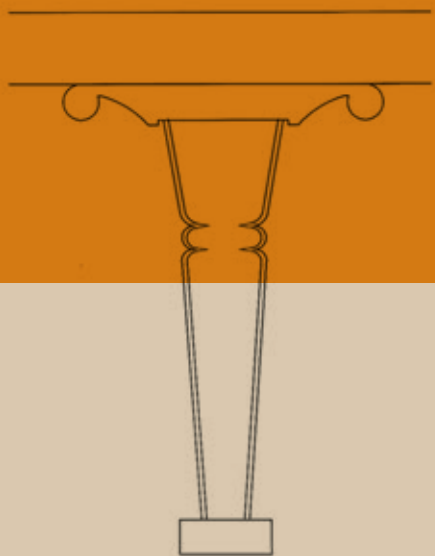


# ACADEMIA



თბილისის სახელმწიფო  
სამხატვრო აკადემია



თბილისის აპოლონ ქუთათელაძის  
სახელობის სახელმწიფო  
სამხატვრო აკადემია



# ACADEMIA 7

2018-2019



თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია  
TBILISI STATE ACADEMY OF ART

*რედაქტორი*

მარინე ბულია

*სარედაქციო საბჭო*

გია გუგუშვილი, დიმიტრი თუმანიშვილი, გია ბუღაძე,  
ვახტანგ ლიჩელი, ნინო ლაღანიძე, 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 სარო, ასპანიძეების დარბაზი, XVIII ს. შალვა ლეჟავას ფოტო*

*Front cover: Saro, Aspanidze Vernacular House – „Darbazi“, XVII c. Photo by Shalva Lezhava*

*ფრონტისპიხისზე დიმიტრი თუმანიშვილი. მარინა გაჩეჩილაძის ფოტო, 2018 წ.*

*Frontispiece: Dimitri Tumanishvili. Photo by Marina Gachechiladze, 2018*

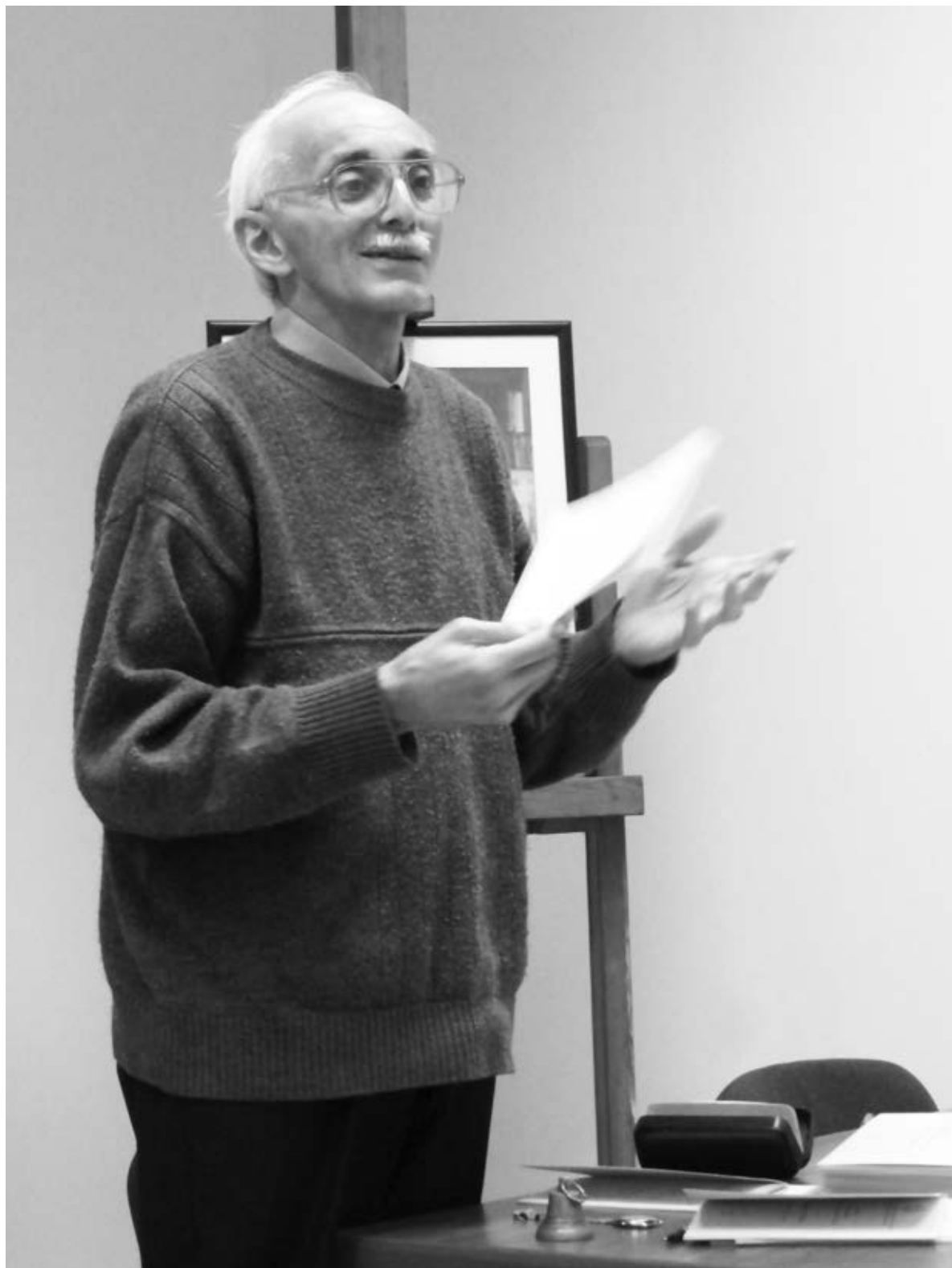
www.art.edu.ge

თსსა, 2019

TSAA, 2019

ISSN 1512-0899

*დimitრი თუმანიშვილის ხსოვნას*  
*To the memory of Dimitri Tumanishvili*



შ ი ნ ა ა რ ს ი  
CONTENTS

- 6 სამსონ ლეჟავა**  
დიმიტრი თუმანიშვილი, როგორც მოღვაწე
- 16 დიმიტრი თუმანიშვილი**  
საბჭოური არქიტექტურის გაგებისთვის
- 28 Dimitri Tumanishvili**  
At the Origins of the Soviet Georgian Architecture
- 29 არჩილ ჭოღოშვილი**  
ნეოლითური სახლის განვითარების შესახებ
- 36 Archil Chogoshvili**  
On Neolithic House Development
- 37 ქეთევან შავგულიძე, მზია ჩიხრაძე**  
ნიუ იორკი, „ხელოვნების სცენის ახალი დედოფალი“
- 47 Ketevan Shavgulidze, Mzia Chikhradze**  
New York, „The New Queen of the Art Scene“
- 55 თამარ ამაშუკელი**  
არქიტექტურის პოლიტიკური კონტექსტი
- 59 Tamar Amashukeli**  
The Political Context of Architecture
- 60 სოფიო პაპინაშვილი**  
შიშველი სხეულის სკულპტურული გამოსახულება  
მარინე ივანიშვილის შემოქმედებაში
- 67 Sophio Papinashvili**  
The Sculptural Image of Naked Body in Marine Ivanishvili's Creativity
- 72 ნანა კუპრაშვილი, მანანა კავსაძე, თამარ ლილუაშვილი**  
ატენის ღვთისმშობლის სახელობის ტაძრის (ატენის სიონის)  
დასავლეთ ფასადზე გავრცელებული დაზიანების  
კომპლექსური კვლევის შედეგები
- 73 Nana Kuprashvili, Manana kavsadze, Tamar Liluashvili**  
Integrated Study of the Structural Damage Developed  
on the Western Facade of Ateni Sioni Church
- 79 კლარა (ინგა) ქარაია**  
ქართული მოძრავი კულტურული მემკვიდრეობის ნიმუშების  
კოლექციების ფორმირება სანკტ-პეტერბურგის მუზეუმებში
- 95 Inga (Klara) Karai**  
Formation of Georgian Movable Cultural Heritage Collections  
in St. Petersburg Museums
- 103 ლელა იაკობიშვილი-ფირალიშვილი**  
მეცნიერული მითმომქმედების სათავეებთან  
ანუ სიმბოლო ანტიკურ აზროვნებაში (საზრისი და ფორმა)
- 114 Lela Iakobishvili-Phiralishvili**  
At the Origin of Scientific Mythogenesis or Symbol in Antique Thinking  
(Thought and Form)
- 115 ქეთევან მიქელაძე**  
ელენე ვინოგრადოვას სტატიის – „გელათის ტაძრის  
სამხრეთ-აღმოსავლეთი ეგვტერის მოხატულობები და  
XIV საუკუნის ბიზანტიური მხატვრობა“ – თაობაზე
- 120 Ketevan Mikeladze**  
On Elena Vinogradova's paper The Murals of the South-Eastern  
Side-Chapel in the Gelati Cathedral and 14<sup>th</sup> Century Byzantine Art

- 122 სამსონ ლეჟავა**  
კონფერენცია „ქართული ხალხური ხუროთმოძღვრება“  
(ნარსული, ანმყო, მომავალი)
- 134 Samson Lezhava**  
Conference „Georgian Vernacular Architecture“  
(Past, Present, Future)
- 135 მარინა თევზაია**  
მულტიმედია, როგორც ვიზუალური კომუნიკაციის ნაწილი
- 140 Marina Tevzaia**  
Interactive Media as a Tool of Visual Communication
- 144 თამარ დარსაველიძე**  
რეკლამა, როგორც კომუნიკაციის საშუალება
- 150 Tamar Darsavelidze**  
Advertising – A Form of Communication
- 151 მარიამ იაშვილი**  
გეომეტრიული გარდაქმნებიდან ფრაქტალურ გეომეტრიაში
- 155 Mariam Iashvili**  
From Geometric Transformation to Fractal Geometry
- 161 ლუკა მიქელაძე**  
პედაგოგი უმაღლეს სახელოვნებო სასწავლებელში
- 164 Luka Mikeladze**  
Teacher at the High School of Arts
- 165 ნინო დარახველიძე, მარიამ ჯანელიძე**  
ვექტორული გრაფიკული პროგრამის გამოყენება
- 168 Nino Darakhvelidze, Mariam Janelidze**  
The Use of The Vector Graphic Software While Resolving  
The Perspective Task of Geometrical Modeling
- 171 თეა აფხაძე**  
ფერი კომპიუტერულ გრაფიკულ რედაქტორებში
- 175 Tea Aphkhadze**  
Color in Computer Graphic Editors
- 181 სენჯერ სარი**  
კრისტალური ბირთვების სტაბილურობის შენარჩუნება  
მაკრო კრისტალურ ქიქურებში
- 188 Sencer Sari**  
Subject: Protection of Glaze Core Stability In Macro Crystalline Glazes
- 194 ბეჟა მაისურაძე**  
სხვადასხვა ქვეყნის ტრადიციული საცხოვრებელი სახლის  
თანამედროვეობაში ტრანსფორმაციის შესახებ
- 197 Beqa Maisuradze**  
About The Transformation of Various Countries' Traditional  
Residential Houses Into Modern Architecture
- 202 ხატია მახარაშვილი**  
სინათლის როლი სივრცეში
- 205 Khatia Makharashvili**  
The Role of Light in Space

## სამსონ ლეჟავა

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

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

### დიმიტრი თუმანიშვილი, როგორც მოღვაწე

დიმიტრი თუმანიშვილი, როგორც მკვლევარი და მოაზროვნე, დიდი მნიშვნელობის მქონე მოვლენა იყო ჩვენი კულტურისათვის. იგი ყოველმხრივ არაორდინარული ბრძანდებოდა – უკიდევანო განათლებითაც, წარმოუდგენელი დაუზარებლობითა და განსაკუთრებული შრომისმოყვარეობითაც, საკვირველად გულგახსნილი მზაობითაც – მოესმინა, წაეკითხა და ზედმინევენით ამომწურავობით განეხორციელებინა რედაქტირება ნებისმიერი, თუნდაც რიგითი სამეცნიერო ნაშრომისა, ბოლომდე მოეცალა იმისათვის, რისთვისაც ამ უჩვეულო მასშტაბის მქონე ადამიანს, წესით, დრო ვერც კი უნდა გამოენახა, რადგანაც მისი საფიქრალის სიღრმე და გაქანება, პირველყოვლისა, სტრატეგიული, მრავლისმომცველი კვლევების მიმართულებით უნდა ყოფილიყო კონცენტრირებული! სამწუხაროდ, ამისათვის ეს გამორჩეული პიროვნება ბოლომდე ვერც კი იცლიდა, ვინაიდან ყოველდღიური, შავი, რუტინული სამუშაოს წარმართვაც, დიდწილად მანვე აიღო საკუთარ თავზე, რაც განპირობებული აღმოჩნდა მისივე განსაკუთრებული ერთგულებითა და პასუხისმგებლობით საკუთარი პროფესიის – ხელოვნებათმცოდნეობის, როგორც უმნიშვნელოვანესი სამეცნიერო დარგის მიმართ. ამ სფეროსადმი დიმიტრის ყოვლად თავდაუზოგავი მზრუნველობა გამოარჩევდა, რაც ამასთანავე სამშობლოსათვის გულმხურვალე ზრუნვასაც გულისხმობდა.

ათწლეულების განმავლობაში, ჯერ კიდევ სტუდენტობის პერიოდიდან, ვაკვირდებოდი მის მუდამ აღმავალ პროფესიულ ზრდას და ყოველთვის მაკვირვებდა, თუ რანაირად შეძლო ამ ადამიანმა, მიეღნია იმისათვის, რომ შეუცვლელი კომპეტენციის მქონე ყოფილიყო არათუ მხოლოდ თავისი, მართლაც ურთულესი ხელობის ფარგლებში, არამედ გადაუჭარბებლად – ნამდვილ ექსპერტად ქცეულიყო ისტორიის, ფილოსოფიის, ესთეტიკის, ფსიქოლოგიის, ლიტერატურათმცოდნეობის, მუსიკათმცოდნეობისა თუ კიდევ მრავალ სხვა დარგში. ამას განაპირობებდა, გიორგი ხოშტარიას თქმით, მისი უმძლავრესი ინტელექტის ლამის რომ შეუძლებელი უნივერსალიზმი.

უზარმაზარ გულისტკივილს იწვევს იმის გაცნობიერება, რომ ვერასგზით დავაფასეთ საქვეყნო, სასიკეთო საქმეთათვის ბოლომდე შეწირული, საერო სივრცეში ასკეტური, ბერული ღვანლის მატარებელი ამ გამორჩეული პიროვნების თავდადება; ვერ შევხიდე, რათა შეგვემსუბუქებინა მისთვის ის უზარმაზარი ტვირთი, რომელიც უშურველად თავადვე იკისრა და შედეგად საკუთარი დიდი სამეცნიერო შემოქმედებისათვის ისერიგად ველარც კი მოიცალა, თუმცაღა ფაქტია: რაც გამოაქვეყნა, და თავის მხრივ ისიც, რაც ჯერ კიდევ გამოუქვეყნებელია, თაობებს გადაწვდება თავისი მნიშვნელოვანებით, საფიქრალის ამოწურავი სიღრმით, ტევადობითა და უმაღლესი პროფესიონალიზმით.

ეს ადამიანი ამჟამინდელ საქართველოში მით უფრო უიშვიათესი მაგალითია იმისა, თუ როგორ შეიძლება ერთმანეთს სრული ჰარმონიით შეეხამოს ჩვენი ერის უსერიოზულეს სულიერ მონაპოვართა არსობრივი წვდომა და შინაგანი მატარებლობა – ერთი მხრივ, და მსოფლიო კულტურის კოლოსალური გამოცდილების ძირეული გაშინაგანებულობა – მეორე მხრივ.

და მაინც, რა ფაქტორებმა განაპირობა ასეთი არაჩვეულებრივი ადამიანის გაჩენა ახლო წარსულში და დღეს, მით უმეტეს, არცთუ წელგამართული, ათასგვარი, ძალიან ხშირად, მავნებლობისა და უმეტესობის შედეგად – აბსურდული პრობლემებით დამძიმებული, ჩვენი ესოდენ დაკნინებული სოციუმის სივრცეში? პირველ ყოვლისა, ამას განსაზღვრავდა მისი ღრმად ტრადიციული, მაღალ ღირებულებებზე ორიენტირებული ოჯახური გარემო, რომელშიც ყოველთვის უზარმაზარი მნიშვნელობა ენიჭებოდა საუკუნეებში გამობრძმედილ, უზადო არისტოკრატიზმთან შეხამებულ შემოქმედებითობას, ინტელექტუალურ ძალმოსილებას, განათლების პირველადი როლის აღიარებას, თაობათა შორის უწყვეტი მემკვიდრეობითობის წარმმართველობას. ეს, ცხადია, დიმიტრი თუმანიშვილისათვის თავისებური ოაზისი იყო. კარგად მახსოვს დიდი მკვლევარის, აკადემიკოს ვახტანგ ბერიძის ხმამაღლა გამოთქმული აღფრთოვანება, როდესაც იგი დაესწრო თუმანიშვილების ოჯახში საშინაო, მინი-თოჯინური თეატრის უდიდესი ერთუზიანობით წარმართულ სამუსიკო სპექტაკლს, რომელსაც ჩინებულად უძღვებოდა დიმიტრის მამა, ბატონი გივი თუმანიშვილი – ცნობილი მეცნიერი, დიდად ერუდირებული, არტისტიული, ჩინებული მოქართულე, ნამდვილი მჭევრმეტყველი, სადღეისოდ სრულებით დეფიციტური კულტურის მატარებელი. ასეთი იყო და არის მთელი ოჯახი, რომელიც სულდგმულობდა კვლევითი საქმიანობითაც, მაგრამ შედარებით ვიწრო პროფესიული კალაპოტით არასოდეს აღიქვამდა სამყაროს, ხოლო მთლიანობაში – უთუოდ წარმოადგენდა თაობათა აღზრდის მძლავრ კერას. დაბეჯითებით ითქმის, რომ დიმიტრი თუმანიშვილმა არათუ ბოლომდე შეისისხლხორცა ამ გარემოს მუხტი, არამედ სრული თავმოყრაც მოახდინა მთელი ამ არაჩვეულებრივი სივრცის შესაძლებლობებისა. თუმცა კი, მისთვის გადამწყვეტი აღმოჩნდა

სამხატვრო აკადემიაში სწავლების წლები, სადაც აღმზრდელთა ბრწყინვალე შემადგენლობა უძღვებოდა ახალ თაობათა წრთობის ურთულეს, საშვილიშვილო საქმეს. ამ თვალსაზრისით, სრულებით განსაკუთრებული დამსახურება ბატონი ლევან რჩეულიშვილისა, რომელიც გიორგი ჩუბინაშვილის ხედვის, მისი სკოლის პრინციპთა ალბათ ყველაზე უშუალოდ გამტარიც იყო და იმავდროულად, არაჩვეულებრივი პედაგოგიური ალღოთიც გამოირჩეოდა, ვინაიდან სწორედ მან შეარჩია ისეთი საუკეთესო ძალები, რომელნიც მსოფლიოს ნებისმიერი პრესტიჟული უნივერსიტეტის ელიტურ წრეებს არაფრით დაუდებდა ტოლს. ვისაც კარგად ახსოვს გაიანე ალიბეგაშვილის წარმოუდგენლად ვირტუოზული, სკრუპულოზური ანალიზი მხატვრული ნაწარმოების შინაგანი, ზოგჯერ შეფარული სტრუქტურებისა; ვახტანგ ბერიძის დიდი მგზნებარებითა და საზეიმოდ ამაღლებული ატმოსფეროთი აღსავსე ლექციები და განსაკუთრებულად მაინც, ლევან რჩეულიშვილისეული – ფუნდამენტური ჩამწვდომობა შემოქმედებაში, საკუთრივ პიროვნების როლისა შუა საუკუნეთა ხელოვნებაში, მისთვის სრულებით გასაგები ხდება, თუ ცოდნის რა ძირისძირეულად გამამდიდრებელ სკოლას წარმოადგენდა სწავლულ პედაგოგთა ამგვარი გუნდი მათი ნებისმიერი შეგირდისათვის.

