს ხარისხი აღარაა საკმარისი და საჭიროებს კონცეფტუალურ გადაზრებას თანამედროვე სამეცნიერო პოზიციიდან. ვინაიდან, „სულ უფრო და უფრო ნათელი ხდება ცვლილებები უნივერსიტეტების ინსტიტუციურ კავშირში საზოგადოებასთან და სახელმწიფოსთან, მათი სოციოკულტურული ფუნქციის ინტენსიფიკაცია, საერთაშორისო და რეგიონალური ურთიერთქმედებების სისტემა“²⁶. მიმდინარეობს კვლევითი პრობლემატიკის განახლება, კომპლექსურ ინტერდისციპლინარულ მიმართულებათა აქტუალიზაცია.

გლობალიზაცია განაპირობებს ინტეგრაციული პროცესების გააქტიურებას მეცნიერებაში, მაგრამ არ გამოორიცხავს მასში მეცნიერთა ინდივიდუალურ თვალსაზრისსა და სხვადასხვა სამეცნიერო სკოლებთან დაკავშირებული ტრადიციების დიფერენციაციის არსებობას და განვითარებას.

აქედან გამომდინარე, მატერიალურ-ტექნიკური და ფინანსური პრობლემების გარდა, დღეს საუნივერსიტეტო მუზეუმები

რისო კონფერენციის მასალების კრებული, თბ., 2008, გვ. 415

²⁶ Б.Б. Пиотровский, *Эрмитаж: История и коллекции*, М., 1980. გვ. 16.

არაერთი მნიშვნელოვანი გამოწვევის წინაშე დგანან. სამუზეუმო საქმის ექსპერტთა აზრით, მათ შორის უპირველეს პრობლემად მიიჩნევა მუზეუმებისა და მათი მშობლიური ინსტიტუციების ურთიერთმიმართების საკითხები. კერძოდ:

- საუნივერსიტეტო მუზეუმების უმრავლესობათა გამოფენები დღეს ხშირად მხოლოდ მცირე ნარატივს იძლევა მათ წარსულ თუ ამჟამინდელ კავშირზე მშობლიურ უნივერსიტეტთან. მიუხედავად იმისა, რომ ამ მუზეუმების საქმიანობა მიმართულია ამა თუ იმ საგნის ან დისციპლინის ისტორიის პროგრესისაკენ, ამ პროცესში თვით უნივერსიტეტის მნიშვნელოვანი როლი ხშირად სათანადოდ არ ფასდება ან თითქოს საერთოდ არ არსებობს. მაშინ, როცა ეს კოლექციები (ცოდნის სპეციფიკური მატერიალური მტკიცებულებები) ძირითადად ეყრდნობა მათ ინსტიტუციაში დაგროვილ გამოცდილებას, „წარმოადგენენ საუნივერსიტეტო კვლევის შედეგებს, რასაც თანამედროვე სამყაროს უამრავ გარღვევასა და აღმოჩენამდე მივყავართ“²⁷;
- თავის მხრივ, ისიც აშკარაა, რომ ხშირად თვით უნივერსიტეტები და სხვა სტეიკჰოლდერებიც ვერ აცნობიერებენ საუნივერსიტეტო სივრცეში არსებული მუზეუმის თანამედროვე როლს მათი ინსტიტუციის განვითარებაში, რადგან, როგორც წესი, ხშირად მიიჩნევენ მას მხოლოდ ძველი და ადრეული, თუნდაც უნიკალური კოლექციების საცავად;
- გასათვალისწინებელია, რომ 1980-1990-იან წლებში ევროპის უნივერსიტეტებში განხორციელებულ უმაღლესი განათლების სტრუქტურულ ძვრებს შედეგად მოჰყვა ცვლილებები საუნივერსიტეტო მუზეუმებშიც, რადგან ეს კორექტირება დაემთხვა ცვლილებებს ობიექტზე ორიენტირებულ სწავლებებში. სტუდენტთა სწავლება შეიცვალა როგორც ში-

²⁷ Kozak Z. R., *The Role of University Museums and Heritage in the 21st Century*, *The Museum Review*, Volume 1, Number 1, 2016, გვ. 4.

ნარსით, ისე მეთოდოლოგიურად, რის გამოც ძველი კოლექციების კვლევის ინტერესებმა უკანა პლანზე გადაინაცვლა და მათი გამოყენებაც სათუო აღმოჩნდა;

- მას შემდეგ, რაც უნივერსიტეტებმა გააფართოვეს ახალი კვლევები და აქცენტი გადაიტანეს მასთან დაკავშირებულ ობიექტებზე, საზოგადოებაში გაჩნდა კითხვები არა მხოლოდ საუნივერსიტეტო კოლექციების, არამედ თვით მუზეუმების თანამედროვე როლთან დაკავშირებითაც. 1980-იანი წლების კრიზისის შემდეგ, უნივერსიტეტის მუზეუმები „იძულებულნი არიან“ დაარწმუნონ თავიანთი მშობლიური დაწესებულებები მათი კოლექციების ფასეულობასა და აქტუალურობაში როგორც უნივერსიტეტის შიდა სივრცეში, ასევე საზოგადოებაშიც, რისთვისაც მათ საკმაოდ დიდი ძალისხმევა უწევთ;
- ამასთან, ჩატარებული კვლევები ცხადყოფს, რომ უნივერსიტეტებთან არსებულ ბევრ მუზეუმს ხშირად არ აქვს მკაფიოდ ჩამოყალიბებული საკუთარი მიზნები და ფასეულობები, არ გააჩნია ზუსტად განსაზღვრული შიდასაუნივერსიტეტო ფუნქცია და მისია, რომლის ფორმულირებამ უნივერსიტეტი და ფართო საზოგადოება უნდა დაარწმუნოს მათი არსებობის აუცილებლობაში. ასევე, გასათვალისწინებელია ის გარემოებაც, რომ კარგა ხანია (XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან), მსოფლიო სამუზეუმო თანამეგობრობა მსჯელობს მუზეუმების თანამედროვე როლზე სოციუმის განვითარებაში და თავის მხრივ, შეთანხმდა, რომ ზოგადად, მუზეუმის პროფესიონალებს მთელ მსოფლიოში სჭირდებათ გაცილებით მეტი უნარების განვითარება სხვადასხვა მიმართულებით. საამისოდ:
- მუზეუმის პროფესიონალებმა უნდა მოუსმინონ იმ საზოგადოებას, რომელსაც ემსახურებიან და გაანალიზონ მისი მოთხოვნები;
- მათ უნდა განაახლონ თავიანთი ცოდნა და გადაახალისონ საკუთარი გამოცდილება, ხედვა და ფასეულობები;

- მუზეუმის პროფესიონალები უნდა იცნობდნენ ახალ ტენდენციებს და იდეებს, რათა შეიძინონ ახალი კომპეტენციები, იყვნენ ინსპირირებულნი, რაც უზრუნველყოფს მუდმივ ჩართულობას საზოგადოებრივ ცხოვრებაში და შესაბამისად, ხელს შეუწყობს მუზეუმების სოციალური ფუნქციის ამაღლებას.

ზემოაღნიშნულიდან აშკარაა, რომ, იმისათვის, რათა გახდნენ აქტუალურები, ინსტიტუციური მემკვიდრეობის გაცნობიერებასთან ერთად, აუცილებელია ცვლილებები საუნივერსიტეტო მუზეუმების მოღვაწეობაშიც – ისინი უნდა გარდაიქმნან ცოცხალ, დინამიკურ ორგანიზმებად და თავიანთი აქტივობები უნდა განავითარონ XXI საუკუნის საზოგადოების მზარდი მოთხოვნების შესაბამისად²⁸, იმ გარემოებათა გათვალისწინებით, რომ:

- საუნივერსიტეტო მუზეუმების პოტენციალი განსხვავდება სხვა ტიპის მუზეუმებისაგან, რადგან მასში დაცული კოლექციები შედგება ერთ-ერთი ყველაზე ძველი, იშვიათი და განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონე საგნებისაგან — წარმოადგენს სწავლებისა და ცოდნის იმ პროგრესის მატერიალურ მტკიცებულებას, რაც, ინსტიტუციონალური მემკვიდრეობის თვალსაზრისით, შიდა ფასეულობაა მათი მშობლიური უნივერსიტეტისათვის, ხოლო ფართო საზოგადოებისათვის იძენს დიდაქტიკურ და კულტურულ მნიშვნელობას;
- ინსტიტუციონალური მემკვიდრეობის აღიარების, შესწავლისა და გამოსაფენად სწორად შერჩევის გზით, საუნივერსიტეტო მუზეუმებს შეუძლიათ იქცნენ სხვა მუზეუმებისგან განსხვავებულ სივრცეებად, რისთვისაც, აუცილებელია, უნივერსიტეტებმა „უზრუნველყონ სა-

²⁸ ი. ქარაია მუზეოლოგიის განვითარების თანამედროვე თეორიული და პრაქტიკული ასპექტები, II სამეცნიერო კონფერენცია „კულტურა და ხელოვნება“: კვლევა და მართვა“, მასალები, ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამოცემა, 2017, გვ. 430.

ზოგადოებასთან მჭიდრო ურთიერთობა მათი გარე იმიჯის შესაქმნელად²⁹;

- „სამმაგი მისიის“ (კვლევა, სწავლება და ინტერპრეტაცია) უზრუნველყოფის გარდა, ინსტიტუციონალური მემკვიდრეობის აღიარებამ საუნივერსიტეტო მუზეუმებს შეიძლება შეუქმნას შესაძლებლობა შეასრულონ ახალი, გარკვეული სამეწარმეო როლიც, რაც უშუალოდ დაუკავშირდება მათ მშობლიურ ინსტიტუციას;
- აუცილებელია კოლექციონირებისა და გამოფენების ორგანიზებისადმი პროგრესული მიდგომა, რაც პოზიტიურად იმოქმედებს არა მხოლოდ საუნივერსიტეტო მუზეუმის, არამედ თვით უნივერსიტეტის არა-არქაულ, აღქმაზე, რომელსაც შეუძლია სწავლება განავრცოს შუა საუკუნეების ტრადიციების შეთავსებით თანამედროვე კვლევებში მონაწილეობასთან, რაც, თავის მხრივ, ადრეული ფონდების აღიარებასთან ერთად, საუნივერსიტეტო მუზეუმსაც გარდაქმნის აქტუალურ ინსტიტუციად. საუნივერსიტეტო მუზეუმებისა და გალერეების ყურადღება იმთავითვე კონცენტრირებული იყო კურატორულ კვლევებსა და ისტორიული მეხსიერების შემცველი, პარადული, დეკორატიული თუ დიდაქტიკური კოლექციების ექსპონირებაზე. მეცნიერთათვის ეს კოლექციები წარმოადგენდა ფასეულ კვლევით რესურსებს, ხოლო სტუდენტებისათვის — დასვენების ადგილს და უქმნიდა მათ სწავლის, ვიზუალური ცოდნის, კრიტიკული აზროვნებისა და შემოქმედებითი უნარ-ჩვევების განვითარების შესაძლებლობებს. მაგრამ, როგორც არსებული სიტუაცია ცხადყოფს, თანამედროვე საუნივერსიტეტო მუზეუმებს მოუწევთ გარდაქმნან თავიანთი საქმიანობა XXI საუკუნის საზოგადოების მოთხოვნების შესაბამისად, რაც სათანადოდ უნდა აი-

სახოს მათ მოქნილ მისიაშიც. როგორც მაგალითად, ოქსფორდის უნივერსიტეტის ეშმოლის მუზეუმის ხელოვნებისა და არქეოლოგიის მისიას და ფასეულობებს³⁰ წარმოადგენს:

- ვიყოთ მსოფლიოში საუკეთესო ხელოვნებისა და არქეოლოგიის საუნივერსიტეტო მუზეუმი.
- მუდმივად ეჭვქვეშ დავაყენოთ ის, რასაც ვაკეთებთ და მთავარ გამოწვევად მივიჩნიოთ ამ სამუშაოს უკეთ შესრულება;
- ვიყოთ ინტელექტუალურად ამბიციური და თანმიმდევრულები;
- აუდიტორიისათვის ჩვენი კოლექციების გაცნობის უზრუნველყოფამ (როგორც მუზეუმში, ასევე ინტერნეტში) შექმნას მეტი ინსპირაციის შესაძლებლობა, იყოს გაცილებით უფრო სასარგებლო და მნიშვნელოვანი;
- ვიყოთ სწავლებისა და კვლევის ძლიერი ცენტრი;
- მაქსიმალურად გამოვიყენოთ ჩვენი უნივერსიტეტი და ხელი შევუწყოთ მის მიერ ჩვენს მაქსიმალურად გამოყენებას.

უკანასკნელ წლებში, მსოფლიო სამუზეუმო თანამეგობრობა განსაკუთრებულ ყურადღებას ამახვილებს მუზეუმების (მათ შორის, საუნივერსიტეტო მუზეუმების) როლზე საზოგადოების მდგრად განვითარებაში, მათ ფუნქციებსა და გამოწვევებზე თანამედროვე ცვალებად სამყაროში³¹. ამ საკითხებს ეძღვნება მუზეუმის ყოველწლიური საერთაშორისო დღის (18 მაისი) თემები, საერთაშორისო ფორუმები და კონფერენციები, სადაც მიმდინარეობს დისკუსიები საზოგადოებისათვის სასიცოცხლო მნიშვნელობის სხვადასხვა პრობლემის გადაჭრაში მუზეუმის ჩართულობის გზებზე. მაგალითად, ICOM-ის მიერ 2016 წლის მუზეუმის საერთაშორისო დღისათვის შერჩეულ თემას წარმოადგენდა „მუზეუმები და კულ-

²⁹ P. Boylan, Universities & Museums: past, present and future. *Museum Management and Curatorship*, 18/1, 1999, გვ. 53.

³⁰ <https://www.ashmolean.org/about>

³¹ <http://network.icom.museum/imd2012/imd-2012/museums-in-a-changing-world/>

ტურული ლანდშაფტები“. შესაბამისად, ამ დღეებში მსოფლიოს მუზეუმების თითქმის ყველა გამოფენა, საგანმანათლებლო პროგრამა და კონფერენცია ეძღვნებოდა კულტურული ლანდშაფტების ინტერპრეტაციის საკითხებს, ასევე, მუზეუმების მისიის გააზრებას მათი დაცვისა და განვითარების საკითხებში. მილანში გამართული ICOM-ის 24-ე გენერალური კონფერენციისა და 31-ე გენერალური ასამბლეის (2016 წლის 3-6 ივლისი) თემასაც „მუზეუმები და კულტურული ლანდშაფტები“ წარმოადგენდა და ICOM-ის 31 საერთაშორისო კომიტეტის, მათ შორის UMAC-ის (საუნივერსიტეტო მუზეუმებისა და კოლექციების საერთაშორისო კომიტეტი) კონფერენციებიც ფოკუსირებული იყო იმ როლის გაანალიზებაზე, რაც მუზეუმს ეკისრება კულტურული ლანდშაფტების შესწავლის, დაცვის, პოპულარიზაციისა და განვითარების საქმეში. UMAC-ის კონფერენციის თემატიკა მოიცავდა შემდეგ სადისკუსიო საკითხებს: როგორ უნდა შეუწყონ ხელი საუნივერსიტეტო მუზეუმებმა კულტურული ლანდშაფტების შესწავლას? როგორია მათი წვლილი წარსულის ლანდშაფტების ანალიზში? როგორ შევინარჩუნოთ კულტურული ლანდშაფტები? შეუძლია თუ არა საუნივერსიტეტო კოლექციებზე დაფუძნებულ სამეცნიერო და პედაგოგიურ საქმიანობას ხელი შეუწყოს კულტურული ლანდშაფტის თანამედროვე და სამომავლო სახის ფორმირებას, ასევე მის განვითარებას? რა მეთოდებით ახდენენ გავლენას საუნივერსიტეტო კოლექციები გარემომცველ კულტურულ ლანდშაფტზე როგორც უნივერსიტეტს შივნით, ასევე მის ფარგლებს გარეთ? შეუძლიათ თუ არა საუნივერსიტეტო მუზეუმებს მოექცნენ ვირტუალური კულტურული ლანდშაფტის ფარგლებში?³²

თემის აქტუალურობა განაპირობა უკანასკნელი წლების მსოფლიო ეკოლოგიურმა კრიზისმა, საიდანაც ერთ-ერთ შესაძლო გა-

მოსავლად მიჩნეულია უნიკალური კულტურული ლანდშაფტების აღდგენა, დაცვა და განვითარება³³. ამიტომაც, „ამ თემის ინტერპრეტაცია მუზეუმებისთვის (მათ შორის საუნივერსიტეტო მუზეუმებისათვისაც) წარმოადგენს როგორც შესაძლებლობას, ასევე გამოწვევას, რადგან მათ მოუწევთ ახლებურად გაიაზრონ საკუთარი მისია და გაზარდონ ინსტიტუციის კულტურულ-სოციალური როლი“³⁴. ICOM-ის 31-ე გენერალური ასამბლეის მიერ მიღებული რეზოლუცია მუზეუმებს აკისრებს გარემომცველი კულტურული ლანდშაფტების განვითარებისათვის ხელშეწყობის პასუხისმგებლობას მათი ცოდნისა და კომპეტენციის ფარგლებში. აუცილებელი და სასურველია, მსოფლიო სამუზეუმო თანამეგობრობის მიერ ნაკისრი პასუხისმგებლობები სათანადოდ გაითავისონ ჩვენი ქვეყნის მუზეუმებმაც (მათ შორის საქართველოს საუნივერსიტეტო სივრცეში არსებულმა ხუთმა მუზეუმმაც. პირველ რიგში, თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის მუზეუმმა), სადაც დაცულია მოძრავი კულტურული მემკვიდრეობის ბევრი უნიკალური ნიმუში, რომლებიც ფასდაუდებელ ინფორმაციას შეიცავს ქვეყნის მრავალფეროვანი კულტურის შესწავლისა და კვლევისათვის. მით უმეტეს, საქართველო წარმოადგენს კულტურული და ისტორიული ლანდშაფტების ქვეყანას, სადაც საუკუნეთა მანძილზე, მსოფლიოს ხალხთა სხვა ჯგუფების მსგავსად, ქართველებმაც შექმნეს თავიანთი გარემო – კულტურული ლანდშაფტები, რომლებიც ბუნებრივ გარემოსთან ერთად, მოიცავს ისტორიულ ადგილებს, ნაგებობებს და სხვა კულტურულ ღირსშესანიშნაობებს³⁵.

³³ <http://whc.unesco.org/en/culturallandscape/>

³⁴ ი. ქარაია, მუზეუმები და კულტურული ლანდშაფტები, III სამეცნიერო კონფერენციის მასალები, თბ., 2016, გვ. 87.

³⁵ I. Karaia, The role of university museums in the study of cultural landscapes, 16th Annual UMAC Conference University museums, collections, and cultural landscapes, book of abstracts, Libreria Editrice Università di Padova (Italy), 2016, გვ. 47.

³² <http://umac.icom.museum/activities/conferences/>

ეს მაგალითი და საზოგადოებაზე ორიენტირებული სხვა პროგრამები ცხადყოფს, რომ დღესსამუზეუმოსივრცეში, ისევე, როგორც თვით უნივერსიტეტებში (სამეცნიერო-საგანმანათლებლო კომპლექსებში), მიმდინარეობს მნიშვნელოვანი სტრუქტურული ცვლილებები. მათი გარე მოდიფიკაციის მრავალფეროვნების მიღმა ძვეს გაცილებით ღრმა, ზოგადი და საერთო პროცესები, რომლებიც მეთოდოლოგიური ტრანსფორმაციის ხასიათისაა³⁶ და ასახვას პოულობს სხვადასხვა მუზეოლოგიურ კვლევებში. ამ კონტექსტში მსოფლიოს ბევრი უნივერსიტეტის მიერ მუზეუმცოდნეობა (მუზეოლოგია)³⁷ განიხილება როგორც მუდმივად განვითარებადი ინტერდისციპლინარული მეცნიერება, რაც ვლინდება ისეთ მეცნიერებათა მეთოდოლოგიური პრინციპების გამოყენებაში, როგორცაა ისტორია, ჰერმენევტიკა, კულტუროლოგია, პედაგოგია, ფსიქოლოგია, აქსიოლოგია, გნოსეოლოგია, ხელოვნებათმცოდნეობა, ლიტერატურათმცოდნეობა, ლინგვისტიკა და ა. შ. ამიტომაც, 1970-იან წლებში ICOFOM-ის (მუზეოლოგიის საერთაშორისო კომიტეტი) ინიციატივით, მუზეოლოგია აღიარებული იქნა საუნივერსიტეტო დისციპლინად და ჩართულია ბევრი უნივერსიტეტის სასწავლო პროგრამაში, მათ შორის, ლესტერის (სურ. 13), მანჩესტერის, ლონდონის (დიდი ბრიტანეთი) უნივერსიტეტებში, რომელთა მიერ შემუშავებული მეთოდოლოგიური სახელმძღვანელოები წარმატებით გამოიყენება ანალოგიური კურსის (Museum Study) მქონე მსოფლიოს ყველა უნივერსიტეტში.

³⁶ P. Boylan, *Universities & Museums: past, present and future*, გვ. 45

³⁷ მუზეოლოგია/მუზეუმცოდნეობა (ინგლ. Museology) წარმოადგენს სამეცნიერო დისციპლინას, რომელიც იკვლევს მუზეუმების განვითარების ისტორიას, სამუზეუმო საქმის თეორიას და მეთოდოლოგიას, მუზეუმის სოციალურ ფუნქციებს, საკუთარი კულტურული მემკვიდრეობისადმი საზოგადოების დამოკიდებულების ასპექტებს, ასევე, ამ მემკვიდრეობის გავლენას თანამედროვე სოციალურულ რეალობაზე.

ეს გარემოება დიდწილად გამიზნულია, ერთი მხრივ, მუზეუმის ფენომენის უნივერსალობის გააზრებისათვის, მეორე მხრივ, საუნივერსიტეტო განათლების განვითარებისა და სრულყოფისათვის, რათა ტრადიციულად ღრმა, ფუნდამენტური და სისტემური ცოდნის მიღებასთან ერთად, შეიქმნას სწრაფად ცვალებად სამყაროზე ადექვატურად რეაგირების შესაძლებლობაც. ვინაიდან, „მუზეუმის, როგორც იდეებისა და წარმოდგენების სისტემის როლი ეროვნული იდენტობის, ეთნიკურ, კულტურულ და პოლიტიკურ განზომილებებში საკუთარი ეროვნებისადმი დამოკიდებულებისა და ასევე ადამიანთა თვითიდენტობის ფორმირებაში, დღეს აღიარებულია ყველა მუზეოლოგისა თუ კულტუროლოგის მიერ“³⁸.

ბუნებრივია, თანამედროვე სამყაროში არსებული სოციალურულ-სიტუაციის გარკვეულ ცვლილებებს ითხოვს მუზეუმცოდნეობის სწავლების პროცესშიც (საბაკალავრო და სამაგისტრო პროგრამების დონეზე), რის გამოც, შინაარსის ცვლილებასთან ერთად, მუზეოლოგიურ განათლებაში გაჩნდა საკმაოდ სპეციფიკური ამოცანები, რომელთა განხორციელებაში აქტიურად შეიძლება ჩაერთოს საუნივერსიტეტო მუზეუმების რესურსებიც. ეს მუზეუმები თავიანთი ადგილ-მდებარეობით დაკავშირებულნი არიან უნივერსიტეტებთან, რომელთა სივრცე ემსახურება არა მხოლოდ სამეცნიერო საზოგადოებას — სტუდენტებსა და თანამშრომლებს, არამედ ქალაქისა და რეგიონის მთელ მოსახლეობას³⁹ და შესაბამისად, იძენენ მრავალშრიანი სასწავლო სივრცის, ასევე, კულტურული ცენტ-

³⁸ T. Sola, „What is museology? Papers in Museology, 1, Stockholm, 1992, გვ. 49.

³⁹ მაგალითად, მიჩიგანის სახელმწიფო უნივერსიტეტის მუზეუმის მისიით, მიჩიგანის შტატის ტერიტორიაზე მდებარეობა მას ავალდებულებს საკუთარი კოლექციები, საგანათლებლო პროგრამები, გამოფენები, კვლევა საზოგადოებას წარუდგინოს გარესამყაროსთან მიჩიგანის მიმართების ჭრილში. <http://museum.msu.edu/?q=node/3>

რის მნიშვნელობას — ცენტრისა, სადაც კულტურული ცხოვრების სხვადასხვა სფეროს ურთიერთქმედება მიმდინარეობს.