თუმც კი – დიმიტრი თუმანიშვილი ჩემს და, დარწმუნებით – ალბათ, ძალიან ბევრის აღქმაში, შეგირდად თუ სტუდენტად ვერანაირად მოიაზრებოდა. იგი იმთავითვე სულ სხვა სივრცის კუთვნილად აღიქმებოდა: არსებითად, პირველი კურსიდანვე დიდი მეცნიერის იერს ატარებდა – მეტად სერიოზულის, მიუწვდომლად მრავლისმცოდნისა. თუმც კი, იმავე დროს, სავსებით დემოკრატიული და უბრალოც იყო, და არც არასოდეს დაგორგუნავდა თავისი დაუჯერებელი ერუდიციით! ხალისიანიცა და იუმორით აღსავსეც ბრძანდებოდა; ფრი-



ად სოციალურიც; ხალასად კონტაქტურ-  
იც, თანაც სულ სხვადასხვა რიგის ადამიან-  
ნებთან მოყვასისეული ურთიერთობისას,  
რასაც ისეთნაირად ახერხებდა, რომ ამ  
ყოველივეს ლამის რომ აუცილებლობად  
აღიქვამდი; ვერც კი აცნობიერებდი, რომ,  
პირველ ყოვლისა, მსგავსი კომფორტის შე-  
ქმნა მხოლოდ მისი კეთილი ნების უნრფე-  
ლესი გამოვლენა იყო – ანუ მასთან თავს  
იჩენდა მუდმივი, უშურველი მზაობა სხვა-  
თა მსახურებისა და საკუთარის – ბევრად  
მნიშვნელოვანის, სამერმისოდ გადადები-  
სა, რის გამოც, სრულებით არაადამიანური  
შრომა უწევდა! კრისტალური პატიოსნება,  
უდიდესი პასუხისმგებლობის გრძნობა და  
თვით თავგანწირვის უნარიც მთელს მის  
არსებას მსჭვალავდა. ეს, ამასთანავე, იყო  
მომავალ თაობებზე ენერგიადაუზოგვე-  
ლი ზრუნვის სამაგალითო გამოვლინება.  
ასეთი იყო დიმიტრი თუმანიშვილი დღიდან  
მისი გიორგი ჩუბინაშვილის სახ. ქართუ-  
ლი ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის  
თანამშრომლად ყოფნისა და სამხატვრო  
აკადემიაში სტუდენტთათვის დაუვიწყარი  
სალექციო კურსების წარმართვისა. გიორ-  
გი ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნე-  
ბის ისტორიის ინსტიტუტი ნამდვილ ნავთ-  
საყუდელად, მეორე ოჯახად, ყოველდღიუ-  
რი, თავდაუზოგავი მოვლა-პატრონობის  
საგნად მიაჩნდა. ქვეყნისათვის ამ უმნიშ-  
ვნელოვანესი დაწესებულების (ამჟამად  
– ცენტრის) ცხოვრებით სულდგმულობ-  
და ისევე, როგორც სამხატვრო აკადე-  
მიის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის  
კათედრის საქმიანობით, და გარდა ქანც-  
გამწყვეტი, დღე-ღამის გამასწორებელი  
სამეცნიერო და პედაგოგიური შრომისა,  
არქივარიუსის ფრიად საძნელო საქმესაც  
ბოლომდე ტვირთულობდა! ამასთანავე,  
მეექვება, ესოდენ ღრმად ჩახედული ყოფი-  
ლიყოს ვინმე – თუგინდ XIX-XX საუკუნის  
დასაწყისის ქართული პერიოდული პრესის  
ნიუანსებში, რითაც ძალიან ამდიდრებდა

საკუთარ ნააზრევს და ზოგჯერ რომელი-  
მე, ერთი შეხედვით ჩვეულებრივი წერილის  
გაკვრით ნასროლ ფრაზაშიც კი ძალუძდა  
მთელი შეფარული საზრისის მოხელთება,  
რაც ადასტურებდა მის აზროვნებაში მთ-  
ლიანობის „დაჭერის“ დიდ უნარიანობას.  
სრულებით ორგანული ინტერდისციპლი-  
ნურობის მაგალითი იყო მის მიერ განხორ-  
ციელებული, ჩვენს ტრადიციულ პოეზიაში  
გაბნეული იმ ფრაგმენტების თავმოყრა-  
ანალიზიც, რომელნიც ჩვენებური ხურო-  
თმოძღვრების თვისობრიობას შეეხება.  
ასეთი კოლოსალური სამუშაოს ჩატა-  
რება მხოლოდ მისებრი, მიუწვდომე-  
ლი შესაძლებლობების მქონე ადამი-  
ანს თუ ძალუძდა, სხვას არც არავის...  
ზემოთ მუსიკა ვახსენე და აქ ზოგ რასმე  
დავაკონკრეტებ: როდესაც იგი წერდა რო-  
მელიმე ევროპული ქვეყნის ხუროთმოძღ-  
ვრებისა და სახვითი ხელოვნების შესახებ,  
პირდაპირ აღგაფრთოვანებდა ადამიანს  
მრავალშრიანი ჩამწვდომობითა და თანაც  
ფართო, გაშლილი, ერთგვარად მაღლივი  
ხედვის ფონზე წარმართული, უიშვიათესი  
მრავლისდამტევლობით. იქვე, როდესაც  
ამჯერად მუსიკასაც შეეხებოდა, წამსვე  
შეიგრძნობდი, რომ აქაც, კვლავ და კვლავ,  
სავსებით იმავე რანგის თავისუფალი პრო-  
ფესიონალიზმით ძალუძდა ამ სრულებით  
ამოუძიებელი სფეროს მონაპოვართა გან-  
ხილვაც... არც გასაკვირია! ჩვენს ცნობილ  
დირიჟორს, ბატონ ვახტანგ მაჭავარიანს  
ხომ პირდაპირ აქვს ნათქვამი: „დიმიტრი  
თუმანიშვილი საქართველოში ყველაზე  
ძლიერი მუსიკათმცოდნე არისო“. როდესაც  
სტუდენტებს მაგ., ბაროკოს ხუროთმოძღ-  
ვრებასა და მხატვრობაზე ესაუბრებოდა,  
ფორტეპიანოზე ჩინებულად უსრულებდა  
(იმავე დროის სამუსიკო შემოქმედების გან-  
ხილვისას) ამა თუ იმ, ხშირად ურთულეს  
ქმნილებებს და მათ შინაგან კანონზომიე-  
რებებსაც ამომწურავად უხსნიდა. ამასთა-  
ნავე, ის მკაფიოდ გამოჰკვეთდა, რომ მაგ.,

ცნება „ბაროკოს“ რიგში გაერთიანებული და მოხსენიებული მხატვრობისა და მუსიკის სტრუქტურულ იგივეობაზე საუბარი ვერ არის მთლად მართებული: რომ აქ აუცილებელია მკაფიო და სპეციფიკურობის გამომკვეთი დიფერენციაციაც, დაკავშირებული ხელოვნების სხვაობრივ სფეროთა აღნაგობის ნედომასთან და არა მხოლოდ საზიარო მახასიათებელთა წარმოჩენა. ასევე იმასაც აღნიშნავდა, რომ მსგავს გაიგივებათა გამარტივებულობა ძალზე აღარიბებს საერთო სურათს...

არაჩვეულებრივად ერკვეოდა ქართულ სამუსიკო ფოლკლორშიც, აგრეთვე ჩვენებურ საეკლესიო გალობაშიც, და მთელ ამ ამოუწურავ სფეროში მისი დაკვირვებები (ანდა ცოდნა მაგ., შალვა ასლანიშვილის კვლევითი მონაპოვრებისა), უბრალოდ – ჩინებული იყო. კარგად მახსოვს ჩვენებური, ტრადიციული ვოკალური მუსიკის კადანსთა მისეული, ემოციური და თან – ერთობ საფუძვლიანი ანალიზი, თუმცა კიდევ მეტად არსებითი მგონია, რომ საქართველოს ტრადიციულ სასიმღერო კულტურას ის განიხილავდა არა მხოლოდ თავისთავად ძალზე ღირებული ფოლკლორის ფარგლებში, არამედ სამართლიანად თვლიდა, რომ თავისი უმაღლესი ფასეულობით და უფართოვესი საზოგადოებრივი ფუნქციით ეს არის გაცილებით მეტი სისრულით გასააზრებელი, ზოგადეროვნული მოვლენა, არსებითად მართებულიც კი ჩვენში მთელი სოციალური იერარქიისა. ეს დებულება თავისუფლად შეიძლება განივრცოს ე.წ. ხალხური ხუროთმოძღვრების რიგ გამოსხატულებებზეც საქართველოში.

დიმიტრი თუმანიშვილს, როგორც უდიდესი მკვლევარის, გიორგი ჩუბინაშვილის მართალია, არაუშუალო შეგირდს, მაგრამ მისი კონცეფციის ღირსეულად განმგრძობ, საუკეთესო მონაფეს, ძალიან კარგად აქვს წარმოჩენილი არსებითი მახასიათებლები ქართული კულტურის რაობის შემმეცნებე-

ლი მისი ნაღვანისა. გავიხსენოთ თუნდაც ის, რომ გიორგი ჩუბინაშვილი, დიმიტრის უაღრესად საბუთიანი ანალიზით, შეუძლებელია მიჩნეულ იქნას „ვიოლფლინისტად“; რომ იგი, მხოლოდ და მხოლოდ საჭიროებისამებრ, მიმართავს ვიოლფლინის მონაპოვრებს, ოღონდაც მხოლოდ იმ საზღვრებში, რომლებშიც ეს კვლევითვის არის აუცილებელი; გამოჰკვეთს იმასაც, რომ ბევრი ნიშნით გიორგი ჩუბინაშვილი სულ სხვა სახის ხედვათა შემომთავაზებელია: სწორედ ამ თვალსაზრისით უბრალოდ ბრწყინვალეა დიმიტრი თუმანიშვილის მიერ განხორციელებული ანალიზი, რომელიც შეეხება ქართული დარბაზისა და ჩვენი საეკლესიო ხუროთმოძღვრების მიმართებას, სადაც მან, როგორც გიორგი ჩუბინაშვილის, ვახტანგ ბერიძისა და ლევან რჩეულიშვილის ნააზრევის გამაღრმავებელმა, მათი ნაგულვების ახალი კუთხით გამომამზეურებელმა, ნათელყო არა კონსტრუქციითა, არამედ – თავად სივრცის სიმულტანურად აღქმადობის საზიაროობა საეკლესიო არქიტექტურაში, დარბაზსა და ასევე – „წინარედარბაზულ“ სტრუქტურებში... თავის კაპიტალურ მონოგრაფიაში „გზად ხელოვნებისაკენ“ (რომელიც წარმოადგენს ჯერ კიდევ ანტიკური ეპოქიდან დანყებული, ხელოვნებაზე მოფიქრალთა და მოგვიანოდ, ხელოვნების პროფესიონალ ისტორიკოსთა და თეორეტიკოსთა ნააზრევის შემმეცნებელ, სრულებით უნიკალურ გამოკვლევას), მან დაძლია ერთი ადამიანისათვის თითქოსდა გაუსაძლისი და იქნებ, ლამის სულაც შეუძლებელი ამოცანა – გაბედულად შეეჭიდა უპირატესად გერმანულ, თუ ასევე სხვა ქვეყნების ძნელადდასაძლევ, დიდტანიან, მონუმენტურ ფოლიანტებს ფილოსოფიის, ფსიქოლოგიის, სოციოლოგიის, ისტორიის, ენათმეცნიერების (ამ მხრივ, ვილჰელმ ფონ ჰუმბოლდტისადმი დიდი ინტერესი გამოარჩევდა), ეთნოლოგიისა თუ სხვა დარგებში, რათა შედეგად გაცილებით უკეთ, და

მეტიც – ამომწურავად დაენახვებინა ჩვენთვის დიდი კორიფეების – ვინკელმანის, ბურკჰარდტის, სტრიგოვსკის, ვორინგერის, რიგლის, დგორჟაკის, ვიოლფლინის, ზედლმაიერის, ფრანკლის, პანოფსკის, არნჰაიმის, გომბრისის, ბელტინგისა თუ უამრავ სხვათა ნააზრევი, რასაც, გარდა საკუთრივ მეცნიერულისა, არა მხოლოდ პროფესიონალთათვის, არამედ მთელი ქართული მნიგნობრული საზოგადოებისათვის – წმინდანყლის საგანმანათლებლო ფუნქციაც ენიჭება.

კარგად მახსოვს, სრულებით ახალგაზრდამ თუ რა დეტალური და მრავალსპექტურად წარმოჩენილი, ვრცელი ლექცია მიუძღვნა XX ს-ის 70-იან წწ-ში ერთ-ერთი სტუდენტური ექსპედიციის დროს (ავტობუსით უკან დაბრუნებისას), სახელმძღვანელო ზიგმუნდ ფროიდის ნააზრევს. ეს სულაც არ იყო დიმიტრისათვის მსოფლმხედველობრივად დიდად მიმზიდველი ავტორი, მაგრამ დეტალური ცოდნა მთელი მისი ბიოგრაფიისა, იმ უინტენსიურესი გარემოსი, რომელშიც მოღვაწეობდა ფროიდი (და არა მხოლოდ მისივე წმინდანყლის მეცნიერული კონცეფციისა), ამ მკვლევარისათვის არსებითი, ვენური, თუ მთლიანად ზოგადვერობული კონტექსტის მრავლისმომცველი გათვალისწინება, ამ სპონტანურად აღმოცენებულ, ერთობ ხატოვან ლექციას არაჩვეულებრივ ინფორმაციულობასა და შთამბეჭდავობას სძენდა. ამის შემდგომ, წამიკითხავს და მომისმენია მაღალი დონის პროფესიონალ ფილოსოფოსთა, ლიტერატურისმცოდნეთა, თავად ფსიქოლოგთა (მაგ., დავით დავლიანიძის, ვიტალი კაკაბაძის, დავით ზესაშვილის თუ სხვათა) მიერ განხორციელებული ჩამწვდომი ანალიზი ამ შიდა კონფლიქტთა ეგზეზის ქარბად გამომამზეურებელი, დიდი მეცნიერისა და პრაქტიკოსის ნაღვანისა, მაგრამ მერწმუნეთ, ზემოაღნიშნული ლექციის მსგავსი არც არაფერი მახსოვს! ჩემთვის სრულებით დაუვინყარია მასთან წლების მანძილზე წარმართული, მისივე

უალრესად კრეატიული აზროვნების დამადასტურებელი საუბრები. ზემოაღნიშნულთან მიმართებით არც ის იქნება მკითხველისათვის უჩვეულო, რომ დიდი სიღრმით იცნობდა სულ სხვა, ფროიდზე მისთვის ვფიქრობ, გაცილებით მიმზიდველი ხედვის მქონე, გამოჩენილი დიმიტრი უზნაძის ნააზრევს (ისევე, როგორც შალვა ნუცუბიძის, სერგი დანელიას, კოტე ბაქრაძის, მოსე გოგიბერიძის, კონსტანტინე კაპანელის, გრიგოლ რობაქიძის თუ სხვათა). ერთ-ერთი ჩვენი დიალოგის დროს აღმოცენდა ჯერაც წინასწარული იდეა იმის შესახებ, რომ შესაძლებელია, ბევრი რამ საზიაროც კი იქნას დანახული აღქმის ფსიქოლოგიის ღრმად, პროფესიონალურად მცოდნე გიორგი ჩუბინაშვილის მიერ ქართულ ეკლესიათა შიდა სივრცის სიმულტანური, ერთობილი, ერთგვარად „გეშტალტური“ აღქმის პრინციპსა და არა მხოლოდ „პოზიტივისტური“, არამედ ძალიან ფართო ჰუმანიტარული თვალსაწიერის მქონე დიმიტრი უზნაძის ნააზრევში ჩენილ იმ ექსპერიმენტულად დადასტურებულ მონაცემებს შორის, რომელთა თანახმადაც, განწყობა – ეს არის სწორედაც მთლიანი პიროვნების მოდუსი – დიმიტრი უზნაძეც ხომ (მით უფრო ბიჰევიორიზმთან მისი კონცეფტუალური შეუთავსებლობისას), ვლადიმირ სოლოვიოვისა და ანრი ბერგსონის ნააზრევთან ერთად, სწორედაც გეშტალტფსიქოლოგიას ანიჭებდა მისთვის გადამწყვეტ უპირატესობას. ამ ორი უდიდესი მეცნიერის შეხედულებებში მთლიანობითობის ფენომენზე ორიენტირება ხელოვნებათმცოდნეობასა და ფსიქოლოგიაში – აშკარად ურთიერთმხვედრია, ურთიერთმონათესავეც კი, ოღონდაც ცხადია, რომ ქართულ სამეცნიერო ელიტაში ჩენილი ზემოაღნიშნული მოვლენა საგულდაგულო, სიღრმისეულ ჩანვდომას ითხოვს, მით უფრო, რომ ამ კონტექსტში ძალზე საგულისხმო ჩანს ასევე დიდი მასშტაბის მქონე ქართველი მეცნიერის, აღმოსავლეთ-

მცოდნისა და ეთნოლოგის, გიორგი ჩიტაიას კონცეფციის მახასიათებლები, გამოვლენილი მისი კომპლექსურ-ინტენსიური კვლევის მეთოდში, რომლის თანახმადაც, ექსპედიციებში მასალის შესწავლის დროს უპირატესობა უნდა მიენიჭოს ცხადია, არა „თვალგადავლებით“ დამოკიდებულებას, არამედ ეთნოლოგიური ასპექტით გააზრებულ კულტურის პლასტთა ინტეგრალურად შემეცნებელ, თანამედროვე ტერმინს თუ მოვიხმობთ – „ჰოლისტურ“ მიდგომას, მით უმეტეს, რომ გიორგი ჩიტაიაცა და გიორგი ჩუბინაშვილიც იჩენდნენ უდიდეს ურთიერთთანადგომას და მჭიდრო, სწორედაც „კონცეფტუალურ“ თანამშრომლობას არაერთი არსებითი პრობლემის ერთობლივად გადაწყვეტის დროს. დარწმუნებული ვარ, რომ დასცლოდა, სწორედ დიმიტრი თუმანიშვილი შეძლებდა ამ სტრატეგიულ თეორიათა საზიაროობის ყველაზე სარწმუნო, საკუთრივ თეორიულ, ინტერდისციპლინურ ანალიზს, მით უფრო, რომ თავის წერილებში იგი, ვფიქრობ, ზოგ რასმე მგვანს ხედავდა მაგ., შალვა ნუცუბიძისეულ ხედვაშიც, ზურაბ კაკაბაძის ნააზრევშიც, თუ ქართველ მოაზროვნეთა შორის – სხვებთანაც... რაოდენ სამწუხაროა, რომ ასეთი, უმაღლესი დონის სინთეზური აზროვნება ჩვენი გარემოცვისათვის თითქმის მიუწვდომლად იქცა!

ახლა კი იმასაც გავიხსენებ, თუ რა გზით ჩაუღრმავდა იგი მისთვის განსაკუთრებით არსებითს – ღვთისმეტყველებას. საბჭოთა ხანაში ეს საკმარისზე მეტად საძნელო რამ იყო, თუმც კი, დიმიტრი თუმანიშვილმა მაინც დაისახა ურთულესი ამოცანა – არა ცნობისმოყვარეობითი, არამედ პრაქტიკული, პროფესიულად გარდაუვალი მოთხოვნებიდან გამომდინარე, დამოუკიდებლად გასცნობოდა ჩვენი კულტურის ისტორიისათვის ამ უმნიშვნელოვანეს, და მეტიც – გადამწყვეტ სფეროს (აქვე დავძენ, რომ ჩინებულად იცნობდა მაგ., ბიზანტიურ სა-

სულიერო პოეზიას). მან პრაქტიკულად, და როგორც ჩანს, საკმარისად შეზღუდულ დროში, არა მხოლოდ წაიკითხა, არამედ შეისწავლა კიდევ ეკლესიის მამათა მიუწვდომელი სულიერი სიღრმით აღსავსე ნაშრომები, და ეს ხდებოდა მაშინ, როდესაც ჩვენში ღვთისმეტყველების დარგი, დიდი წყვეტის შემდგომ, ჯერაც ლიტერატურათმცოდნეობასა და წყაროთმცოდნეობას შეკედლებული, მხოლოდ პირველ დამოუკიდებელ ნაბიჯებს დგამდა. დიმიტრი სწრაფნაკითხველიც იყო, ფანტასტიკური მეხსიერებაც ჰქონდა, და ამიტომაც მალევე, მის მიერ შექმნილი უაღრესად საფუძვლიანი ცოდნა, შუა საუკუნეების ხელოვნების არათუ მხოლოდ გაცილებით უმჯობეს შემეცნებაში, არამედ სტუდენტათვის ამ ამოუწურავი სფეროს ბევრად უკეთ გაცნობა-გადაცემაშიც არსებითად დაეხმარა. დღეს, როდესაც საბედნიეროდ, უკვე ქართულადაც გვაქვს დიდძალი საღვთისმეტყველო გამოცემები, რომლებშიც არა მხოლოდ წყაროთმცოდნეობითი საკითხები განიხილება, არამედ უკვე წმინდანყლის თეორიული გამოკვლევებიც ჩნდება, ხოლო სამხატვრო აკადემიაში თეოლოგიის საფუძვლების კურსს ხელოვნებათმცოდნეებთან ისეთი რანგის მკვლევარი უძღვება, როგორცაა მამა თეიმურაზ თათარაშვილი (რაც დიმიტრის დიდი სურვილიც იყო), სულ სხვა ვითარებაა, მაგრამ ჯერ კიდევ „პერესტროიკამდე“, ხელოვნებათმცოდნეობის სფეროში თეოლოგიური ცოდნის თანდათანობითი შემოტანა, ცხადია, პირველგამკვალავობას ნიშნავდა. დიმიტრის არასგზით შექმლო დაკმაყოფილებულიყო იკონოგრაფიისა და იკონოლოგიის თავისთავად უაღრესად საგულისხმო, წმინდანყლის მეცნიერული სივრცით. მისთვის გარდაუვალი მოთხოვნა იყო ღვთისმეტყველების პირველწყაროებთან უშუალოდ ზიარება, როგორც ყველაზე შედეგიანი გზა ჭეშმარიტი ცოდნის მოპოვებისა და ახალგაზრდობისათვის მისი გაზიარებისა.

ახლა თუკი ლიტერატურას გავიხსენებთ: იგი ორიგინალებში ეცნობოდა მაგ., გოეთეს, შილერს; ასევე, ჰილდერლინსა და საზოგადოდ, გერმანულ რომანტიზმს, მთელ თავის, იან პარანდოვსკის თქმით, საყოველთაოობაში...; მისთვის განსაკუთრებით საყვარელ ჰესეს, რილკესა თუ თრაქლის პოეტურ თხზულებებსა და მთლიანადაც, გრანდიოზული მასშტაბის გერმანულ მნიგნობრობას. ინგლისურიც თავისუფლად იცოდა და ერთხელაც, დიდხანს მესაუბრა ტოროს შემოქმედებაზე, სხვა დროს კი – ოსკარ უაილდის ფენომენზე... ფრანგულადაც უპრობლემოდ კითხულობდა, მაგრამ პირველყოვლისა, სწორედ გერმანული ენა მან მშობლიურივით გაითავისა, რის გამოც კრიტიკულად აღიქვამდა გერმანულიდანვე ნათარგმნ ლიტერატურას. არც რუსული პოეზიის ცოდნაში ჩამოუვარდებოდა ვისმე და საზოგადოდაც, ვგონებ, არც ვლადიმირ დალზე ნაკლებად იცოდა ეს ენა, რაშიც არაერთგზის დავრწმუნებულვარ, როდესაც რომელისამე სიტყვის მნიშვნელობაზე მის ლექსიკოლოგიურ პასაჟებს გავცნობივარ. ღრმად ესმოდა რა რუსული კულტურის სიღრმითი მონაპოვრები, იგი მთელი არსებით აპროტესტებდა რუსულივე იმპერიის პოლიტიკას და ჩვენი საზოგადოების ნაწილში გამეფებულ, სამარცხვინოდ სერვილისტურ დამოკიდებულებას „უფროსი ძმისადმი“. მისთვის მშობლიური ქართული კულტურის სიყვარულსა და ცოდნაში ძნელად თუ ვინმე შეეცილებოდა. ამ მხრივ, ნამდვილი მემკვიდრე იყო ისეთი უმაღლესი რანგის ევროპეისტებისა, როგორნიც არიან ილია ჭავჭავაძე, ივანე მაჩაბელი, ნიკო ნიკოლაძე, არჩილ ჯორჯაძე, ივანე ჯავახიშვილი, კორნელი კეკელიძე, პავლე ინგოროყვა, გრიგოლ რობაქიძე, კონსტანტინე გამსახურდია, ვახტანგ კოტეტიშვილი, დავით კაკაბაძე, გერონტი ქიქოძე თუ სხვანი... მას შესანიშნავად ჰქონდა შემეცნებელი, გაცნობიერებული და დასაბუთებულიც,

რომ ქართული ხელოვნება არანაირადაა იგივეობრივი, რასაკვირველია, არც ბიზანტიურისა და არანაკლებად ცხადია – არც სომხურისა; რომ მას გამოარჩევს სავსებით საკუთარი, განუმეორებელი ეროვნული თვისობრიობა (რაც მხოლოდ სპეციფიკაა და არა უპირატესობა, ან ნაკლი); რომ ასევე ახასიათებს მკაფიოდ არტიკულირებული, განუმეორებელი წესი და რიგი მხატვრული სტრუქტურის ქმნა-აღმოცენებისა – მართალია, დროში ბუნებრივად „სახეცვალებადი“, მაგრამ არსობრივ, „ზედროულ“, „ღერძულ“ მახასიათებელთა შემნახველიც, წარმომჩენიცა და ახლებური კონტექსტით განმავითარებელიც; თანაც, ამა თუ იმ კულტურასთან მოქნილი დიალოგისას, იგი ზემოაღნიშნულ, მთლიანობით მახასიათებელთა მცველიცაა და მუდამყამს მათი გამაცოცხლებელიც, სადაც ტრადიცია სწორედაც რომ ცოცხალი მემკვიდრეობაა, და არასგზით – ფორმაჩაკეტილი, გახევებული მოცემულობა. ამ თვალსაზრისით, იგი გიორგი ჩუბინაშვილის სკოლის უმთავრეს მიდგომათა და პრინციპთა წარმომჩენი და განმავითარებელია (რასაც საგანგებო თეორიული ნაშრომებიც მიუძღვნა).

რალა თქმა უნდა, საფუძვლიანად იცნობდა არა მხოლოდ ქართული ხელოვნების, არამედ მთლიანობაში – ქართული კულტურის რეალურსა და ბევრი მახასიათებლით – უნივერსალური მნიშვნელობის მქონე, დიდ მონაპოვრებს. პირდაპირ ვიტყვი – ვერც იტანდა პროვინციულ თვითდამცრობას, თუნდაც იმ სახისას, როდესაც მაგ., რომელიმე გამოჩენილ ევროპელ მწერალზე ბევრს საუბრობენ, ხოლო მაგ., დავით კლდიაშვილზე ფიქრს ლამის რომ თაკილობენ, რის გამოც, დავძენდი, უბრალოდ – სასაცილოდაც კი გამოიყურებინ. ვინც დავით კლდიაშვილის „უბედურებას“ დაჰკვირვებია (ამ ნაწარმოებს მშვენივრად ახასიათებდა ჩვენი შესანიშნავი, თავისუფალი აზროვნებით გამორჩეული პედაგოგი, ფილოსოფოსი ჯანრი

კამია, რომელსაც ეს ქმნილება აბსურდის თეატრის წინარეგანჭვრეტადაც კი მიაჩნდა), ალბათ დამეთანხმება ასეთ შეფასებაში. დიდად არც ბოლო ხანს მოძალებული, ჩვენში აშკარად მექანიკურად, სრულებით უკრიტიკოდ აღქმული, ვულგარიზებული და გააგრესიულებული „ფემინიზმის“ ყოვლად გაპრიმიტიულებულ, ახალ „ქართულ“ სტერეოტიპებს ინონებდა, ვინაიდან ჩინებულად უწყოდა, რომ საქართველოში ყოველნაირი ფემინიზმის გარეშეც (რომელიც არსებითად ცივილიზაციის კრიზისის, მისი გაცალმხრივებისა და, თუ გნებავთ, საუკუნეთა მანძილზეც კი, გენდერული ჰარმონიის რეალური რღვევის მწვავე, მტკივნეული და ტრაგიკული გამოხატულებაა), ქალი ეჭვმიუტანლად უზარმაზარ ღირებულებას წარმოადგენს, რასაც თვალსაჩინოდ ადასტურებს მაგ., ქართულ მხატვრობაში ლიდერ ქალთა სიმრავლეც; ჩვენებური ცეკვაც; პირველადი, ბინარული „წყვილებიც“ – მაგ., „დედ-მამა“, „და-ძმა“, „ცოლ-ქმარი“ თუ სხვა; უსათუოდ – „ვეფხისტყაოსნის“ პროტაგონისტი ქალებიც; ილიასეული „ოთარაანთ ქვრივაც“; ვაჟას „დარეჯანიც“; ნიკო ლორთქიფანიძის „თავსაფრიანი დედაკაცაც“; კონსტანტინე გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენაც“; ნოდარ დუმბაძისეული „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონიც“ და კიდევ რომელი ერთი... დღევანდელ საქართველოში ჩენილ, დიდად სამწუხარო უკულმართობათა გავრცობა კულტურის მთელ, არსით ქრისტიანულ სახილველზე რომ მიუღებელია (ამ მოძღვრებისათვის ხომ ქალი და მამაკაცი სრულებით თანასწორია ღვთის წინაშე), ამას მიმხვედრი გაიგებს... სხვაც თუ არაფერი, ეს წმინდა ნინოს, წმინდა თამარისა და წმინდა ქეთევანის ქვეყანაა! დიახ, დიმიტრი თუმანიშვილი, დიდი მკვლევარი და პიროვნება იყო. იგი სასულიერო პოეზიის შთაგონებულ ნიმუშებსაც ქმნიდა, რაც კვლავაც უნივერსალურობის დასტურად აღიქმება... როდესაც ვიხსენებთ ახალი

დროის ისეთ ფიგურებს, როგორიც არიან ბაჩანა ბრეგვაძე, მიხეილ კვესელავა, გიორგი მარგველაშვილი, გურამ ლებანიძე, თამაზ ჩხენკელი, აკაკი ბაქრაძე, ზვიად გამსახურდია, რამაზ პატარიძე, გურამ ასათიანი, მერაბ მამარდაშვილი, ზურაბ კაკაბაძე, ნიკო ჭავჭავაძე, რისმაგ გორდეზიანი, ზურაბ კიკნაძე, გურამ თევზაძე, თამაზ გამყრელიძე, თუ კიდევ სხვანი, ვრწმუნდებით, რომ ცოცხალი, თავისუფალი, მასშტაბური აზროვნება (ზოგჯერ, როგორც ეს არაერთ ქვეყანაში მომხდარა ამ დიდი პიროვნებების შიდა შეპირისპირებათა „თანხლებით“), არც XX საუკუნის მეორე ნახევარში იყო და არც ახლა არის უცხო რამ საქართველოში. ამ თვალსაზრისით, დიმიტრი თუმანიშვილი საქართველოს ჰუმანიტარულ წრეებში ერთი ყველაზე უნივერსალურად განათლებულთაგანი და უაღრესად ფართო, დაუჯერებელი გაქანების მქონე მოღვაწე და მკვლევარია. იგი როდია მოფარგლული გეზით მაფიქრალი, არამედ პრობლემათა მოცულობითად აღმქმელად, დიდ სააზროვნო სივრცეთა ჩამწვდომ, გამოჩენილ ინტელექტუალად მოიაზრება...

დიმიტრი უბრალოდ – ვერასგზობით იქნებოდა ახლანდელი, ყოვლად მერკანტილური, გაცივსისხლიანებული, არაპროფესიონალიზმისა და უპასუხისმგებლობის ზეობით ხშირად – უბრალოდ გამაოგნებელი, წარმავალი დროის წვრილ-წვრილი, თუ უფრო „მომსხო“ იდეოლოგიებით დაღდასმული, ხანდახან ყოვლად ახირებული „მოთხოვნების“ პასიურად შემგუებელი პიროვნება. ამიტომაც – უმწვავესად განიცდიდა ყოველ გამოვლინებას ჩვენი ქვეყნისათვის სავალალო, წამგებიანი ნაბიჯებისა, რომელნიც მასში უდიდეს მწუხარებასა და გულისტკივილს იწვევდა! არც შეჰგუებია და ვერც ვერანაირად შეეგუებოდა გიორგი ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრის

ფაქტობრივი გაუქმების ყოვლად უგუნურ, უგვან მცდელობას – იმ დაწესებულებისა, რომელიც ღირებულებათა ძველი თუ ამჟამინდელი, მრავალგზისი დევალვაციის ჟამს, ყოველთვის უკანდაუხევლად იცავდა და ახლაც მტკიცედ იცავს შებღალვა-დაკნინების მოსურნეთაგან ქართული ხელოვნების სახით ხორცშესხმული, შთამბეჭდავი სულიერი მონაპოვრების ხელშეუხებელ საგანძურს და – შესაბამისად, მის შემსწავლელ სივრცესაც, რაც გულისხმობს მოუსყიდველსა და საგულდაგულო, წმინდანყლის მეცნიერულ შემეცნება-შეფასებას. ამ ურთულეს ბრძოლაში, განსაკუთრებით საზღვარგარეთის უაღრესად პრესტიჟულ, წამყვან სამეცნიერო ცენტრთა, ასევე ჩვენებური სამეცნიერო წრეების დიდი თანადგომისა და თავად ხელისუფლებაში საბედნიეროდ – გონივრული ხედვის მქონე პიროვნებათა მხრივ სამართლიანი პოზიციის გამოვლენის დროს, გადამწყვეტი აღმოჩნდა სრულიად საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქის, უწმინდესისა და უნეტარესის, ილია II უზარმაზარი, ღრმად დასაბუთებული, მისი სიბრძნისა და სიღარბის შესაფერი, რეალური მხარდაჭერა! ჩვენმა პატრიარქმა დიმიტრის გამორჩეული ღვაწლი და დამსახურება ასევე დიდი გულისხმიერებით დაახასიათა! სწორედ ამ მიმართებაში აუცილებლად მსურს გამოვკვეთო, რომ დიმიტრი თუმანიშვილის თქმით, „მართლმადიდებლობა ხერხემალია ჩვენი კულტურისა“. ეს მართლაც ასეა, ვინაიდან არათუ მხოლოდ შუასაუკუნოვანი ხელოვნება სულდგმულობდა ჩვენში ამ უმაღლესი, საზეო მოძღვრებით, არამედ არსებითად – თუ გნებავთ, ქრისტიანობის დამკვიდრებამდელი, უზარმაზარი ქრონოლოგიური სივრცეებიც – დიდნილად, თითქოსდა „შემზადებასაც“ კი წარმოადგენდა ქრისტიანობის მისაღებად (ამის თვალსაჩინო მაგალითი ჩანს საქართველოში „წინარედარბაზული“ სტრუქტურები). თუმცაღა (რაც არსებითია), ეს გაგრძელ-

და მაშინაც, როდესაც ჩვენშივე იქმნებოდა „მუხრანბატონების ჯგუფური პორტრეტი“ და მით უმეტეს, ნიკო ფიროსმანაშვილის ქმნილებები (დიდნილად ჯერაც ახლოს მყოფნი შუასაუკუნოვან ხედვასთან); დავით კაკაბაძის გასხვივონებული აბსტრაქციონისტული ტილოები, თუ ამაღლებული იმერული ლანდშაფტები; ლადო გუდიაშვილის „ფრესკისებრი“ ფიგურები; ელენე ახვლედიანის „ძველი სამრეკლო“ და ა.შ. აქვე დავძენ, რომ სწორედ დიმიტრი თუმანიშვილმა განსაკუთრებული ჩამწვდომობით გააანალიზა გარკვეულნილად ხატს მიმგვანებული, ფიროსმანისეული „მეთევზე“.

დიმიტრი თუმანიშვილმა ვერ შეძლო შეგუება იმ უამრავ უკუღმართობასთან, რომელთაც იგი ბოლო ხანს, მით უმეტეს, უკვე სრულებით უშეღავათოდ და მწვავედ ამხელდა. მისი გულისტკივილი მოუშუშებელ ჭრილობად იქცა. მართალია, ძლიერ ახარებდა და ამხნევებდა ჩვენი ცენტრის მიერ კვლავაც ჩენილი შეუპოვრობა, დაუმორჩილებლობა და თავისუფლებისმოყვარე ის სული, რომელიც ამ დაწესებულებას მრავალგზის გამოუვლენია ღირებულებათა მედგრად დაცვის პროცესში, მაგრამ ამდენ გაუთავებელ უსამართლობას მან ველარ გაუძლო და სამწუხაროდ, დასტოვა ეს წუთისოფელი!

ამ ტრაგიკულ მოვლენამდე ორიოდე დღით ადრე ჩვენ ვლაპარაკობდით იმაზე, რომ ხელოვნებათმცოდნეობა, როგორც პროფესია, იძლევა განუზომელ სააზროვნო სივრცეს; რომ თავის მხრივ, წამდვილი, დიდი შემოქმედი, მაგ., მხატვარი, საკუთარი გზებით, ხერხებითა თუ მეთოდებით – ქმნის სამყაროს ძალიან ტევად სურათს, არანაკლებ ღრმას (თუ მეტად არა), ვიდრე ფილოსოფოსი; ამასთან, ის შესაძლოა მართლაც უნებლიე გამომვლენიც აღმოჩნდეს (როგორც სხვა კონტექსტით შენიშნულია), იმდაგვარი, მეცნიერულობასთან ინტუიციურად ნილნაყარი, ზოგან თვით კოსმოლოგიური ხატებებისა, რომელნიც გვხვდება მაგ., კო-

პერნიკთან. იმასაც შევეხეთ, თუ რა სახით გვიახლოვებს ვან-გოგი ვარსკვლავეთის უშორეს, თუგინდ ცივ სივრცეებს ისე, რომ მნათობები ხდება ლამის რომ შინაური, რადგან „ეს წვრილ-წვრილი ვარსკვლავები და და ძმა ჩემი“... მან ისიც – ვფიქრობ, სამართლიანად დასძინა, რომ ამ დიად ოსტატს შეიძლება ზოგი რამ შინაგანად აკავშირებდეს ანრი ბერგსონის ხედვასთან. ითქვა იმაზეც, თუ რარიგად ქრისტიანულად კეთილშობილია ველასკესი; რამდენად ქრისტიანულადვე ღრმად გულშიჩამწვდომია რემბრანდტი, თანაც – დავძენ, ორივეგან, ეს ხდება ყოველნაირი სენტიმენტალურობის გარეშე. ეს ყველაფერი ამოუშლელია ცნობიერებიდან, ვინაიდან არსებობდა სრულებით რეალური, უმძიმესი განცდა იმისა, რომ დიმიტრი უკვე მიღმიერი სივრციდან საუბრობდა...

ცოტათი ადრე მან ისიც მითხრა, რომ მისივე ცხოვრების მთავარი წიგნი „გზად ხელოვნებისკენ“, სულ თავიდან ინსპირირებული იყო ბატონი ლევან რჩეულიშვილის მიერ. ეს არის უზარმაზარი სიღრმის მატარებელი, თანაბარღირებულად, ისტორიული და თეორიული კვლევა-ძიების განმაცვიფრებელი გამოვლინება. „თავიდან რომ მცოდნოდა, თუ რა ზღვარმოუფარგლავ საფიქრალს შევეჭიდებოდი, ალბათ ხელს ავიღებდი ამ განაზრახვით“ – მეუბნებოდა (ასეთი იყო აზრი, თორემ ცოტა სხვაგვარად გამოთქვა). მას მიაჩნდა, რომ ეს დიდტანიანი, უაღრესად სოლიდური, მართლაც მონუმენტური ნაშრომი, შესისხლხორცებული დიმიტრის ბიოგრაფიასთან, არც არის მხოლოოდენ მისი პიროვნების ძალისხმევით ნაყოფი (აქ ძალაუხერბურად გვახსენდება როლან ბარტი), არამედ შედეგია მთელი, მისთვის ესოდენ ძვირფასი, ფასეულობათა მცველი, პოზიტიური და კეთილშობილებით აღსავსე, ინტელექტუალური და სულიერი გარემოცვის ზემოქმედებისა ჩვენში, რომელთანაც ღრმა კონტაქტისა და შემოქმედებითი თანახმიერების პროცესში დაიბადა სწორედ მისი ეს ყველაზე მრავლისდამტევი, ეჭვმიუტანლად საერთაშორისო რანგისა და ღირებულების მქონე ქმნილება. მასში დიმიტრიმ, როგორც თავადვე სრულებით სამართლიანად აღნიშნა, სცადა, არიდებოდა ყველანაირი სახის კონიუნქტურულობას, თუ გნებავთ, ამა თუ იმ სახით ჩენილი „ინტელექტუალური მოდის“ ხშირად აზროვნების უკანდამხეველ მახასიათებლებს და შედეგად – შექმნა კიდევ პირუთვნელი, გულმართალი, დროზე ამალღებული, პედაგოგიური მისიით გამორჩეული, სამაგიდო წიგნი.

და ბოლოს, რაოდენ მრავლისმეტყველია, რომ კოლოსალური შრომის შედეგად უკვე ძალაგამოღებული, თითქმის ენერგიაამონურული დიმიტრი თუმანიშვილი სულიერად იმდენად თავდაუზოგავი, რაინდული და მტკიცე იყო, რომ მან მომავალ თაობებზე უკანდაუხეველი, საბოლოო ზრუნვის საკვირველი ზნეობრივი მაგალითიც მოგვცა: კვლავ მოიკრიბა უკანასკნელი ძალები და თავისი უსაყვარლესი სტუდენტებისათვის, უკვე ველარშემართულმა, მწოლიარემ, მაინც წაიკითხა მათთვის დაუფინყარი, შთაგონებული, ბრწყინვალე ლექცია ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრების ისტორიაზე...



## დიმიტრი თუშანიშვილი †

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

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

### საბჭოური არქიტექტურის გაბეპისთვის

ძვირად თუ მოიძებნება ამქვეყნად რამე, რის შესახებაც ყველასგან, ყოველთვის და ყოველგან ერთი, ნებისმიერი ადამიანისგან გაზიარებული აზრი გამოითქმის – ყოველდღიური ყოფის ამბები იქნება ეს, ისტორიული ხდომილებანი, ესა თუ ის პიროვნება, გინდა მისი ნაქმნარ-ნაფიქრი. ეგევე, რასაკვირველია, შეგვიძლია ხელოვნების ნაწარმოებებზეც ვთქვათ: საეჭვოა, სადმე ისეთი, რაგინდ იყოს სახელგანთქმული, ქმნილება მოიპოვებოდეს, რომელსაც ვინმე გამთათხველი არ გამოუჩნდეს, ან კიდევ ისეთი საცოდავი ნაცოდვილარი, ვილაცას მაინც არ შეექოს. საამისოდ საკმარისზე მეტი მიზეზი არსებობს – როგორც იტყვიან, სუბიექტურიც და ობიექტურიც. მხატვრულ შემოქმედებასთან მიმართებით შეიძლება, მაგ., გამოვყოთ – ასე დავარქვათ! – „შიდაესთეტიკური“ თუ „მხატვრული“ და „ესთეტიკურს-გარეთი“ გარემოებანი. პირველთაგანი მოცემული ნიმუშისთვის შესატყვისი კრიტერიუმების მიგნების და მათი ჯეროვნად მომარჯვება-მიყენების სირთულეა, მეორეთაგანი, ვისიც გნებავთ იმის, განსჯაზე მსოფლმხედველობრივ-რელიგიურ-პოლიტიკურ ანდა სოციალურ-პოლიტიკურ და ა.შ. ვითარებათა გარდუვალი ზემოქმედება. არის ისეთი ეპოქებიც თუ ისტორიული პირნიც, რომელთა დანატოვარი რომელიღაც დროს ნაკლებ ვნებათაღელვას იწვევს, რაც იმას არ ნიშნავს, რომ ცოტა ხანში ისინი ცხარე კამათის საგანი არ გახდება.

დღევანდელ დღეს განსახილველად და შესაფასებლად უძნელესთაგანი, ე.წ. ტოტალიტარული სახელმწიფოების პირობებში შექმნილი თხზულებანი, ნაგებობა-ქანდაკება-სურათები თუ ჰანგებია. ერთი მხრივ, ძალმომრეობისა და სიცრუის გარემოში, თითქოსდა, ყალბი და უსიცოცხლო რამ თუ შეიძლებოდა გაჩენილიყო. მაგრამ, მეორე მხრივ, სხვებმა თუ არა, ჩვენ ხომ მაინც, ვისაც თუგინდ საბჭოეთში დაბადება და ცხოვრება გვერგუნა, უტყუარად ვიცით, ასე მარტივად სულაც რომ არ არის საქმე. სულ განყენებულადაც თუ შევხედავთ, ვერარა გარეშე მდგომარეობას ძალუძს სულ მთლად ჩაკლას და ამოძირკვოს ადამიანში ადამიანურობა და, შესაბამისად, შემოქმედებითობაც. ამას გარდა, ჩვენ ესეც დასტურ ვიცით: დიდნიჭიერებას, თუნდაც უკუღმართი სწავლების გულწრფელი მიდევნებისასაც, შეუძლია ჭეშმარიტად დიდი ღირსება-ღირებულების ნაქმნი მოგვცეს. ამის უცხადესი მაგალითი, ალბათ, ვლადიმირ მაააკოვსკია, ფანატიკური ბოლშევიკი, რომლის უპლაკატურეს ნაწერებსაც მაღალმხატვრობის ბეჭედი აზის. ამასთან კი, ჩვენთვის აშკარაა, როგორც იტყვიან, „შინაგანი ემიგრაცია“, გარეგნული „კეთილსაიმედოობის“ მიღმა სულ სხვა სულისკვეთებით ქმედება და ქმნა, სულ სხვის რასმე დამკვიდრების მცდელობა, თვით „მეუფეთა ამის ჟამისთათვის“ მისაღების საფარს ქვეშ. ხოლო იოლი როდია ამ „სხვის“ ჯერ ხომ ამოცნობა, მერე კი მისი სხვათათვის დამარწმუნებლად ჩვენება – ეს მით უფრო ძნელია, რომ რაღაც დროს ეს „ტოტალიტარისტათვის“ უცხო, იქნებ, არც იყოს ხელოვანის მიერ განზრახ ჩადებული, მასში უნებურად, უშინაგანესი გრძნობა-გუმანის ძალით იყოს შექონილი<sup>1</sup> და ჩვენმიერი გააზრება ვერ იქნება გამართული თუ გამიზნულ წინააღმდეგო-

<sup>1</sup> ასეთი მგონია, მაგ., ვალ. სიდამონ-ერისთავის სურათები, რომელნიც ობიექტურად ან ტრაგიკუ-

ბასა და ალლოსმიერ მიუღებლობასაც ერთი მეორისგან ვერ განვასხვავებთ.