ამ კონტექსტიდან გამომდინარე, საუნივერსიტეტო მუზეუმი უნიკალურია საკუთარი მრავალფუნქციურობით და წარმოადგენს ხელმისაწვდომ სივრცეს კვლევითი და საგანმანათლებლო საქმიანობისათვის. ამასთან, იგი ახდენს არა მარტო მშობლიური უნივერსიტეტის ფარგლებში მიმდინარე სამეცნიერო საქმიანობისა და მიღწევების დემონსტრირებას, არამედ წარადგენს ინსტიტუციონალურ მემკვიდრეობას როგორც შიდასაუნივერსიტეტო სივრცეში, ასევე მის პოტენციურ სამიზნე აუდიტორიასთან; მაგალითად, ე. წ. მილენიალებთან (ინგლ. Millennials ანუ მილენიუმის თაობა წარმოადგენს 1981-დან 2000 წლის დასაწყისში დაბადებულთა, 18-35 წლის ასაკის ახალგაზრდების თაობას, რომლებიც ძირითადად სოციალური ქსელების — Facebook, Twitter, Youtube, Instagram და სხვათა მეშვეობით იღებენ ინფორმაციას გარე სამყაროზე), რომლებიც დღეს არიან უნივერსიტეტის სტუდენტები (სურ. 14), სურთ ჰქონდეთ წვდომა მის შინაარსთან ექსპერტულ დონეზე და ხშირად არ ცნობენ ინსტიტუციონალურ ავტორიტეტებს, აქტიურად განიხილავენ მათ უპირატესობებსა და ნაკლოვანებებს. საგულისხმოა, რომ „მსოფლიოს წამყვანი კომპანიები (და მათ შორის მუზეუმებიც) ცდილობენ ამ სამიზნე აუდიტორიის ათვისებას მილენიალების სურვილებისა და ინტერესების გათვალისწინებით და მათზე მორგებით, ორიენტირებულნი არიან მილენიალებთან მეგობრული ურთიერთობების დამყარებასა და მათი სპეციფიკური მოთხოვნების პროგნოზირებაზე საკუთარი აუდიტორიის გაფართოების მიზნით“⁴⁰. გამომდინარე იმ გარემოებიდან, რომ XXI საუკუნის მუზეუმი აღარ კმაყოფილდება ტრადიციული მიდგომებით და თავს აღარ მიიჩნევს მხოლოდ უნიკალური ნიმუშების საცავად ან რეპრეზენტატორად, არამედ ხშირად გარდაიქმნება იდეების მუზეუმებად და ცდილობს მაქსიმალურად მოერგოს აუდიტორიის საჭიროებებსა და მოთხოვნებს.

როგორ მიუსადაგოს საუნივერსიტეტო მუზეუმმა თავისი საქმიანობა მშობლიურ უნივერსიტეტს, რომელიც წარმოადგენს დინამიკურ და მუდმივად განვითარებად ინსტიტუციას? როგორ დაიკავოს ღირსეული ადგილი მის სივრცეში? როგორ ასახავს მუზეუმის ექსპოზიცია უნივერსიტეტის შინაარსს და მიღწევებს, ან როგორ გვევლინება მისი იმიჯის ხელშემწყობ ფაქტორად? როგორ ასრულებს მუზეუმი საკუთარ მისიას და როგორ უსადაგებს მას უნივერსიტეტის სტრატეგიულ განვითარებას? როგორ იყენებს მუზეუმი უნივერსიტეტის რესურსებს და რამდენად უწყობს ხელს მის მიერ მუზეუმის მაქსიმალურად გამოყენებას? მუშაობს თუ არა მუზეუმი ინოვაციური და კრეატიული იდეების წახალისების მიმართულებით? რამდენად პასუხობს მუზეუმი ფართო საზოგადოების სულ უფრო და უფრო მზარდ მოთხოვნებს? და ა. შ. ესაა კითხვები, რაზეც პასუხი უნდა გაეცეს საუნივერსიტეტო მუზეუმის მიერ. წინააღმდეგ შემთხვევაში, იგი ვერ შეძლებს აკადემიურ სივრცესა და საზოგადოებაში იმ მისიის ეფექტურად განხორციელებას, რაც თანამედროვე მუზეუმს ეკისრება ბუნებრივი და ისტორიულ-კულტურული მემკვიდრეობის შენარჩუნებისა და ინტერპრეტაციის, ასევე, საზოგადოების ჰარმონიული და მდგრადი განვითარების საქმეში.

⁴⁰ ლ. ქარაია, მილენიუმის თაობა და მუზეუმები, III სამეცნიერო კონფერენციის მასალები, საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს გამოცემა, თბ., 2016, გვ. 78.

Inga (Klara) Karaia

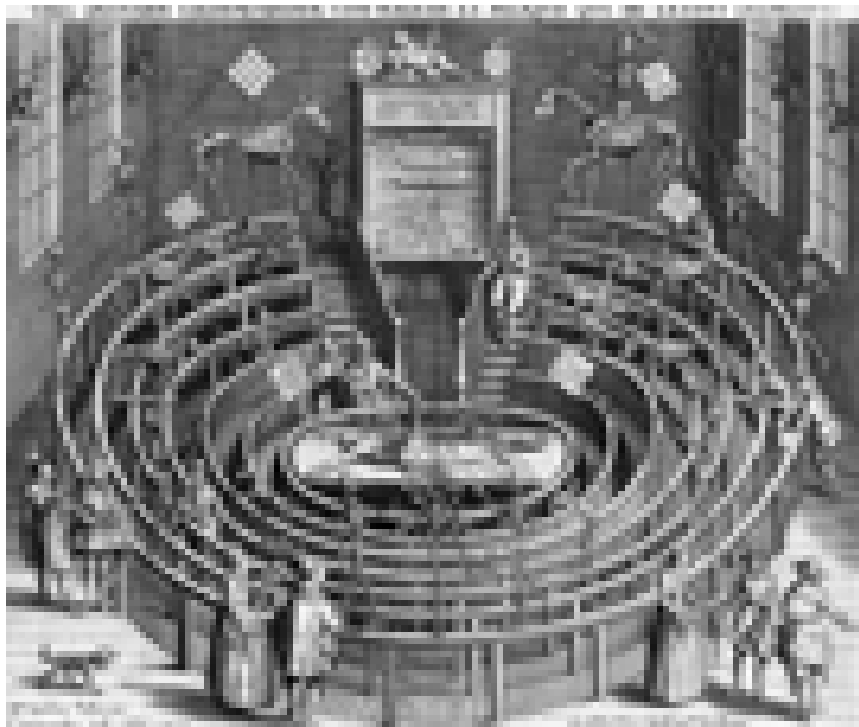
Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

Role of University Museums in Academic Teaching and Development of the Society

A university museum represents significant educational resource-center for the high education institutions which aim at getting maximum results during the process of learning and research, as well as attracting new audiences not only from the regions but abroad as well. Correspondingly in addition to protecting of various types of collections these kinds of museums have a unique opportunity to serve as a platform in terms of knowledge and science interpretation.

Since opening of the first university museum (Ashmolean Museum at the Oxford University, 1682) during four centuries of their existence similar institutions are involved in numerous activities including collecting, research, teaching, displaying and interpretation. The contemporary university museums represent powerful independent scientific, learning and education centers, which not only successfully complete the scientific and educational activities but also have important socio-cultural function as well. Nowadays practices of the university museums (there are more than 12,950 university museums only in Europe) confidently prove their huge role not only in the higher education but generally in the development of culture and art too.

Today university museums face an important challenge as their collections house specific tangible evidences of experiences collected in their "parent" institutions. It is clear that often the universities or other stakeholders were not able to acknowledge the role of the university museums in the development of higher education institutions and in fact, of the society. In order to remain important and worthy along with acknowledgment of the institutional heritage it is also necessary to incorporate changes in the activities of the university museums as well. They must be transformed into the lively, dynamic bodies; their activities have to develop in response to the growing needs of 21st century society.



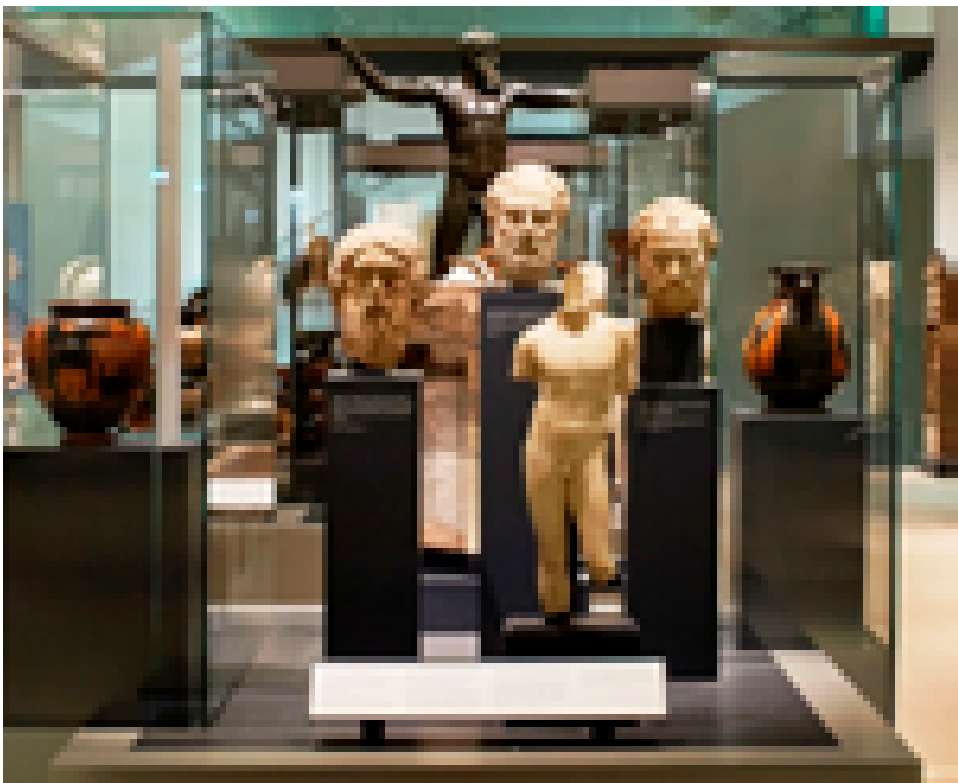
1. Theatrum anatomicum/ანატომიური თეატრი, ლეიდენის უნივერსიტეტი (ნიდერლანდები), XVII ს-ის გრაფიურა
Theatrum anatomicum, Leiden University, Netherlands, engraving of the 17th c.



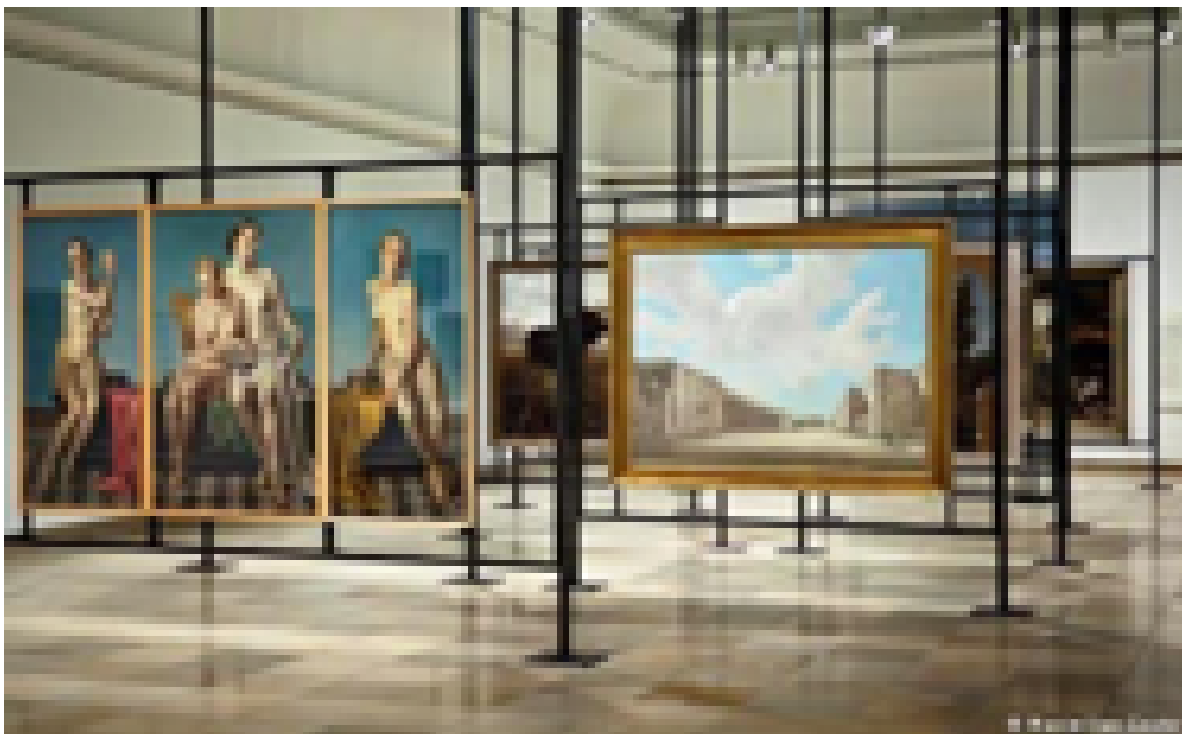
2. ოქსფორდის უნივერსიტეტის ეშმოლის მუზეუმი, გრაფიურა, 1845, © Oxford University
Ashmolean museum of Oxford University, Gravure, 1845, © Oxford University



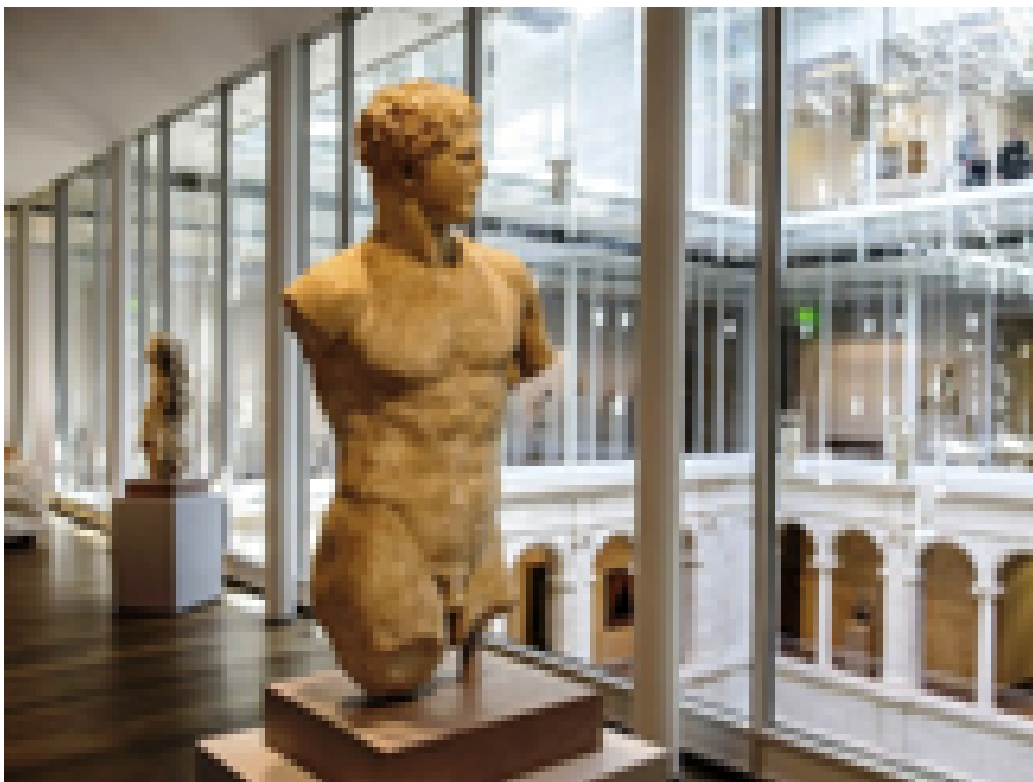
3. ოქსფორდის უნივერსიტეტის პედაგოგები და სტუდენტები მუზეუმში (დიდი ბრიტანეთი), 1884
Oxford University students and teachers at the museum, Great Britain, 1884



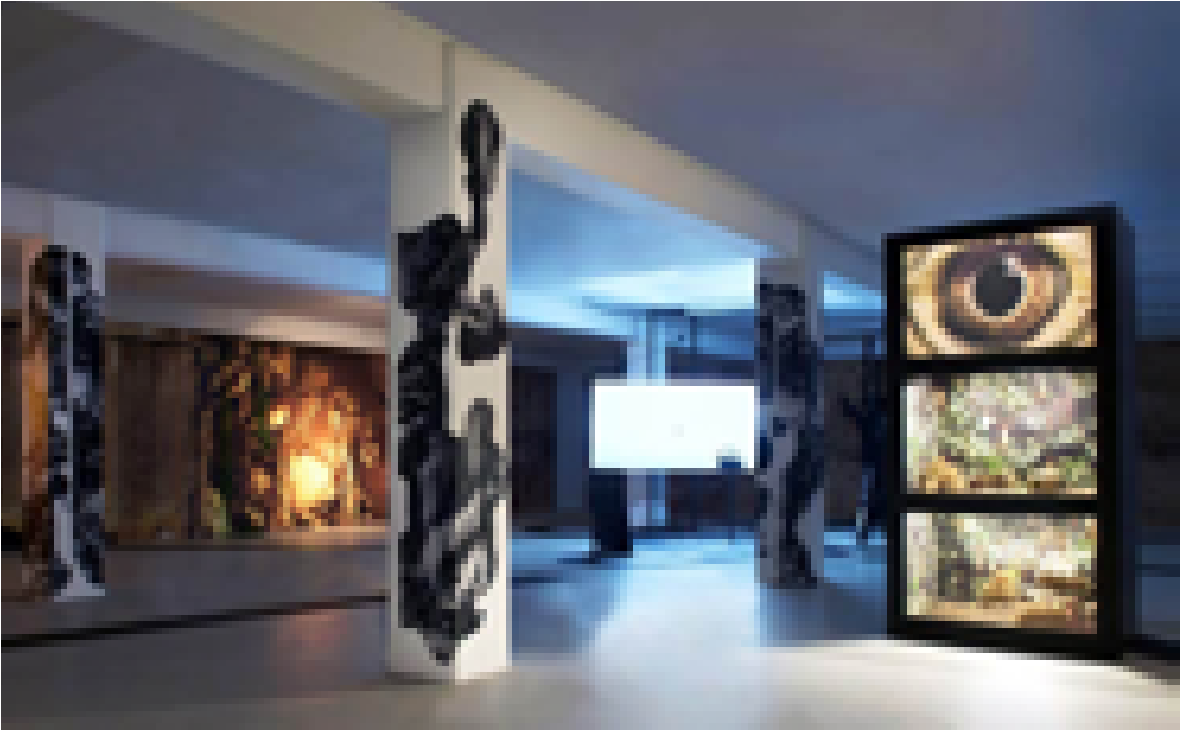
4. ოქსფორდის უნივერსიტეტის ეშმოლის მუზეუმის მუდმივი ექსპოზიცია (დიდი ბრიტანეთი)
Permanent exhibition of the Ashmolean museum at the Oxford University, Great Britain, © Oxford University



5. მიუნხენის სამხატვრო აკადემიის მუზეუმი (გერმანია)
Museum of the Munich Academy of Fine Arts, Germany



6. ჰარვარდის უნივერსიტეტის ხელოვნების მუზეუმი (აშშ), © Jim Harrison
Art Museum of the Harvard University, USA, © Jim Harrison



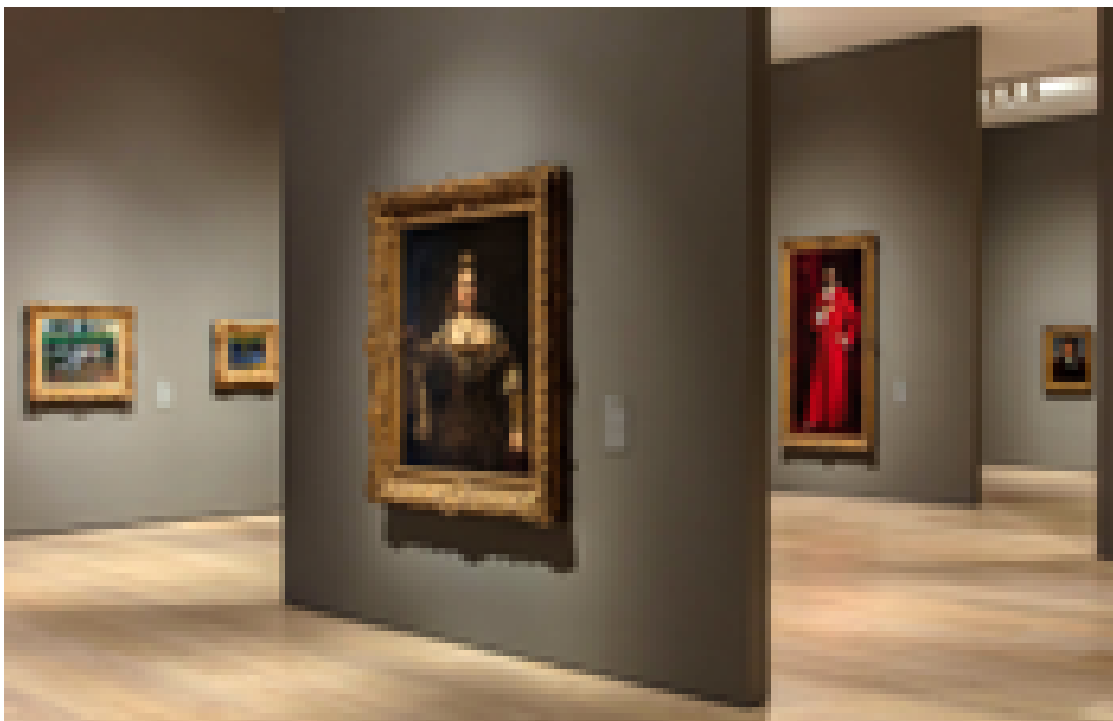
7. ლონდონის უნივერსიტეტის თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმი (დიდი ბრიტანეთი)
Contemporary Art Museum of the London University, Great Britain



8. ლონდონის უნივერსიტეტის მუზეუმები, იდეების პრეზენტაცია (დიდი ბრიტანეთი)
Presentation of ideas at the London University Museums, Great Britain, © London University Museums



9. ტარტუს უნივერსიტეტის ისტორიის მუზეუმი (ესტონეთი)
History Museum of the Tartu University, Estonia



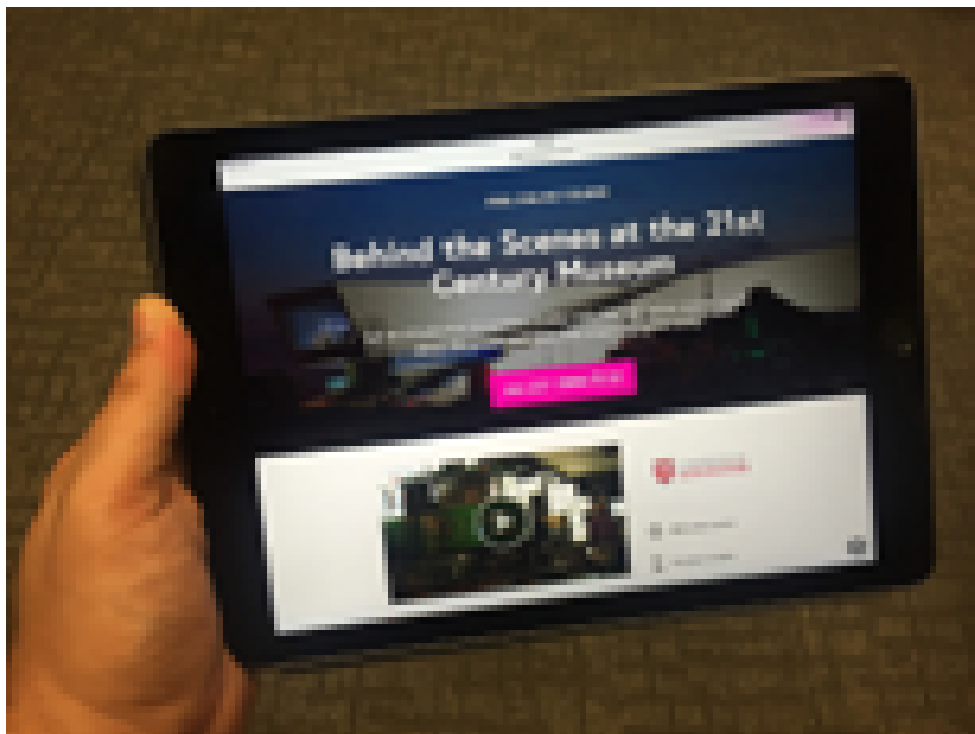
10. კალიფორნიის უნივერსიტეტის ჰამერის მუზეუმი (ლოს ანჯელესი, აშშ)
Hammer Museum of the California University, Los Angeles, USA



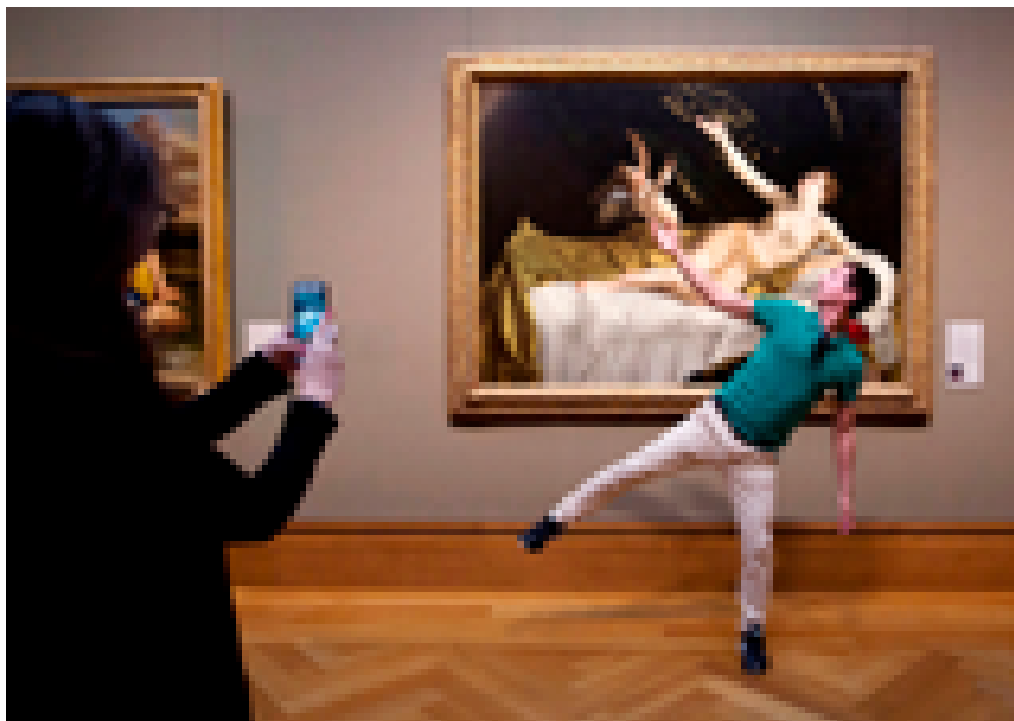
11. კალიფორნიის უნივერსიტეტის ჰამერის მუზეუმი (ლოს ანჯელესი, აშშ)
Hammer Museum of the California University, Los Angeles, USA



12. არტ-რეზიდენცია კალიფორნიის უნივერსიტეტის ჰამერის მუზეუმში
Art-residency at the Hammer Museum of the California University, Los Angeles, USA



15. მუზეოლოგიის ვირტუალური სამაგისტრო პროგრამა ლესტერის უნივერსიტეტში (დიდი ბრიტანეთი)
Virtual MA Program of Museology at the Leicester University, Great Britain



16. მილენიალები გეტის მუზეუმში (აშშ)
Millennials at the Getty Museum, USA

მარიამ ღვთისმშობელი

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

კვლევითი პროექტი — პიოლტელო, ჯოვანი ანჩესკის მეთოდის გამოყენებით*

გასული საუკუნის 50-იან წლებში, ფრანგმა სტრუქტურალისტმა ფილოსოფოსმა, ჟაკ ლაკანმა თავისი ახალი თეორია სამ ნაწილად დაჰყო და შეუსაბამა მათ სახელწოდებები: ნარმოსახვითი, სიმბოლური და რეალური¹. ადამიანის აზროვნებაში ნარმოქმნილს მან უწოდა ნარმოსახვითი, მის გარეთ არსებულს-რეალური. ამ ორი მედიუმის დამაკავშირებელს, ენას კი — სიმბოლური. ლაკანის ტრიადაში როლები მარტივადაა გადანაწილებული — ადამიანის ტვინი ქმნის ნარმოსახვით რაობას, რომელიც სიმბოლური მედიუმის, ენის საშუალებით ითარგმნება რეალურ გარე სამყაროში, ან პირიქით, რეალური გარე სამყარო აისახება ადამიანის ნარმოსახვაში ენის გზით.

ჟაკ ლაკანის ფილოსოფიურ ტრიადას განვიხილავ ციფრულ ფოტოგრაფიასა და აუგმენტურ რეალობასთან მიმართებაში.

სლოვენელმა ფსიქონალიტიკოსმა სლავოი ჟიჟეკმა 50 წლის შემდეგ, ლაკანის ტრიადის თითოეულ სეგმენტს ეპოქის ყველაზე პოპულარული სიტყვა „ვირტუალური“ დაუმატა და ახალი ტრიადა მიიღო. ჟიჟეკი შეეცადა ლაკანის კლასიფიკაცია ციფრული სამყაროსთვის მიესადაგებინა, რისთვისაც მას სულ ერთი, უმნიშვნელო სიტყვის დამატება დასჭირდა, რათა ნათლად ეჩვენებინა ის გარდასახვა, რომელიც ნახევარი საუკუნის განმავლობაში განხორციელდა.

თუ თანამედროვე ტექნოლოგიების მკვლევარებს დავუჯერებთ, პარადიგმა კვლავ იცვლება, ოღონდ ამჯერად რეალობის ტექნოლოგიური ზრდის ხარჯზე.

ჩვენ დროში (Augmented) – ინგლისურად „დამატებითი“ არის ის სახელწოდება, რომელიც თანამედროვე ტექნომანებმა განსაზღვრეს. ლაკანის და ჟიჟეკის კლასიფიკაციას თუ გავაგრძელებთ, შეგვიძლია იმის თქმა, რომ „დამატებითი რეალობა“ არის ყველაფერი ის, რასაც აღვიქვამთ არა სალაპარაკო ენის, როგორც სიმბოლური მედიუმის, არამედ დამხმარე მონეობილობების საშუალებით².

აღნიშნულ თემაზე სამუშაოდ მილანის პოლიტექნიკურ უნივერსიტეტში გავეცანი ძალიან საინტერესო მეთოდს, რომელიც იტალიელი დიზაინერის **ჯოვანი ანჩესკის ნიგნში** „Loggetto della raffigurazione“ არის წარმოდგენილი.

საწყისი ეტაპი პროექტის განსახორციელებლად, წარმოადგენს თავად იდეას, რომელიც აბსტრაქტულად არსებობს ადამიანის ნარმოსახვაში. აუცილებელია ადამიანმა დაინყოს ჩანახატების, მონახაზების, სქემების სხვადასხვა ვარიანტების მომზადება და გაიაზროს საკუთარი იდეა და მატერიალური გახადოს ის. როდესაც იდეა გარკვეულ ეტაპზე იქნება გამოკვეთილი, ამის შემდეგ უნდა მოხდეს იდეის განსხეულება, გარდაქმნა სხეულებრივად – ანჩესკის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ამ პროცესს ჰქვია „უხილავის ჩვენება“ – „Mostrare l'invisibile“³ (სურ. 1).

¹ * განასაკუთრებული მადლობა მილანის პოლიტექნიკურ უნივერსიტეტს

<https://plato.stanford.edu/entries/lacan/#RegThe>

² http://www.lacan.com/essays/?page_id=454

³ *L'oggetto della raffigurazione, Giovanni Anceschi, 1992*

მოსამზადებელი სამუშაო

მოსამზადებელ პროცესში უნდა მოხდეს სქემების, მაპინგის თეორიული გააზრება და დეტალების დაზუსტება. ამისთვის გამოიყენება გეომეტრიის სხვადასხვა მეთოდები: აქსონომეტრია, პერსპექტივი. ობიექტის გამოსახვა უნდა მოხდეს: ფრონტალურად, პროფილურად, ზედხედში. ასევე დაზუსტდეს ობიექტის ყველა დეტალი.

ნიშნები

იდეის გამოსახვისთვის ერთ-ერთი სასურველი მეთოდია კონტრასტის ჩვენება. მოხდეს გარკვეული ზონის, კოდის, ელემენტების კონტრასტული განსხვავებების წარმოჩენა (სურ. 2,3.). განისაზღვროს სივრცითი ნიშნები, გამოიკვეთოს ნიშანთა ალეგორიული ელემენტები: **პიქტოგრამა, ლოგოგრამა, გრაფიკული სისტემები, იდეოგრამა, ფონოგრამა, ანბანი – როგორც ნიშანთა სისტემა** (სურ. 2,3.).

Capire – გააზრება, მიხვედრა

როდესაც დაზუსტდება სქემები, ნიშანთა სისტემები და იდეის ყველა შესაძლო დეტალი, შემდეგ ეტაპზე იწყება აღმოჩენა, შესწავლა, პოვნა, სიღმისეული წვდომა, ჯოვანი ანჩესკის სიტყვებით რომ ავლნიშნოთ, უნდა გახდეს კონან დოილი, შერლოკ ჰოლმსი, ფროიდი – იწყება კვლევის პროცესი.

ეს ეტაპი არის საშუალება, გაიგო – Capire, ანუ მიანიჭო საგნებს განსაზღვრული ადგილი ამ ახალი ცოდნისთვის. ეს თემა მოიცავს ისეთ ტერმინებს, როგორცაა შინაგანი დისტანცია, მომავლის პერსპექტივა, მენტალური ფორმა. სასურველია გრძნობდე სივრცეს, დინამიკას, ლოკაციას, პოზიციას, კომპოზიციას. მთლიანობაში შეიგრძნობდე სამყაროს ქორეოგრაფიას (სურ.4).

ტექსტი და გამოსახულება

გამოსახულების მთავარი ტაქსონომიისთვის (კლასიფიკაციისთვის) მთავარია ტექსტობრივი, ვერბალური სისტემები კარგად იყოს გამოსახულებასთან, ილუსტრაციასთან დაკავშირებული. ტექსტუალური

ალუზიის ვიზუალურ სისტემასთან კავშირს შეიძლება იკონოგენია ვუნდოთ.

ტაქსონომია შეიძლება წარმოდგენილი იყოს ისტორიულ კონტექსტში, მხატვრულად, პროექტის სახით, ტექნიკურად, ანთროპოლოგიურად ან ფსიქოლოგიური კვლევის სახით.

უმთავრესი ამოცანა არის საბოლოო მიზნის მიღწევა – საგნის უნივერსალურობის დანახვა, მთლიანობაში აღქმა, მთლიანობის მიღწევა. მოცემული ეტაპებით მიაღწიო მთავარ მიზანს. ნიგნში მოცემულია სამყაროს მთლიანობის ილუსტრაციები (სურ.5).

კვლევითი პროექტი

პროექტისთვის შევარჩიე მილანის ერთ-ერთი გარეუბანი – პიოლტელო. სივრცის მთლიანობაში აღქმისთვის ინტერნეტიდან მოვნიშნე რუკა და ავლნიშნე რამდენიმე პუნქტი: ავტობუსის გაჩერება, სუპერმარკეტი, კინოთეატრი, ეკლესია.

პროექტისთვის სამუშაო ფორმატში წარმოდგენილია: ფოტო, ვიდეო ფრაგმენტები, 360°-იანი ფოტოგრაფია, ხმა, ტექსტური ფრაგმენტები. რადგან ფოტოგრაფს დაკვირვების პროცესში მხოლოდ ერთი ხედვითი ცენტრი აქვს, შევეცადეთ, ეს ხედვითი ცენტრი მხოლოდ ერთი წერტილიდან დაფიქსირებული არ ყოფილიყო.

ქუჩები

გეგმის თანახმად, დავიწყე ამ ტერიტორიის ფოტოგრაფირება და ძალიან უცნაირად მომეჩვენა, რომ ადამიანები თითქმის არ მოძრაობენ ქუჩაში: არც სამუშაო დღეებში და არც შაბათ-კვირას. ეს იყო განსაცვიფრებელი სიცარიელე. პიოლტელო შედგება 2 ნაწილისგან: ახალი და ძველი პიოლტელო, მაგრამ სიცარიელე ყველგან შესამჩნევია (სურ.10.). გადავიღე 360°-ისიანი ხედები (სურ.6,7).

ჯოვანი ანჩესკის ნიგნის თანახმად, გადავიღე საცხოვრებელი შენობების გეომეტრიული რაკურსები (სურ. 8,9).

ცალკე გამოვყავი ქუჩების სახელწოდებები, როგორც ტექსტი ურბანულ სივრცეში, ეს ქუჩები გარკვეულ ასოციაციებს იწვევს

ჩემში და მიმანიშნებს, რომ ვარ ქვეყანაში, რომელიც მხატვრობის თვალსაზრისით, მსოფლიოში გამორჩეულია (სურ.11).

ხალხი ქუჩაში

ქუჩაში მოძრაობდა მხოლოდ საზოგადოების გარკვეული ნაწილი, უნდა აღინიშნოს, რომ პიოლტელოში, მკვიდრი მოსახლეობის გარდა, ცხოვრობდა 130 ეთნოსის ადამიანი და მათ იტალიელები „ექსტრა კომუნიტარებს“ ეძახიან (სურ.12,13). ხოლო იტალიელთა ძირითადი ნაწილი მოძრაობს მანქანით.

იგივე შეიძლება ითქვას საზოგადოებრივ ტრანსპორტზე, სადაც პატარა ვიდეო ფრაგმენტი გადავიღე.

ძველი პიოლტელოს ნაწილი ჩემთვის გაცილებით შთამბეჭდავია — სანტ ანდრეას ეკლესიის მიმდებარე ტერიტორია (სურ.14) და შიდა, იტალიური ეზოები, სადაც ღმრთისმშობლის მცირე, მინიატურული ქანდაკებები არის განთავსებული.

ეს ქანდაკებები სიმბოლური მინიშნებაა ამ ქვეყნის ტრადიციაზე, კულტურასა და რელიგიაზე (სურ.15).

პიოლტელო წარმოდგენილია, როგორც ადამიანებისგან დაცარიელებული სივრცე, ადამიანები ცხოვრობენ ამ დასახლებაში, მაგრამ მათი არსებობა შეუმჩნეველია.

პიოლტელო ქმნის არა მხოლოდ ერთი კონკრეტული დასახლების სახეს, არამედ თანამედროვე საზოგადოების ასოციაციას. ყველა ჩაკეტილია საკუთარ სახლში, შემცირებულია სოციალური ურთიერთობები და ადამიანები ცხოვრობენ ინტერნეტის ეპოქაში, რომელიც ქმნის მუდმივი კომუნიკაციის ილუზიას. როგორც თანამედროვე ხელოვნების და მედიის კრიტიკოსი ბორის გროისი ამბობს: „ხელოვნების პროცესი სულ უფრო და უფრო მეტად ემსგავსება საკუთარ თავში ჩალრმავების ფსიქოდრამას“⁴. დღეს აღარსადაა ერთიანი ეროვნული სტილი, არ არსებობს ფუნდამენტური განხეთქილება, აღარაა გლობალური იდეოლოგიური ბრძოლა. ყოველი ხელოვანი, წარმოადგენს მხოლოდ და მხოლოდ საკუთარ თავს. ჩვენ ვცხოვრობთ ნეოლიბერალიზმის და ინდივიდუალიზმის ეპოქაში, სადაც ირღვევა ყველა პოლიტიკური და კულტურული ერთობა. ეს არის ეპოქა, სადაც ყველა ყველას კონკურენცია, სადაც როგორც მხატვარს, ისე ავტორს უყურებენ იმის მიხედვით, თუ თავად როგორ ახდენს საჯარო სივრცეში საკუთარი თავის რეპრეზენტაციას. ის არაფერს გამოხატავს საკუთარი თავის გარდა.

ახალგაზრდა თაობას არაფერი დაუკარგავს იმდენად, რამდენადაც გაიზარდა კულტურაში, სადაც არავინ არავის უსმენს, არავინ არავის უყურებს და სადაც ყველას რალაცის თქმა უნდა. დღეს ყველას რალაცის დემონსტრირება სურს, ეს, რალაც აზრით, სელფის კულტურაა. დღეს ინტერნეტი – ესაა facebook-ზე მეგობრებთან სოციალიზაცია. ადამიანები ზედმეტად კომუნიკაბელურიები არიან, მათ შორის ინტერნეტის გამოც, რომელიც გამუდმებული კომუნიკაციის ილუზიას ქმნის.

თუკი ვისაუბრებთ სახელოვნებო შემოქმედებაზე, მგონია, რომ ამ შემთხვევაში ერთადერთი შესაძლო რეაქცია – ეს რეფლექსიაა, პოლიტიკური რეაქცია, რადგან სოციალიზმზე საუბარი ჯერ კიდევ ადრეა, ადამიანები ჯერ ისევ ზედმეტად არიან გართულნი ინდივიდუალიზმით.

პროექტის ფარგლებში, დროის სიმცირის მიუხედავად, შევეცადე ჩემს მიერ გადაღებული ფოტოები დამეკავშირებინა ჟაკ ლაკანის ტრიადასთან: წარმოსახვითთან, სიმბოლურთან და რეალურთან, და გამომეყენებინა ჯოვანი ანჩესკის მეთოდი არჩეულ თემატიკაზე სამუშაოდ.

⁴ <http://inrussia.com/contemporary-art-in-a-selfie-world>

Mariam Davitashvili

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

Research Project: Pioltello. Application of Giovanni Anceschi Method

Research project “Pioltello” focuses on a trio of terms from the psychoanalytic theory of Jacques Lacan: Imaginary, Symbolic and Real.

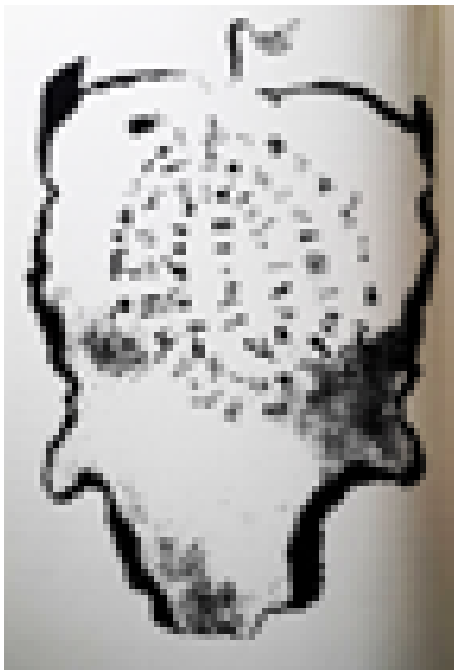
50 years later, philosopher Slavoj Žižek added to Lacan’s triad a very popular word Virtual and determined a new triad desiring to appropriate Lacan’s classification to the digital world. Augmented reality (AR) belongs to one of the forms of digital realities. Moreover, according to classifications of Lacan and Žižek, “supplemented reality” turns into definition, which one can perceive not through the spoken language, but all types of digital devices.

While working on the project the author uses Giovanni Anceschi’s very interesting method that is described in his book “L’Oggetto della Reffigurazione”.

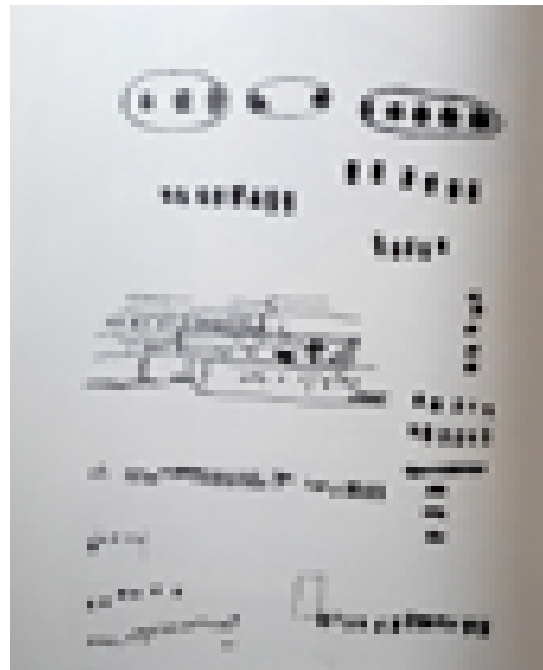
Anima Ho- Die Erde des
minis. Menschen.



1. „უზილავის ჩვენება“ („Mostrare l'invisibile“), იტალიური გრავიურა, 1658
Italian engraving „Mostrare l'invisibile“, 1658



2-3. ნიშანთა სისტემის გაანალიზება

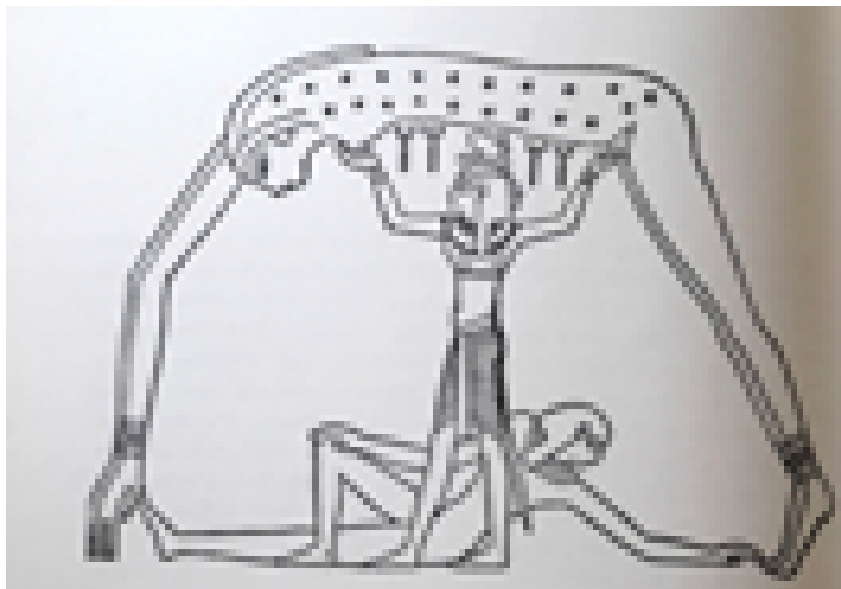


Analysis of a sign system



3. სამყაროს ქორეოგრაფია

Choreography of the universe



5. ეგვიპტური კოსმოგრამა

Egyptian cosmogram



6. ახალი პიოლტელო. 360°-იანი პანორამული ფოტოები

New Pioltello, 360° degree panoramic photos



7. ძველი პიოლტელო. 360°-იანი პანორამული ფოტოები

Old Pioltello, 360° degree panoramic photos



8. საცხოვრებელი შენობების გეომეტრიული რაკურსები Geometric views of the residential buildings



9. საცხოვრებელი შენობების გეომეტრიული რაკურსები Geometric views of the residential buildings



10. სცარიელე

Emptiness



11. ქუჩების სახელწოდებები

Names of the streets



12. ხალხი ქუჩაში

People in the streets



13. ხალხი ქუჩაში

People in the streets



14. ძველი პიოლტელო

Old Pioltello



15. ღმრთისმშობლის მცირე ზომის ქანდაკებები ქუჩებსა და ეზოებში
Small sculptures of St. Mary in the streets and yards

ლუკა მიქელაძე

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

ევკლიდური გეომეტრიის ევოლუცია ციფრულ მოდელირებაში, ციფრული სამყაროს დადებითი და უარყოფითი მხარეები

XX საუკუნეში დაწყებულმა ციფრული ტექნოლოგიების განვითარებამ კაცობრიობა მიიყვანა იმ ეტაპზე, სადაც უკან დასაბრუნებელი წერტილი დიდი ხანია დაიკარგა, რაც იმას ნიშნავს, რომ გსურს თუ არა, ციფრული სამყაროს ნაწილი ხარ. გეომეტრია ის მეცნიერებაა, რომელმაც ადამიანს აბსტრაქტულად დააწყებინა აზროვნება, რის შედეგადაც, სამგანზომილებიანი სივრცე დაიმორჩილა. ადამიანი საუკუნეების მანძილზე აწვითარებდა გეომეტრიულ უნარებს, რაც XX საუკუნეში ციფრულ მოდელირებაში გარდაისახა.

რა არის ციფრული მოდელირება? ციფრული მოდელირება ევკლიდური გეომეტრიის იმ წარმოსახვითი ცნებებით მანიპულირებაა, როგორცაა წერტილი, მონაკვეთი და სიბრტყე. ევკლიდური გეომეტრია გვეუბნება, რომ წერტილმა შესაძლებელია იარსებოს და ორ წერტილს შორის შესაძლებელია გაივლოს მხოლოდ ერთი წრფე და ამ წრფის გავლების მხოლოდ ერთი ვარიანტი არსებობს. ნებისმიერ სამ წერტილს შორის შესაძლებელია იარსებოს მხოლოდ ერთმა სიბრტყემ. როგორც არ უნდა გადააადგილო ეს წერტილები.