წინამდებარე მცირე ნარკვევში საუბარი ერთ კერძო შემთხვევაზე გვექნება, რომელიც, ასე მეჩვენება, საკმაოდ კარგად დაგვანახებს საბჭოურ-არასაბჭოურის ურთიერთმომართებას, იმ გზებს, რომლითაც შეიძლება და უკანასკნელს ბოლშევიზმის შიგნით გაეგრძელებინა არსებობა. მსჯელობა ჩვენში საბჭოთა ხანის აღმშენებლობის ერთი ყველაზე ცნობილი მაგალითის, სიმ. ჯანაშიას სახ. საქართველოს სახ. მუზეუმის ფასადის შესახებ წარმართება – იგი 1926-1929 წლებში არქიტექტორმა ნიკოლაჟ სევეროვმა ნააფარა ათწლეულით ადრე ამოყვანილსა და I მსოფლიო ომის, რევოლუციების და ა.შ. გამო დაუმთავრებლად დაგდებულ შენობას. ამ ნამუშევარზე ათწლეულების მანძილზე კარგის – თუ არა აღმატებულის! – მეტი არა გვესმის რა. მას უაღრესად დადებითად აფასებენ, თუგინდ, მისი მეგობარი და თანამოღვაწე გიორგი ჩუბინაშვილი<sup>2</sup> („... განხორციელებული სახით ეს ნაგებობა თბილისისა და მისი რუსთაველის პროსპექტის ერთი სამკაულთაგანია“.); მომდევნო თაობების მკვლევარნი – ვახტანგ ბერიძე<sup>3</sup> („დიდად

ლია ან თითქმის შემზარავ-მამხილებელი. ჩემი წარმოდგენით, ასეთი ჩანაფიქრი რომ ჰქონოდა, ის მათ არც შეასრულებდა, სულ ცოტა გაანადგურებდა თუ გადაამალავდა...

<sup>2</sup> Николай Павлович Северов (Творческая характеристика). *ქართული ხელოვნება*, 6 B, თბ., 1964, გვ. 128 (ოდნავ, მაგრამ ნათლადაა ხაზგასმული საქართველოს მუზეუმი, როგორც არქიტექტურის მიღწევა 1940 წლის წერილში „საბჭოთა საქართველოს არქიტექტურა“, რომელიც ჟურნალის „საბჭოთა ხელოვნება“ №1-2-ში დაიბეჭდა – იხ. ასევე: *Вопросы истории искусства*, Тб., ტ. II, გვ. 49-50).

<sup>3</sup> ქართული საბჭოთა არქიტექტურის ისტორია, *ქართული ხელოვნება*, 4, თბ., 1955, გვ. 82 (მდრ. ასევე: „საქართველოს მუზეუმის ფასადი აშკარად ყველაზე უკეთ გააზრებული ცდაა საზოგადოებრივ-კულტურული დანიშნულების, ეროვნული მნიშვნელობის ნაგებობის მხატვრული სახის შექმნისა“ – „*მოგონებები*“, თბ., 1987, გვ. 229, აგრეთვე – გვ. 39).

მნიშვნელოვანი ფაქტი საბჭოთა საქართველოს კულტურულ ცხოვრებაში და საყურადღებო ნაბიჯი ქართული საბჭოთა არქიტექტურის განვითარებაში“); ნოდარ ჯანბერიძე<sup>4</sup> („... საქართველოს მუზეუმის ფასადის რეკონსტრუქცია გაცდა ერთი ნაგებობის მხატვრული სახის მონესრიგება-მოგვარების ფარგლებს. ეს ეროვნული არქიტექტურის ძიების გზაზე პრინციპულად სწორი პოზიციის ნიმუში იყო“.); თენგიზ კვიციანი და ნოდარ მაგლობლიშვილი<sup>5</sup> („მუზეუმის შენობა 1920-ნი წლების მიწურულის ერთი მონუმენტურ ნაგებობათაგანია... ნათელი და მკაფიო მხატვრული იერი მუზეუმისა, სადაც ტაქტითაა გამოყენებული ქართული ხუროთმოძღვრული ელემენტები, სასიკეთოდ გამოარჩევს მუზეუმის ნაგებობას ამ პერიოდში აგებულ სხვა შენობათაგან“); სულ ბოლო ხანს – თუნდაც მაია მანია<sup>6</sup> („ქვის მონუმენტური ფასადი... ეროვნული არქიტექტურული ფორმების ერთი უთვალსაჩინოესი მაგალითთაგანია“). თუ რას ემყარება ნიკ. სევეროვის მონაფიქრის ასეთი ერთსულოვანი ხედვა, ბ-ნი ვახტ. ბერიძის ზემოდამოწმებული შრომის ასეთი ამონარიდი დაგვანახებს: „არქიტექტორი ხელმძღვანელობდა... შენობის იდეური მხარის, მისი შინაარსის შესაბამისი ხუროთმოძღვრული სახის შექმნის აზრით. მნახველი თავიდანვე აღიქვამს შენობის მხატვრულ-იდეურ მხარეს: უპირველეს ყოვლისა, ეს – მუზეუმია, ერის დიდ კულტურულ განძთა საცავი... „[ყველაფერი მიზანშეწინილია], „სწორედ ამიტომ, აქ სავსებით გამართულია ქართული ხუროთმოძღვრული მოტივები, რომლებიც ყალბი ბუტაფორიის შთაბეჭდილებას კი არ ქმნიან, არამედ სავსებით გარკვეულ, გარეგნულ სპეციფიკურობას ანიჭებს შენობას... თვით ორნამენტული და ხუროთმოძღვრუ-

<sup>4</sup> *ქართული საბჭოთა არქიტექტურა*, თბ., 1971, გვ. 83.

<sup>5</sup> *Архитектура Советской Грузии*, М., 1984, გვ. 63-64.

<sup>6</sup> *Architectural Walks of Old Tbilisi*, თბ., 2008, გვ. 168.

ლი დეტალები, თუმცა მათი წყარო ქართული ხუროთმოძღვრული მემკვიდრეობაა – დამოუკიდებლად შექმნილი, ანდა გადამუშავებული (გარდა არქივოლტების საპირეთა ჩუქურთმებისა)<sup>7</sup>.

მოტიანილი ნაწყვეტის სწორად გასაგებად მკითხველს, ნამეტურ 1991 წლის მერე ჩამოყალიბებულსა თუ დაბადებულს, მხედველობიდან არ უნდა გამორჩეს, რომ: ა. ქართული ხელოვნების ისტორიკოსები იმთავითვე თვალნათლივ აღიქვამდნენ ისტორიულად ცვალებადობაში მყოფი ძველი ქართული ხელოვნების გამსჭვალავ ტრადიციას, მასში მოქმედ, ასე ვთქვათ, „კონსტანტებს“<sup>8</sup>, რაც მის ეროვნულ-კულტურულ სახეს განსაზღვრავს (ამის აღიარებას 50-ოდე წლის წინათ თანამედროვე, „შოვინიზმის“ საფრთხობელათი დაშინებული, მკვლევა-რებისგან განსხვავებით, არც დასავლელი მეცნიერები ერიდებოდნენ); ბ. 1930-ნი წლებიდან XX საუკუნის ბოლო ათწლეულამდე, ქართველ მეცნიერებს კომუნისტურ-იდეოლოგიური ჩარჩოების შიგნით უწევდათ აზრის გამოხატვა – ხელოვნების შემსწავლელთათვის ეს ე.წ. „სოციალისტური რეალიზმის“ ფსევდოდოგმატების გათვალისწინების იძულებას ნიშნავდა, თუმცა სათქმელი მათ არსებრივად სხვა ჰქონდათ. ამ თითქმის რომ ჩიხიდან თავის დაღწევაში ქართველ ხელოვნებათმცოდნეობას თავად „სოცრეალიზმის“ თეორიის ბუნდოვანება და არათანმიმდევრულობა „დაეხმარა“ – სახელდობრ, ერთდროულად სიახლის და „კლასიკური მემკვიდრეობის“ ფორმათა

<sup>7</sup> ვ. ბერიძე, *ქართული საბჭოთა... გვ. 98* (შდრ. ასევე, მსგავსი განსჯანი – ნ. ჯანბერიძე, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 82).

<sup>8</sup> შდრ. Г. Н. Чубинашвили, *Пути грузинской архитектуры, Вопросы*, ტ. II, გვ. 34 [ნაშრომი 1936 წ-აა]. ზოგიერთ სადღეისოდ გამოვლენილ „კონსტანტებზე“ სიმარტივისთვის მიფუთითებ ჩემს მიმოხილვით წერილს: „ქართული „დარბაზისა“ და სატაძრო ხუროთმოძღვრების მიმართებისათვის“, *საქართველოს სიძველენი*, 18, 2015.

მოშველიების, ზეეროვნულობისა და „ეროვნული ელფერის“ მოთხოვნა<sup>9</sup>.

ჩვენს მასწავლებლებს, ამდენად, თავისი შეხედულებების „სხვის ენაზე“ გადმოცემა მოუწიათ, რაც, ვეჭვობ, უკვე ართულებს და მერე და მერე, მოსალოდნელია კიდევ მეტად გაართულებს მათი ნათქვამის საზრისის ამოცნობას. არადა, არცთუ დიდი ჩაკვირება უნდა „მარქსისტული“ ჩენჩოს მოცილებას და, მაგალითებრ, იმის გაგებას, რომ გ. ჩუბინაშვილს სტალინური ფსევდოკლასიციზმისგან სრულებით განსხვავებული არქიტექტურა მიაჩნია სასურველად – ცოტათი გამარტივებით, „ესთეტიზირებული“, ცალმხრივი კონსტრუქტივისტობა-ფუნქციონალისტობისგან განთავისუფლებული „ინტერნაციონალური სტილი“. სხვას, აბა, რას შეიძლება ნიშნავდეს „ქართული არქიტექტურის გზებში“ ნათქვამი: „... თანამედროვე არქიტექტურას უნდა დაედოს, არ შეიძლება არ დაედოს, მოცულობითი მასების „კონსტრუქციული კოლოფი“. მათი განაწილებისა და საზოგადო ორგანიზაციის მხრივ, ამის ლოგიკური შედეგი, ბუნებრივია, სწორკუთხედი და კვადრატს მიახლოებული ფორმა.... კომპოზიციური გადაწყვეტისას არქიტექტორმა შემოქმედებითად უნდა მოუძებნოს შენობას საერთო მასების, ასევე ფასადებზე სარკმელთა განაწილების და ა.შ. ისეთი პროპორციები, რომლებიც არქიტექტურის ქართული ეროვნული აღქმის თანახმიერად აჟღერდება. ეს უმთავრესიცაა და უძნელესიც, ვინაიდან ესაა სწორედ ძირითადი შემოქმედებითი აქტი“. ამ მტკიცების მერე, ასე მგონია, მეორეხარისხოვნად ჩანს მოსაზრება მოსაპოვებელ მასალად მომავალშიც ბუნებრივი ქვის გამომონარჩუნებისა და, რაც მთავარია, აქედან გამომდინარე, ქვაზე ორნამენტული კვეთილობის გამოყენების შესახებ – „არქიტექტურული ფორმების აქცენტირებისთვისა

<sup>9</sup> „სოციალისტური რეალიზმის“ შინაგან გაუმართაობაზე წერს ახლა თამარ ამაშუკელი (იხ. მისი 2018 წ-ის სადოქტორო დისერტაცია).

და მათ მოსართავად“. ეს მაშინ, როდესაც სწორედ შემკულობა, კლასიციტური თუ „ეროვნული“ ყაიდისა, ქცეულიყო XIX საუკუნის „ისტორიზმისა“ და 1930-50-ნი წლების არქიტექტორთა მთავარ საზრუნავად. საგულისხმოა გაკვრით ნათქვამიც: „აქვე, გარკვეულ შემთხვევებში მოიპოვებს მოქალაქეობის უფლებას თალიც...“<sup>10</sup>. ამ დროს კი, თალელები, მგონი, ახლაც კი – არათუ იმხანად! – „ქართულობის“ ერთ უაშკარავეს მიმანიშნებლად მოგვევლინება ხოლმე. მოგვიანებით, ნიკ. სევეროვზე ზემომოყვანილ წერილში, „არქიტექტურულ ზედმეტობებთან“ (ე.ი. ნიშანდობლივ მორთვა-მოკაზმვასთან!) „ბრძოლისკენ“ ნიკ. ხრუშჩოვის მონოდებამ შესაძლებლობა მისცა გ. ჩუბინაშვილს კიდევ უფრო მკვეთრად გამოეხატა თავისი დამოკიდებულება – თანამოსაგრე-მეგობრის 1920-1930-ნი წლების საკურორტო შენობების დასახასიათებლად ის ამბობს: „შექმნილია თანამედროვე ნაგებობები, გარეშე რაიმენაირი ახირებებისა, მაშინ გასავალი რომ ჰქონდათ – კონსტრუქტივიზმის მიმართულებით იქნება ეს, თუ მდიდარი, ნაირეროვანი ისტორიული მემკვიდრეობის ფორმათა გადმონერგვის კუთხით“<sup>11</sup>. მაგრამ ასეთნაირად თქმაც ყოველთვის როდი ხერხდებოდა ან შეიძლებოდა და უფრო ხშირად ხელოვნებათმცოდნეებს განხილვა (არცთუ მხოლოდ არქიტექტურის!) პროფესიული დახელოვნების სიბრტყეზე გადაჰქონდათ – ფუნქციურ შესატყვისობას უყურებდნენ, გეგმარების თუ მოცულობათა დაწყობის ლოგიკურობას, გამოყენებული ხერხების (მათ შორის სამკაულთა მოხმარების) ურთიერთშესაბამისობას, დამწერთა თვალსაზრისი კი ბოლომდე მთელი იმჟამინდელი დავა-კამათის მთლიანობაშიდა ხდება საცნაური, მაგ., რატომ წერს ვ. ბერიძე საქართველოს მუზეუმის შესახებ: აქ „არ არის უბრალოდ მოტივების

გამოყენება, რომელთა დანიშნულება უნდა ყოფილიყო შენობისათვის მაინცდამაინც „ქართული“ სახის მინიჭება – ყოველგვარი მიზანშეწონილების გარეშე“<sup>12</sup>.

რაკი ვ. ბერიძის მიერ განსახილველი ნაგებობის ღირებულების დასაბუთებას დავუბრუნდით, ისიც უნდა მოგახსენოთ, რომ პირადად ჩემთვის ის დამაჯერებელიცაა და საკმარისიც. ხოლო მიუხედავად ამისა – მეტიც, სწორედ ამის გამო! – საჭირო უნდა იყოს არქიტექტურის ამ ნაწარმოების ღირსება-ნაკლოვანებების საკითხი კვლავ სამსჯელოდ იქცეს. შედეგი, უფრო რომ, მცირედად განსხვავებული თუ იქნება და მაინც – როგორც ნებისმიერ ხელოვნებას (სულ უვარგისსაც კი!), ამასაც ვერ ჩავწვდებით, თუ ახლიდან არ შევხედავთ და არ მოვიაზრებთ. განა იმიტომ მხოლოდ, რომ წინათ თქმულის არსებას დაძალებული სიტყვა-გამოთქმები უნდა შემოვაფცქენათ, იმიტომაც, რომ სხვა დროა, სხვა სიხარულით და სანუხარით; რომ სხვა კითხვების პირისპირ დავდექით; რომ ერთიანად თავს-მობვეული სტალინური „ტრადიციონალიზმის“ და შემდგომი გვიანი მოდერნიზმის მერე პოსტმოდერნული ნეოეკლექტიზმიც ვნახეთ და პოსტპოსტმოდერნული მანერულობაც, თან კი აწინდელი მსოფლიოს საყოველთაო აზროვნებით არეულობაშიც მოვყვევით და საკუთრივ-პოსტსაბჭოურ ყოველმხრივ განუკითხაობაშიც...

ოლონდ მე არ ვაპირებ ამ, მეტად ძნელ, საქმეს შევეჭიდო. იმის გამორკვევასლა ვეცდები შეძლებისდაგვარად, რატომღა არის ასეთი და არა სხვანაირი საქართველოს მუზეუმის გარე იერი, რამ მონადომა დამკვეთებსა თუ თავად ნიკ. სევეროვს ასეთი და არა რაიმეგვარი სხვა, არქიტექტურა.

მუზეუმის შენობის თაობაზე თხრობისას, გ. ჩუბინაშვილი გვაუწყებს, 1923-1924 წლებში მის დასასრულებლად კონკურსი გამოცხადდაო (1923 წ-ს ასახელებს ყველა სხვა ავ-

<sup>10</sup> Г. Н. Чубинашвили, Пути... გვ. 34.

<sup>11</sup> Г. Н. Чубинашвили, Николай Павлович Северов... გვ. 130.

<sup>12</sup> ვ. ბერიძე, ქართული საბჭოთა... გვ. 98.

ტორიც!), შემდეგ კი ამბობს: „ძირითადი ამოცანა იმაში მდგომარეობდა, მიგველო მხატვრული ობიექტი, რომელიც ნაგებობის მონუმენტურობასაც უპასუხებდა და ქართული არქიტექტურის ჩვევა-ჩვეულებების განვითარებაც იქნებოდა“<sup>13</sup>. აქედან თითქოს ის აზრი უნდა გამოვიტანოთ, რომ არქიტექტურული პაექრობის მონაწილეებს ვეალებოდათ შენობის იერი წარმოსადგეც ყოფილიყო და, ამასთან, ქართული ხუროთმოძღვრების ტრადიციებზე დამყარებულიც. მაგრამ ასე კია? ხომ არ არის აქ სიტყვა „ამოცანა“ სახელოვნებათმცოდნეო ნაწერებში ჩვეულებრივი „ტექნიკური ტერმინი“, ზოგადად შემოქმედებითი მისწრაფების გეზის აღმნიშვნელი? ამ დაეჭვებას ერთმნიშვნელოვნად განაქარვებს საქართველოს მუზეუმის მაშინდელი დირექტორის და მისივე სამშენებლო კომიტეტის წევრის, ალექსანდრე ჯანელიძის წერილი „დიდი კულტურული საქმე (საქართველოს მუზეუმის შენობის დამთავრების გამო)“, 1927 წლის 14 აგვისტოს გაზეთ „კომუნისტში“ დასტამბული: „თავდაპირველად შენობა სპარსული მიზგითის სტილით იყო განზრახული [მართლაც ასეთი ფსევდო-მინარეთებიანი, ჭიქურით მოპირკეთებული უნდა ყოფილიყო ის, როგორც ცნობილია, კ. ტატიშჩევისა თუ მის. ნეპრინცევის პროექტების მიხედვით. დ.თ.]. ეს გასაგებიც იყო... ის [ე.ი. ოდინდელი „კავკასიის მუზეუმი“, რომელიც საქართველოსამ ჩაანაცვლა. დ.თ.] კოლონიურ დაწესებულებას წარმოადგენდა... პირიქით, საქართველოს მუზეუმი სპარსულ მიზგითში ცხადი შეუსაბამობა იქნებოდა... ამიტომ მუზეუმის სამშენებლო კომიტეტმა შენობის დასრულებისათვის ინჟ. სევეროვის მიერ შედგენილი ქართული სტილის პროექტი მიიღო საბოლოოდ“<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Г. Н. Чубинашвили, *Николай Павлович Северов...* გვ. 128.