თუ სიბრტყეზე არსებობს ორი წერტილი და მათ შორის გავლებულია წრფე, ამ წრფის უსასრულო გაგრძელებით წერტილები მუდამ ამ სიბრტყეზე დარჩება. თუ ორი წრფე გადაიკვეთება მაშინ მათი გადაკვეთა მოხდება მხოლოდ ერთ წერტილში. თუ ორი სიბრტყე გადაიკვეთება, მაშინ მათი გადაკვეთა მოხდება მხოლოდ ერთ წრფეზე. ამ პოსტულატებიდან მატერიალურ სამყაროში არც ერთი არსებობს.

საინტერესოა, რომ წერტილის, მონაკვეთის და სიბრტყის არსებობა და შესაბამისად მათი დანახვა მხოლოდ ვირტუალურ სამყაროში მოხდა, ციფრული მოდელირების შექმნის და დახვეწის საფუძველზე. შესაძლებელი გახდა მათი ვირტუალურ სივრცეში მანიპულირება სხვადასხვა სამგანზომილებიანი პროგრამებით. ციფრულ მოდელირებაში წერტილს დაერქვა – ვერტექსი, წერტილებს შორის არსებულ წრფეს – ეჯი, ხოლო სიბრტყეს – ფეისი ან პოლიგონი. სწორედ ვირტუალურ სამგანზომილებიან სივრცეში წერტილების ანუ ვერტექსების გადაადგილებით, სასურველ ადგილზე დალაგებით, და მათ შორის მრავალი სიბრტყის გაჩენით, ხდება ნებისმიერი ზედაპირის შექმნა. ასეთი ტიპის მოდელირებას პოლიგონალური მოდელირება ეწოდება და დღესდღეობით ის მოდელირების ნამყვანი სისტემაა.

რა მნიშვნელობა ენიჭება ციფრულ მოდელირებას? სამგანზომილებიანი პრინტერების შექმნამდე და მათ დახვეწამდე, შეგვეძლო და ახლაც შეგვიძლია ეკრანის საშუალებით ვიმოგზაუროთ ვირტუალურ სამყაროში, მაგრამ ახლა უკვე შესაძლებელია ციფრული მოდელების დაბეჭდვა და მატერიალურ სამყაროში გადმოტანა. დამყარდა ძალიან საინტერესო კავშირი გონებაში იდეის დაბადებასა და მის მატერიალიზაციას შორის და პირიქით — მატერიალურის ვირტუალურად გარდაქმნას შორის. დღეს მოდელების ბეჭდვისას პლასტამასს იყენებენ. ის, რომ ციფრული მოდელის დაბეჭდვა ასეთ მოკლე დროში გახდებოდა რეალობა, გვაფიქრებს, რომ რამდენიმე წელიწადში შესაძლებელი იქნება პერსონალური სამგანზომილებიანი პრინტერით ინტერნეტიდან გადმოვიწეროთ ფაილი და სახლიდან გაუსვლელად დავბეჭდოთ ნებისმიერი ნივთი და არა მარტო პლასტმასის.

ინტერნეტ სივრციდან უკვე შესაძლებელია სხვადასხვა, დასაბეჭდად გამზადებული ობიექტების ფაილების ჩამოტვირთვა, მაგრამ განსაკუთრებული კამათი გამოიწვია ცეცხლსას-

როლი იარაღის დასაბეჭდად გამზადებული ფაილის გავრცელებამ. თავად განსაზღვრეთ, რა შედეგებს გამოიწვევს ეს...

ციფრული ტექნოლოგიები იმდენად სწრაფად ვითარდება, რომ რიგ შემთხვევაში მარეგულირებელი სისტემები საერთოდ არ არსებობს და როგორც ყოველთვის, ყველა მოვლენას უკუ მოვლენა ახლავს თან.

უდაოა, რომ მომავალი ციფრულ ტექნოლოგიებს ეკუთვნის და ის ჯერ არნახულ მწვერვალებამდე აიყვანს კაცობრიობას. ამის ნიშნები უკვე ჩანს — თითოეული ჩვენგანი უკვე სარგებლობს ამ შესაძლებლობებით. ციფრული მოდელირება გეომეტრიული მოდელირების ის განვითარებაა, რომელიც ადამიანს საკუთარი შემოქმედებითი უნარების ვიზუალიზაციაში, ხოლო შემდგომ, მის მატერიალიზაციაში დაეხმარება. ეს ის ტექნოლოგიაა, რომელმაც როგორც უჯრედმა დაიწყო გაყოფა, თავადვე დაიწყო განვითარება და ევოლუცია. იმას რაც ვითარდება და იხვეწება, შესაბამისად, ეძლევა არსებობის უფლება.

ადამიანი ცოცხალი ბიოლოგიური არსებაა და იგი პლანეტაზე არსებულ გარემოსთან ახდენს ადაპტირებას, ამგვარად არსებობის უფლება ეძლევა მას, ვინც ადაპტირდება მოცემულ გარემოში. განვითარების იმ ვერსიაში, სადაც ციფრული ტექნოლოგია უსწრაფესად ვითარდება იდეალურ პირობებში, ადამიანს კვლავაც მის ემოციურ და მენტალურ, მოქნილ, მაგრამ ძალზე მყარ ბადესთან უხდება მუდმივი ბრძოლა. ციფრული სამყარო იდეალურია და მისი შესაძლებლობები უსაზღვრო. რა შანსები აქვს ადამიანს? ცხადია, ადამიანი, ყოველ შემთხვევაში, მისი ევოლუციური განვითარების ამ საფეხურზე, თავის ბიოლოგიურ სხეულს ვერ დატოვებს და გონებრივ შესაძლებლობებს ვერ განავითარებს იმ სისწრაფით და ეფექტურობით, როგორც ციფრული ტექნოლოგიები ვითარდება. თუმცა, არიან მეცნიერები, რომლებიც უკვე ცდილობენ ადამიანის მეხსიერება ციფრულ მატარებელზე გადაიტანონ და ამით ადამიანს უკვდავება შესძინონ. ადამიანს რჩება მხოლოდ თავისი გონების არამატერიალური, მაგრამ მაინც აღქმადი

სულიერი სამყარო, სადაც გონება ახდენს მოდელირებას. ადამიანის გონებაში იდეის გაჩენა ძალიან საინტერესო პროცესია, და სწორედ იდეა, როგორც ასეთი, არის ის, რაც არ შეუძლია ციფრულ გონებას გაუჩნდეს. არსებობს თეორია რომლის თანახმადაც, ადამიანმა ბუნებაში არსებული მაგალითებით იხელმძღვანელა ყველაფერში რაც შექმნა, ანუ რეალურად განსხვავებული არაფერი გაუკეთებია. მითოლოგიური არსებებიც კი არსებული ცხოველების ან ადამიანების ნაზავია.

არსებობს სხვადასხვა ვერსია იმისა, თუ რა შექმნა ადამიანმა ყველაზე მნიშვნელოვანი. ზოგიერთი მეცნიერის აზრით, ეს არის ბორბალი, ზოგიერთს ანტიბიოტიკი მიაჩნია კაცობრიობის უდიდეს აღმოჩენად. ცალსახა პასუხი ამ კითხვას ვერ გავცემა, მაგრამ ყურადღებას გავამახვილებ გეომეტრიაზე, განსაკუთრებით კი ევკლიდური გეომეტრიის იმ პოსტულატზე, რომლის თანახმადაც, თუ ორი გადაკვეთილი წრფის ყველა კუთხე ტოლია, მაშინ კუთხეები მართია და წრფეები პერპენდიკულარული. მართი კუთხე გახლავთ ის აღმოჩენა, რითაც შეიქმნა ადამიანის სამყარო, ეს დამტკიცებას არ საჭიროებს, საკმარისია მიმოვიხედოთ და ყველაფერში დავინახავთ მართ კუთხეს. მართი კუთხე სივრცის ორგანიზების იდეალური საშუალებაა, ის მარტივი კოდია, რითაც ნებისმიერი შემოქმედი ხელმძღვანელობს.

ადამიანისთვის დიდი გამოწვევაა, სურვილი, შექმნას ის, რისი ანალოგიც ბუნებაში არ მოიძებნება. როდესაც ვფიქრობ, შეუძლია თუ არა ხელოვანს წარმოიდგინოს ის, რაც არასდროს უნახავს, ერთი სახუმარო შეკითხვა მასხენდება ადამზე და ევაზე. მხატვრები საუკუნეების განმავლობაში სხვადასხვაგვარად გამოსახავდნენ ადამს და ევას, რომლებიც, თუ ბიბლიას დავუჯერებთ, ღმერთის მიერ შექმნილი პირველი ადამიანები იყვნენ. შეკითხვა ასეთია — ჰქონდათ თუ არა მტვრისგან შექმნილ ადამსა და ევას ჭიპი? ამ კითხვაზე პასუხი თავად განსაზღვრეთ, ხოლო ჩემი აზრით, ადამიანის მთავარი მონაპოვარი — აბსტრაქტული აზროვნებაა.

Luka Mikeladze

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

Evolution of Euclidean Geometry in the Digital Modeling. Positive and Negative Sides of the Digital World

The article is dedicated to evolution of the Euclidean geometry and its introduction into digital modeling at the end of the 20th century. Before generating of 3D digital programs, Euclid's main concepts such as a point, segment and flatness were used as imaginary elements that could only be transmitted in a graphic form on a plane surface of a paper. Nowadays these elements are widely applied in a virtual space to create any three-dimensional models, manipulate with points or vertices. The polygonal modeling is entirely based on Euclidean geometry representing a surface which is obtained through a combination of spots between specific points. Development of digital technologies plays a huge role in the modern life. However positive things may have negative aspects as well. Rapid advancement of digital world is an irreversible process that makes one reflect about the dangers of emergence of the digital mind leading to complete replacement of the human one. The history may repeat itself. Digital mind may become a new step in human evolution resembling the process when homo sapiens "defeated" the Neanderthal, homo erectus and the other human species. Development of the world depends on environmental conditions and from this point of view the digital technologies are no exception. In fact conditions for development of these technologies are ideal, whereas environment of our development remains unchanged. The humans who are biological creatures require certain conditions for their existence. But at the same time they also have spiritual needs development of which happen based on many other factors including creative and abstract thinking. Consequently, development of spiritual and mental sides of humans forms a path of evolution, which in the end remains the only way to keep them engaged in the digital world.

ვენერა გოცირიძე

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

თანამედროვე ქართული მხატვრობის რამდენიმე ტენდენცია თამარ მელიქიშვილის შემოქმედების მაგალითზე

თანამედროვე ქართული დაზგური ხელოვნების კვლევა მნიშვნელოვან მხატვრულ დისკურსს ქმნის და ფერწერულ ამოცანებთან ერთად, იდენტობის ფორმირების პროცესს კიდევ უფრო თვალსაჩინოს ხდის.

1990-2000-იანი წლების მხატვრობის განხილვა მნიშვნელოვანია იმდენად რამდენადაც საბჭოთა კავშირის დაშლის შემდეგ, საქართველომ, როგორც დამოუკიდებელმა სახელმწიფომ განაგრძო არსებობა და მოპოვებული თავისუფლება ქართველ ხელოვანთა შემოქმედებითი პროცესების, ერთგვარი ამოსუნთქვის საშუალებად იქცა. საუკუნის დასასრულს სახვით ხელოვნებაში მიმდინარეობდა მხატვრული ფორმისა და სივრცის პლასტიკური ინტერპრეტაციის, სურათის კომპოზიციური სტრუქტურის, წმინდა ფერწერული საწყისების ინდივიდუალური გააზრებისა და სამგანზომილებიანი ობიექტების შექმნის პროცესი. ამ წლებში მოღვაწე ქართველი მხატვრების ნამუშევრების განხილვისას იკვეთება ის ტენდენციები, რომლებიც ამ თაობის (თამარ მელიქიშვილი, დავით ალექსიძე, ვახო ბულაძე, მიშა გოგრიჭიანი, მაკა ბატიაშვილი, სოფო ჩხიკვაძე, გურანდა ქლიბაძე, თუთუ კილაძე და სხვ.) შემოქმედთა გარკვეული ნაწილისათვის საერთოა და მხატვართა განსხვავებული ხელწერის მიუხედავად, ამ პერიოდის მხატვრობის საერთო სურათს ქმნის.

თანამედროვე მხატვრების შედარებისას, არა მხოლოდ იკვეთება ის ძირეული ნიშნები, რითიც ეპოქის საერთო სურათი იხატება, არამედ მსგავსება თემის არჩევანშიც იკითხება. იქნება ეს ნიუს სერია, ურბანული პეიზაჟები, ყოფის ამსახველი ეპიზოდები თუ რელიგიური თემატიკის ვარიაციები.

თანამედროვე ცხოვრების რიტმმა, სოციალურმა თუ პოლიტიკურმა პრობლემებმა დიდი გავლენა იქონია საზოგადოების ცნობიერზე, გემოვნების ჩამოყალიბებასა და აღქმის უნარზე. სწორედ დროით გამოწვეულმა მოთხოვნილებებმა თანამედროვე ხელოვნებაში დიდი ხარისხობრივი აღრევა გამოიწვია და ამიტომაც, „კიტჩის“ ფონზე, ნაწილობრივ გაბატონებულ უგემოვნობაში, მკვეთრად გამოკვეთილი ხელწერის მქონე მხატვრის თამარ მელიქიშვილის შემოქმედების კვლევამ საინტერესო შედეგი აჩვენა. სტატიაში ჩვენ სწორედ ამ მხატვრის შემოქმედების მხატვრულ-სტილისტურ მახასიათებლებზე ვისაუბრებთ და ამდენად, თანამედროვე ფერწერის ზოგად მახასიათებლებზეც.

1990-2000-იანი წლებში მოღვაწე შემოქმედთა მთავარი თემა, შეიძლება ითქვას, წარსულით ნასაზრდოები აქტუალური ანმეზა, მაგრამ გამოსახულებებში არაფერია ნათქვამი კონკრეტულ ფაქტებზე, ისტორიულ მოვლენებზე, ომზე, კრიზისზე და ა.შ. თუმცა მნახველი ნამუშევრების დათვალიერებისას გრძნობს თითოეული მხატვრის პერსონალურ ისტორიას, დაკავშირებულს კონკრეტულ ეპიზოდთან, რომელიც სხვადასხვა ფორმით ვითარდება და სათქმელის შესაბამისად განივრცობა. მნახველისთვის თავს იყრის მის ირგვლივ გავრცობილი ურთიერთობები, მოვლენები და ამ ყველაფერთან დაკავშირებული მოგონებები, რომლებიც ფერწერული ნამუშევრების ინსპირაციად იქცა და ჩვენთვის „გადმოდინდა“. სურათებში იკითხება თითოეული მხატვრის მიკრო სამყარო, რომელსაც ირიბი მინიშნებებით მოაქვს განვლილი და დღევანდელი ატმოსფერო. უნდა აღინიშნოს, რომ ფერწერა

ამ პერიოდის მხატვრებისთვის აქტიურ სააზროვნო მოცემულობას წარმოადგენს და კვლავ თანამედროვე ხელოვნების ერთ-ერთ ნამყვან საშუალებად რჩება.

როგორც ხელოვნებათმცოდნე ხათუნა ხაბულიანი თავის სადისერტაციო ნაშრომში¹ აღნიშნავს, ამ პერიოდის ქართული ხელოვნების სპექტრი ინდივიდუალური არტისტიული არჩევანების კრებულია, საიდანაც შეიძლება გავიგოთ რომელი გზა აირჩია თითოეულმა მხატვარმა საკუთარი გამოცდილების თანამედროვე ტენდენციებთან დასაკავშირებლად. ეს სურათი კი საკმაოდ მრავალფეროვანი ჩანს ისეთი პატარა ქვეყნის პირობაზე, როგორც საქართველოა, სადაც აღმოჩნდა ადგილი მრავალი ტენდენციის გააზრებისთვის.

ხელოვანთა ინდივიდუალური არჩევანების კრებული ქმნის, როგორც იმ პერიოდის მხატვრული სივრცის განმსაზღვრელ სახეს, ისე დღევანდელი ეპოქის სურათს. ხელოვანის არჩევანის თავისუფლების ფონზე მიღებული გადაწყვეტილება, რომ თითოეულ შემოქმედს შეუძლია განსხვავებული და მისთვის ყველაზე შესაბამისი სტილი, მედია და ფორმატი აირჩიოს, აძლევს საშუალებას საკუთარი სივრცე გააფართოვოს, თავი მიმდინარე მხატვრულ პროცესებში მონიშნოს. დღევანდელი რეალობა კი ძალიან განსხვავებულია პერესტროიკის პერიოდის შეზღუდული გარემოსგან, სადაც შესაძლებლობების ველი ჯერ კიდევ გაუხსელი იყო და ასევე განსხვავებულია 1990-იანი წლების დასაწყისისგან, როცა არტისტთა აქტივობა მხოლოდ მიმდინარე პროცესებზე ცნობიერი თუ სპონტანური რეაქციებისგან შედგებოდა.

დღევანდელი ხელოვნების ფორმათა უსაზღვრო მრავალფეროვნებისა და სიჭრელის ფონზე თამარ მელიქიშვილი მკაფიოდ

დეკლარირებული პიროვნული და შემოქმედებითი თავისუფლებით გამოირჩევა. მხატვრის მრავალფეროვანი შემოქმედება მოიცავს, როგორც ფერწერულ, ასევე გრაფიკულ ნამუშევრებს, კინოსა და თეატრის მხატვრობას, ფოტოგრაფიას, მუსიკალური კლიპებისთვის შექმნილ ესკიზებს და წიგნის ილუსტრაციებს, თუმცა მის შემოქმედებაში მთავარი ადგილი ფერწერას უჭირავს. ხელოვნების უამრავი თანამედროვე თეორიიდან და კონცეფციიდან, ის მხოლოდ მისთვის საგულისხმო ნიშნებს იაზრებს და საკუთარ პარადიგმაში აქცევს. თ.მელიქიშვილი თანმიმდევრულად, სურათის ყველა ნაწილში, თითოეულ დეტალში იცავს მის მიერვე მიღებულ მხატვრულ პირობითობას. სურათების კომპოზიციური გადაწყვეტა თუმცა მარტივი და ნათელია, ფორმისმიერ იდეალიზაციასაა მოკლებული. სწორედ ამიტომ კომპოზიციები, გამოსახულებები გამარტივებულია, არ არის ბოლომდე დამუშავებული, თითქოს უნონო და მსუბუქია. ფორმის გადმოცემისას პირობითობის მაღალი ხარისხია. ღრმა საზრისებით დაფარულ იდეებს მხატვარი მარტივი ფორმებით გადმოგვცემს. ასევე პირობითია გარემოს აღწერა, როგორც ინტერიერის, ისე პეიზაჟის შემთხვევაში. სივრცე იმდენადაა განზოგადებული, რამდენადაც ნაგულისხმევია მოქმედების ადგილი და ამასთანავე იმდენადაა მოკლებული კონკრეტიკას, რომ არ იქმნება ირეალური გარემოს შთაბეჭდილება.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია ლაჟვარდისფერის, მოლურჯო, მოცისფრო ტონების მდიდარი გრადაციები, რომელთა საშუალებითაც მხატვრის ფერწერული ალლო, მისი ფერთან მგრძნობიარე დამოკიდებულება მჟღავნდება. ლაჟვარდისფერი, მოიისფრო ფერის საშუალებით ის ქმნის ახალ, მისი პიროვნების გამომხატველ ფერწერულ კანონზომიერებას.

ნამუშევრების ინტენსიური მოლურჯო-მოცისფრო ლაჟვარდისფერი ტონი ერთდროულად ხდება ფორმის შემქმენელიც და ამავე დროს ფუნქციური მნიშვნელობის მინიჭებით გარდაისახება ხან ფონად,

¹ ხ. ხაბულიანი, *ვიზუალური ნიშნების ტრანსფორმაცია: მხატვრული ფორმები და კონცეფციები პოსტმოდერნისტული ხელოვნების ქართულ ვერსიაში*, სადისერტაციო ნაშრომი, თბ., 2016, გვ. 75-76.

ხანაც ფაქტურად. ფერი, ინტენსიურობიდან გამომდინარე, ინარჩუნებს დეკორატიულობას და ამავე დროს, ნამუშევრების მთლიანობასაც განსაზღვრავს.

მხატვარი მონოქრომული და ამავე დროს „ნათებადი“ ფერების მრავალრიცხოვან ნიუანსთა გამოვლენით აგებს სივრცობრივ პლანებს და თავად ფერის, ლოკალური ფერების საშუალებით გადმოცემს განათებას, რომელიც უკიდურესად განზოგადებულია და მხოლოდ იგულისხმება, ფერი თავისთავად ატარებს სინათლეს. ეს არის ფერის, როგორც აბსოლუტური ფერის მაქსიმალური ეფექტის გამოვლენის მცდელობა. სწორედ ფერის საშუალებით მხატვარი ახერხებს ნამუშევრის კოლორიტული ერთიანობის შექმნას და მას მოიაზრებს მოცემულობის მათგან მიზნებელ მთავარ ელემენტად, რის გამოც ფერი არ აღიქმება მხოლოდ დეკორატიულ ელემენტად და ფერადოვანი აქცენტები ისევე შთაბეჭდილების გამძაფრების იარაღადაა ქცეული. ამ აზრით, შეიძლება ითქვას, რომ ლურჯი მხატვრის პალიტრის ძირითადი ფერია, რომელიც გრადაციული მრავალფეროვნებით, სიმბოლურ-ესთეტიკური მნიშვნელობითაა გაჯერებული, ამიტომ ნამუშევრებზე ფერწერა და „შუქ-წერა“ განუყოფელია. ფერი ლამის შუქის ფუნქციას ითავსებს და არსებითად მატერიალურს საგნობრივ ფაქტურულობას უკარგავს. ნამუშევრებზე თავად ფერი განაპირობებს სინათლის არსებობას, ფერი თავადაა შუქმნათი და რეალურად, განათების წყარო არც კი იგულისხმება. მიუხედავად, იმისა, რომ ნამუშევრებზე არ გვხვდება განათების რეალური და კონკრეტული წყარო, ფიგურების მოდელირება კი ზოგჯერ შუქ-ჩრდილის გარეშეა, რაოდენ პარადოქსულიც არ უნდა იყოს, აბსოლუტურად არ იგრძნობა სინათლის ნაკლებობა. პირიქით, სინათლე ზოგჯერ ქარბადაც კი იღვრება, რასაც განაპირობებს თავად ფერის სინათლით გაჯერებულობა.

ფერთან განსაკუთრებული დამოკიდებულება მყლავნდება ამავე პერიოდში მოღვაწე მხატვარ ვახო ბულაძის შემოქმედებაშიც.

მხატვარი შთაგონებას იღებს მისი უშუალო გარემოდან, იმ ადგილებიდან, სადაც მთელი ცხოვრება გაატარა. ერთ-ერთ ფერწერულ ტილოზე (სურ.1), სადაც ძალიან პირობითად გამოსახული სახლის, ქუჩის სილუეტის იკვეთება, ცხადად ჩანს ის მხატვრული ამოცანები თუ პრობლემები, რომლებიც სახასიათოა ამ პერიოდის ხელოვნებისთვის. კომპოზიციას ბუნდოვნად გამოხატული დეტალები ქმნის და ცალკეული ელემენტების ურთიერთმიმართებები, შიდა კავშირები ავტორის ჩანაფიქრის გახსნას კიდევ უფრო ართულებს. ტილოზე მონაცისფრო, მოვარდისფრო და მოლურჯო ლაქობრივი განაწილება და გამოსახულების გამომსახველობა ნოსტალგიურ, ლირიკულ და დრამატიულ განწყობას გვიქმნის. ამ არაერთგვაროვანი ფერწერული კოლორიტით მძიმე და ამავე დროს ძალიან ინტიმური სივრცის ილუზია იქმნება; ქუჩის კუთხე კი, ერთგვარ ჩიხად გადაიქცევა და სახლების ფორმათა შეპირისპირებით თუ დაკავშირებით ერთდროულად ნაცნობ და უცხო ადგილად გარდაიქმნება. მხატვარი თითქოს ძერწავს ფორმას და ჰაერის მირაჟს გვიქმნის, მაგრამ მიუხედავად ამ წარმოსახვითი სიმსუბუქისა, ნამუშევარს შეკრული, მკვრივი ტექტონიკა აქვს. და მაინც, აქ არაფერია განსაზღვრული და დაკონკრეტებული არც ქუჩა, არც სახლის ფორმა, ზომა, მასალა, ფაქტურა, მდებარეობა, მაგრამ ძალიან საგრძნობია ატმოსფერო და გარემო. ვ.ბულაძის მსგავსად, თ.მელიქიშვილიც 2016 წელს შესრულებულ ნამუშევრზე (სურ.2) სათქმელს შეფარვით, გარკვეული ქვეტექსტებით გვთავაზობს, მისი სამეტყველო ენაც პირობითისა და კონკრეტულის ზღვარზეა, დატვირთული რომანტიკული იმპულსებითა და სიმბოლისტური იდუმალებით.