<sup>14</sup> მომყავს ნაშრომიდან: ვ. ბერიძე, *ქართული საბჭოთა... გვ. 97.*

ამრიგად, ცალსახაა: ფასადის „ქართულობა“, სულ ცოტა, დამკვეთთა მხრიდან ცნობიერი არჩევანია და ის სათქმელი, რომელზედაც ბ-ნი ვახტ. ბერიძე მისი დახასიათებისას გვესაუბრება, შეიძლება ითქვას – „კონცეფტუალური“. ამას გარდა, ის, ასე ჩანს, იმხანად მოქმედი კომისიის განაფიქრი არის. ამაში გასაკვირი ნამდვილად არაფერი იქნებოდა, რომ არა ორი სხვა პუბლიკაცია. პირველში ჯერ ვეცნობით ცნობილი პოეტის კოტე მაცაშვილის აზრს: „... საქართველოს მუზეუმის როგორც თვით შენობა, ისე მისი სტილი უნდა სახავდეს ჩვენს კულტურას“; შემდეგ კი გ. ჩუბინაშვილის გამოსვლაა მოყვანილი: – ის ბრძანებს, „ეხლა, როდესაც პირობები შეიცვალნენ... ჩვენ არ შეგვიძლიან დაწყობილი (sic!) შენობა ისე [ე.ი. „სპარსულ სტილში“. დ.თ.] დავამთავროთ, როგორც იყო განზრახული“-ო; არც ის ეგებისო, რომელიმე ძველი სტილი გადმოვიღოთ: „შენობა უნდა გამოხატავდეს თავისუფალ შემოქმედებით ათვისებულ ქართველ ერის სულს. უნდა შეიქმნას ისეთი ფასადი, რომელიც გამოხატავს ქართულ ხუროთმოძღვრებაში აღნიშნულ გზების განვითარებას“. სხვა ადგილზე უკვე მოთხოვნის მუხლად ვკითხულობთ: რადგან „სპარსული სტილი“ არ „შეესაბამება დროისა და ერის ღირსებას... მოთხოვნილ იქნეს თავისუფალი შემოქმედება ქართულ ეროვნულ ხუროთმოძღვრებაში ასახულ გზების მიხედვით“. ეს ნაწყვეტები არაფრით ეწინააღმდეგება ალ. ჯანელიძისა და, მეტადრე, გ. ჩუბინაშვილის ზემოთმოყვანილ გამონათქვამებს. ერთია მხოლოდ: პირველი ორი 1920 წლის 14 მარტს საქართველოს მუზეუმის „ფასადის სტილის“ და შესაბამისი კონკურსის ჩატარების თაობაზე გამართული „სახელოვნო ცენტრისა“ და საზოგადოებრივი ორგანიზაციების წარმომადგენელთა შეხვედრის ოქმიდანაა ამოღებული<sup>15</sup>, ბოლო კი ამავე სხდო-

<sup>15</sup> საქართველოს მუზეუმის ფასადის სტილის საკითხი. სახელოვნო ცენტრის და სახელოვნო საზოგადოებრივ ორგანიზაციათა წარმომადგენლების გაერთიანებული სხდომა (*საქართველო*, 16.III.1920, გვ. 3).

მის რეზოლუციიდან<sup>16</sup>: ასე რომ, რასაც გ. ჩუბინაშვილი და ალ. ჯანელიძე ბრძანებენ, უტყუარად ხელოვანთა მიმართ წაყენებული, მათ მიერ გასააზრებელი მოთხოვნაა, თან კი არა 1923 წელს, ე.ი. გასაბჭოების შემდგომ, 1920-ს, ჯერაც დამოუკიდებელ საქართველოში ჩამოყალიბებული...

ამონარიდთა ურთიერთშეჯერებით, რაიმე-გვარი ჩაძიება-ჩაკირკიტების გარეშე, თავისთავად, რამდენიმე რამ შეიძლება დავასკვნათ. ჯერ ერთი, კერძოდ საქართველოს მუზეუმის და, ალბათ, უფრო ფართოდაც, არქიტექტურის განაზრება, რასაც ჩვენ 1920-ნი წლებისად ვიცნობთ და საბჭოურ ხანას ვუკავშირებთ, საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის არსებობისასვე სავსებით დასრულებული სახით არსებულა და რაიმე შესამჩნევი ცვლილებების გარეშე „გადმოსულა“ მართლაცდა სხვა ისტორიულ ეპოქაში. სხვათა შორის, საგულისხმოა, რომ ალ. ჯანელიძესთან გამოკრთის „ქართული სტილის“ ცნება, რომელსაც ვერასდროს გუობდა გ. ჩუბინაშვილი (და მის კვალად სხვა ქართველი ხელოვნების ისტორიკოსებიც) და რომელიც არც 1920 წლის 14 მარტის შეკრების ოქმში ჩანს და არც – რაც კიდევ უფრო საყურადღებოა – მის მიმყოლ დადგენილებაში. ხომ არ უნდა ნიშნავდეს ეს, რომ ხელოვანთათვის, რომელნიც ოქმში უმრავლესობად ჩანან (იაკობ ნიკოლაძე, გაბრიელ ტერ-მიქაელანცი, დიმიტრი შევარდნაძე), ცნება მუდამ განვითარებადი და ათასგვარი ფორმით განხორციელებული, თუმც საცნობად-თავისებური ხელოვნებისა (ასეთივე სულისკვეთებისაა, მოგეხსენებათ, დავით კაკაბაძის თეორიული ნააზრევიც) უფრო ახლობელი და მისაღები იყო, ვიდრე სწავლულთათვის.

<sup>16</sup> საქართველოს მუზეუმის შენობის სტილის შესახებ (სახელოვნო ცენტრის, საალმშენებლო კომისიის, სამხატვრო და საზოგადოებრივ ორგანიზაციათა წარმომადგენლების შეერთებულ სხდომაზე მიღებული რეზოლუცია) *საქართველოს რესპუბლიკა*, 17.III.1920, გვ. 2.

უკანასკნელნი, როგორც ეტყობა, უფრო ხელმოსაჭიდ, თვალთ დასანახ ფორმის-მიერ მოდელს ეტანებოდნენ, უფრო იოლად აღსანერსა და მოსამარჯვებელს; ამისვე მოწმობაა, ალბათ, ივანე ჯავახიშვილის ცნობილი მოხსენება<sup>17</sup>, თუმცა მისი განსჯითი კილო და კვლევა-ძიებაზე, წარსულში მუდმივისა და გამოსაყენებელის დაძებნაზე აღებული გეზი სრულებით სხვაა, ვიდრე ის ხელაღებით წამოსროლილი განცხადებები, რაც ეროვნულობის დამკვიდრების სახელით კეთდებოდა ზოგჯერ 1921 წლამდე და ჭარბობდა მის მერე.

ამას მეორე დასკვნამდე მივყავართ: ხუროთმოძღვრული შემოქმედების, სახელდობრ კი, ხუროთმოძღვრებაში ეროვნული საწყისის რაობისა და გამოვლენის ის გაგება, რაც, როგორც დავრწმუნდით, 1910-ან წლებში შემუშავებულა, მზა სახით ოდესღაც არსებულის გამეორებას კი არ გულისხმობს, უზოგადესი თვისებების გაგებას და ახლებურად სახე-ქმნას. მართალია, ის მთელი ამ წლების განმავლობაში საფუძვლად უდევს ქართული ხელოვნების ისტორიკოსების მუშაობას, მაგრამ 1920-ნი წლებიდან ვერ მოიკიდა ფეხი არქიტექტურაში (თუმც მსგავსი მიდგომის ნიშნები ნ. სევეროვის გარდა შეიძლება ვნახოთ, მაგ., გიორგი ლეჟავასთან, არჩილ ქურდიანთან, ალბათ, მიხ. შავიშვილთან...), რომელსაც მერე და მერე მეტ-ნაკლებად მექანიკური ციტირება მიეძალა. მომიგებენ, ძველის „გახსენება“ საქართველოს მუზეუმის ფასაღზეც არისო. დაიხაც არის, მაგრამ: ა. როგორც ბ-ნი ვახტ. ბერიძისგან შევიტყვეთ, პირდაპირი გადმოღება აქ თითქმის არ მოიპოვება; ბ. მორთულობა ძალზე მომჭირნეა; გ. სიძველეზე აღაუზიას აქ შინაარსობრივი მნიშვნელობა

<sup>17</sup> ძველი ქართული კულტურული მემკვიდრეობის ათვისებისა და თანამედროვე ხელოვნების ამოცანები, ნიგნში: ივ. ჯავახიშვილი, *მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის*. I, მშენებლობის ხელოვნება ძველ საქართველოში, თბ., 1946.

აქვს, იგი ნაგებობის დანიშნულებაზე მი-  
ნიშნებაა, საკმაოდ გასაგებიც (შესადარებ-  
ლად შეიძლება ინახოს, მაგ., საქართველოს  
მეცნიერებათა ეროვნული აკადემიის ანინ-  
დელი ბინა, თავიდან „საქნახშირი“, სადაც  
უხვი, ხელოვნების სხვადასხვა დარგიდან  
მოსესხებული სახეები ფორმისმიერადა თუ  
საზრისისმიერად არცთუ მიზანმიმართუ-  
ლადაა მოხმარებული).

და, დასასრულ, კიდევ ერთი: თურმე ჩვენმა  
მეცნიერებმა არ გაამხილეს საქართველოს  
პირველი რესპუბლიკის კულტურული  
ცხოვრების ერთი ღირსშესანიშნავი მოვლე-  
ნა. დიდად გასაოცარი არც ეს არის – 1991  
წელს თავად ვახტ. ბერიძე წერდა: „სულ  
ბოლო დრომდე საქართველოს დამოუკი-  
დებლობის წლების... ქართულ კულტურას  
ტაბუ ჰქონდა დადებული... მექანიკურად  
ამოშალეს ჩვენი ისტორიიდან... რასაც...  
ხალხი ქმნიდა, ხაზი გადაუსვეს მაშინდელ  
შემოქმედებას“<sup>18</sup>. მაშასადამე, ქართველ ხე-  
ლოვნებათმცოდნეებსაც შეუტანიათ წვლი-  
ლი ამ, როგორც იტყვიან, „მიჩუმათების  
შეთქმულებაში“? გარკვეული აზრით – ასეა.  
ამასთანავე კი, ბევრი რამ სხვადასა  
სათვალაშვში ჩასაგდება. დავინწყით იმით, რომ  
**ტყუილი** მათ არ უთქვამთ – ხელშესავლები  
შედეგი, პროექტების სახით, 1920 წლის კონ-  
კურსს არ მოუტანია, ის შეიძლება არც ჩა-  
ტარებულა. შემდგომ: ამ ადამიანებს **სხვისი**  
არც ღვანლი მიუჩქმალავთ, არც დამსახუ-  
რება, მხოლოდ საკუთარი, მხოლოდ თავი-  
სი არ გამოაჩინეს, ე.ი. სხვათა მიმართ **უსა-  
მართლობა** არ ჩაუდენიათ. და კიდევ – ეს  
არ არის ერთადერთი შემთხვევა: ზუსტად  
ასეთივეა სამხატვრო აკადემიის დაარსების  
თავგადასავალი; არცთუ დიდი ხანია, რაც  
გავიგეთ, რომ ის 1922 წლის მაისში კი არაა  
დაფუძნებული, როგორც ვისთანაც და სა-  
დაც გნებავთ ამოიკითხავთ, არამედ 1920-ის

<sup>18</sup> ვ. ბერიძე, *კულტურა და ხელოვნება დამოუკი-  
დებელ საქართველოში (1918-1921 წლები)*, თბ.,  
1992, გვ. 3.

შემოდგომით და იმიტომღა არ გახსნილა,  
რომ შენობა უმაღლეს ვერ დაუცალეს, 1921  
წლის თებერვლის აქეთ კი თავიდან მოუხ-  
დათ ხელისუფლების (უკვე ბოლშევიკურის)  
დათანხმება და დასტურის მოპოვება, რა-  
საც ერთი წელი მოუწდა<sup>19</sup>. რა თქმა უნდა,  
ხელისუფალნი სიამოვნებით მიიწერდნენ  
ამ და სხვა – სხვათა გარჯით და წვალებით  
შესრულებულ, – საქმეებს და ყოველივეს  
ახალი, მუშურ-გლეხურ-სოციალისტური  
სახელმწიფოსა და წყობის მიღწევებს მიათ-  
ვლიდნენ, თავის მოსაწონადაც ექნებოდათ  
და ნიშნის მოსაგებადაც. ნუთუ კულტურო-  
სანი ქართველები ამას წინდანი ვერ ხვდე-  
ბოდნენ? იქნებ არცა, უფრო მოსალოდნელი  
კია, რომ მათი გათვლაც ეს იყო. ზემოთ ით-  
ქვა, რომ ზოგჯერ ხდებოდა იმნამიერ-იდე-  
ოლოგიური სიტყვარის გამოყენება საზო-  
გადოების ყურამდე თავისის მისატანად.  
თუ მეტად არა, არცთუ ნაკლებად ითქმის ეს  
რაგინდარა წამოწყებაზეც – რისიმე დაწყე-  
ბის, გახსნის, მოწყობის მოსურნე უნდა და-  
ლოდებოდა, როდის „წამოუბერავდა“ მისი  
განზრახვისთვის სახარბიელო „სიო“ მთ-  
ლიანობაში პარტიულ-კომუნისტურ იდე-  
ოლოგიასა თუ რომელისამე დიდმოხელის  
გუნებ-განწყობაში. არქიტექტურასთან მი-  
მართებით მხედველობაში უნდა მივიღოთ  
იმდროინდელი „საარქიტექტურო პოლიტი-  
კის“ პარადოქსი: ერთი მხრივ, 1920-ან წლებ-  
ში, უპირატესად, „ახალი“, ფუნქციონალის-  
ტურ-კონსტრუქტივისტული მიმართულება  
ბატონობდა, საბჭოთა კავშირშიც ისეთივე  
კოლექტივისტურ-ფსევდოოპტიმისტური,  
როგორც სხვაგან (გერმანიაში, საფრანგეთ-  
ში...) და, სხვათა შორის, როგორც მისი მო-  
ნაცვლე „სტალინური ამპირი“.

ამდენად, აზრი, ვითომც, *avant-garde*-ი ტო-  
ტალიტარიზმს ინდივიდუურობა-ინდივი-  
დუალიზმით უპირისპირდებოდა, არქი-  
ტექტურაზე – მასზე მაინც! – არა ჭრის.

<sup>19</sup> ი. აბესაძე, ქ. ბაგრატიშვილი, *დიმიტრი შევარ-  
დნაძე*, თბ., 1998, გვ. 54-57.

სამწუხაროდ, ისიც იყო, რომ „მემარცხენე“ ხელოვანნი (მართალია, ყველაზე ნაკლებად – ქართველები) არანაკლებ დაუნდობელი იყვნენ და ტოტალიტარიზმის არანაკლებ თავდადებული მოკავშირენი, ვიდრე მათი მომავალი მდევნელები. ასეა თუ ისე, ამ გარემოებებში ახალი ევროპული არქიტექტურული იდეების დანერგვა (მათ გ. ჩუბინაშვილი 1936 წელსაც კვლავ ქომაგობს – მცირედი, უთუოდ გულწრფელი, კრიტიკის დართვით<sup>20</sup> და რომელთა ხორცშესხმის ყველაზე წარმატებულ მაგალითთაგანი საქართველოში იმავე ნიკ. სევეროვის ზოგიერთი ნამუშევარია) დიდ წინააღმდეგობას ვერ წააწყდებოდა. თანადროულად არაერთხელ გაცხადებულა ეროვნული სახის, „ქართული სტილის“ გამოკვეთის საჭიროებაც – არსებობს, მაგ., თბილისის აღმასრულებელი კომიტეტის 1926 წლის დადგენილება, რომელსაც ვახტ. ბერიძე „სრულიად ფანტასტიკურს“ უწოდებს, ყველა ახალი შენობის „ქართული სამოქალაქო არქიტექტურის სტილზე“ აშენებისა და არსებული ფასადების „ქართულ სტილზე“ გადაკეთების შესახებ<sup>21</sup>. იმედია, დიდი დრო აღარ დასჭირდება იმის ნათელყოფას, ეს მიმდინარეობა, ე.წ. „ნაციონალ-უკლონიზმთან“ (ქართველი კომუნისტების ერთი ნაწილის – ბუდუ მდივანი და სხვ. – მისწრაფება მეტი დამოუკიდებლობისა და რუსეთზე ნაკლებ ხისტი დაქვემდებარებისკენ) არის კავშირში, თუ ეს უბრალოდ იმპერიულ-დიდმპყრობელური პოლიტიკის კიდევ ერთი ხრიკია: ძნელი მისახვედრი არაა, რომ შენობათა „ეროვნული იერი“, გაუქმებულ ეროვნულსვე სასწავლებლებთანა თუ კულტურულ დაწესებულებებთან ერთად, საუკეთესოდ ათვალსაჩინოებდა (ადგილობრივ მკვიდრთათვისაცა და – იქნებ უპირველესად – უცხოელთათვისაც) მტკიცებას, საბჭოთა კავშირის შემადგენლობაში „მოკავშირე რესპუბლიკები“ ნებაყოფლობით არიანო შესული.

<sup>20</sup> Г. Н. Чубинашвили, Пути... Вопросы... გვ. 32-33.

<sup>21</sup> ვ. ბერიძე, მოგონებები... გვ. 187.

როგორც უნდა იყოს, არქიტექტურასაც უწევდა და მის პრაქტიკოსთა თუ თეორეტიკოსებსაც, რამენაირად მოქცეულიყვნენ საბჭოური ცხოვრების კალატოპში, თუკი რისამე მიღწევა ან სულაც გადარჩენა ენადათ. ამის საზღაური სხვადასხვა შეიძლებაოდა ყოფილიყო – რაიმე „ლონისძიებაში“ მონაწილეობა, თხზულებაში „მარქსიზმის კლასიკოსთა“ ციტატის გარევა ან – ვისიმე ან რისიმე დავიწყება... რატომ შეიძლებაოდა აუცილებელი სწორედ 1920 წლის რეზოლუციის მეხსიერებიდან ამოშლა ყოფილიყო? ის, რომ, ვთქვათ, 1916 წელს მიეღოთ, მოხერხდებოდა, ალბათ, მისი რომანოვების მონარქიისადმი წინააღმდეგობად გასაღება, აი, „მენშევიკური“ საქართველოს სახელმწიფო დაწესებულებების მონაწილეობით ჩატარებული თავყრილობისთვის კი რა უნდა მოეხერხებინათ? თუკი სურდათ, მაშინ გამომუშავებული დებულებები რეალობაში მოსინჯულიყო, კულტურული ღვნის დინება არ გამწყდარიყო, მათ რამ მსხვერპლად უნდა გაეღოთ და მათაც – თავმოყვარეობა შესწირეს... ჩვენი ნებაა, მოვიწონოთ თუ დავუნუნოთ მოქმედება, არკი მგონია, ასე შეუძლებელი იყოს გავუგოთ და თანავეგრძნოთ...

დასაბოლოოვებლად, აი, როგორი საკითხი მოვიტოვე: „შინაარსის“ წილისა ხუროთმოძღვრებაში. ზემოთ დავინახეთ, რომ საქართველოს მუზეუმის ფასადი სავსებით ცხადს რასმე „გველაპარაკება“, კერძოდ კი, საქართველოს თვითმყოფადობაზე, მის დიდ წარსულსა და აწმყოსთან მის განუყოფლობაზე „გვიყვება“. რა არის ეს – გამონაკლისი თუ ეს ჩვეულებრივი ამბავია, გადმოგვცემს თუ არა ხუროთმოძღვრება ამბებს და იდეებს, არის თუ არა იგი, როგორც ჰანს ზედლმადარი იტყოდა, „სახვის“ თუ „გამოსახვის“ ხელოვნება? შეიძლება გვითხრან – თუ ხელში სათანადო „გასაღები“ გიჭირავს, რასაც გინდა აამეტყველებო – უსიცოცხლო თუ ცოცხალი ბუნების



ნებისმიერ არსს, რომელსაც გინდა ნივთს თუ ნაკვალევს. მაგრამ ჩვენი კითხვა სხვაა: ძალუძს თუ არა არქიტექტურას – გამოსახულებასავით! – მასში გაცნობიერებულად ჩადებული საუნწყებელი გავციხადოს? რას იძლევა ამაში გასარკვევად საქართველოს მუზეუმის „არქიტექტურული ისტორია“?

აღბათ, დავრწმუნდით, რომ 1920-სა და მომდევნო წლებში საქართველოს მუზეუმის მესვეურნი და, საერთოდაც, ქართული საზოგადოების თავკაცნი მუზეუმის გარე იერს მანამდე არსებული, კ. ტატიშჩევ-მ. ნეპრინცევის „სპარსულ“ სტილიზაციასთან დაპირისპირებითა და დაპირისპირებაში სახავენ. მათ თვალში წინანდელი ხუროთმოძღვრების ელემენტთა რაგვარობა, მათი ირანული მიზგითიდან კი არა, ქართული ტაძრებიდან მოსესხება ქვეყნის დღევანდელი ეროვნული ვინაობის, ეროვნული მყოფობის თვით-გაცხადება და თვით-დადასტურებაა. ამდენად, სამომავლოდ სასურველი სათქმელი მანამდელთან ერთგვარი შეკამათებაცაა. ისმის კითხვა: განზრახვისებრ შესრულების შემთხვევაში, რას „იტყოდა“ შენობა? ზოგადად – და სავსებით დამაჯერებლადაც! – პასუხი ამ შეკითხვაზე ნახევარი საუკუნის წინ ბ-მა ვახტ. ბერიძემ გასცა: „თბილისს, როგორც „რუსული აღმოსავლეთის“ ერთ-ერთ ცენტრს, ასეთ ორიენტალურ ეგზოტიკას, ასეთ „აღმოსავლურ კოლორიტს“ ახვევდნენ თავს“-ო<sup>22</sup>. მაგრამ ნიშანდობლივ ამ ნაგებობასაც რაღაც საკუთარი ხომ უნდა ეუნყებინა (სულერთია, ვისიმე მიერ სიტყვიერად ჩამოქნილი თუ ნახევრად-არაცნობიერი იყო ეს „გზავნილი“)? ვფიქრობ, ამის გამოსარკვევად საუკეთესო საშუალება ჩვენი მუზეუმის (ნუ დავივიწყებთ, დამოუკიდებლობამდე – კავკასიურად ნოდებულის) პირველი შენობის გათვალისწინებაა. ახლანდელის განსათავსებლად 1911 წელს დანგრეული, ის როგორც ირკვევა, საბოლოო სახით 1880

<sup>22</sup> ვ. ბერიძე, *თბილისის ხუროთმოძღვრება*, ტ. II, თბ., 1963, გვ. 61.