ნამუშევრების შედარებისას კიდევ უფრო თვალნათლივ წარმოჩნდება ის ტენდენციები, რომლებიც სახასიათოა დღევანდელი ქართული მხატვრული აზროვნებისთვის. თითოეულ ნამუშევარში მხატვრის პიროვნული „მე“ იკვეთება, ისინი პირობითი სამეტყველო ენით და განზოგადების მაღალი

ხარისხით თითქოს საკუთარ პიროვნულ ისტორიებს ყვებიან, საკუთარ ასოციაციებს ჩვენთვისაც საზიაროს ხდიან და გვიბიძგებენ მათთან ერთად წარმოვიდგინოთ, განვიცადოთ, ვიფიქროთ... ვიზუალური სახე-ხატებით სათქმელის გადმოცემა, ქვეტექსტებით საზრისების სიმბოლურ-მეტაფორული მეტყველება, მარადიული თუ ყოფითი თემების პიროვნულ პრიზმაში გატარება და უშუალო კონტაქტი მაყურებელთან ამ პერიოდის მხატვრობის მახასიათებელ ნიშნად რომ ყალიბდება, მიმდინარე მხატვრული პროცესების საინტერესო და მრავალფეროვან პანორამულ სურათს ქმნის.

თ.მელიქიშვილის ნამუშევრებში ცხადდება ერთგვარად სენსიტიური ყოფითი გარემოსა და პერსონაჟების რომანტიკულ სამყაროში მოთავსების მცდელობა, მაგრამ თავად გარემო არასდროსაა გაიდიალებული. სურათებში ყურადღება გამახვილებულია არა კონკრეტულ პერსონაზე, არამედ პოზებზე, ჟესტებზე, ფიგურის, როგორც ფორმის წარმოჩენაზე, რომელსაც თავისი ხასიათი გააჩნია. ამიტომაც, ფიგურები ერთდროულად კონკრეტულ და აბსტრაგირებულ სივრცეთა შორის არსებობენ და ფონის განუყოფელ ნაწილად აღიქმებიან. იგივე მიმართების დანახვა შეგვიძლია ს. ჩხიკვაძის და თ. მელიქიშვილის ნიუს თემაზე შექმნილ ნამუშევრებზე, სადაც კომპოზიციის საერთო სტრუქტურა იკვეთება. აქტუალიზდება მასალის, როგორც ფაქტურის, ფერის, როგორც დეკორატიული ელემენტის, ფიგურის, როგორც პლასტიკური მოცულობის მქონე ფორმის და ფერწერა-გრაფიკის სინთეზი. თ. მელიქიშვილის ნამუშევარში (სურ.3) სახატავი სიბრტყის ნაწილი „შიშვლადაა“ (ხელუხლებლად) დატოვებული, ამიტომ სახატავი მასალის ფაქტურა ფონის ორგანულ ნაწილად მოიზრება და ფერწერულ კოლორიტსაც განსაზღვრავს. ს.ჩხიკვაძესთან (სურ.4) სურათის ფორმა და კოლორიტი პერსონაჟის მდგომარეობის გადმოცემას ემსახურება და ინტიმურობის ხარისხს ზრდის, მელიქიშვილთან კი ამ მხრივ, ნაკლები ინტიმურობაა, რასაც თავად

სურათის ღია ტონალური გადაწყვეტა განაპირობებს. თუკი მელიქიშვილთან ლირიკულ-სენსიტიურ ატმოსფეროს ფორმათა და ფერთა „სიმსუბუქე“ ქმნის, ს.ჩხიკვაძესთან პირიქით, კომპოზიციაში შემავალი ყოველი დეტალი დრამატული ატმოსფეროს შექმნისთვისაა მომართული და თუმცა, ზენწის ქვედა ნაწილში მცირე ოქროსფერი დეკორატიული მოტივები შეინიშნება, ეს იმდენად ვერ უწევს წინააღმდეგობას სურათზე გაბატონებულ მძიმე ატმოსფეროს და ძალიან ფრთხილად, ფაქიზად ამსუბუქებს მას. გაბნეული განათების ეფექტი კი დამთრგუნველ განწყობას განაპირობებს, მაშინ, როცა მელიქიშვილი სივრცის ღიაობით, საგრძნობი ჰაერითა და ნაგულისხმევი სინათლით საპირისპირო, სენსიტიური ატმოსფეროს ეფექტს ქმნის. ორივე მხატვარი მნახველს სიუჟეტის გაგების, მისი ინტერპრეტირების თავისუფლებას აძლევს და თითოეულ მნახველში განსხვავებულ ასოციაციებს წარმოშობს. ეს ნიშანი კი, დღევანდელი თანამედროვე ხელოვნების ერთ-ერთი მახასიათებელია – მაყურებელს, როგორც მიმღებს დაუტოვოს ინტერპრეტირების თავისუფლება. მხატვრები სახის ნაკვთების გამოუკვეთავად ცდილობენ პიროვნული იერი მიანიჭონ ფიგურებს და ამას მხოლოდ ფერის აქცენტირებით, ოდნავ მინიშნებული დეტალებით ახერხებენ.

თ.მელიქიშვილი თავისი ხელწერისთვის დამახასიათებელ პირობითობას ბუნებრივად უხამებს ბოლომდე დაუწერელ, მხოლოდ მონიშნულ ფიგურებს და სწორედ ამ ურთიერთმიმართებით იქმნება ინტიმური გარემოს შეგრძნება, რომელიც სწორედ გამომსახველობის თვალსაზრისით, არსებითად ეწინააღმდეგება ყოფითს, როგორც ყოფითი ჟანრის ცნებას. მხატვარი ცდილობს გააცოცხლოს საგნობრივი სამყარო და თითოეული ასახული ობიექტის თვისებრივ მახასიათებლებს გაუსვას ხაზი. სწორედ პირობითი ენით წარმოჩენა და განზოგადების მაღალი ხარისხი, აღრმავებს და ზედაპირიდან წამოწევს ნამუშევრის შინაარსს, მისგან მომდინარე შთაბეჭდილებას.

მხატვარი ცდილობს გარემო და ფონი ადამიანის, ფიგურის თანაფარდ ნაწილად მოიაზროს და გამომსახველობით ერთიან, პირობით სისტემას დაუქვემდებაროს. კოლორიტის მეშვეობით კი, აქცენტი მყუდრო ინტიმური გარემოს შექმნაზე კეთდება და ფონი ფიგურის განუყოფელ ნაწილად აღიქმება. ასევე სახასიათოა ერთი სურათის ფარგლებში სხვადასხვა მხატვრული მეთოდის სინთეზი და სახატავი მასალის ფაქტურის ზედაპირის სიშიშვლე, რაც გამოიხატება დაუფერავი ფრაგმენტების ერთიან კომპოზიციაში მოაზრებით. ნამუშევრებში ნაშლილია ზღვარი საღებავს, როგორც მასალასა და როგორც ფერის სუბსტანციას შორის. ფერი მხატვრის მხატვრული სამყაროს ესთეტიკური კოდის მატარებელი სუბსტანციაა.

ფერისა და ფორმის ურთიერთდამოკიდებულებით მხატვარი საკუთარი მხატვრული ძიებებისა და ესთეტიკური მისწრაფებების რეალიზებას აღწევს. კომპოზიციებში ფერთა კონტრასტული წყვილები არ ატარებს დისონანსულ ხასიათს, ისევე, როგორც ცივი და თბილი ტონების ურთიერთმიმართება. ეს კონტრასტები, რომლებიც საზოგადოდ ნამუშევრის ექსპრესიულ მხარეს განსაზღვრავს, მასთან განწყობის მთავარ „შემქმნელებად“ მოიაზრება. ფორმა არასდროსაა დანაწევრებული, ის მთლიანია და ფონთან მიმართებით ჰარმონიული. სწორედ ყველა ელემენტის ერთიანად მოაზრება განაპირობებს ნამუშევრების მონუმენტურ ხასიათს, სადაც ცხადდება მხატვრის მსოფლშეგრძნება და მსოფლაღქმა.

თ.მელიქიშვილის ნამუშევრები, მიუხედავად იმისა, რომ მათში მაღალი დოზით იგრძნობა აბსტრაგირების ხარისხი, ფორმალურად არ განეკუთვნება აბსტრაქციის ჟანრს, მაგრამ მისი „წინათგრძნობითაა“ გაჟღენთილი. ფერადოვანი ლაქების ურთიერთმიმართებას თითქოს დამოუკიდებელი სახასიათო დეტალის ფუნქცია აქვს და ამდენად, მთელის განმსაზღვრელი როლიც აკისრია. ხშირ შემთხვევაში მხატვარი ფორმას მხოლოდ ფერის, ერთიანი ლაქის გა-

მოსახვით ქმნის და ფორმის შესაქმნელად კონტურის ხაზს იშვითად მიმართავს. ფერადოვან ლაქებს ფორმის სისრულის მნიშვნელობა აქვს და ამდენად, კომპოზიციური ნიშნის ფუნქციაც. ავტორი ახერხებს გამოავლინოს თავად საღებავის ფაქტურული მხარე და მასტიხინის საშუალებით მისი ფუნქციური მნიშვნელობიდან გამომდინარე, განსაზღვროს როგორც საღებავის ზედაპირი, ისე, მონასამის ხასიათი; ამიტომ ერთი საღებავის ფარგლებში გამოვლენილია სხვადასხვა მასალის თვისებრივი მახასიათებელი. ასე მაგალითად: ზეთის პასტოზურობა და სიმკვეთრე გარდასახულია ხან პასტელის ფაქტურული ზედაპირის გამოვლენით, ფხვიერი და მშრალი ეფექტით, ხანაც აკვარელის გამჭვირვალე სტრუქტურით, სწორედ ამიტომ, ზეთის საღებავის „სიმძიმე“ ამსუბუქებული და საჭიროებისამებრ გარდაქმნილია. მთავარი კი ისაა, რომ ზეთის საღებავის ფაქტურული გადათამაშებით მხატვარი საღებავის თვისებების მაქსიმალურ გამოყენებას ახერხებს და ეს „გარდაქმნები“ ჰარმონიულ ერთიანობაში მოჰყავს და ამდენად, მხატვრის ინდივიდუალური ხელწერა ამითაც საცნობი ხდება. ფერადოვანი ლაქების ერთი შეხედვით „მოუსვენარი“ და ამავე დროს ზუსტი, თავისუფალი დადება/განაწილება სპონტანური კომპოზიციის შთაბეჭდილებას ქმნის და ნაწარმოებს დინამიკურ ხასიათს ანიჭებს. ნამუშევრებით მიღებულ შთაბეჭდილებას, ემოციურ მუხტს ტილოებზე აქცენტების მონაცვლეობა განსაზღვრავს, სადაც ზოგჯერ ფიგურატიული მოტივი დომინირებს, ზოგან კი აბსტრაქტული.

ფიგურათა ჩაცმულობა, არქიტექტურული დეტალების მონიშვნა, შინაგანი დინამიკა ნაწარმოების ერთიანი სისტემის განუყოფელი ნაწილია. მხატვრის ნამუშევრებში თითოეული ფიგურა თუ საგანი იდეას, შინაარსს გადმოსცემს და შეჩერებული წამის ფიქსაციით დროსა და სივრცეში მუდმივი მყოფობის განცდას იწვევს. თ. მელიქიშვილის ხელწერისთვის დამახასიათებელი პირობითობა, პერსონაჟების განზოგადებულობა,

წერის მანერის თავისებურებანი ერთიან, დაუნაწევრებელ მხატვრულ სისტემას ქმნის. მხატვარი ბოლომდე არასოდეს წყდება რეალობას, ნამუშევრები მაყურებლის განწყობასა და ცნობიერზე ზემოქმედებს. მხატვარი ფერის აქცენტირებით ყურადღებას ამახვილებს ფერის ფუნქციურ მნიშვნელობაზე და არცკი ცდილობს რეალისტური ფაქტურის გადმოცემას; ის თითოეული საგნის თავისებურებებს მხატვრულად იაზრებს და განცდილ/მიღებულ შთაბეჭდილებას გარკვეულ ელემენტებად შლის, შედეგად კი, სახატავ სიბრტყეზე კონკრეტულის, მთელის განზოგადებულ ფორმას/შინაარს გვთავაზობს, სრულიად ახალ მხატვრულ კონტექსტში განიხილავს მას. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ნამუშევრებზე საგნის რაციონალური მხარე ადგილს უთმობს ემოციას.

კონკრეტულისა და ზოგადის ნიშან-თვისებების შერწყმით ახალი მხატვრული ესთეტიკა იქმნება და ერთი შეხედვით ყოფითი სცენა მხატვრული რეალობის ნაწილად იქცევა. თითქოს ჩვეულებრივი ეპიზოდი, შეჩერებული კადრის ეფექტით მეხსიერებაში რჩება და უსასრულო ასოციაციებს ბადებს. მიუხედავად იმისა, რომ ნამუშევრებზე ასახულია „რალაც ამბები“, ის არასდროსაა ნარატიული, თხრობითი ხასიათის ან ილუსტრაციული, ამას კი მხატვარი ფორმის, ისევე, როგორც შინაარსის განზოგადების გზით ახერხებს. თ.მელიქიშვილი ცდილობს სათქმელი სუფთა ფერწერული ენით გადმოსცეს ისე, რომ მაყურებელსაც არ დასჭირდეს კონკრეტული სიუჟეტის შინაარსი მასში გასარკვევად. მხატვრის ნაწარმოების ფასეულობა ავტორის შემოქმედებითი თავისუფლებით, მხატვრული ინტუიციის მკაფიო გამოხატვით, მხატვრული გამოვლენებით განისაზღვრება.

თამარ მელიქიშვილი რელიგიური ჟანრის ნამუშევრებში ძველი, მარადიული თემების ახლებური გადააზრების საშუალებას გვთავაზობს და ამ თემატიკაზე შექმნილი სურათები ინტერპრეტაციული მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. მხატვარი რელიგიურ ჟანრში შესრულებულ ნამუშევრებში ხში-

რად უბრუნდება ერთსა და იმავე თემას და განსხვავებული გადანწყვეტით გვთავაზობს მას. ეს თემებია: „ხარება“ (სურ.5), „საიდუმლო სერობა“ (სურ.6), მახარებელთა გამოსახულებები, „მოგვები“, წმინდა სებასტიანე, „ადამი და ევა“. უფრო ხშირად კი ხარების ეპიზოდს უბრუნდება. საინტერესოა, რომ გურანდა ქლიბაძეც, თ.მელიქიშვილის მსგავსად, 2000-იან წლებში აქტიურად ქმნის ანგელოზის გამოსახულებებს (სურ.7). ამ გამოსახულებათა შედარებები გვაძლევს საშუალებას მსგავსება-განსხვავებებზე ვისაუბროთ, ეს კი უპირველესად პერსონაჟთან დამოკიდებულებაში მყლავნდება. ორივე მხატვრის ამოცანას ანგელოზის ტრაგიზმის პიროვნულ განცდებამდე დაყვანა წარმოადგენს. გ. ქლიბაძეს სურს მნახველი ანგელოზის მიმართ თანაგრძნობით აავსოს (მაშინ, როცა თავად პერსონაჟი ამას არ ითხოვს) და ამით ნაწარმოების საზრისთან მეტად დააკავშიროს, დაახლოვოს; ეს თ.მელიქიშვილის ნამუშევართან (სურ.8) საზიარო კალაპოტს ქმნის. მნახველის როლის მნიშვნელოვნების განსაზღვრა, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ამ პერიოდის მხატვრობის ერთ-ერთ ტენდენციად იკვეთება. შემოქმედთა ნამუშევრები გამოირჩევა არა მარტო მხატვრული ფორმის სიძლიერით, არამედ გრძნობით, ექსპრესიით, სავსე ხატოვანი სამყაროთი. სახვითი საშუალებებით მხატვრები გადმოგვცემენ თავიანთ დამოკიდებულებას ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესებისადმი, ისინი აანალიზებენ მათ და ანიჭებენ საკუთარ ემოციურ შეფერილობას. ორივე მხატვრის შემოქმედების არსებითი თვისებაა არსებობა დროისა და სივრცის გარეშე, იგავური თხრობა, მეტაფორული ენა, ირონიაში, გროტესკში გამოსახული კრიტიკა, რაც ამ პერიოდის ქართული მხატვრობის ერთ-ერთ მახასიათებელ ნიშნად შეიძლება მოვიხაზოთ.

ქრისტიანულ თემაზე შექმნილი დაზგური ნაწარმოებები თ.მელიქიშვილის ხელწერისთვის დამახასიათებელი თავისებურებებით ხასიათდება. მხატვარი ცდილობს სახვითი

ხელოვნების დარგები – ფერწერა და გრაფიკა ერთიან მხატვრულ სისტემაში მოიაზროს და სახატავ სიბრტყეზე გააერთიანოს; მათი სინთეზი კი იმდენად ორგანულია, რომ რთული სათქმელია, სად იწყება ფერწერა და სად მთავრდება გრაფიკა. სახატავ სიბრტყედ ხშირად გამოყენებულია ბრინჯის ქაღალდი, რომელზეც ფიგურების ფორმას ზეთის საღებავი ქმნის და დაუფერავი ნაწილები კოლორიტულ ჰარმონიაში მოდის ფერწერასთან, ანუ ფაქტურა ფერწერის როლს თამაშობს. ზოგჯერ მხატვარი სასურათე სიბრტყეზე რთავს ნამუშევრის სათაურებს („ბალთაზარი“ (სურ.9), „ხარება“, ადამი და ევა“, „ანონსი“, „სერობა“ და ა.შ.) ეს ხელნაწერი ტექსტები თითქოს ერთგვარ ინსტრუქციებს, მინიშნებებს წარმოადგენს და კალიგრაფიული თვალსაზრისით, ისევე როგორც ფერადოვანი გადაწყვეტით, შესაბამისობაში მოდის მხატვრულ პირობითობასთან.

სახარების კომპოზიციათა სტილისტიკა ამჟღავნებს ახალი ეპოქის სპეციფიკურ ნიშანთა გამოცდილების გადააზრებას და საკუთარ მხატვრულ სისტემაში განხორციელებას; ამასთანავე რელიგიურ თემატიკაზე შესრულებულ ფერწერულ ნამუშევრებში იგრძნობა 80-იანელთა თაობის მონაპოვრის ცოდნა/გათვალისწინება და ეს ნამუშევრები თანამედროვე ხელოვნების საინტერესო ნიმუშებად წარმოგვიდგება. ხარებათა კომპოზიციები, თუმცა ვარიაციულად განსხვავებულია (ცვალებადა დეტალები, ფერადოვნება, ხაზის ხასიათი, გარემო), 2000-იან წლებში შესრულებულ ნამუშევრებში უცვლელია ორფიგურიანი კომპოზიციების სტრუქტურა – ღმრთისმშობელსა და მთავარანგელოზს შორის ურთიერთობა, საკრალური აქტი. ფერს, ისევე, როგორც სხვა ჟანრის ნამუშევრებში უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება, რელიგიურ სიუჟეტებში კი სიმბოლური დატვირთვაც. სწორედ ფერადოვანი გადაწყვეტით, ფერადოვანი აქცენტებით განისაზღვრება ნამუშევრის ემოციური მხარე და კოლორიტული ერთიანობით იქმნება ერთიანი, ჰარ-

მონიული ატმოსფერო, გარემო. ფიგურათა სილუეტები და ფორმები ფერის, როგორც ერთიანი ქსოვილის აუცილებელი, საჭირო ელემენტებია. მხატვრული განზოგადების ხარისხი იმდენად მაღალია, რომ ფერს ცნების სიმბოლური, ინფორმაციული ფუნქცია ეკისრება და გარდაიქმნება საკრალური ინფორმაციის მხატვრულ სუბსტანციად, შუქად, სინათლედ, აბსოლუტურ ტონად. შინაარსობრივად თითქოს ადვილად გასაგები მხატვრული ფორმა დაკავშირებულია სათქმელის სახე-ნიშნებით გადმოცემასთან, საიდანაც ახალი ემოცია იბადება და აქვე მჟღავნდება მხატვრის დამოკიდებულება ამა თუ იმ მოვლენის მიმართ. თ.მე-ლიქიშვილი თავისი გადმოსახედიდან გვთავაზობს სიტუაციის შეფასებას, თუმცა ამავდროულად მნახველშიც თანამონაწილეობას, განცდის სიმძაფრეს, ასოციაციურ აქტიურობას მოითხოვს.

ნამუშევრებში ჩანს ნახატის ფლობის ოსტატობა – ხაზი, ტიპაჟი, შესტიკულაცია, ფერწერული გადაწყვეტა კომპოზიციის ემოციურ-სახასიათო ნაკითხვის სიმძაფრეს ავლენს. ადამიანთა სახის გადმოცემისას მხატვარი გაურბის დაკონკრეტებას და იძლევა პერსონაჟის ზოგად ხატს, ამიტომ მისი პერსონაჟები თავისი შინაგანი დინამიკითა და ემოციური მდგომარეობით უფრო გამოირჩევიან, ვიდრე ინდივიდუალური ნიშან-თვისებებით.

როგორც სტატიიდან გამოიკვეთა, ჩვენი თანამედროვე ქართული დაზგური ხელოვნება სტილური მრავალფეროვნებით ხასიათდება. მაგრამ, მხატვრული გადაწყვეტის ვარიაციებისა, ფორმისა და შინაარსის ურთიერთდამოკიდებულების უამრავ ინტერპრეტაციას შორის, დღემდე უცვლელი რჩება ისეთი ნიუანსები, კონსტანტები, რომლებიც თუ შეიძლება ასე ითქვას, ჩვენს ეროვნულ მხატვრულ სისტემას განსაზღვრავს. კომპოზიციის გადაწყვეტის ლაკონიურობა და მხატვრული სახის ესთეტიზირება, პირობითი სამეტყველო ენა, ნიშან-სიმბოლოებით სათქმელის გადმოცემა,

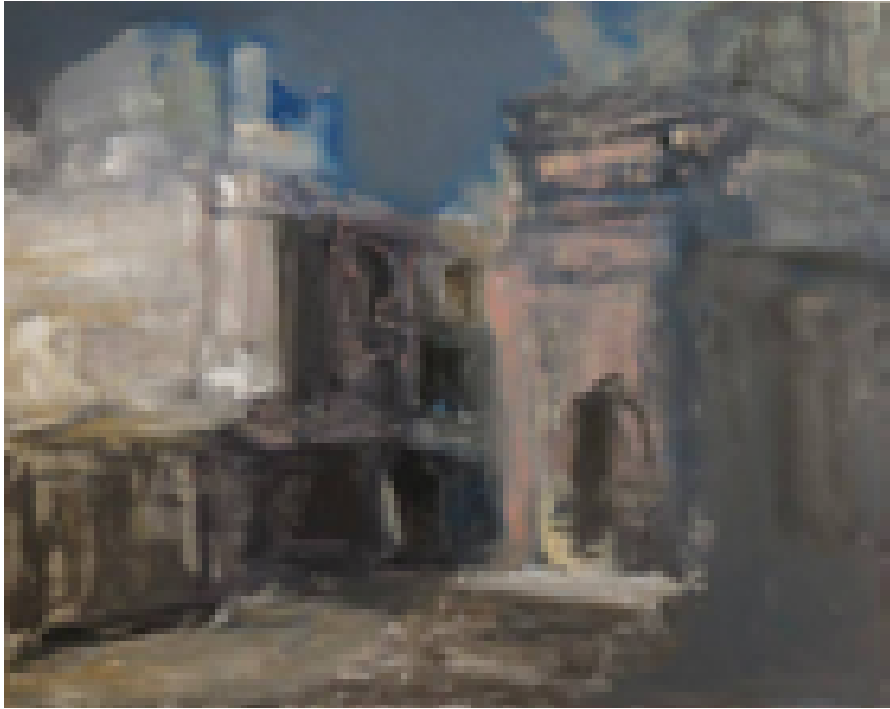
ფერის განსაკუთრებული დატვირთვა, გრაფიკისა და ფერწერის სინთეზი, ასოციაციურ კავშირებზე დამყარებული მხატვრული ფორმა, დღევანდელი მხატვრობის სახასიათო ნიშნებია. თამარ მელიქიშვილი კი, ამ პერიოდის მკვეთრად გამოხატული ხელწერის მქონე მხატვარია, რომელიც დღესდღეობით contemporary-ის ეპოქაში გაბატონებული კიჩისა და ნიჰილიზმის ფონზე, ქმნის ახალ ქართულ მხატვრულ ესთეტიკას და თანამედროვე ხელოვნების კონტექსტში კვლავ მომართულია შექმნას მშვენიერი, ესთეტიზირებული, არა ნგრევასა და აგრესიაზე აგებული, არამედ ლირიულ-რომანტიზებული მხატვრული სამყარო.

Venera Gotsiridze

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

Several Trends of Modern Georgian Painting on an Example of Tamar Melikishvili's Works

The article examines artworks of still active Georgian artists who worked in different genres in the 1990s of the 20th century. It demonstrates the trends of that time based on the examples of Tamar Melikishvili's works. The characteristic features of that time include laconicism of composition, describing of a content through symbols, application of a special meaning of the colors, aesthetics of the forms, synthesis of painting and graphic work, conditionality and associative relations, attempts to establish direct contact with the audience and sharing of impressions.



1. ვახო ბუღაძე, უსათაურო, 2014

Vakho Bughadze, Untitled, 2014



2. თამარ მელიქიშვილი, ბებიაჩემის სახლი, 2016

Tamar Melikishvili, The House of My Grandma, 2016



3. თამარ მელიქიშვილი, ნიუ, 2015

Tamar Melikishvili, Nude, 2015

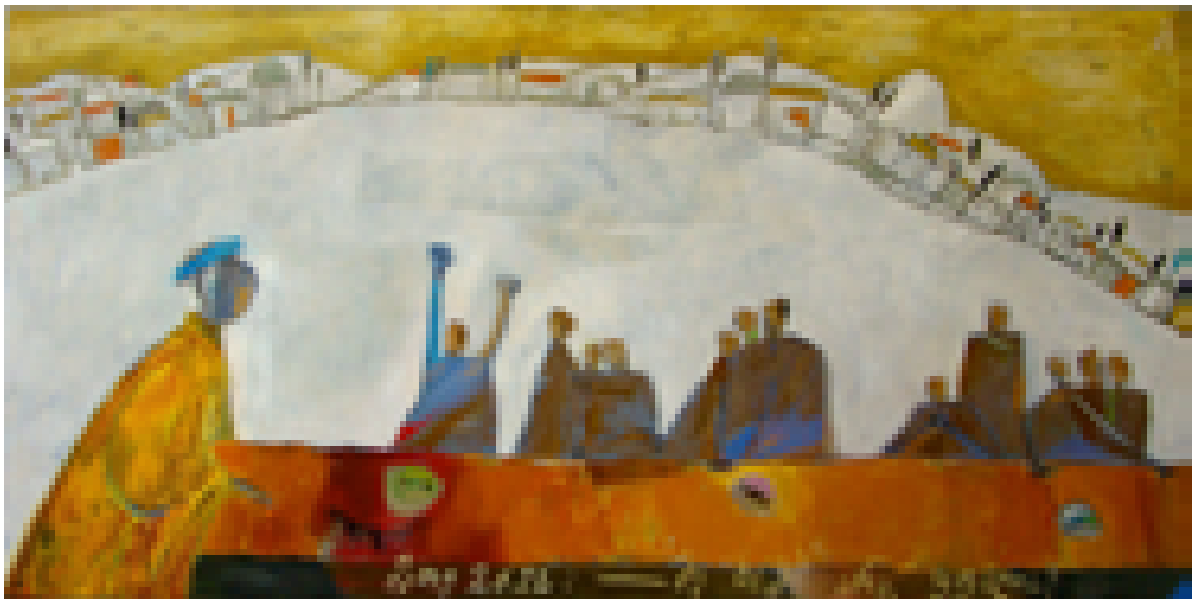


4. სოფო ჩხიკვაძე, ნიუ, 2000-იანი წწ.

Sopo Chkhikvadze, Nude, 2000s



5. თამარ მელიქიშვილი, ხარება, 1990-იანი წწ.
Tamar Melikishvili, Annunciation, 1990s

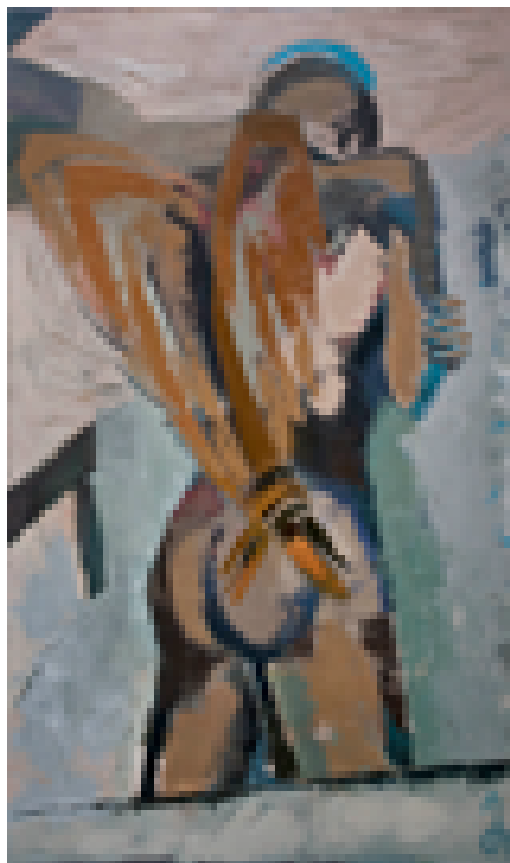


6. თამარ მელიქიშვილი, საიდუმლო სერობა, 2000-იანი წწ.

Tamar Melikishvili, The Last Supper, 2000s



7. გურანდა კლიბაძე, ანგელოზი, 2012
Guranda Klbadze, The Angel, 2012



8. თამარ მელიქიშვილი, ანგელოზი, 2016
Tamar Melikishvili, The Angel, 2016



9. თამარ მელიქიშვილი, ბალთაზარი, 1990-იანი წწ.
Tamar Melikishvili, Balthazar, 1990s

მარიამ მიქაძე

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

რელიგიისა და პოლიტიკის კვითაზე

(1990-იანი წლების ქართული პოსტმოდერნისტული ვიზუალური ხელოვნების ერთი ასპექტი)

როგორც მხატვრულმა მოვლენებმა აჩვენა, ხელოვნება არასდროს ყოფილა სოციალურად ისეთი აქტიური და გარემოს მიმართ კრიტიკული, როგორც XX საუკუნეში. ამგვარი ინერცია XXI საუკუნეშიც, შეიძლება ეტაპობრივი სახეცვლით, თუმცა კიდევ უფრო იკრებს ძალას და რადიკალურ სახეს იძენს. ხელოვნების ფუნქციას დიდი ხანია აღარ წარმოადგენს მხოლოდ მაღალ მატერიებზე, სულიერებაზე საუბარი. მან სამყაროს გამოწვევებზე – გლობალიზაციაზე, კონსუმერიზმზე, კომერციალიზაციაზე, ეპოქის ტექნოგენურობაზე, სოციო-პოლიტიკურ, ეკოლოგიურ საკითხებზე და ამის ფონზე, შერყეულ ღირებულებებზე მსჯელობა/კრიტიკის, პრობლემათა დაფიქსირების როლი იტვირთა.

ამ მოცემულობაში, საკულტო ხელოვნების პარარელურად არსებული, ხელოვანთა სუბიექტური ინტერპრეტაციებით ნასაზრდოებ სეკულარულ ხელოვნებაში გაჩენილი რელიგიური კონტექსტები განსაკუთრებულად საყურადღებო, სიმპტომატურ ნიშნებს ავლენს. ახალი არაა, რომ პოსტმოდერნისტული ხელოვნება და რელიგიურ/სპირიტუალური ასპექტები, თავის თავშივე კონფრონტაციულობას წარმოშობს. ცხადია, ამის მიზეზი მოდერნისტულ თეორიებში უნდა ვეძიოთ, სადაც რელიგიასა და ხელოვნებას შორის ერთგვარი დისტანცია მკაფიოდ იქნა დაფიქსირებული. ფილოსოფიური ეჭვები ღვთაებრიობაზე და რელიგიისადმი სკეპტიციზმი ღიად გაცხადდა XIX საუკუნის ევროპაში და კულმინაციად იქცა ფრიდრიხ ნიცშეს განაჩენში – „ღმერთი მოკვდა“, რამაც აჩვენა, რომ მოკვდა იდეა ღმერთის შესახებ და რელიგიას აღარ ჰქონდა ისეთი ძლიერი მორალური ავტორიტეტი, როგორც ადრე. XX საუკუნეში ეს პროცესები გამძაფრდა – იდეები, რომლებიც კვებავდა ხელოვნებას, მომდინარეობდა არა თეოლოგიიდან, არამედ თანამედროვე ფილოსოფიიდან, ლიბერალური და რადიკალური პოლიტიკიდან. ხელოვნება შეუერთდა პროგრესულ, რაციონალურ სეკულარიზმს და რადიკალურ სუბიექტურობას, სადაც რელიგიისათვის ადგილი სულ უფრო ნაკლები რჩებოდა. ამ თეორიებს კიდევ უფრო ამწვავებს პოსტმოდერნიზმი, რომლის დისკურსითაც რელიგია ხაზგასმით კვალიფიცირდება როგორც აზროვნების მოძველებული ფორმა, ხელოვანის ინტელექტუალური სისუსტის მაჩვენებელი. შეიძლება ითქვას, რომ რელიგია ტაბუირებული თემა გახდა არტ სამყაროში ჩართული ადამიანებისათვის. ხელოვნების თუ ხელოვნების ისტორიკოსებისათვის ამ თემებზე მუშაობა ნაკლებპრესტიჟულად მიიჩნევა, მაშინ როცა ნამუშევარი, რომელიც შეიცავს რელიგიის კრიტიკას, პოსტმოდერნიზმისათვის სახასიათო ირონიას და პროვოკაციულობას, ხშირ შემთხვევაში სახელოვნებო სივრცეში მიღებულია და მეტიც, განსაკუთრებული ყურადღების ცენტრში ექცევა.

თუმცა, საინტერესოა, რომ მიუხედავად რელიგიურ/სპირიტუალურ თემათა ტაბუირებისა, მათი მაგალითები მუდმივად იჩენს თავს მოდერნისტულ თუ პოსტმოდერნისტულ ხელოვნებაში. გამომსახველობა სხვადასხვაგვარია: ვხვდებით ადვილად საცნობ, სპეციფიკურ რელიგიურ იკონოგრაფიასაც, მაგრამ უფრო ხშირად სპირიტუალური ასპექტების არსებობა, ინტერპრეტაციათა ცდა შეინიშნება გამომსახველობით ენაში, ფორმებში, მასალებ-

ში, რომლებიც, ერთი შეხედვით, მოკლებულია ამკარა რელიგიურობას¹. ერთგვარად, შეიძლება ითქვას, რომ ხელოვანები მეტაფიზიკური იდეების, რელიგიურ/სპირიტუალური საზრისების გადმოსაცემად ფარულ, გაუმჟღავნებელ, კოდირებულ ენას მიმართავენ. ეს შენიღბული სპირიტუალური მნიშვნელობები, რასაც რელიგიის ისტორიკოსი მირჩა ელიადე აღწერს როგორც საკრალურის „კომუფლაცია“², შესაძლოა აღიარებული იქნას ხელოვანის მხრიდან ან პირიქით, უარყოს ის. დასაშვებია ისიც, რომ ლატენტური სპირიტუალური ნახნაგების არსებობა ნამუშევარში, შესაძლოა, თავად არტისტსაც არ ჰქონდეს ცალსახად გააზრებული. აქედან გამომდინარე, ამგვარი მოცემულობები კვლევის დროს განსაკუთრებულად საგულისხმო ხდება და დამატებით კითხვებსა და ამოცანებს ბადებს.

XX საუკუნის ქართული ხელოვნების განვითარების ხაზში რელიგიური თემები სპორადულად ავლენს თავს³. ამ თემებით

¹ შემთხვევითი როდია, რომ XX საუკუნეში ყველაზე მეტად სპირიტუალური პლასტების არსებობა აბსტრაქტულ ხელოვნებაში გაცხადდა. თეოსოფიამ და მსგავსმა „ფილოსოფიებმა“ მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა აბსტრაქციის პიონერების — ვასილი კანდინსკის, კაზიმირ მალევიჩის და პიტ მონდრიანის ხელოვნებაზე. ამ გზით მხატვრები ცდილობდნენ აბსტრაქტული ზედაპირებით, ფორმებითა და ფერებით მნახველში სპირიტუალური განცდები თუ მედიტაციური შეგრძნებები გამოეწვიათ. შეიძლება ითქვას, რომ მოგვიანებით, 1940-50-იან წლებში ეს ფუნქცია აბსტრაქტულმა ექსპრესიონიზმმა აიღო საკუთარ თავზე. R. Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, New York, 1975.

² D. Allen, *Myth and Religion in Mircea Eliade*, 1998, გვ. 273.

³ სურათები რელიგიურ თემებზე შექმნილი აქვთ გ. გაბაშვილსა და ალ. მრეველიშვილს. ამასთან, ნ. ფიროსმანაშვილის, დ. კაკაბაძისა და შ. ქიქოძის ხელოვნებაში მნიშვნელოვანი რელიგიური იმპულსების აღმოჩენაა შესაძლებელი. მოგვიანებით, 1970-იან წლებში რელიგიური თემატიკა ჩნდება რ. თარხან-მოურავთან, ალ. ბანძელაძესთან, ლ. ცუცქერიძესთან, თ. ჯაფარიძესთან, ე. ონიანთან, ა. ვარაზთან.

სიღრმისეული და აქტიური დაინტერესება კი 1980-იანი წლებიდან იწყება, როდესაც ახალმა თაობამ — „80-იანელებმა“⁴ დიდი ინტელექტუალური მუშაობისა და ფორმისეული ძიების სინთეზით, შეძლეს ურთულესი თეოლოგიური თემების ვიზუალიზაცია, ხელოვნების გზით, სიღრმისეული საზრისების გააზრება დაიწყეს და ისტორიისა და რელიგიის კონტექსტში დასვეს კითხვები იდენტობის შესახებ, როგორც ერთგვარი აქტი ხელოვნების წინასწარმეტყველური ბუნებისა — არტისტული ინტუიცია საბჭოთა სისტემის დასასრულის შესახებ.

1990-იანი წლების დასაწყისიდან, პოსტსაბჭოთა საქართველოში, სადაც ახლადმოპოვებული თავისუფლება და მისი გააზრება, იმაზე მეტად რთული აღმოჩნდა, ვიდრე წარმოედგინათ, კრიზისის მიძიმე პერიოდი დადგა. შესაბამისი სოციალურ-პოლიტიკური და ზოგადად თემატური სიჭრელე აისახა კიდევ ვიზუალურ ხელოვნებაში. ამასთან, 1980-იანი წლების ბოლოსა და 1990-იანი წლების დასაწყისში პოსტმოდერნისტული პრაქტიკებისათვის სახასიათო ფორმატების (ობიექტი, ინსტალაცია, ვიდეო არტი, პერფორმანსი და ა.შ.) შემოსვლამ, შედარებით მეტმა ინფორმაციულმა გახსნობამ, სიახლისადმი ინტერესმა, მხატვრული გარემოს განსაკუთრებულად ენერგიული მუხტი განსაზღვრა⁵.

⁴ ეს ტერმინი ჩვენში „სამუშაო“ სახით დამკვიდრდა, თუმცა ჯერჯერობით მაინც ბუნდოვანი რჩება და არ არის მკაფიოდ განსაზღვრული ვინ და რა კრიტერიუმით მოიაზრება ამ ნაკადში და ზოგადად რაში მდგომარეობს ამ მხატვრული მოვლენების რაობა (მოცემულ შემთხვევაში ტერმინში „80-იანელები“, ჩვენს საკვლევ თემასთან მიმართებით, იგულისხმებიან ლ.ჭოლოშვილი, ი. ფარჯიანი, გ. ბუღაძე და მ. აბრამიშვილი).

⁵ ეს ჩვენი კვლევის სპეციფიკური მოცემულობაა, რადგან ამ სტატიის ფარგლებში, ჩვენ სწორედ იმ არტმედიებში შესრულებულ ნამუშევრებს განვიხილავთ, რომელიც 1990-იანი წლების პოსტსაბჭოთა სივრცისათვის ახლებურ, ალტერნატიულ ფორმად გამოიყურებოდა და ჩვენს საკვლევ — რელიგიურ თემასთან მიმართებაში, დამატებითი კითხვებისა და უფრო მეტი წინააღმდეგობის გამჩენია, ვიდრე ეს შესაძლოა ტრადიციულ ფორმაში გამოვლინდეს.

მართალია, ამ პერიოდში, რელიგიური თემა არაა ხშირი, თუმცა რამდენიმე მაგალითიც კი, გარემოს ამბივალენტურობისა და არაერთგავროვნების გამო, საყურადღებო პლასტების გამხსნელია.

საქართველოს უახლესი ისტორიისა და ქართული ხელოვნების განვითარების სწორედ ამ სპეციფიკური პერიოდის გათვალისწინებით, განსაკუთრებულად საინტერესოდ ავლენს თავს რელიგიურ და პოლიტიკურ თემათა კვეთა. ეს სტატია სწორედ ამ თემაზეა კონცენტრირებული. შევეცადეთ გვეჩვენებინა, როგორ წარმოაჩინეს ვიზუალური ხელოვნება პრობლემას – რელიგია, როგორც პოლიტიკა. მით უფრო, რომ პოლიტიკის რელიგიასთან გათანაბრება, უფრო ზუსტად კი ჩანაცვლება და ამ მიმართების ხელოვნების ენაზე თარგმნა, XX საუკუნის ტოტალიტარული რეჟიმების კულტურული დისკურსებისათვის სახასიათო მოვლენაა და მითოლოგიური აზროვნების, რიტუალებისა და რელიგიურ სიმბოლოთა სისტემების გამოყენებით ხასიათდება. ცნობილია, რომ საბჭოთა მოდელში მართლმადიდებლური რწმენა დოგმატურმა მარქსისტულმა იდეოლოგიამ ჩაანაცვლა და მესიანური რელიგიის მნიშვნელობად ტრანსფორმირდა, რაც ვიზუალურ ხელოვნებაშიც აისახა და სოციალისტური რეალიზმი სწორედ მართლმადიდებლურ იკონოგრაფიას იყენებს ძალაუფლების საჩვენებლად. ეს ჩვენს გამოცდილებაში საბჭოთა წარსულის სახით არსებობს და მისი ძალა იმდენად ძლიერი აღმოჩნდა, რომ პოსტსაბჭოთა საზოგადოების ცნობიერებაშიც კი არ კარგავს აქტუალურობას.

თუ ბოლშევიზმმა თავი ახალ რელიგიად გამოაცხადა და 70 წლიანი ათეიზმის ხანა დადგა, პოსტსაბჭოთა სივრცეში 1990-იანი წლებიდან, თავისუფლება ახალმოპოვებული ქვეყნისათვის, რელიგია პრაქტიკულად, იდენტობის ერთადერთი ძლიერი განმსაზღვრელი აღმოჩნდა. ფილოსოფოსი ზაზა ფირალიშვილი 1990-იან წლებში მიღებულ სურათს რელიგიური ცხოვრების „ბუმს“

უკავშირებს⁶. ცხადია, ასეთ მოცემულობაში პოლიტიკის მხრიდან რელიგიური გრძნობებით მანიპულირება შემთხვევითი როდია. თანამედროვე ვიზუალური ხელოვნების ისტორიაში ამ თემებზე კრიტიკული პოზიციების დაფიქსირება დასავლური სამყაროსათვის ხშირია. აღმოჩნდა, რომ ამ პრობლემებს ქართველი ხელოვანები 1990-იან წლებშივე ეხებიან და გვთავაზობენ გარკვეულ ინტერპრეტაციას – განზოგადებულს, თულოკალური კონტექტიდან ამოსულს, რაც ვიზუალური ხელოვნების ერთ გარკვეული კრიტიკული შეფასების მცდელობებად შეგვიძლია განვიხილოთ. თემას ლუკა ლასარეიშვილის, გია რიგვაჟასა და კონსტანტინე სულაბერიძის ნამუშევართა მაგალითებზე განვიხილავთ და შევეცდებით, დავაკვირდეთ თუ რა მიზნით, რა ხერხით, რომელი მხატვრული ფორმით იყენებენ არტისტები ნამუშევრებში რელიგიურ კონტექსტს.

თანამედროვე სამყაროს დისკურსი – საიდუმლო სერობა ატომურ კაფეში

ლუკა ლასარეიშვილის მხატვრულ პრაქტიკაში პოსტმოდერნისტული ხელოვნების სამეტყველო ენა მას შემდეგ ჩნდება, რაც იგი დასავლეთთან პირდაპირ კავშირზე გადის⁷. 1990-იანი წლების დასაწყისიდან, გერმანიაში გადასვლის შემდგომ, ხელოვანი ინსტალაციით ინტერესდება⁸. იცვლება ნამუშე-

⁶ საუბარი რელიგიაზე: ზაზა ფირალიშვილი — რელიგია, სახელმწიფო და ლიბერალიზმი — Tabula Tenevision — https://www.youtube.com/watch?v=wIXg_2XwDeo

⁷ ინტერვიუ ლეონიდ ბაჟანოვთან: „...[საქართველოში] მოდერნიზმი დიდხანს გაგრძელდა, contemporary art მხატვრულ პრაქტიკაში მნიშვნელოვანი დაგვიანებით გავრცელდა. გია ეძვევრადე ერთ-ერთი პირველი იყო, გია რიგვაჟა — შემდეგი თაობაა. ისეთი მხატვრები, როგორც ლასარეიშვილია, იცვლებოდნენ უკვე დასავლეთში წასვლის შემდეგ, სადაც ეცნობოდნენ contemporary art-ს.“ (თარგმ. ხ.ხაბულიანი). <http://viperson.ru/articles/ekzistentsialnaya-strategiya-i-eticheskaya-pozitsiya>

⁸ ცხადია, დასავლეთში წასვლის მიზეზი სწორედ ეს იყო — მიელო ის გამოცდილებები, რასაც ადგილობრივი სივრცე ვერ აძლევდა, მით

ვართა თემატიკაც, გლობალური პრობლემები მთავარ სააზროვნო არეალად იქცევა. ამის ერთ-ერთი გამოვლინებაა ინსტალაცია „საიდუმლო სერობა“ (სურ. 1), რომელიც მხატვარმა 1994 წელს ქალაქ კიოლნში, (Gallery Jule Kewenig, Frechen-Bachem (In the Showroom of Gallery Johnen & Schöttle) წარმოადგინა და გლობალურ სოციო-პოლიტიკურ პრობლემებზე საუბარს ამ სახარებისეული სიუჟეტის ახალ რეალობაში ტრანსფორმირებული აქტის რეჟიმში შეეცადა⁹.

ერთი შეხედვით, ეს კაფეს ინტერიერის იმიტაციაა – სივრცეში სამი თეთრი მომცრო მაგიდა და 12 სკამია წარმოდგენილი, სადაც აშკარა მინიშნება რელიგიურ კონტექსტში თანამედროვე პრობლემათა გააზრებისა ნაკლებად იკვეთება. ჭერიდან თავისუფლად დაშვებული 12 სურათი ამ სცენას გარს ეჯარება და მათი შინაარსი პრობლემის გახსნას იწყებს. ტრაფარეტული ბეჭდვით, ნეგატივის პრინციპის სიმულაციით გადატანილი გამოსახულებები მონოქრომულ პოპარტულ იმიჯებს ემსგავსება. ტილოზე ქვიშის შერევა ფაქტურულობასა და სამხედრო კომუფლაჟის ხაკისფერი ტონალობის რეპლიკას ამძაფრებს, რაც ნამუშევრებზე გამოსახული თემების კონცეპტში ერთიანდება – ატომური იარაღის პირველი გამოყენება ატლანტიკის ოკეანეში (სურ. 2),

უფრო, რომ მისი ინტერესი ტრადიციული მხატვრობისაგან განსხვავებული თუ ალტერნატიული ფორმების კეთების მიმართ ჯერ კიდევ საქართველოში იკვეთებოდა და მხატვარი აქტიურად ქმნიდა აბსტრაქციებს, თუმცა საზღვარგარეთ წასვლის შემდგომ ის ნელ-ნელა შორდება ამ ტიპის მხატვრობას და ახალი ფორმატების მოსინჯვას ცდილობს.

⁹ თანამედროვე ქართულ ხელოვნებაში, ამ თემის (საიდუმლო სერობის) ფერწერული ინტერპრეტაციები, 1980-იანი წლებიდან გია ბულაძის მხატვრულ-კონცეფტუალური სურათების სახით ჩნდება. ურთულესი სახარებისეული სიუჟეტის ღრმა თეოლოგიური საზრისების ძიება, ამავდროულად, თემის თანამედროვე ეპოქის დისკურსში დანახვა და ამ კონტექსტში დღეს არსებული პრობლემების ფარულთქმის გზით აქტუალიზება, მხატვრის მუდმივი ფიქრის საგანს წარმოადგენს.