წლისთვის ჩამოყალიბდა<sup>23</sup>. მომცრო ნაგებობის სამნაწილიანი ქუჩისპირა (ახლანდელი შოთა რუსთველის გამზირისკენ მიმართული) ფასადი შვერილი, სამლიობიანი შუა ნაწილითა და თითოლიობიანი გვერდითა ფრთებით, საკმაოდ სადაა. ქვედა „ნეორენესანსულ“ სართულზე (თაღოვანი სარკმლებით შუაში და თითო სწორკუთხათი აქეთ-იქით), ნეოკლასიციისტური მეორეა „შემოდგმული“; უკანასკნელზე ჩნდება შენობის გამომარჩევი ნაკვთი – ორსვეტიანი პორტიკი ფრონტონითა და გვერდებზე კორინთული პილასტრებით – იგია, უთუოდ, წარმმართველი და მთლიანობაში ფასადის „კლასიციისტურად“ წარმომჩენიც<sup>24</sup>. რატომაა აქ გამოყენებული მაინცდამაინც ანტიკური წარმომავლობის ფორმები? პირველი, რაც გეფიქრება, იმხანად ეს სამუზეუმოდ ერთი ყველაზე მიღებული ფორმათნაკრები არი-

<sup>23</sup> საკმაო ხანი გვეგონა, რომ პირველი საკუთარი „ბინა“ მუზეუმისა 1870 წ-თვის, არქიტექტორ ალბერტ ზალცმანის პროექტით ააგეს (იხ. მაგ., ვ. ბერიძე, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 65). მოგვიანებით გამოირკვა შემდეგი: მშენებლობა ორჯერად უწარმოებიათ – ჯერ, 1860-ან წლებში სწორედაც ალ. ზალცმანმა ერთსართულიანი სახლი ააშენა, 10-ოდ წლის მერე კი ლეოპოლდ ბილფელდმა მეორე სართული დაადგა (იხ.: თ. გერსამია, *ძველი თბილისი* [ვ. ბერიძის წინასიტყვაობით!], თბ., 1984, შენ. 164; ეს აზრი გაიზიარა მ. მანიამ – იხ.: *„ვერობელი არქიტექტორები თბილისში“*, თბ., 2006, გვ. 26; *„გერმანელი არქიტექტორები თბილისში“*, თბ., 2018, გვ. 96). ჩვენთვის ამჯერად საბოლოო იერს აქვს მნიშვნელობა, მით უმეტეს, რომ მთელი ეს ხანი მუზეუმის გამძლოლი – და, სავარაუდოდ, მშენებლობის საქმეთა გადამწყვეტიც, – გუსტავ რადდე გახლდათ და ამ მოვლენათა მიღმა მისი ნებაცაა საგულვებელი.

<sup>24</sup> ამგვარივეა ზოგადი გადანყვება XIX ს-ის პირველი ნახევრის ორი ტფილისური მსხვილი ნაგებობისა – ყოფ. შტაბისა თავისუფლების მოედნის ყურეში და აწინდელი საქართველოს შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების სახ. მუზეუმისა (თავიდან, როგორც ცნობილია, სასტუმროსი, მერე კი – მართლმადიდებელთა სემინარიისა) – ორივეგან „კლასიციისტური“ თუ „ამპირული“ სვეტნარი მეორე სართულზე ჩნდება.

სო – გაგახსენდებათ კ. ფრ. შინკელის ძველი მუზეუმი ბერლინში ანდა რ. სმორკის ბრიტანეთის მუზეუმი ლონდონში. მაგრამ ახლა უკვე დანამდვილებით ვიცით, რომ ამგვარ გადანყვეტას წინ არჩევანი უსწრებდა – ქ-მა მაია მანია მიაკვლია XIX საუკუნის ტფილისსა და მთლიანობაში სამხრეთ თუ ჩრდილოეთ კავკასიაში ერთი ყველაზე გავლენიანი არქიტექტორის, ოტტო იაკობ სიმონსონის წინადადებას (1868 წ.), მუზეუმს ნეოგოთური ან კიდევ ნეობაროკული იერი ჰქონოდა<sup>25</sup>.

ამდენად, ჯერ „მოკლასიცისტო“, მერე და მერე კი კლასიცისტური გარეგნობის მქონე მუზეუმის გამორჩევა ხელმძღვანელთა (იქნებ, ხელისუფალთაც) მხრიდან მათთვის მისაღები და არმისაღები არქიტექტურის თაობაზე გარკვეულ წარმოდგენას უნდა გულისხმობდეს და ნათელია: ისინი ალალბედზე კი არ დათანხმდნენ სწორედ რომ კლასიკურ ფორმათამეტყველებას, არამედ ნიშანდობლივ ასეთ ფორმას მიანიჭეს უპირატესობა. თუ რატომ, ჩემი აზრით, მუზეუმის 1881 წელს ავსტრიელი ცოლ-ქმრის, ფრანც ზიმმისა და მარიე მაიერის შესრულებული მოხატულობა გვიმხელს – აქ გამოუსახავთ წმმ. მეფენი დავით აღმაშენებელი და თამარი, შემდგომ – „ნოე რგავს ვაზს“, „პრომოთეს დატირება“, „არგონავტები კოლხეთში“, „მედეა და იასონი ჰერაკლეს ტაძარში“, „ამორძალები“<sup>26</sup>. ჩვენი უსახელგანთქმულესი ხელმწიფეების გამოხატვით ხაზგასმით მიაგეს რა პატივი მუზეუმის ადგილ-სამყოფელს, საქართველოს სატახტოს და ბიბლიურ წარსულთან კავკასიის კავშირზეც მიანიშნეს, ნახევარზე მეტი ადგილი ხელოვანთაც, უთუოდ, მათ ჩამომყვანთაც, ბერძნული მითოლოგიის ამბებს დაუთმეს. ძნელია, დაიჯერო, ეს სასხვათაშორისოდ,

<sup>25</sup> მ. მანია, *გერმანელი... გვ. 62* (პროექტის ასახულობანი – გვ. 67).

<sup>26</sup> ნ. ჭოლოშვილი, *გერმანელი მხატვრები და ქართული კულტურა, ძველი ხელოვნება დღეს*, 2, 2017, გვ. 26 (მდრ.: მ. მანია, *გერმანელი... გვ. 96*).

უცაბედად მოხდაო. სხვა თუ არაფერი, აკად. მ. ბროსესე შრომების გამოქვეყნების აქეთ, ევროპელთაც კავკასიური ისტორიის მრავალ ხდომილებაზე მიუწვდებოდათ ხელი. და თუკი მათ გადანყვეტეს, მიმსვლელთათვის ნიშანდობლივ ესენი შეეგებებინათ, საამისო საფუძველიც უნდა ჰქონოდათ. ეს კი, თითქოს, ერთად ერთი რამ თუ იქნებოდა: კავკასია, მათ თვალსაწიერში, უპირატესად, ანტიკური მითოლოგიური გადმოცემების ასპარეზია, მათ, უპირველეს ყოვლისა, მათ გმირებს მოაგონებს.

ამგვარ გაგებასთან შეპირისპირებით, „ისლამური“ შესახედაობა მომდევნო შენობისა უფრო გარკვევით „მოუბარი“ ხდება. პირველის სანინააღმდეგოდ, იგი დამთვალერებელს კი არა, გამვლელ-გამომვლელთაც ამცნობდა: „კავკასიას წარსული ჰელენიკობთან კი არა, აზიასთან აქვსო საზიარო“. თავი დავანებოთ ახლა იმას, რაიმეგვარი ნიადაგი თუ ეძებნება ამ, ჩვენი არცთუ შორეული წინაპრებისთვის ეგზომ აღმაშფოთებელ „შეტყობინებას“. ეს, არსებრივად, დღესაც საჭირობოროტო და სადავო საგანია – სად არის საქართველო – ევროპასა თუ აზიაში, აღმოსავლეთს უნდა მივაკუთვნოთ იგი თუ დასავლეთს, ნიშნავს კი, მართლაც, „ქართველობა“ – „ევროპელობას“ და სხვ. ისე, კარგი იქნებოდა, ისიც გაგვერკვია, ხერხდება კი ისე მკვეთრად, ისე „სუფთად“ აღმოსავლეთ-დასავლეთის გამიჯნვა, როგორც ეს სერ რედარდ ქიპლინგმა ბრძანა თავის ფრიად შთამბეჭდავ ლექსში – აღმოსავლეთი აღმოსავლეთი არის, დასავლეთი დასავლეთი და ისინი ვერ შეიყრებიანო; გეგონება, ჩვენი და ევროპელების ერთი მთავარი გამაერთიანებელი, ქრისტიანობა, რაინის, თემზას, გინდაც, არნოს ნაპირებზე აღმოცენებულიყოს; გეგონება, არ ვიცოდეთ, „არაბული“ მედიცინა და ასტრონომია, ევროპაშიც შეღწეული და ჩვენშიც, სირიელების ნათარგმნი, ბერძნულ-რომაული წიგნებიდან რომ მოდის... ერთი რამ კი ცხადია: „დასავლელები“, რუსებიც და ევროპელე-

ბიც ჩვენში უმთავრესად აღმოსავლეთს ამჩნევენ – ამის მოწმობაა მიხაილ ლერმონტოვის ლექსები თუ ფრიდრიხ ბოდენშტედტის ჩანაწერები, ის, თუნდაც, პოეტრ ჩაიკოვსკიმ ჩვენებური „მზე შინა და მზე გარეთა“ თავის „მაკნატუნაში“ არაბულ ცეკვად რომ გადააქცია... ნათელია ისიც, რომ მიუხედავად ჩვენში, დავუშვათ, ირანული პოეზიისადმი ოდით-ოდით სიყვარულისა; მიუხედავად იქიდან ჩვენთან შემოსული ათასნაირი (აქემენიდური, პართული, სასანური, სეფევიდური, ყაჯარული...) ელემენტისა, მიუხედავად სპარსულ-თურქულ-არაბულით შეფერადებული XVIII-XIX საუკუნეების ტფილისური ქართულისა; მიუხედავად ოდესღაც ქართულ ოჯახებში თარისა და ბაიათისადმი სიყვარულისა, თავად ქართველები (თვით „მე-აღმოსავლეთენიც“ – რომელნიც ისევე გვყოლია, როგორც „მე-დასავლეთენი“), რამდენადაც ვიცით, არასოდეს უიგივებდნენ თავს აღმოსავლელთ, სულერთია, წარმართებს, ზოროასტრელებს თუ მუსლიმებს, ისევე როგორც საერთოდაც არავის უიგივებდნენ<sup>27</sup>. აქედან – კ. ტატიშჩევ-მ. ნეპრინცევის (თუ მათი დამსაქმებლების) შემოთავაზების მიუღებლობაც და მისი „თავისით“, „ქართულით“ ჩანაცვლების სურვილიც. ამის გამო კი საქართველოს დედაქალაქის შუაგულში ამიერიდან „კავკასიის“ კი არა, დიდი ხნის ნანატრი „საქართველოს“ (აღრე – „ქართულს“ იტყოდნენ) მუზეუმი იდგება, ხოლო მისი ხუროთმოძღვრება მხილველის ფიქრს აღარც ჰეღლინთა მონათხრობისკენ წაიყვანს, აღარც ისლამურ-ორიენტალურ ნიაღში, არამედ პირს საქართველოს ნამყოსკენ მიაბრუნებინებს მას...

ამრიგად, ჩვენ დავინახეთ კიდევ ერთი გზა, რომლითაც ეცადნენ ქართველი მოღვაწენი

<sup>27</sup> ამის თაობაზე იხ., მაგ.: გ. მარჯანიშვილი, დავით სარაჯიშვილის სახლი ანუ „ჭაფეზის ვარდი პრუდინის ვაზაში“, *საქართველოს სიძველენი*, 16, 2013; და, სულ ბოლოს, განმაზოგადებლად: ი. ხუსკივაძე, *ისლამი ქართულ ხელოვნებასა და არქიტექტურაში*, თბ., 2018.

ეროვნულ-კულტურულად მნიშვნელოვნად მიჩნეული საქმის გამოგრძელებას სავსებით შეცვლილსა და აშკარად არასახარბიელო გარემოებებში. ადრე დაწყებულის უშუალო დასრულება-დაგვირგვინების მაგალითები, სხვათა შორის, შეიძლება სხვაც ვნახოთ. განსაკუთრებული თვალნათლიობით ამას, იქნებ, ქართულ მუსიკაზე დაკვირვება აჩენს. 1923 წლის 9 აგვისტოს დამთავრებულსა და პირველად ამავე წლის 19 დეკემბერს შესრულებულ „დაისის“ წერას ზაქ. ფალიაშვილი, როგორც ირკვევა, 1919-ში შესდგომია<sup>28</sup>. რასაკვირველია, ადრევე მოჰკიდებდა ხელს, უეჭველად, თავის გმირულ-პატრიოტულ „ლეილას“, 1922 წელს წარმოდგენილს, ვიქ. დოლიძეც<sup>29</sup>. იმაშიც ვრწმუნდებით, რომ კიდევ და კიდევ უნდა

<sup>28</sup> პ. ხუჭუა, *ზაქარია ფალიაშვილი*, თბ., 1974, გვ. 102-103, 108-109.

<sup>29</sup> შდრ.: პავლე ხუჭუას აზრი: „1920-6 წლებში შექმნილი ქართული ოპერები, არსებითად, წარსულის ლიტერატურულ-მუსიკალური ტრადიციების გაგრძელებად წარმოგვიდგება (ნიგნში: *Грузинская музыкальная культура*, М., 1957, გვ. 180, შდრ. გვ. 178). სახელდობრ, „ლეილა“-სთან დაკავშირებით ღირს შეხსენებად, რომ მისი შინაარსის (შურისმაძიებელი ლეკის ქალი ლეილა დაიყოლიებს მის ქოხში ავდრისგან თავშეფარებული ერეკლე II-ის მკვლელობაზე მეფის ერთ-ერთ მხლებელს, მეორე კი გადაარჩენს ხელმწიფეს) და ალექსანდრე ნუნუნავას დადგმის (ლეილას მან წითლები ჩააცვა, მტერ-მოლაღატე კი იქით დააყენა, სადაც „წითელი“ ხელისუფალნი ისხდნენ) წყალობით ოპერის პრემიერა ეროვნული პროტესტის უმძაფრეს გამოხატულებად იქცა – ფეხზე წამოვარდნილი მსმენელ-მაყურებლები მოლაღატეებს უძახდნენ საბჭოელ ხელმძღვანელებს. ამ მხრივ, საზოგადოებრივ-ისტორიული მნიშვნელობით ბადალი, ალბათ, ჯუზეპე ვერდის „ნაბუკო“-ს („ნაბუქოდონოსორი“) პირველ წარმოდგენაზე პატრიოტული აღტკინება თუ იქნება – სხვაობა კი ისაა, რომ სწორედ ამიტომ ჯ. ვერდის დანატოვარის ეს არცთუ პირველხარისხოვანი ნიმუში კვლავ და კვლავ ჟღერს იტალიის სცენებზე, „ლეილას“ პარტიტურაში კი (კი ბატონო, იქნებ – საშუალოსი) რამდენიმე სპეციალისტის გარდა 1920-ნი წლებიდან არც ვის ჩაუხედავს...

დაკვირვება კომპრომისების სხვადასხვა ნაირსახეობებს, რათა გავერკვეთ იმაში, სინამდვილეში ვინ და რას აკეთებდა საბჭოთა ხანაში, სად გვაქვს წარმატება, სად მარცხი და სად კიდევ რა – მხოლოდ ასე შევძლებთ სამართლიანსა და დიფერენცირებულ შეფასებათა შემუშავებასაც.

მეორე მხრივ, ცხადია, რომ ჯერ კავკასიის, შემდგომ კი საქართველოს მუზეუმის არქიტექტურა, თავად მისი ფორმები საკმაოდ ცხადი საზრისის მატარებელია. ვ. ბერიძის ზემომოყვანილი შეფასებიდანაც ჩანს, აკი, 1920-ნი წლების ფასადი თითქმის ტექსტად რომ აღიქმებოდა (ნეტავ, ახლაც აღიქმება?), სადაც შუასაუკუნოვანი ხუროთმოძღვრული მოსართავები ერთგვარ „განსაზღვრებადა“ თუ „ეპითეტებად“ („ეროვნული“, „საისტორიო“ და ა.შ.) წარმოსდგებოდა. ერთიცაა – ამგვარი „ნაკითხვა“ მხოლოდ XIX საუკუნის ისტორიზმის კვალად იყო შესაძლებელი, სადაც – XVIII საუკუნიდან მოყოლებული – ამა თუ იმ ნაკრებს ფორმებისას „მიეზმოდა“ ესა თუ ის პოლიტიკური, რელიგიური თუ ეროვნული შინაარსი. ამასთან, კვლავ სარკვევი რჩება, ყველა შემთხვევაში თუ გვაქვს საგანგებო განაზრახი და საზოგადოების რაოდენ ფართო შრე იყო დაუფლებული ხუროთმოძღვრების „ამოცნობას“.

Dimitri Tumanishvili †

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

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

## At the Origins of the Soviet Georgian Architecture

It is known from the scholarly literature that the concept of the façade of Janashia Museum of Georgia (arch. N. Severov), widely recognized as a successful case of modern „re-animation“ of the medieval national architecture, was elaborated in 1923. However, as was ascertained, it was actually proposed in 1920, by the initiative of G. Chubinashvili and, thus, strivings begun in the Independence Period (1918-1921) were continued in the Soviet time. It seems most likely that, under the altered circumstances, keeping silent about what was given birth in the previous period, was one of the ways of obtaining a possibility of continuing cultural work that had already begun.

The fact that Museum façade was considered to indicate the „content“ of the building as a depository of the national past, its legacy, is confirmed by the following: its predecessor, Classicistic building (arch. A. Zaltsmann and L. Bielfeld) connected the Caucasus with the Classical Antique world, while the „Muslim“ appearance of the one planned in 1910s (arch. M. Neprintsev) – with the „Russian Orient“ in general.

## არჩილ ჭოლოშვილი

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

### ნეოლითური სახლის განვითარების შესახებ

ახლო აღმოსავლეთის უძველესი ისტორიის ნებისმიერი პრობლემის თანამედროვე მეცნიერულ დონეზე განხილვა მოითხოვს ფიზიკის, ქიმიის, ეკოლოგიის, გენეტიკის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიის, ენათმეცნიერების მონაპოვართა ურთიერთშეჯერებას, ე.ი. ინტერდისციპლინურ და სისტემურ მიდგომას. ბუნებრივია, ეს ეხება აღნიშნულ რეგიონში ნეოლითში მკვიდრი მუდმივი სახლის განვითარების საკითხსაც.

კავკასიონის ქედი ეფექტურად იცავს მის სამხრეთ ნაწილს ჩრდილოეთის მკაცრი ჰავისგან. უკანასკნელი დიდი გამყინვარების პერიოდშიც კი, რომელიც დამთავრდა დაახლოებით ათი ათასი წლის წინ, კავკასიის სამხრეთით შენარჩუნდა შედარებით რბილი ჰავა, რამაც განაპირობა სითბოს მოყვარული ბევრი ენდემური ჯიშის მცენარის გადარჩენა, რაც ამ ტერიტორიაზე მოხეტიალე მონადირე-შემგროვებელ ადამიანთა პოპულაციისთვის მკვიდრი სამოსახლოს შექმნის საკმარისად კარგ ეკოლოგიურ პირობებს უზრუნველყოფდა.

კავკასიის ჩრდილოეთით, აღმოსავლეთი ევროპიდან ურალის ქედამდე, სტეპებში ჩლიქოსანთა უაღრესად მრავალრიცხოვანი ჯოგები ძოვდნენ. საფიქრებელია, რომ ფრინველების მსგავსად, რომელთა სეზონური გადაფრენა-გადმოფრენა სამხრეთის ქვეყნებში და უკან ჩრდილოეთში დღესაც ჩვეულებრივ ხორციელდება, ჩლიქოსან ცხოველთა ჯოგებიც, შემოდგომაზე, სტეპების საძოვრების თოვლით დაფარვისას, მიემართებოდნენ სამხრეთისაკენ, რათა კავკასიის გადავლით, სამხრეთის საძოვრებით ესარგებლათ, გაზაფხულზე კი, კავკასიის გადმოვლით, ისევ დაბრუნებულიყვნენ ჩრდილოეთში, თოვლისაგან განთავისუფლებულ საძოვრებზე.

ჩლიქოსანთა მრავალრიცხოვანი ჯოგების მოძრაობა, კავკასიის ქედსა და შავ ზღვას შორის და კავკასიის ქედსა და კასპიის ზღვას შორის ვიწრო გასასვლელებითა და პირდაპირ კავკასიის ვიწრო ხეობების გადმოკვეთით, გამოიწვევდა ჯოგების მოძრაობის შეფერხება-შენელებას, „საცობების“ გაჩენას ხეობების სივიწროვის გამო, რაც კავკასიელი მონადირე-შემგროვებლებისათვის ერთბაშად ნანადირევის დიდი რაოდენობით მოპოვების უაღრესდ მომგებიან პირობებს ქმნიდა. ამის გამო, ასეთ ხეობათა ვიწრო გადასასვლელში ყოფნა მონადირე-შემგროვებელთა დაჯგუფებებს შორის კონკურენციის საგნად იქცა. შესაბამისად დაჯგუფება, რომელიც ასეთ მომგებიან გადასასვლელს დაიკავებდა, ცდილობდა მუდმივად იქ ყოფილიყო, ასეთი ხეობის კონკურენტებისაგან დასაცავად. ეს კი წარმოადგენდა იქ მუდმივი საგუშაგოს და სახლის შექმნის მოტივაციას, მით უმეტეს, რომ ერთბაშად მოპოვებული ხორცის დიდი მარაგი საკვებით უზრუნველყოფის საშუალებას იძლეოდა მრავალი თვის განმავლობაში, სამოსახლოს დაუტოვებლად. ხორცის მარაგი რომ არ გაფუჭებულიყო, ადამიანს შეექმნა მოტივაცია გამოეგონებინა მისი შენახვის მეთოდებიც. იგი შეამჩნევდა, რომ კოცონის სიახლოვეს ხეზე დაკიდებული ხორცი თუ შეიბოღებოდა, ის გაუფუჭებლად დიდხანს ინახებოდა შაშხის სახით. სიცივეში: თოვლში, ყინულში, მყინვარში შენახული ხორციც დიდხანს არ ლპებოდა. მან შეამჩნია, რომ ზოგიერთი ნივთიერება, მაგალითად, მარილი და თაფლი აგრეთვე დიდხანს იცავს საკვებ პროდუქტებს გაფუჭებისგან, მსგავსი ეფექტი ჰქონდა გამოშრობა-გახმობასაც.