ბირთვული აფეთქება ჩერნობილში (სურ. 3), საბჭოთა ტანკების გამოჩენა ავღანეთში, სამხედრო სასაფლაო და ა.შ. – ტექნოლოგიური პროგრესისა და პოლიტიკის ტრაგიკულ გადაკვეთაზე მიგვანიშნებს. ესაა ერთგვარი იმიტაცია საკურთხეველის ხატების რიგის ნარატიული ხასიათისა, რომლებიც მარადიულ ციკლურობას ასახავს, რაც თანამედროვე ეპოქის დრამატულ აქტებს ბიბლიურ სიუჟეტთა თხრობას ამსგავსებს და ეპოქის დისკურსის კრიტიკული შეფასების მცდელობად შეიძლება განვიხილოთ. ინსტალაციის სივრცის კონსტრუირებას თეთრ იატაკზე აქტიური წითელი ჯვრის ფორმა განსაზღვრავს, როგორც გლობალურ საკითხთა პრობლემურობის მძაფრი ვიზუალური ნიშანი. სცენას ზემოდან რკალი და მისგან გადმოსული სხივებისმაგვარი ფორმა ასრულებს, როგორც იმიტაცია გლობუსის მერიდიანებისა, რაც სცენაში არსებული თხრობის წრიულ დინამიკაზე ამახვილებს ყურადღებას და ნამუშევრის შინაარსობრივი სისტემის შემკვრელია – ინსტალაცია არტისტის მიერ დანახული რეალობის მიკრომოდელი ხდება. საგულისხმოა, რომ „უკანასკნელი სერობის“ ლასარეიშვილისეულ ვარიანტში, თუ ინსტალაციას ამ ბიბლიური სცენის იკონოგრაფიის მიხედვით შევხედავთ, მეცამეტე სკამი არ გვხვდება, არც ქრისტესა და იუდას ადგილზეა მითითება, რითიც არტისტი თავს არიდებს ამბის ილუსტრაციულობას და ინტერპრეტაციის ფართო ხედვას არჩევს – ქაოტური სამყაროს ამ მიკრომოდელში ბინარული ოპოზიციების ალეგორიულად, კონკრეტულ ამქვეყნიურ ფაქტებში პროეცირებას და მათი გამოვლინების ლატენტურ ხასიათს უსვამს ხაზს.

ინსტალაციის ფორმასთან ერთად, შემოდის კიდევ ერთი მხატვრული პრაქტიკა – ლასარეიშვილის „საიდუმლო სერობის“ მნახველები ინსტალაციის სივრცეში ხვდებიან, სადაც იმიტირებულ კაფეში ჩამოჯდომაც შეუძლიათ, იწყება სურათთა ალქმის პროცესი და სწორედ ამ გარემოში მათ უმასპინძლებიან ღვინითა და პურით, ამ-

გვარად თამაშდება ევქარისტული აქტი – ერთგვარად შემოდის რიტუალის ელემენტი და მნახველი თვითონ ხდება პერფორმერი, რაც პოსტმოდერნისტული ხელოვნების მახასიათებელია¹⁰. პერფორმანსის შემთხვევაში, რიტუალური ქმედებისათვის ინსტალაციის სივრცის გამოყენება, კიდევ უფრო უწყობს ხელს იმიტირებული სპირიტუალიზებული ეფექტების გაძლიერებას, მით უფრო, რომ ნამუშევარში გარკვეული რელიგიური სიუჟეტის ტრანსფორმაციით ხდება შინაარსობრივი გახსნა დარიტუალიც სწორედ რელიგიურ პრაქტიკას ახლავს თან. ჩანს, რომ ეს „ატომური კაფეა“ – მძიმე თანამედროვე რეალობის ვიზუალიზაცია, ტრაგიკული ფაქტებით გაჯერებული საკომუნიკაციო არე, სადაც იმიტირდება საიდუმლო სერობის ძირეული თეოლოგიური ასპექტი – პირველი ზიარება, და ამის ფონზე, ჩვეულებრივმა ობიექტებმა თუ ქმედებებმა შესაძლოა, განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინოს, ჩამოყალიბდეს ერთგვარი რიტუალური ცერემონიის ატმოსფერო, სადაც სამყაროში არსებული უარყოფითი ძალის გააზრება/გაცნობიერებას სიმულაციური სახე ეძლევა.

სწორედ ზემოთ ახსნილი პრინციპით – სივრცის სურათებით შემოზღუდვითა და ამ ნამუშევრებთან რეციპიენტის კომუნიკაციით, ინსტალაციის წრიული სტრუქტურ-

¹⁰ რიტუალური ქმედების სახელოვნებო პრაქტიკაში შემოტანის თვალსაჩინო მაგალითი გერმანელი არტისტი იოზეფ ბოისია. ის 1960-70-იან წლებში აკეთებს მთელ რიგ პერფორმანსებს განსაზღვრულ სივრცეებში, ხან მხოლოდ თვითონ, ხან პროცესში სხვა ადამიანებსაც რთავს და ამით შესაძლოა ჩავთვალოთ, რომ არტისტი, ერთგვარად, მღვდლის ან შამანის როლს ითავსებს. მისი გავლენა დღესაც ძალიან დიდია. თანამედროვე ხელოვნები, მაგალითად მარინა აბრამოვიჩი, ლინდა მონტანო, ვოლფგანგ ლეიბი, სწორედ, ის არტისტები არიან, რომელნიც მუშაობენ რიტუალური აქტივობებით. ცხადია, ლ. ლასარეიშვილი ასე შორს არ მიდის და მისი როლი, როგორც პერფორმერის აქ არ არის არსებითად განმსაზღვრელი, თუმცა, ზიარების აქტის შემოტანა პოსტმოდერნისტული არტისტული აქტივობების გააზრების მცდელობას გავს.

რით, შიდა ცენტრალური არეს საკომუნიკაციო პლასტად ქცევით, ლ. ლასარეიშვილის ნამუშევარი მარკ როდკოს კაპელის (1964-1967) (სურ. 4) ინსტალაციის ხელოვნებაში ინტერპრეტირებულ სახეს ემსგავსება. როდკო საგანგებოდ, ოქტოგონზე აგებული სამლოცველოს იმიტაციით, სივრცეში სპირიტუალურ შეგრძნებებზე პროვოცირებს, ტრიპტიქონის წყობის მქონე, მუქი, მონოქრომული უზარმაზარი სურათების წარმოდგენით, მაყურებელს ტრადიციული საკურთხევლის ხატებთან ასოციაციისკენ უბიძგებს, მხოლოდ არა კონკრეტული რელიგიური კონფესიის კუთვნილების ნიშნით. როდკოს რთული არტისტული სისტემა მედიტაციისკენ ხსნის გზას და მეტაფიზიკური იდეების დანაშრევებს ეფუძნება¹¹. ცხადია, ლ. ლასარეიშვილის ნამუშევარი სრულიად არ ცდილობს ამ ტიპის ინტერპრეტაციას, არ ფლობს სპირიტუალურ სიღრმითობას და მეტაფიზიკურ პლანში გასვლის იდეას, აქ არტისტი აბსოლუტურად სხვა შინაარსობრივ აქცენტებზეა კონცენტრირებული. თუმცა, პრინციპი სივრცის განცდისა და ინსტალაციის აგებულებითი სტრუქტურისა – სურათებთან ბმაში მყოფობით პრობლემის გაანალიზების პროცესი შედგეს, თუნდაც ირონიზირებული გათამაშებით ანდა გულწრფელი მცდელობით, ლ.

¹¹ არტ კრიტიკოსის რობერტ როსენბლუმის აზრით, 1940-50-იან წლებში, აბსტრაქტულმა ექსპრესიონისტებმა ბარნეტ ნიუმანმა და მარკ როდკომ გააგრძელეს რომანტიკული ინტერესი ამაღლებულის მიმართ, იმედით, რომ მაყურებელში გააღვიძებდნენ თითქმის რელიგიურ ხედვით გამოცდილებას დიდი ზომის უსაგნო ტილოებით, რაც თავის თავში იმ მოდერნისტული არტისტული პოზიციის გაგრძელებას წარმოადგენდა, რაც ვასილი კანდინსკისთან, კაზიმირ მალევიჩთან და პიტ მონდრიანთან ჩნდება — იდეას/მოლოდინს, რომ მნახველში აბსტრაქტულ ზედაპირებსა და ფორმებზე დაკვირვებამ/ჭვრეტამ, ღრმა მედიტაციური შეგრძნებები გამოიწვიოს. შეიძლება ითქვას, რომ ამ არტისტული ხედვის ერთგვარ კულმინაციას სწორედ როდკოს კაპელა წარმოადგენს. R. Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, 1975.

ლასარეიშვილთან პრაქტიკულად, როდესაც კაპელის სისტემის სხვა კონტექსტში ჩვენების ცდას ემსგავსება (მიუხედავად იმისა, რომ მ. როდესო და ლ. ლასარეიშვილის სურათების ვიზუალური მხარე სრულიად განსხვავდება ერთმანეთისგან და მხოლოდ სივრცეში მათი, როგორც ხატების რიგის გააზრებაა მსგავსი). რასაკვირველია, მარკ როდესო ამას სრულიად სხვა მასშტაბით ახორციელებს, თუმცა ჩვენ, ამ შემთხვევაში, ნამუშევართა იდეური, თუ სტრუქტურული პრინციპის გარკვეულ სიახლოვეს განვიხილავთ, რაც საკუთრივ ლ. ლასარეიშვილის ინსტალაციის გამომსახველობითი ენისა, თუ მაყურებელთა აღქმის პროცესის ინტერპრეტაციაში გვეხმარება.

საბჭოთა წარსულის მქონე მხატვრის თანამედროვე არტის ენის გაცნობა/გაცნობიერების პროცესის კარგი ვიზუალიზაციაა ინსტალაციაში დაზგური სურათების ჩართვა. ფაქტობრივად, ლ. ლასარეიშვილის ტრადიციული მედიუმი – მხატვრობა, რომელიც მისი კარგად შეთვისებული წარსული გამოცდილებაა, რეალობის ილუსტრირებულ ვარიანტს გვთავაზობს და კვეთაშია პოსტმოდერნისტულ ტენდენციებთან, მეორე მხრივ, ახალ ფორმებთან – ინსტალაციის ხელოვნებისა და პერფორმანსის ცაკლეულ ნიშნებთან. რეალურ სივრცეში საიდუმლო სერობის სიუჟეტი ტრანსფორმირებულია თანამედროვე დროით პერცეფციაში, რითიც პოსტმოდერნისტული სამყაროს გამანადგურებელ ინერციაზე კეთდება აქცენტი. არტისტი ცდილობს მაყურებელს აჩვენოს ქრისტეს უკანასკნელი სერობის კონტექსტში არსებული რეალობის პრობლემურობა. რელიგია იმ დოზითაა ინტერპრეტირებული ნამუშევარში, რა დოზითაც დასჭირდა ხელოვანს საკუთრივ თანამედროვე სამყაროს დრამატული ასპექტის აქტუალიზებისათვის. ინსტალაციის სახელწოდებაც „საიდუმლო/უკანასკნელი სერობა, ატომური კაფე“ სიტყვათა თამაშს ემსგავსება და რელიგიურ კონოტაციასთან ერთად, თუ მისგან დამოუკიდებლად, გლობალურ პრობლემათა პრეზენტირებასა და მათ გამძაფრებაზე აქვს პრეტენზია.

Ты можешь положиться на меня

კ. კაჭარავა თავის სტატიაში „ქართული ავანგარდის ისტორიისთვის“,¹² როცა ადგილობრივი არტ-სცენის გარკვეულ სისტემატიზაციასა და აღწერას ცდილობს, იმთავითვე შემოჰყავს 1987 წელს მოსკოვიდან თბილისში ჩამოსული გია რიგვავას პერსონა, როგორც „ჩვენი სინამდვილისათვის მოულოდნელი, საკმაოდ უჩვეულო ოსტატი“, და მის შემოქმედებას აფასებს, როგორც დაზღვეულს „ზოგადსაბჭოური რეგიონალიზმის კონფორმისტული კონტექსტებისგან“ და ჩვენს პირობებში მისი ხელოვნების რევოლუციურობას უსვამს ხაზს,¹³ რაც შემთხვევითი როდია. გია რიგვავას თანამედროვე ხელოვნებით დაინტერესება უკავშირდება მოსკოვის ანდერგრაუნდისაგან მიღებულ შთაბეჭდილებას, რამაც მას კიდევ გაუმძაფრა ვიზუალურ ხელოვნებაში გარკვევის სურვილი¹⁴.

ცხადია, გია რიგვავას ხელოვნების გაანალიზებისას, მნიშვნელოვან ფაქტორად ვლინდება მოსკოვის ხელოვნების კონტექსტი. მით უფრო, რომ ვიდეო არტი სრულიად მოსკოვური არტისტული სივრციდან პროვოცირებულ მოვლენას წარმოადგენს

¹² კ. კაჭარავა, ქართული ავანგარდის ისტორიისთვის, *სტატიები*, 2006, გვ. 100.

¹³ კ. კაჭარავა, „ხელოვნება, რომელიც საინტერესოა ყველასათვის“, *სტატიები*, 2006, გვ. 136.

¹⁴ ამ მიზნით, ის აბარებს სურიკოვის სახელობის მოსკოვის ხელოვნების სახელმწიფო ინსტიტუტში (ფერწერის ფაკულტეტი) და ფუნდამენტურ თეორიულ თუ პრაქტიკულ მუშაობას იწყებს. ამგვარად, საქართველოში დაბრუნებული მხატვრის (გ. რიგვავა ამ პერიოდისთვის უკვე ნამყოფია ევროპაში და გარკვეული წარმოდგენა აქვს თანამედროვე ხელოვნების სპეციფიკასა და დასავლურ ტენდენციებზე) ხელოვნება უკვე მნიშვნელოვან თეორიულ ბაზის ეფუძნება: დამუშავებული აქვს ინგლისურენოვანი ლიტერატურა და ხელი მიუწვდება იმ ინფორმაციაზე, რაც ადგილობრივი ხელოვნებისათვის სიახლეს წარმოადგენს, ამიტომაც, ბუნებრივია, რომ ამ პერიოდში კ. კაჭარავას მსგავსად, ისიც ქართველი მხატვრებისათვის ინფორმაციის მომწოდებელ-ინტერპრეტატორის როლს ითავსებს.

და რაციონალურ-სოციალური კრიტიკის თემებზე აკეთებს განაცხადს. ბუნებრივია, 1990-იანი წლების დასაწყისში პოსტსაბჭოთა მოსკოვური ხელოვნება იმ გამონვევების წინაშე დგას, რასაც საერთაშორისო კონტექსტში ინტეგრაცია წარმოადგენს. მოსკოვის არტ სივრცეში ახალი ტექნოლოგიები განსაკუთრებულად პოპულარული ხდება, რამაც, ცხადია, ბევრი, სივრცისათვის არაორგანული და უხარისხო ნამუშევარი წარმოშვა. სწორედ ამ რთულ მხატვრულ პროცესებს ემთხვევა გია რიგვაას ვიდეო არტით დაინტერესებაც და შესაბამისად, ამ პრობლემატური ტენდენციების ფარგლებში, მისი ხელოვნების მხატვრული ამოცანების და ხარისხის შესახებ ისმევა კითხვა. ხელოვნებათმცოდნე მილენა ორლოვა გია რიგვაას მისვლას ახალ ტექნოლოგიებამდე სწორედ ამ სიმპტომისაგან მიჯნავს და ამბობს, რომ ახალი მედიებით დაინტერესებულ ხელოვანთაგან, ლამის მხოლოდ ის აღმოჩნდა ერთადერთი, ვის არტისტულ გადაწყვეტაშიც არჩეული სამეცნიერო ენის აქტუალურობა მომდინარეობდა საკუთარი მხატვრული პროექტის ლოგიკიდან და ეს არ წარმოადგენდა ძველი იდეების ახალ მედიებში მექანიკურად წარმოჩენის მცდელობას, რაც საკუთრივ ტრადიციულ ტექნიკაშიც საკმარისად წარმატებით შეიძლება განხორციელდეს¹⁵. ეს აზრი სრულიად დამაჯერებლად ჟღერს, რადგან 1993 წელს გალერისტ მარატ გერმანის მიერ ორგანიზებული პოლიტიკური ხასიათის გამოფენაში – „ხელოვნება, როგორც ხელისუფლება და ხელისუფლება, როგორც ხელოვნება“ („Седьмому съезду народных депутатов посвящается“, Центральный Дом Художника, Москва) წამოჭრილმა პრობლემატიკამ გ. რიგვაა კრიტიკული, ძალიან ზუსტი პოლიტიკურ/სოციალური მესიჯისა და მისი ადექვატური მხატვრული ფორმის ძიების წინაშე დააყენა, რაც აქამდე არ წარმოადგენდა აქტუალურ თემას მისი სააზროვნო არეალისათვის. არტისტი დადგა მაყურებელთან სხვა ტიპის

კომუნიკაციის საჭიროების წინაშე, რამაც იგი ლოგიკურად მიიყვანა ალტერნატიულ ენამდე – ვიდეო არტის სამეცნიერო ნიშანთა სისტემებამდე¹⁶. სწორედ ამ გამონვევის შედეგს წარადგენს გ. რიგვაა ამ გამოფენაზე ვიდეო არტის სახით. ხელოვანი თავად ჩნდება მონიტორზე და უწყვეტად იმეორებს ფრაზას: „არ დაუჯეროთ მათ, ისინი იტყუებიან!“ („Не верьте им, они все врут“) (სურ. 5).

ხაზგასასმელია არტისტის ფუნქცია – აქ ის პერფორმერად წარმოგვიდგება და საკუთარი თავის პრეზენტაციებით, ვიდეო არტის კონცეპტის ვერბალიზაციას ახდენს, რაც ნამუშევარს ვიდეოპერფორმანსის ჟანრს მიაკუთვნებს. მ. ორლოვა აზუსტებს და ამ აქტს ტელეპერფორმანსად მოიხსენიებს, რაც უშუალოდ ნამუშევრის იდეის გახსნისთვის ხდება არსებითი – ეს ტელეგადაცემის ფორმატია, რომელშიც „საგანგებო“ განცხადების მუდმივი ცირკულირება ხდება. ამ ვიდეო ნამუშევარმა გია რიგვაას მოსკოვის სახელოვნებო სივრცეში განსაკუთრებული აღიარება მოუტანა, მესიჯი და მხატვრული ფორმა ძალიან ზუსტი და ძლიერი აღმოჩნდა, რაც სწორედ, ვიდეო არტის ფორმატითაა მიღწეული. არტისტი ამ სპეციფიკით მუშაობას აგრძელებს და მომდევნო გამოფენაზე წარმოადგენს ნამუშევარს, რომელიც სწორედ ჩვენთვის საინტერესო პრობლემას – რელიგიისა და პოლიტიკის კვეთას ეხება.

საგულისხმოა, რომ თუ პირველ ვიდეო პერფორმანსში („Не верьте им, они все врут“) ტელევიზორიდან „დიქტორის“ ღია კრიტიკა ისმის, გზავნილი სრულიად ნათელი და

¹⁵ Гия Ригвава; Критика, М. Орлова – <http://www.persona.rin.ru/view/f//22001/rigvava-gija>

¹⁶ მით უფრო, რომ გ. რიგვაას არტისტული გამოცდილება თანმიმდევრულად იტევს დასავლური მხატვრული პრაქტიკების: „არტე პოვერას“ ტრადიციებში – „ლარიზი“ მასალებით ექსპერიმენტირებას, მინიმალისტური ხელოვნების მიდგომებს, „ახალი ველურების“ მხატვრობით დაინტერესებას, ზოგადად პოსტმოდერნისტულ აღქმას სურათის ფენომენტთან დაკავშირებით, რაც ხელოვანისათვის ერთგვარი ბაზისი აღმოჩნდა ვიდეო არტის ენასთან სამუშაოდ და პრაქტიკულად, ახალი მედიები მისი მხატვრული ძიებების ლოგიკურ გაგრძელებად იქცა.

ზუსტია, მ. გერმანის ამ პროექტის რიგით მეორე გამოფენაზე „კონვენსია“, ხელოვანი ნარადგენს იგივე პრინციპზე დაფუძნებულ ვიდეოპერფორმანსს, რომელშიც კვლავ თავადაა პერფორმერი, მხოლოდ ამ შემთხვევაში იგი ცვლის პოზიციას – აქ არტისტი პოლიტიკოსის როლს ირგებს: გ. რიგვავას გამოსახულება თავზე შარავანდით ჩნდება ეკრანზე და დაუსრულებლად წარმოთქვამს ფრაზას: „შეგიძლია ჩემი იმედი გქონდეს“ („Ты можешь положиться на меня“) (სურ. 6), რასაც, პირველი ვიდეო პერფორმანსის ღიად კრიტიკული ხასიათისგან განსხვავებით, ირონიის ტონი შემოაქვს და ავტორის, როგორც „წმინდანად“ წარმოჩენილი „პოლიტიკოსის“, იმიტაცია ნამუშევრის პროვოკაციულ ხასიათს განსაზღვრავს.

ვიდეო პერფორმანსის ზოგადი მხატვრული სახე ერთმნიშვნელოვნად მარტივია – ახლო კადრით, ნეიტრალურ ფონზე ფრონტალურად მდგომი პერფორმერი, მყურებელისაკენ მომართული მზერით, დამაჯერებელი, მშვიდი ხმის ტემბრით, ერთგვარი რეპრეზენტაციული ხასიათით, „წმინდანის მოძრავი ხატის“ იმიტაციაა, რომელიც, იმავდროულად, საარჩევნო მოძრავი ბანერის ფუნქციითაცაა დატვირთული. რეალური გამოსახულებისა და კომპიუტერული გრაფიკის სინთეზი – აქტიური ცისფერი შარავანდი, როგორც „დანამატი“, აღრმავებს ნამუშევრის ირონიულ ჟღერადობას. ეს „წმინდანის გამოცხადების“ სიმულაციაა, რასაც ტექნიკური თვალსაზრისით, მუქი ფონი და არტისტისაკენ მიმართული განათება, კიდევ უფრო უსვამს ხაზს და პოლიტიკოსის გროტესკულ სახეს წარმოქმნის. ტავტოლოგიური ვერბალური დემონსტრაციისა და გამოსახულების ციკლური რეპრეზენტაციულობა, წინასაარჩევნოდ მესიად მოვლენილი პოლიტიკოსის რეჩიტატივია, რომელიც ინდივიდუალურად მიმართავს მნახველს და ყველა გამომსახველობითი ხერხი მაყურებელზე შთაბეჭდილების მოხდენისკენაა მიმართული, რაც მასმედიისა და საზოგადოების კომუნიკაციის პრინციპსაც რეფლექსირებს. პროცესი ამგვარია:

გამოსახულება კონტაქტზე გამოდის, „განაცხადს“ აკეთებს და ქრება. შემდეგ კვლავ ინთება ეკრანი, იგივე კადრი ჩნდება და ასე დაუსრულებლად – ვიზუალური და ვერბალური დისკურსის კვეთა აქ ფორმულის დონემდეა დაყვანილი და გარკვეულ რიტმულობას ეფუძნება, რაც ნამუშევარს განსაკუთრებულ სისხარტესა და ლაკონიურობას სძენს – არტისტის მესიჯი გამოფენის კონტექსტთან მიმართებით აქტუალიზირდება და ძალიან ზუსტ სახეს იძენს.

გია რიგვავას ვიდეო პერფორმანსის სამეტყველო ენა ბრიუს ნაუმანის ვიდეოინსტალაციის „Anthro/Socio“ (სურ. 7) კონცეპტის მხატვრული ვერბალიზაციის პრინციპთან ავლენს მსგავსებას, რის წარმოჩენასაც, ჩვენს მიერ განხილული ნამუშევრის აღქმის სისრულემდე მივყავართ. ამის შესახებ თავად გ. რიგვავაც საუბრობს და ხაზს უსვამს ბრიუს ნაუმანის ნამუშევრის ნახვისას აღძრულ განცდასა და მისგან მიღებულ შთაბეჭდილებაზე, როგორც ძლიერი ძალის მქონე გამომსახველობაზე, რამაც, ფაქტობრივად, მისი ვიდეო ნამუშევრების სამეტყველო ენა განსაზღვრა¹⁷. გამოსახულების მაყურებლისაკენ მომართვა, მზერითი კონტაქტი, მისგან წარმოთქმული დაუსრულებლად ცირკულირებული ფრაზა და ამ გზით მნახველზე ზეგავლენის მოხდენა – ნაუმანისეული ის ძირეული კონსტრუქციაა, რომელსაც გია რიგვავა ნამუშევრის შექმნისათვის „მასალად“ იყენებს. ცხადია, ბრიუს ნაუმანთან აზრობრივი მახვილები განსხვავებულია და ბევრად მძაფრ ექსპრესიას ავლენს (ხაზგასასმელია, რომ ეს ვიდეოინსტალაცია) – მონიტორთა გამრავლება და შესაბამისად რამდენიმე ხმოვანი რიგი, რიტმის დინამიკურობა ფრაზებს (Feed me, Help me, Eat me, Hurt me...) სკანდირებად გარდაქმნის და ნამუშევრის განსაკუთრებულ ინტენსივობას განსაზღვრავს, პრაქტიკულად, აგრესიულ ფორმად ავლენს, მაშინ, როცა გია რიგვავას ეს პრინციპი სა-

¹⁷ ირინა პოპიაშვილის ინტერვიუ გია რიგვავასთან (2012) — <https://www.youtube.com/watch?v=S7iNd4F33Xk>

კუთარი კონტექსტისათვის მოსახერხებელ ჩარჩოებამდე დაჰყავს – ფრაზის მშვიდი, მონოტონური რიტმის ცირკულაცია, პოლიტიკოსისათვის აუცილებელი დამაჯერებლობა, მაყურებელთან, სატელევიზიო გადაცემის ფორმატის იმიტაციით, კომუნიკაციის დამყარების საშუალება ხდება.