თიხის ფირფიტებზე შესრულებული ლურსმნული დამწერლობით დაახლოებით ოთხი ათასი წლის წინანდელი სარიტუალო წარწერები გვაუწყებს, რომ სამხრეთ კავკასიასა და მიმდებარე რეგიონში ცხვრის, თხის და სხვა ცხოველთა გამოყენება საკვების შესანახად, გუდის სახით ხდებოდა. შემდეგ ასეთი საკვებით სავსე გუდას ეიას ხეზე კიდებდნენ. შეგვიძლია ეს რიტუალი ოქროს საწმისის ერთ-ერთ წინასახედ მივიჩნიოთ. ვთვლით, რომ გუდა იმდროინდელი ადამიანისთვის იდეალური კონსერვის ქილა იყო, რადგანაც მისი კედლები არ ატარებდა არც წყალს და არც ჰაერს და სწორედ ამის გამო იცავდა მასში მოთავსებულ პროდუქტს გაფუჭებისგან (შდრ. გუდის ყველი, ტიკის ღვინო და სხვა).

მთის ხეობა-გადასასვლელელებში ნადირის მოპოვებისათვის უაღრესად მომგებიან ადგილებში (ვინრობებში), მუდმივი სამოსახლოების შექმნამ კონკურენტებისაგან მათი მუდმივი დაცვის აუცილებლობამ და ამის უზრუნველსაყოფად ხორცისა და სხვა პროდუქტების ხანგრძლივად შენახვის ტექნოლოგიების შექმნამ განავითარა იმდროინდელი ადამიანის ტვინი. ეს საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ სწორედ მთის ვინრო ხეობა-გადასასვლელელები, იქ ნადირობის უაღრესად მომგებიანი პირობები და მათი მუდმივი დაცვის საჭიროება ქმნიდა იქვე მუდმივი სამკვიდრო სახლის გაჩენის, დაფუძნების მოტივაციას უფრო ადრე ვიდრე სადმე სხვაგან. სწორედ ამის გამო, იქ შეიქმნა ცნებები: ხევი, მოხევე, ხევსური, ხევისბერი, მათ შორის ხევი-ქვეყნის, საცხოვრისი თემის სამოსახლო ძირითადი ერთეულის თვალსაზრისით.

ნეოლითის ადამიანი მალე მიხვდა, რომ ხორცის მარაგის შექმნა შეეძლო ცოცხალი პირუტყვის ჯოგის სახითაც. მაგრამ ამას, მტაცებლებისგან დასაცავად, ჯოგისთვის თავშესაფრის აგება დასჭირდებოდა, ქვის, ხის, თიხის ან შერეული მასალის ზღუდის

სახით, სადაც ჯოგსაც დაიცავდა და თვითონაც თავს შეაფარებდა. ამან უფრო დიდი და კონსტრუქციულად უფრო რთული სახლის აგება მოითხოვა, მით უმეტეს, რომ იქ უნდა დატეულიყო მისი სხვადასხვა სახის საკვების მარაგიც და ხელსაწყო-იარაღიც. ასე, საჭიროებისდა მიხედვით, შექმნა მან ყორე, ყერო, კედელი, ხირხალი, ტრუმული, დრუსო, ქორი, ქორედი, თხორი, კომკი, გვირგვინი, სხრტე, ფაცხა, ციხე, ფარები, მურყვამი, მაჩუბი, ხარო, ხულა, ხუხულა, ძელყორე, ეზო, მესერი, ღობე და სხვა ნაგებობანი, რამაც მის გონებრივ განვითარებას უაღრესად შეუწყო ხელი.

ბუნებრივია, რომ პირუტყვის მოშინაურება და შესაბამისად, მონადირეობიდან მეცხოველეობაზე გადასვლა ასეთივე ინტენსივობით ხდებოდა ახლო აღმოსავლეთის თითქმის ყველა მთიან და საძოვრებით უხვ რეგიონში. აქ პირველ რიგში იგულისხმება ზაგროსის მთიანეთი და სამხრეთი კავკასიის მთიანი ზეგანი, კერძოდ, სამხრეთი საქართველო, მის სამხრეთით არსებული მთიანეთი, რომელიც სამცხეს, ჭანეთის, ტაო-კლარჯეთის, ეთიუნიის, სუბართუს და სხვა სახელწოდებებითაა მოხსენიებული შუმერულ, აქადურ, ბაბილონურ, ასურულ, ეგვიპტურ, ხურიტულ, ურარტულ, ხეთურ და სხვა უძველეს წერილობით წყაროებში. სწორედ აღნიშნული მთიანი ზეგანიდან იღებს სათავეს ახლო აღმოსავლეთის ყველა უმნიშვნელოვანესი მდინარე: ევფრატი, ტიგროსი, მტკვარი, არაქსი, ჭოროხი, მარასანთა (ღალისი), არცანია, ხაბური, ბალიხი, ზემო და ქვემო ზაბი და სხვა. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ევფრატის და ტიგროსის ქვედა წელი სამხრეთში, მესოპოტამიის ცხელ დაბლობზე მდებარეობს, მაშინ გასაგები გახდება, რომ ზამთარში, მთიანი ზეგანის საძოვრების თოვლით დაფარვის დროს, ჩლიქოსანთა ჯოგების გადანაცვლება აღნიშნული მდინარეების ჩაყოლებით, მათ ქვედა წელზე, საკვების საპოვნელად და გამოსაზამთრებლად, ხოლო ზაფხულ-

ში, ამავე მდინარეების სათავეებისკენ, თოვლისგან განთავისუფლებულ მთიან საძოვრებზე, ჯოგებთან ერთად, ასვლა ნეოლითური ადამიანისთვის წარმატებული მეცხოველეობის ერთ-ერთი ძირითადი პირობა იყო. ასეთი მომთაბარეობა აღნიშნული მდინარეების სათავეებისკენ – მთაში და შესართავისკენ – ბარში, ეკოლოგიური მიზანშეწონილობის თვალსაზრისით, კავკასიონის ვიწრო ხეობების გავლით, ჩვენს მიერ ზემოთ აღწერილ ჩლიქოსანთა ველური ჯოგების სეზონური გადასვლა-გადმოსვლის ანალოგიას წარმოადგენს (ვგულისხმობთ სტეპებიდან სამხრეთში).

აქედან შეგვიძლია გამოვიტანოთ დასკვნა: სამხრეთი კავკასიის მთიან ზეგანზე მეცხოვერები, ტიგროსისა და ავფრატის სათავეებში მეცხოველეობის შემქმნელი ნეოლითური ეპოქის მონადირე-შემგროვებლები, ანუ საქართველოსა და კავკასიის უძველესი მოსახლეობა, არა მხოლოდ კარგად იცნობდა ამ მდინარეების როგორც ზემო, ასევე ქვემო ნელს, არამედ მათი სანაპიროების ერთ-ერთი პირველი ამთვისებელი და მაცხოვრებელი იქნებოდა, რადგან წარმატებული მეცხოველეობა, რომელიც ნეოლითში ფიქსირდება, ამ რეგიონში მდინარეების გასწვრივ ასეთი მომთაბარეობის გარეშე ვერ განვითარდებოდა.

ევფრატისა და ტიგროსის ნაპირების გასწვრივ მომთაბარე მეცხოველეობით დაკავებულმა ნეოლითურმა მოსახლეობამ ბუნებრივია, მეთევზეობასაც მიჰყო ხელი და თევზის საჭერ ერთ-ერთ მეთოდს მიაკვლია, როდესაც შეამჩნია, რომ მდინარე ევფრატი, წყალუხვობისას, სანაპიროებზე ტბორებს ქმნიდა. ზოგიერთი ასეთი ტბორი მდინარის ძირითად კალაპოტთან ნაკადულით რჩებოდა დაკავშირებული, რომლითაც ტბორში უხვად შემოდინოდა თევზი და აქ მისი დაჭერა გაცილებით იოლი იყო, ვიდრე მდინარეში. მოსახლეობამ თვითონ დაიწყო მდინარიდან ასეთი ნაკადულების გამოთხრა-გა-

მოყვანა და მათ ბოლოში მცირე ტბორების შექმნა, რამაც მკვეთრად გაზარდა მოპოვებული თევზის რაოდენობა და გახმობისა და დამარილების გზით, მისი მარაგი. მდინარის ძირითადი კალაპოტიდან გამომავალ ასეთ ნაკადულებს უძველესი დროიდანვე ქართველურ ენებზე ფსა, იგივე ფშა ეწოდებოდა, სათევზე ტბორს – ოჩხამური, ხოლო ნაკადულის, ფშას, გადასაკეც ჯებირს – ჩხნდე. მდინარიდან გამოყვანილი ასეთი ფშების რაოდენობის ზრდამ ფაქტობრივად, მორწყა მდინარე ევფრატის შუა და ქვედა ნელზე არსებული გვალვიანი სანაპირო ტერიტორია, რამაც მცენარეულობის ზრდა და სიუხვე გამოიწვია ამ ფშა ნაკადულების სიახლოვეს და ფაქტობრივად, შექმნა იმ სარწყავი არხების სისტემა, რომლითაც ასე განთქმული იყო შემდგომში მესოპოტამია. ნეოლითის მოსახლეობამ ეს მწვანე საფარი თავდაპირველად, საძოვრად გამოიყენა, მაგრამ შემდგომ შენიშნა, რომ ამ მცენარეებს შორის, ალაგ-ალაგ, ისეთებიც იზრდებოდა, რომელთა ნაყოფი მას საჭმელად თვითონ მოსწონდა და შინაური პირუტყვისთვის არ ემეტებოდა. ასეთი იყო, მაგალითად, პურისა (ხორბლისა) და ქერის აქა-იქ, შემთხვევით, წამოზრდილი თავთავები, რომელთა მარცვალი მან დანაყა ქვის სანაყით და პურის კვერი გამოაცხო, ხოლო ამავე მარცვლების წყალში ლპობის შედეგად ლუტი (იგივე ლუდი) მიიღო (შდრ. ლტ – ლდ). ამ პროდუქტებს ადამიანმა მაშინვე აულო ალლო და შინაურ პირუტყვს აღარ მისცა უფლება ხორბალი და ქერი მოეძოვა, ანუ ამ ტერიტორიისაგან ნაკრძალი შექმნა: მხოლოდ თვითონ შედიოდა ამ მორწყულ ადგილებში, ხორბლისა და ქერის ჯეჯილს ხელუხლებლად ტოვებდა, თავთავების დასამწიფებლად, ხოლო სხვა ბალახეულს, ანუ სარეველებს ხელით გლეჯდა და გამოჰქონდა პირუტყვისთვის საჭმელად. ეს კი ფაქტობრივად, ყანის გამარგვლის ეფექტს იძლეოდა, ანუ ხორბლისა და ქერის მინაზე თავისით დაცემულ მარცვლებს სარეველა ბალახები



ხელს ვეღარ უშლიდა და თავისით წარმოიშვა მთლიანი პურის ყანა, მიუხედავად იმისა, რომ ადამიანი ჯერ მიწაში სპეციალურად მარცვლის თესვის მეთოდს არც იყენებდა. თანდათანობით ადამიანი დააკვირდა, რომ თესლის დაბნევა მიწაზე იმავე ადგილას უფრო უხვი მოსავლის მიღებას იწვევდა და მან მიღებული მოსავლის მარცვლეულის ნაწილის მიწაზე შეგნებულად მიმოხრევა მიწის დედალვთაებისადმი შესანიშნავი აუცილებელ ქმედებად აღიქვა, რასაც მადლიერი დედალვთაება, რამდენიმე თვის შემდეგ, ბევრად უფრო უხვი მოსავლით პასუხობდა. სარწყავი არხების გაყვანა მიწის დედალვთაების წყურვილის დასაკმაყოფილებლად, ხოლო მარცვლის მიმოხრევა-ჩათესვა, ამავე ღვთაების შიმშილის დასაკმაყოფილებლად იქნა გააზრებული, რისთვისაც მადლიერი დადალვთაება გაათმაგებული მოსავლით აჯილდოვებდა მიწათმოქმედს.

მოსავლიანობის მკვეთრმა ზრდამ, რაც მორწყვას და თესვას მოჰყვა, მიღებული პროდუქტის მომარაგების, დაბინავების და დაცვის პრობლემები წარმოშვა. ამისათვის მეცხოველის, მწყემსის დროებითი კარგები, ხუხულები და ქოხმახები აღარ იყო საკმარისი. საჭირო გახდა არა დროებითი, არამედ მუდმივი, მკვიდრი სახლი, რომელსაც საძირკველში ექნებოდა ხორბლის შესანახი სარდაფი – ხარო და სხვა სათავსოებიც, რადგანაც მოსავალიც უფრო უხვი და მრავალფეროვანი გახდა, საკვებით უზრუნველყოფის შედეგად, მოსახლეობის რაოდენობამაც იმატა და, შესაბამისად, მძარცველთა და თავდამსხმელთა რაოდენობაც გაიზარდა. მაშასადამე, შეიქმნა სახლების გარშემო დამცავი ზღუდის აგების აუცილებლობა, საკმარისად მაღალი კედლის სახით, ხოლო ზღუდის შიგნით შენობების უფრო შემჭიდროვება, რამაც ფაქტობრივად, შუამდინარული ტიპის ქალაქ-სახელმწიფოების წარმოქმნას დაუდო სათავე. ევფრატისა და ტიგროსის ქვედა ნელზე, შუამდინარეთის დაბლობში არ მოიპოვებო-

და არც ქვა და არც ხე-ტყე. მათი მოპოვება და მოტანა საკმაოდ შორეულ ექსპედიციას მოითხოვდა ან ზაგროსის მთიანეთში, ან ჩრდილოეთისკენ სუბართუს მთიანეთში და დასავლეთით ლიბანისაკენ. შესაბამისად, ქვა და ხე იშვიათად და მხოლოდ განსაკუთრებული კონსტრუქციული კვანძებისთვის გამოიყენებოდა. ძირითად საშენ მასალად კი თიხა-ტალახის ლამისგან და ლერწმის ლეროებისაგან გაკეთებული ბრიკეტები გამოიყენებოდა. მათ ხშირად ბუნებრივი საბადოებიდან ამოღებულ ბითუმს ურევდნენ შესანებებლად, შემდეგ სიმტკიცისთვის მზეზე აშრობდნენ და აგურების სახით იყენებდნენ შენობებისა და გალავნის ასაგებად. ქალაქგარე ტერიტორიას აგარას უწოდებდნენ. იქ სარწყავი სისტემა და პურის ყანები იყო, რომლებიც მუდმივ მოწესრიგებასა და მრავალრიცხოვან მუშახელს მოითხოვდა. მცირერიცხოვნობის შემთხვევაში, შუამდინარული მიწათმოქმედნი მაშინვე გახდებოდნენ ახლო აღმოსავლეთში მოხეტიალე, ნახევრადველური მძარცველების მსხვერპლნი. ამგვარად, შუამდინარეთში დაცული და საკვებით უზრუნველყოფილი მუდმივი, მკვიდრი სამოსახლოს შექმნა კომპლექსურ და მასშტაბურ ღონისძიებას წარმოადგენდა და მოსახლეობის დიდი რაოდენობის ორგანიზებულ ქმედებას მოითხოვდა, რაც ადრეული ნეოლითის ეპოქაში რთული განსახორციელებელი იყო. სულ სხვა სიტუაცია იყო ტიგროსისა და ევფრატის ზედა ნელზე, სამხრეთ კავკასიაში და მის მიმდებარე მთაგორიან ტერიტორიაზე, სადაც ქვისა და ხის საშენი მასალა უხვად იყო, სადაც პურისა და ქერის თესვა არ მოითხოვდა აუცილებელ მორწყვას, სადაც უხვი საძოვრები ხორცისა და რძის პროდუქტების მარაგს იძლეოდა და სადაც ვიწრო ხეობები ბუნებრივად წარმოადგენდა კარგ სათავდაცვო ზღუდეებს, რომელთა ვიწრო შესასვლელების ხისა და ქვის მასალით ჩახერგვა, მცირერიცხოვანი თემისთვისაც კი, საიმედო თავშესაფარს ქმნიდა და იქ მუდმი-

ვი სამკვიდრო სახლის მშენებლობას მიზანშეწონილს ხდიდა მცხოვრებთა შედარებით მცირე ჯგუფისთვისაც კი.

ზემოთ მოყვანილ მიზეზთა გამო, ვთვლით, რომ ადრეულ ნეოლითში ევფრატისა და ტიგროსის ზედა წელზე, სამხრეთ კავკასიასა და მიმდებარე მთაგორიანი რაიონების ვიწრო ხეობებში მუდმივი მკვიდრი სახლი უფრო ადრე შეიქმნა, ვიდრე ამავე მდინარეების ქვემო წელზე, შუამდინარეთის ბარში.

ჩვენს ამ მოსაზრებას ზურგს უმაგრებს ე.წ. „ობსიდიანის ფენომენი“. ობსიდიანი, რომელსაც ძველქართულად ქარსი ეწოდებოდა, წარმოადგენს ვულკანური წარმოშობის მუქი ფერის, პრიალა ქვას, რომელიც დარტყმის შედეგად წვეტიანი და ბასრპირიანი ხდება და ამის გამო, ნეოლითში გამოიყენებოდა განსაკუთრებით დახვეწილი იარაღების: ისრის წვერების, დანების, საფხეკების და იმდროინდელი ქირურგიული ინსტრუმენტებისთვისაც კი.

ახლო აღმოსავლეთში ობსიდიანით ანუ ქარსით მდიდარ რეგიონებს შორის მოიხსენიება საქართველოს, სომხეთის, აზერბაიჯანის და თურქეთის ტერიტორიები. 25 წლის წინათ, ფიზიკური და ქიმიური გამოკვლევების საფუძველზე, დადგენილ იქნა, რომ ტიგროსისა და ევფრატის სათავეების სიახლოვეს, სამხრეთ კავკასიისა და მის მიმდებარე მთიან ზეგანზე, ისტორიული ეთიუნის, სუბართუს, ხური-ურარტების მხარეში, ვანის ტბის ჩრდილო-დასავლეთი ნაწილის მიმდებარე ტერიტორიაზე, ნეოლითის ეპოქაში არსებობდა ობსიდიანის ანუ ქარსის საბადოები და, რომ სწორედ ამ საბადოებიდან არა მხოლოდ ნეოლითის, არამედ უფრო ადრეც კი, ჯერ კიდევ მეზოლითის ეპოქაში ხდებოდა ობსიდიანის ანუ ქარსის ნაკეთობების უძველესი სავაჭრო გზებით გატანა ადრეული ცივილიზაციების ისეთ კერებში, როგორც იყო ლევანტი (ანუ სირია-პალესტინა-ისრაელის ტერიტორია) და მესოპოტამია, ხოლო ობსიდიანის ქვისაგან იარაღების, ხელსაწყოების

სა და სხვა ნაკეთობების წარმოება ხდებოდა ვანის ტბის სანაპირო რაიონებში. გასაგებია, რომ ტიგროსისა და ევფრატის ზემო წელზე, ვანის ტბის მიმდებარე მთიანი რეგიონის ობსიდიანის მომპოვებელი და მისგან ნაკეთობების მწარმოებელი მოსახლეობა, რომელიც ამ ნაკეთობებს ცვლიდა საკვებ პროდუქტებსა და სხვა, მისთვის საჭირო საქონელზე, უზრუნველყოფილი იქნებოდა ამ საკვებით მთელი წლის განმავლობაში და, მამასადამე, სწორედ აქ შეეძლო აეგო მუდმივი მკვიდრი სახლი ასეთ უძველეს ეპოქაში და აღარ ეხეტიალა საქონლის ჯოგებზე სანადიროდ ან ტყე-მინდვრის მცენარეების შესაგროვებლად. გარდა ამისა, ობსიდიანის ანუ ქარსის სავაჭრო გზების გაყვანა უპირატესად ლევანტის ანუ სირია-პალესტინა-ისრაელის და მესოპოტამიის ანუ შუმერ-აქადის მიმართულებით, ე.ი. ტიგროს-ევფრატის ზედა წელიდან ამავე მდინარეების შუა და ქვედა წელისაკენ, ჩვენი აზრით, უნდა მიუთითებდეს ძველთაგანვე მოსახლეობის გარკვეულ ნათესაობაზე და ერთგვაროვნობაზე აღნიშნული მდინარეების მთელ სიგრძეზე, მით უმეტეს, რომ მთელ აღნიშნულ ტერიტორიაზე ობსიდიანით ვაჭრობა დადასტურდა უაღრესად ძველი ეპოქიდან – არა მხოლოდ ნეოლითიდან ანუ ახალი ქვის ხანიდან, არამედ ძვ.წ. 14000 წლის წინანდელი პერიოდიდან ე.ი. ჯერ კიდევ მეზოლითიდან, ანუ შუა ქვის ხანიდან და გრძელდებოდა დაახლოებით 10 000 წლის განმავლობაში, მანამდე სანამ ობსიდიანის ანუ ქარსის იარაღები და სხვა ნაკეთობანი შეიცვალა ლითონის ნაკეთობებით, რომლებიც უმეტეს შემთხვევაში, ამავე და ახლომდებარე ტერიტორიებიდან მიეწოდებოდა მთელი რეგიონის უძველეს ცივილიზაციებს.