გიარგვავას ვიდეო პერფორმანსი პოსტმოდერნისტული კულტურისათვის სახასიათო სიმულირებული რეალობაა, საკუთრივ ფორმატი – ტელეეკრანიდან გადმოცემული „ინფორმაცია“, მისი მოწოდების სისწრაფე, პროვოცირებს პრობლემას – მასმედიას წარმოაჩენს, როგორც საზოგადოების ცნობიერებაზე მომხდენ ძლიერ იარაღს. გიარგვავა აფიქსირებს საკუთარ პოზიციას და საზოგადოების მხრიდან პოლიტიკოსის, როგორც გადამრჩენელ მესიად, სუპერგმირად მიღების, ძალიან სხარტ, ირონიულ კრიტიკას გვთავაზობს.

ბელადის „ხატი“

ცნობილია, რომ ვიზუალურ ხელოვნებაში სოციალისტური რეალიზმის ჰიბრიდული ფენომენი, საბჭოთა მითისა და პათოსის ვერბალიზაციას საკუთარ მექანიკურ სამეტყველო ენაში გაერთიანებული სხვადასხვა ეპოქისა და სტილის მხატვრული სისტემის ნიშნების მეშვეობით ახდენდა (ანტიკური ხელოვნების ფორმის იდეალიზაცია, რენესანსისათვის სახასიათო მონუმენტური ენა, ბაროკული მიზანსცენები და ა.შ.). სახიერია ისიც, რომ პოლიტიკის პროპაგანდად ქცეულ, ოფიციალურ ხელოვნებაში, საბჭოთა სისტემის მიერ შეთხზული ახალი კომუნისტური რელიგიის ვიზუალიზება მართლმადიდებლური იკონოგრაფიის პრინციპის მეშვეობით ხდებოდა, სადაც მესიად მოვლენილი ბელადი თაყვანისცემის ობიექტად იყო გააზრებული და ბიბლიური პერსონაჟის როლს ირგებდა.

სწორედ ამ ფენომენის კვლევისა და წარსულის გადაზრების ერთგვარ მცდელობად ვლინდება, უკვე პოტსაბჭოთა პერიოდში, კოტე სულაბერიძის არტისტული კომენტარი (1990-იანი წლების ბოლო) – საბჭოთა

დროის, სერიული, ტიპური სოცრეალისტური ნიმუში სტალინის პორტრეტისა, რომელიც ხელოვანმა, მართლმადიდებლური ხატის სიმულაციით, „ჭედურ პერანგში“ წარმოადგინა, და მის წინ, როგორც ერთგვარი „ფსევდო ბიბლია“, წიგნი – „საბჭოთა საქართველო“ მოათავსა (სურ. 8). ნამუშევარი ინტერპრეტირებს საბჭოურ მითს ბელადის კულტის შესახებ და შეიძლება ითქვას, სოც-არტის საგანგებოდ ეკლექტური მხატვრული სისტემით ვიზუალური აზროვნების ნიმუშს წარმოადგენს, რომელსაც არტისტი პოსტსაბჭოთა სივრცეზე რეფლექსირებით ამუშავებს და ამით ახალ სააზროვნო პრობლემატიკაზე აკეთებს არტისტულ კომენტარს. სოც-არტს, რომელიც 1970-1980-იანი წლების რუსული არაოფიციალური, ე.წ. საბჭოური ნონკონფორმისტული ხელოვნებაა, ბორის გროისი განიხილავს, როგორც პოსტუტოპიურ მხატვრულ მოვლენას. მოვლენას, რომელიც ირონიულად პაროდირებს და ოპოზიციონირებს ოფიციალურ მხატვრულ მოდელს – სოციალისტურ რეალიზმს¹⁸. ეს კი თავს ავლენს და ახალ დროით კონტექსტთან მოდის კვეთაში კოტე სულაბერიძის ხელოვნებაშიც. მოსკოველი მხატვრების – ვიტალი კომარისა და ალექსანდრე მელამიდის შეფასებით, ვის სახელებთანაცაა დაკავშირებული ეს არტისტული რეაქცია, სოც-არტი სოვიეტური ინტერპრეტაციაა დასავლური პოსტმოდერნიზმისა,¹⁹ როგორც ამერიკული პოპ-არტის ერთგვარი ანალოგი. მართლაც, ორივე შემთხვევაში მასკულტურის კონტექსტიდან ხდება ამოსვლა – თუ პოპ არტი ყოველდღიურ მითთან, გავრცელებულ ნიშანთან სისტემებთან – რეკლამებიდან ამოღებულ კლიშეებზე მუშაობს და ზედაპირულ სოციალურ ღირებულებებზე აკეთებს კომენტარს, პოპ-არტის „საბჭოური ანალო-

¹⁸ B. Groys, *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, 2011, გვ.10.

¹⁹ სოც-არტის სინთეზირებული სახელი ვიზუალიზირებს თავად იდეას — „სოც“ აღებულია სოციალისტური რეალიზმიდან (სოცრეალიზმი), ხოლო „არტ“ პოპ-არტის რეპლიკაა.

გი“, სოც-არტი – საბჭოთა სიმბოლოებით „თამაშობს“, კომბინირებს მას სხვადასხვა სტილთან – ხშირ შემთხვევაში სოცრეალიზმთან, სხვა შემთხვევაში სისტემებთან და ამგვარი ეკლექტიურობით პაროდირებს მასზე, ცდილობს ღია კრიტიკულობით აჩვენოს საბჭოთა საზოგადოების მასობრივი იდეოლოგია. კოტე სულაბერიძის ხელოვნება, რომელიც სწორედ პოპ-არტისტული მიდგომებითა და სოციალისტური რეალიზმის იმიტაციების სინთეზირებით მეტყველებს, რაც შემთხვევებში, გარკვეულწილად სოც-არტის ნიშნებს ავლენს, რაც ცხადად ვლინდება ბელადის „ხატის“ შემთხვევაში – მასთან საბჭოური მითი ნარატივია, სტალინი კი მოტივის სახეს იძენს, და ნიშნების თამაშით სტალინის მითის რელიგიასთან გროტესკული გადაკვეთა ხდება. ამ პროვოკაციული მიმართებით – მართლმადიდებლური ხატის „კარკასში“ ბელადის გამოსახულების პროეცირებით, საბჭოთა სისტემის მითოლოგიზირებული სახის სატირული მხილება ხდება.

სოც-არტის სამეტყველო ენაში, საბჭოთა იდეოლოგიის კრიტიკის მიზნით, რელიგიური იკონოგრაფიების – ხატის მნიშვნელობები და სხვა შემთხვევითი სისტემების კომბინაციები სახასიათო ტენდენციას²⁰.

²⁰ ერთ-ერთი თამაში არტისტი ამ თვალსაზრისით ალექსანდრე კოსოლაპოვია, რომელიც კრიტიკული დისკურსის შექმნისათვის იყენებს პროვოკაციულ მიმართებებს — რელიგიურ კონტექსტს ქრისტიანული იკონოგრაფიის მეშვეობით. საბჭოთა პოლიტიკასთან მიმართებაში საინტერესოა, ჯერ კიდევ საბჭოთა სივრცეში შექმნილი მისი კონცეპტუალური ფოტოგრაფია სერიიდან „დედა-რუსეთი“ (1982) (სურ. 9), სადაც წმინდა სებასტიანეს მარტვილობის ამბავი გათამაშებულია საბჭოთა სისტემის მთავარ სიმბოლოსთან — ნამგალთან და უროსთან მიმართებაში, როგორც ვიზუალიზაცია არტისტის რადიკალური პოზიციისა. იდენტურ თემატიკაზე მუშაობს ვაგრიკ ბახჩანიანი, რომლის ნამუშევარზეც „ჯვარცმა“ (1980) (სურ. 10), საბჭოთა კავშირის უმაღლესი ჯილდო — ლენინის ორდენი, ქრისტეს სახეს უფარავს. ამ თემის ვარიაცია კი გამოვლინდა მოსკოვში, ანდრეი სახაროვის საზოგადოებრივ ცენტრში გამართულ სკანდა-

კოტე სულაბერიძის ნამუშევარში აღებული ხატის ფორმა მკაფიოდ, მარტივი ალგორითული ვიზუალიზაციით აჩვენებს სტალინური სისტემის მუშაობის ძირეულ მექანიზმს — პოსტსაბჭოთა დროითი აღქმის დისტანციით ცდილობს მხატვრულ ფორმაში გადაქმნას მითი ახალი კომუნისტური რელიგიისა და ბელადის თაყვანისცემის შესახებ. სურათი — მზა ნიმუში, საბჭოთა სისტემის არტეფაქტი, რომელიც თავისთავად უკვე კიტჩია, შინაარსობრივად კონფლიქტურ ფორმაში ექცევა (მთავარი სახასიათო ნიშანი სოც-არტისა). ხატის ციტირება — სტალინის, როგორც სულიერი ლიდერის თეთრ კიტელში გამოსახული ფსევდო ჰეროიკული ფიგურის ალუმინის ფირფიტით შემოჯარვა, გააზრებულ ეკლექტიზმს ქმნის, კიდევ უფრო ამძაფრებს კიტჩური იმიჯის ესთეტიკას და ირონიულ აფსურდამდე მიდის.

ეს სახე-ხატი, რომელიც ფაქტობრივად, პოსტსაბჭოთა დროითი პოზიციიდან, პოსტტოტალიტარულ სივრცეში სტალინური ნიშნების „რეინკარნაცია“, საბჭოთა წარსულის ირონიულ-კრიტიკულ გააზრების მცდელობად იკითხება. დღეს უკვე საბჭოთა სისტემასთან დაკავშირებული სიმბოლოების მნიშვნელობები, ერთი მხრივ, აღარაა მძლავრი, თუმცა, საუბრობენ ცნობიერებაზე, რომელიც 70 წლიანმა რეჟიმმა ჩამოაყალიბა და ჯერ კიდევ ძლიერია. ამ იმიჯში გახსნილი საბჭოთა სისტემისათვის სახასიათო კულტის მნიშვნელოვნების „გამიშვლება“, ბელადის მესიასთან გაიგივება, მიგვანიშნებს როგორც წარსულზე, ასევე პოსტსაბჭოთა ცნობიერებაში ღრმად დაღეჟილ პრობლემაზე. დისკურსის გაფართოებით, ნამუშევარი შეიძლება ინტერპრეტირდეს, როგორც ერთგვარი პაროდია სოციალისტური რეალიზმის ჩანაცვლებისა ფსევდო-რელიგიური კულტურით, რაც 1990-იან წლებში გამძაფრებული პროცესია და ახალ ღირებულებათა სისტემის შექმნაზე აქვს პრეტენზია. ეს პრობლემატიკა

ლურად ცნობილ გამოფენაზე: „ფრთხილად, რელიგია!“ 2003, (სურ.11).

მხატვრულ ფორმაში ზუსტად აისახა და მითების გადაკვეთაზე ბელადის „ხატად“ ფორმულირდა.

თუ ჩვენს საკვლევ თემას პანორამულად შევხედავთ და წამოწეული პრობლემის ძირეულ კითხვას დავუბრუნდებით – როგორ ვლინდება რელიგიური კონტექსტი, რა ადგილი უჭირავს და როგორ იყენებს მას თანამედროვე ქართველი ხელოვანი – აღმოჩნდება რომ, ჩვენს მიერ მოყვანილი მაგალითები 1990-იან წლებში გამოვლენილ ერთ ასპექტის სახავს: ქართულ ვერსიაში რელიგიური კონტექსტის გამოყენება არტისტების მხრიდან გვხვდება არა როგორც სპირიტუალურ საზრისებზე გამავალი მნიშვნელობები, ღრმა, რელიგიურ საკითხებში შესვლის მცდელობა, ტრანსცენდენტთან კავშირის ძიება, არამედ, როგორც მორალური კოდის ძებნის, ღირებულებათა სისტემის შემოტანის მცდელობები, რომლის ირგვლივაც ლაგდება სხვა მნიშვნელობები. ამ არტისტულ განაცხადებში რელიგიას დაკარგული აქვს პირველადი ფუნქცია, აქ არტისტებისათვის რელიგია ერთგვარი მოტივი ხდება, გზაა ძირეული კონცეპტის გახსნისათვის, რომ ხელოვანს, მიუხედავად იმისა, რა კონტექსტით იყენებს მას, გააჩნია ძლიერი პოზიცია გარემოში მიმდინარე პროცესების მიმართ. ეს თავად არტისტთა ღირებულებათა სისტემა და მორალური კოდებია, რომლებიც მნახველის ღირებულებების იერარქიას შეიძლება დაემთხვეს, ან არა.

გია რიგვავასა და კოტე სულაბერიძეს ეს კონცეპტი მარტივ ფორმულამდე, ადვილად წაკითხვად იმიჯამდე დაჰყავთ და ისინი მხოლოდ ფაქტს აფიქსირებენ, რომ პოლიტიკამ რელიგიის ფუნქციის საკუთარ თავზე აღება მოახერხა. ორივე არტისტი დაუფარავად იყენებს რელიგიურ სემიოტიკას – გ. რიგვავას „შარავანდი“ და კ. სულაბერიძის „ხატის პერანგი“, ადვილად ამოცნობადი, კლიშირებული ქრისტიანული იკონოგრაფიით პოსტმოდერნისტულ თამაშად შეიძლება შეფასდეს, რაც მეტად გავრცელებულ მიდგომას წარმოადგენს თანამედროვე დასავლუ-

რი ხელოვნებისათვის. მაშინ, როცა ლუკა ლასარეიშვილის ვერსიაში ანალოგიურად ვხედავთ პრობლემის დაფიქსირებას, მაგრამ, იმავდროულად, კიდევ უფრო შორს წასვლის სურვილი იკითხება – ინსტალაციის სივრცის კომუნიკაციის არედ ქცევა და ექვარისტის საიდუმლოს სიმულაცია, პრობლემებზე დაფიქრების, დიალოგის და გამოსავლის ძიების ერთგვარი მცდელობაა. შესაბამისად, ნამუშევარი უფრო მეტ ჩართულობასა და ინტერპრეტაციას მოითხოვს მაყურებლისაგან. ლ. ლასარეიშვილი არც რელიგიურ სემიოტიკას იყენებს თამამად, მის ინსტალაციაში ვიზუალურ ფორმაში აღმოაჩინო ქრისტიანული ქვეტექსტი ყველაზე მეტად რთულდება – რელიგიური კონტექსტი ნამუშევრის სახელწოდებაში ცხადდება და მხატვრული ფორმის ინტერპრეტაციის გზით ლატენტური რელიგიური მნიშვნელობების ვიზუალიზება ხდება.

საყურადღებოა, საკუთრივ ერთი მოცემულობა – ლუკა ლასარეიშვილისა და გია რიგვავას ნამუშევრებს ერთმნიშვნელოვნად ქართულ არტისტიკას ვერ მივაკუთვნებთ. მათთვის ეს თემები მას შემდეგ გახდა აქტუალური, რაც დასავლეთთან გავიდნენ პირდაპირ კავშირზე და ნამუშევრებიც ლოკალური არტ-სცენის მიღმა ჩნდება. სწორედ ამ პირობებში, როდესაც საბჭოთა წარსულის მქონე მხატვრები სრულყოფილიანი წევრობის პრეტენზიით დასავლური არტ-სცენისაკენ ისწრაფვიან, საინტერესოა როგორ იყენებენ ისინი რელიგიას. რა თქმა უნდა, მათ იციან რელიგიური თემისადმი დასავლური სახელოვნებო სივრცის „კონიუქტურა“ და შეიძლება ითქვას, ამ მოცემულობას ერგებიან კიდევ. აშკარაა, რომ გია რიგვავას რელიგია პოლიტიკური თემის ირონიზაციისთვის სჭირდება და ეს მკაფიოდ ვლინდება ფორმაში. ლუკა ლასარეიშვილი კი ამ პოლიტიკურ ორომტრიალში და ტრაგიკულ დისკურსში, მართალია ლატენტური სახით, თუმცა მაინც რელიგიას ხედავს მორალის, ღირებულების და წესრიგის წყაროდ. მაგრამ, საგულსხობა, რომ მხატვრულ ფორმაში შეიმჩნევა რელი-

გიურ კონტექსტთან ძალიან ფრთხილი შეხება, რელიგიურ სემიოტიკაზე უარის თქმა, რომ ნამუშევარი სწორხაზოვნად არ ჩაენეროს რელიგიურ სისტემებში და კვალიფიცირდეს დასავლური არტსამყაროსთვის, როგორც მისაღები ხელოვნება.

ეპოქისათვის აქტუალურ პრობლემათა ნყვილი – პოლიტიკისა და რელიგიის თემატური სინთეზი, ხელოვანთა პოზიციის აშკარა კრიტიკულობას აჩვენებს, რაც გ. რიგვაფასა და კ. სულაბერიძის სხარტ არტისტულ კომენტარებში არსებული ირონიის სიჭარბესთან ერთად, კიდევ უფრო სახიერი და მძაფრი ხდება. ლ. ლასარეიშვილის ინსტალაციაში კი პრობლემის მრავალშრიან გახნას ვხედავთ – სამყაროს მძიმე რეალობის ასახვიდან ამ ფაქტთა გააზრების მცდელობამდე, სადაც ირონიისათვის ადგილი სულ უფრო ნაკლებია. მაგრამ, მნიშვნელოვანია ერთი საერთო მკაფიო მახასიათებელი – თუ დასავლელ არტისტებსა და თუნდაც, პოსტსაბჭოთა სივრცის ქვეყნებს შევადარებთ, აღმოჩნდება, რომ, ქართული სახელოვნებო სივრცისაგან განსხვავებით, ეს არტისტული კომენტარები იქ უმეტესწილად, აგრესიულ ირონიად, პროვოკაციულ, ეპატაჟურ გამოვლინებებად იკვეთება, მაშინ, როცა ქართული არტეფაქტებისათვის ამგვარი სითამამე არ არის დამახასიათებელი. ეს მაგალითები ქართველი ხელოვანების ერთ-ერთი პირველი მცდელობებია არსებული რეალობის კრიტიკულად გააზრებისა, რაც, დასავლური ვერსიებისაგან განსხვავებით, არ არის ტრადიციული ჩვენი სახელოვნებო სივრცისთვის – შესაძლოა, სწორედ ესაა ერთ-ერთი მიზეზი ქართული ვერსიების კრიტიკულობის შედარებით ნაკლებად რადიკალური გამოვლინებისა.

Mariam Mikadze

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

On the Intersection of Religion and Politics (One Aspect of Georgian Postmodernist Visual Art of the 1990s)

Art has never been so much engaged socially and critically towards its surroundings as during the artistic events of the 20th century. From this standpoint, religious contexts which were reflected in secular art originated from artists' individual interpretations and developed alongside cult art, demonstrating symptomatic signs that are particularly noteworthy.

In the 1990s, the post-Soviet space and its ambivalence defined idiosyncrasy of the environment in Georgia. In this respect, the intersection of religious and political topics became of a particular interest. In the paper the author attempts to demonstrate ability of visual art to show both religious and political problems.

History of contemporary visual art knows numerous critical approaches to these topics in the Western art world. It turned out that the Georgian artists also dealt with these issues already in the 1990s and offered certain interpretations of it - generalized ones or those that emerged from the local context and could be considered to offer critical evaluations. The presented examples including the works of Luka Lasareishvili, Guia Rigvava and Konstantine Sulaberidze, show a specific aspect of Georgian art of the 1990s, namely an attempt to introduce a system of values through touching of the religious context.

The research revealed one distinctive feature. While comparing the works of the Western artists and even of those people from the post-Soviet countries, it becomes obvious that unlike their artistic comments which are mostly manifested through aggressive irony, provocative and exaggerated manifestations, such boldness is not characteristic for works of Georgian artists. They present examples of the first attempts to produce critical assessment of the existing reality, which in contrast to the Western versions, is not traditional for Georgian artistic environment, maybe one of the reasons for a less radical criticism in Georgian versions.



1. ლუკა ლასარეიშვილი, საიდუმლო სერობა, 1994

Luka Lasareishvili, Last Supper, 1994



2. ლუკა ლასარეიშვილი, ატომური იარაღის პირველი გამოყენება ატლანტიკის ოკეანეში, 1994
Luka Lasareishvili, The First Atomic Test in the Atlantic Ocean, 1994



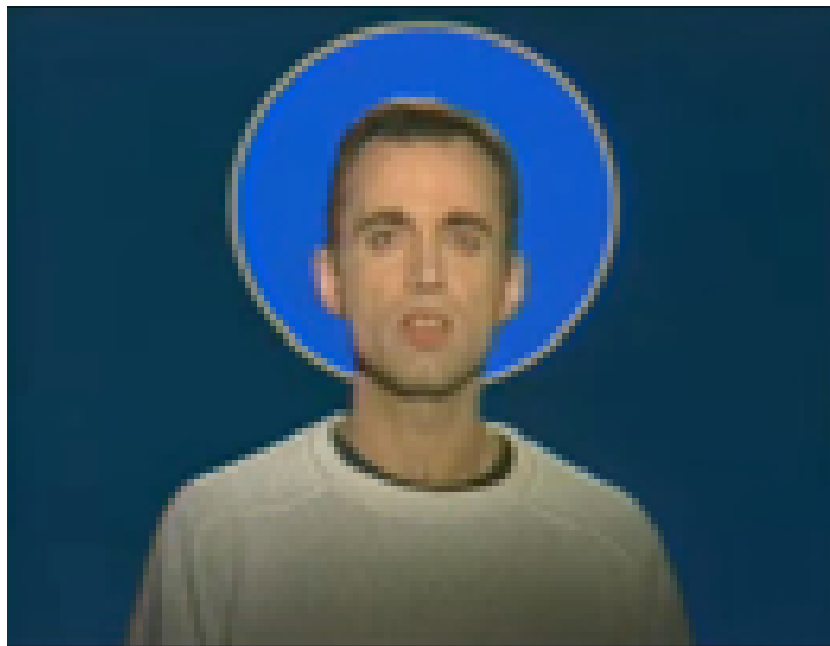
3. ლუკა ლასარეიშვილი, ბირთვული აფეთქება ჩერნობილში, 1994
Luka Lasareishvili, Nuclear Explosion in Chernobil, 1994



4. მარკ როდკო, უსათაურო, 1964-1967 წწ.
Mark Rothko, Untitled, 1964-1967



5. გია რიგვავა, „არ დაუჯროთ მათ, ისინი იტყუებიან!“, 1993
Guia Rigvava, Do Not Believe Them, They All Lie! 1993



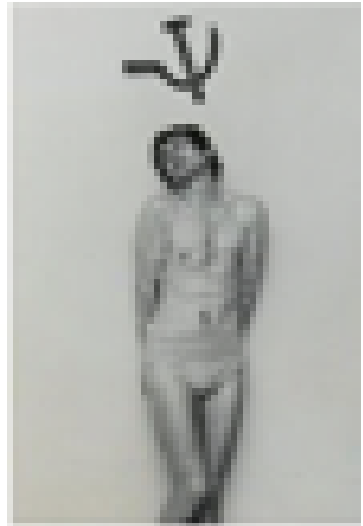
6. გია რიგვავა, „შეგიძლია ჩემი იმედი გკონდეს“, 1993
Guia Rigvava, You Can Rely On Me, 1993



7. ბრიუს ნაუმანი, ანთრო/სოციო, 1991
Bruce Nauman, Anthro/Socio, 1991



8. კოსტანტინე სულაბერიძე, უსათაურო,
1990-იანი წწ-ის ბოლო
Konstantine Sulaberidze, Untitled, end of the 1990s



9. ალექსანდრე კოსოლაპოვი,
ნამუშევრები სერიიდან
„დედა-რუსეთი“, 1982
Alexander Kosolapov, works from the
Mother-Russia series, 1982



10. ვაგრიკ ბახჩანიანი, ჯვარცმა, 1980
Vagrik Bakhchanyan, Crucifixion, 1980



11. გამოფენა — „ფრთხილად, რელიგია!“ მოსკოვი, 2003
Exhibition — „Caution, Religion!“, Moscow, 2003