ამგვარად, ის მასალები და პროდუქცია, რომელიც არ მოიპოვებოდა ტიგროსისა და ევფრატის სამხრეთ დაბლობ რაიონებში: ხე-ტყე, ქვა, ყურძნის ღვინო, მომთაბარე მეცხოველეობის ნაწარმი, ლითონი და სხვა, რამდენიმე ათასი წლის განმავლობაში შე-

დიოდა ჩრდილოთი, ჩრდილო-დასავლეთი და ჩრდილო-აღმოსავლეთი მთიანი რეგიონებიდან, რაც ბუნებრივია გამოიწვევდა მთისა და დაბლობის მოსახლეობის ნათესაობას და ერთგვაროვნებას. უაღრესად მნიშვნელოვანია და საინტერესო, რომ ამასვე ადასტურებს უკანასკნელი ორი ათეული წლის განმავლობაში შემუშავებული და ფართოდ გამოყენებული დნმ კვლევის მეთოდები უძველეს ნამარხ ბიოლოგიურ მასალებში და თანამედროვე ადამიანთა და ცხოველთა პოპულაციებშიც. დნმ მემკვიდრეობითობის მატარებელი მოლეკულაა, რასაც განაპირობებს გენები, რომლებიც წარმოადგენს ნუკლეოტიდების გარეკვეულ თანამიმდევრობას. გენების ტრანსმისია მოცემული ორგანიზმიდან მისსავე შთამომავლებში წარმოადგენს მემკვიდრეობითობის საფუძველს, რადგან აისახება შთამომავალთა ფენოტიპურ მახასიათებლებში. გენებმა შესაძლოა განიცადოს მუტაცია, ნუკლეოტიდთა თანამიმდევრობის დარღვევა, რაც იწვევს სხვადასხვა ვარიანტების წარმოქმნას შთამომავლების პოპულაციაში. ამ სხვადასხვა ვარიანტებს ალელები ეწოდება. ალელები კოდირებს განსხვავებულ ცილებს, რომლებიც იწვევს განსხვავებული ფენოტიპური მახასიათებლების წარმოქმნას შთამომავლებში. ალელების ჯგუფს, რომელიც რომელიმე ერთი წინაპრისგან მომდინარეობს, ჰაპლოტიპი ეწოდება. მსგავსი ჰაპლოტიპების ჯგუფს, რომლებიც საერთო წინაპრისგან მომდინარეობს, ჰაპლოჯგუფი ეწოდება. ამ საერთო წინაპარს სპეციფიკურ პოზიციაში ერთი ნუკლეოტიდის ჩანაცვლება აღენიშნება. სწორედ ეს ჩანაცვლება განაპირობებს მოცემული ჰაპლოჯგუფის განსხვავებას სხვა ჰაპლოჯგუფებისგან. ნუკლეოტიდის ჩანაცვლება მუტაციის შედეგია, რომელიც სტრესული ზემოქმედებით, რადიაციით, ქიმიური ნივთიერებით და სხვა მიზეზით შეიძლება იყოს გამოწვეული და როგორც წესი, ადამიანთა ერთ თაობაში მინიმუმ ერთხელ ხდება.

შემდგომ ის მთელ მემკვიდრეობით ხაზში აღინიშნება, ანუ კონკრეტულ ჰაპლოჯგუფს ქმნის. იგრეკ დნმ გამოკვლევის შედეგად, როგორც ნამარხ ბიოლოგიურ მასალაში, ასევე თანამედროვე ადამიანთა პოპულაციებში, გამოვლენილია ოცი ჰაპლოჯგუფი. მათგან ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა G და J ჰაპლოჯგუფები, რადგან მათი წარმოშობის ადგილად სამხრეთი კავკასია და მისი მიმდებარე მთიანეთი მიიჩნევა. სწორედ აქ არის დაფიქსირებული ამ ჰაპლოჯგუფების გამოვლენის ყველაზე მაღალი სიხშირე და ამავე დროს, ამავე ჰაპლოჯგუფების ქვეჯგუფების, ანუ სუბკლადების ყველაზე მაღალი მრავალფეროვნებაც. განსაკუთრებით აღსანიშნავია, რომ ზოგიერთი უძველესი ნიმუში აღმოჩნდა საქართველოში, კერძოდ სანურბლიას და კოტიას კლდის მღვიმეებში. ამჟამად, საქართველოს მოსახლეობას აღენიშნება G და J ჰაპლოჯგუფების ყველაზე მაღალი სიხშირეც და სუბკლადების მრავალფეროვნებაც – ჰაპლოჯგუფი G დაახლოებით 40% და J დაახლოებით ამდენივე. თითოეული ამ ჰაპლოჯგუფთაგანის სიხშირე განსაკუთრებით კავკასიის მთიან რაიონებშია დაფიქსირებული. იგულისხმება კავკასიონის სამხრეთი და ასევე ჩრდილოეთი ფერდობებიც. ეს მაჩვენებლები, როგორც წესი, რამდენჯერმე ან რამდენიმე ათეულჯერ აღემატება აღნიშნული ჰაპლოჯგუფების სიხშირეს სხვა რეგიონებში.

ამჟამად მიჩნეულია, რომ ის ხალხები, რომლებიც ნიშან G და J ჰაპლოჯგუფებს განეკუთვნებიან, ნეოლითურ ეპოქაში შემქმნელნი არიან მეცხოველეობისა და მინათმოქმედების და შემდგომ ამ გამოცდილების გამგრძელებლები და გამავრცელებლები არიან ევროპაში და სხვა რეგიონებში.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია მეცხოველეობისა და მინათმოქმედების გავრცელება ნეოლითის უადრესი პერიოდდანვე ახლო აღმოსავლეთის მდინარეების – ტიგროსისა და ევფრატის, მტკვრისა და არაქსის და

სხვათა მთელ სიგრძეზე და, ამავე დროს, G და J ჰაპლოჯგუფების უფრო მაღალი მაჩვენებლის არსებობა, ძველთაგანვე და ახლაც, ახლო აღმოსავლეთის მოსახლეობაში. მაგ., ლევანტში, ერაყში (შუამდინარეთში), ანატოლიაში, ზაგროსში, თუმცა როგორც მივუთითეთ, ყველაზე მაღალი სიხშირე საქართველო-კავკასიაშია დაფიქსირებული.

ჩვენი რეგიონის გარეთ G ჰაპლოჯგუფის მაღალი სიხშირე 40%-მდე ფიქსირდება იტალიის ალპებში – მაღალმთიანი ტიროლის მხარეში, მაშინ როდესაც მიმდებარე მხარეებში ეს მაჩვენებელი ბევრად უფრო დაბალია. ტიროლის მხარედან ჩაედინება მდინარე, რომელსაც შესართავი ხორვატიაში აქვს, სადაც აგრეთვე დაფიქსირდა ბევრად უფრო მაღალი მაჩვენებელი, ვიდრე ხორვატიის სხვა მხარეებში. ეს ფაქტიც ადასტურებს მოსახლეობის გავრცელებას უძველესი პერიოდიდანვე, უპირატესად, სწორედ მდინარეების გასწვრივ მთა-ბარში. ბუნებრივია, რომ ასეთივე მოვლენას ექნებოდა ადგილი ტიგროს-ევფრატის ხეობების გასწვრივაც, მთა-ბარში, რაც მოსახლეობის ნათესაობისა და ერთგვაროვნების მიზეზი იქნებოდა უკვე ნეოლითში, რისი ინტერდისციპლინური ხასიათის არგუმენტები ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ. მნიშვნელოვანი არგუმენტები არსებობს ენათმეცნიერული გამოკვლევების შედეგად, რასაც მომდევნო პუბლიკაციებში შევეხებით.

### ბიბლიოგრაფია/Bibliography

1. Haak W, Balanowsky O, Sanchez JJ, Koshel S, Zaporozhchenkov, Adler C.J. Der Sarkissian CS, Brandt G, Schwarz C, Nicklish N, Dresely V, Fritsch B, Balanovska E, Villemsk R, Meller H, Alt KW, Cooper A., Penny Ded. „Ancient DNA from European Early Neolithic Farmers Reveals Their Near Eastern Affinities, PLOS Biology, 8(11), 2010.
2. I. Nasidze, E.Y.S. Ling, D. Quinque, I. Dupanloup, R. Cordaux, S. Rychkov, O. Naumova, O. Zhukova, N. Sarraf-Zadegan, G. A. Naderi, S. Asgary, S. Sardas, D. D. Farhud, T. Sarkisian, C. Asadov, A. Kerimov, M. Stoneking. „Mitochondrial DNA and Y-Chromosome Variation in the Caucasus“. Annals of human genetics, 02 June, 2004.
3. G. Wright, A. Gordus, Distribution and Utilisation of Obsidian From Lake Van Sources Between 7500 and 3500 B. C. „American Journal of Archeology, 73(1):75, 1969.
4. G. Chataigner, J. L. Poidevin, N. O. Armound. Turkish occurrences of Obsidian and use by Prehistoric peoples in the Near East from 14000 to 6000 BP. American Journal of Volcanology and Geothermal Research, 85 (1-4), 517, 1998.
5. R. Gray, Modern Europeans descend from four groups of hunter-gatherers. New stand of DNA discovered in the Caucasus in the „missing piece in the ancestry puzzle“, Published 11:56 BST, 16 nov.2015.

Archil Chogoshvili

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

## On Neolithic House Development

The article discusses the conditions of the development of a permanent indigenous house in South Caucasus. It expresses the opinion about annual stock of meat as a result of gaining a large amount of game due to slow motion during migration of ungulates through the narrow gorges of the Caucasus, which prompted local hunters to build permanent houses to protect good hunting places against competing groups of other hunters.

It discusses the alleged contribution of the same hunter-gatherers in the development of nomadic cattle breeding, as well as to building fishing canals in lower regions of Euphrates and Tigris rivers, resulting in development of irrigation systems and agriculture.

To show the kinship and homogeneity of the population of the mountainous region of the source of Tigris and Euphrates and the lower regions of the same rivers, the argument is existence of the phenomenon of trade routes of obsidian throughout the territory from Mesolithic period and genetic data, like DNA of the haplogroup, in Neolithic period, as well as in modern population.

The next publication will discuss and present linguistic arguments.

## ქეთევან შავგულიძე

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
გრიგოლ რობაქიძის სახელობის უნივერსიტეტი  
აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

## მზია ჩიხრაძე

გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის  
ეროვნული კვლევითი ცენტრი  
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი  
თავისუფალი უნივერსიტეტი

## ნიუ იორკი, „ხელოვნების სცენის ახალი დედოფალი“<sup>1</sup>

ხელოვნების თანამედროვე სივრცის გაფართოვების პარალელურად, სულ უფრო რთული ხდება არტ სამყაროში ტენდენციების, გავლენების და ბაზრის შეფასება. ჩვენ ვცხოვრობთ რეგიონალიზაციის პირობებში, როდესაც ხელოვნების სცენები ყვავის როგორც სან პაოლოში, ისე სინგაპურში და სტამბოლში. მაგრამ, ამავე დროს, გავლენები გლობალურ ფინანსურ დედაქალაქებშია კონცენტრირებული – მაგ., ნიუ იორკში და ლონდონში.

აღსანიშნავია, რომ ნიუ იორკი ლიდერობს და ამ ქალაქის ხელოვნების ბაზარი მნიშვნელოვანწილად აღემატება ყველა სხვას. ის უზარმაზარია და თავს უყრის 1000-ზე მეტ გალერეას, 75-ზე მეტ ხელოვნების მუზეუმსა და ინსტიტუციას და 30-ზე მეტ ხელოვნების ბაზრობას. 1 000 000 დოლარზე მეტი ღირებულების ხელოვნების ნიმუშების გაყიდვების 2/3 სწორედ ნიუ იორკზე მოდის.

ნიუ იორკის სახელოვნებო სცენის განხილვის ფონზე, მნიშვნელოვანია ამ სცენაზე თანამედროვე ქართველ შემოქმედთა ადგილის განსაზღვრა. როგორ ეწერებიან ისინი ამერიკული ხელოვნების ლანდშაფტში, რამდენად მიღებული და აღიარებულია მათი ხელოვნება, მოხდა თუ არა ქართველი ხელოვნების ინტეგრირება ადგილობრივ სახელოვნებო სივრცეში და როგორ, რამდენად საინტერესო და აქტუალურ თანამედროვე ხელოვნებას ქმნიან ისინი დღეს.

ამდენად, ნიუ იორკის წამყვანი გალერეებისა თუ მუზეუმების წარდგენისას, განვიხილავთ იქ წარმოდგენილ საქართველოდან ემიგრირებული თანამედროვე არტისტების ხელოვნებას, რათა ცხადად ვაჩვენოთ მათი ადგილი და მნიშვნელობა დასავლური, კერძოდ კი ამერიკული სახელოვნებო სივრცისთვის.

ადგილობრივი გალერეები ნიუ იორკის კულტურულ ლანდშაფტს ქმნის და სინათლის შუქზე გამოჰყავს ახალი მოთამაშეები, რომელნიც ამ ქალაქის და არა მხოლოდ ამ ქალაქის მომავალს წარმოადგენენ. აღსანიშნავია, რომ გალერეების პირველი რაიონი ადრეულ 1800-იანებში, ქვედა მანჰეტენზე გაჩნდა. გალერეების უმეტესობა არ იყო ღია ფართო საზოგადოებისთვის და მხოლოდ მდიდარი კლიენტების ექსკლუზიურ მომსახურეობას

<sup>1</sup> სტატია დაიწერა შოთა რუსთაველის ეროვნული ფონდის ფუნდამენტური კვლევების პროგრამით დაფინანსებული პროექტის – „ინტეგრაცია და იდენტობა“ – ფარგლებში. Mary Boone, The New Queen of the Art Scene, *New York Magazine*, 19.04.1982.

ისახავდა მიზნად. ეს გალერეები ევროპულ ხელოვნებაზე იყო ფოკუსირებული. XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე აფერ ისთ საიდში ხელოვნების ცნობილი მუზეუმებისა და ინსტიტუტების დაფუძნებამდე, უამრავი მდიდარი კერძო გალერეა იხსნება, მათ პარალელურად კი საშუალო კლასზე ორიენტირებული გალერეები ჩნდება, რაც ხელოვნების დემოკრატიზაციის პროცესის ხელშემწყობი მნიშვნელოვანი ფაქტორი ხდება. პარალელურად გრინვიჩ ვილიჯი ვითარდება, როგორც ხელოვნების ცენტრი, სადაც დაბალი საიჯარო გადასახადის პირობებში, იქმნება სტუდიები, მხატვართა გაერთიანებები და ახალბედა მხატვრებზე ორიენტირებული ექსპერიმენტული სივრცეები.

დიდ დეპრესიას მხოლოდ 30-მდე გალერეა გადაურჩა. აფერ ისთ საიდის გალერეები კვლავ მაღალ საზოგადოებაზე იყო ორიენტირებული და ცნობილი მხატვრების ნამუშევრების გაყიდვით იყო დაკავებული, გრინვიჩ ვილიჯის გალერეებში კი ახალი, ექსპერიმენტული ნამუშევრები იფინებოდა. ხელოვნების სცენათა ეს პოლარიზება, ნიუ-იორკის ხელოვნების სამყაროში კიდევ რამდენიმე ათწლეული შენარჩუნდება, ვიდრე ომის შემდგომი ეკონომიკური აღმავლობა დიდი რაოდენობით ევროპელ მხატვრებს არ მიიზიდავს.

თუ 1945 წლისთვის ნიუ იორკში 90 გალერეა იყო, 1960-იან წლებში მათი რიცხვი 406-მდე, 1975 წლისთვის კი 761-მდე გაიზარდა. წინა პერიოდისგან განსხვავებით, როდესაც ხელოვნების ბაზარი ქალაქში სიმდიდრის მიგრაციის პარალელურად ვითარდებოდა, ახლა უკვე გალერეების ძირითად ინტერესს იაფი საიჯარო გადასახადი და დიდი ფართი წარმოადგენდა. ასეთი პირველი საგალერეო რაიონებია SoHo და TriBeCa, სადაც 1960-იანი წლების დასაწყისში უამრავი მიტოვებული შენობა და საწყობი სტუდიოდ და საგამოფენო სივრცედ გადაიქცა.

ექსპანსიის საინტერესო მაგალითია ბრუკლინის ცენტრში განთავსებული მუზეუმი,

რომელიც ერთ-ერთი უძველესი და უდიდესი ხელოვნების მუზეუმია ამერიკის შეერთებულ შტატებში. მისი კოლექცია ერთნახევარ მილიონზე მეტ ექსპონატს მოიცავს ძველ ეგვიპტის არტეფაქტებიდან თანამედროვე ხელოვნების ნიმუშებამდე. მუზეუმის ფართობია 52 000 მ<sup>2</sup> და ყოველწლიურად მას დაახლოებით 500 ათასი დამთვალიერებელი ჰყავს.

აღსანიშნავია, რომ ბრუკლინის ინსტიტუტის სამუზეუმო ნაწილი (დღევანდელი ბრუკლინის მუზეუმი), ჩაფიქრებული იყო როგორც ბრუკლინის კულტურული, რეკრეაციული და საგანმანათლებლო ცენტრი. დამოუკიდებელი ბრუკლინი 1898 წელს ნიუ იორკმა შეითვისა და დღეს ბრუკლინის ინსტიტუტი მთელი ნიუ იორკის მნიშვნელოვანი კულტურული პროცესების ლოკუსად იქცა, უნიკალურ სივრცედ, სადაც ხორციელდება „შთამაგონებელი შეხვედრები ხელოვნებასთან, რომელიც აფართოვებს ჩვენს შეხედულებებს საკუთარ თავზე, სამყაროზე და მის შესაძლებლობებზე.“

მუზეუმი გლობალური მნიშვნელობის ხელოვნების პლატფორმაა, რომელიც აერთიანებს საკურატორო ხელოვნების მაღალი სტანდარტების საფუძველზე აგებულ ისტორიულ და ორიგინალურ შოუებს და ინსტალაციებს, კინოჩვენებებს, ფესტივალებს, ხელს უწყობს კვლევების განხორციელებასა და საგანმანათლებლო პროგრამებს.

ლევან სონლულაშვილი პირველი ქართველი მხატვარია, ვისი ნამუშევრებიც ნიუ იორკის უმნიშვნელოვანესი სახელოვნებო ინსტიტუტის, ბრუკლინის მუზეუმის მუდმივ ექსპოზიციში, უდიდესი ხელოვნების სურათების გვერდითაა გამოფენილი (სურ. 1).

ლევან სონლულაშვილის შემოქმედება და ის მიმდებარა, რაც ამერიკულმა არტ ბაზარმა გამოხატა მის მიმართ, ადგილობრივ, ნიუ იორკულ სახელოვნებო სივრცესთან ურთიერთობისა და მასში ორგანულად ჩანერის კარგი მაგალითია. 27 წლის ახლგაზრდა არტისტი ამერიკაში თბილისის სამხატვრო

აკადემიის გრაფიკის განყოფილების დამთავრების შემდეგ ნავიდა სასწავლებლად. მან ენდი ვორჰოლის ნიუ იორკის სამხტავრო აკადემიის მაგისტრატურა ფერწერის განხრით დაამთავრა. მისთვის ნიუ იორკი – მსოფლიო დედაქალაქი, როგორც მას არტისტი უწოდებს, არა მხოლოდ განათლების მექად იქცა, არამედ იმ კომფორტულ გარემოდაც, სადაც ხელოვანმა რადიკალურად განსხვავებული გამოცდილება შეიძინა. მან ნიუ იორკის ქაოტურ მოძრაობაში ის ჯაზური რიტმები შეიგრძნო, რაც თავად ესოდენ უყვარს. არტისტი ასევე კარგად ჩაენერა ამერიკის სახელოვნებო სივრცეში. წელს ლევან სონლულაშვილი ნიუ იორკის ათი საუკეთესო მხატვრის ჩამონათვალში პირველ ნომრად დასახელდა (სურ. 2).

არტისტი ბევრს ფიქრობს ხელოვნების კონცეფტუალურ დატვირთვაზე, ხოლო იდეის ვიზუალურად ამეტყველებისას ის „ირაციონალურ იმპულსებს“ მიჰყვება. ლევანის აზროვნება და ფიქრი მრავალ სფეროს მოიცავს, ის ფიქრობს ყველაფერზე: „ფორმის ენაზე, ვიზუალურ კოდებზე, მუსიკაზე ფერში, გამოსახულების აღქმაზე, მთლიანობისგან გამოთავისუფლებულ ნაწილაკებზე; თვალის, გონებისა და სულის ურთიერთობაზე; ზოგადად, ანმეოსა და მომავლის ხელოვნებაზე...“ და როგორც ხელოვანი ამბობს, ბოლოს, ის უბრუნდება „სიბრტყეს და შეუცნობლის შეცნობის იდუმალ განცდას, რაც [მისთვის] ნიჰილიზმზე გამარჯვებას ნიშნავს“<sup>2</sup>. ასე იქცევა შეუცნობლის წვდომისა და მისი ვიზუალიზაციის მთავარ იარაღად გრაფიკული ნახატი, რაც მის ხელოვნებაში უმთავრესი ელემენტია, ახალგაზრდა არტისტის მხატვრული ოსტატობა კი მართლაც განცვიფრებას იწვევს.

ნიუ იორკის სახელოვნებო ცხოვრებისთვის საინტერესო მოვლენაა 1970-იანი წლების დასაწყისში, „ცენტრიდან“ მოშორე-

ბით, ქუინსის მუზეუმის გაჩენა, რომელიც აერთიანებს არა მხოლოდ ხელოვნების მუზეუმს (მუდმივი ექსპოზიცია 10 000-ზე მეტ ექსპონატს მოიცავს), არამედ საგანმანათლებლო ცენტრს. მუზეუმი ფუნქციონირებს როგორც მულტიდისციპლინური პლატფორმა და დამთვალეიერებელს სთავაზობს არა მხოლოდ გამოფენებს, არამედ კინოჩვენებებს, პერფორმანსებს, მუსიკალურ გამოცდილებას, საჯარო საუბრებს.

მუზეუმის მისიის თანახმად, დღეს ეს არის სივრცე არა მხოლოდ „უმალესი ხარისხის ვიზუალური ხელოვნების“ წარმოსაჩენად, არამედ პერსპექტიული საგანმანათლებლო ინიციატივებისთვის, საზოგადოებაზე ორიენტირებული პროგრამებისთვის, რომელიც ღიაა ადგილობრივი მაცხოვრებლებისთვის, მხატვრებისთვის, ტურისტებისთვის, მოსწავლეებისთვის, სტუდენტებისთვის, სპეციალისტებისთვის, ხელოვანებისთვის, ემიგრანტებისთვის... მათ შორისაა ქართველი ემიგრანტი არტისტი ანნა ქეიცი. 2018 წლის იანვარში ქუინსის მუზეუმში წარმოდგენილი იყო მისი ნამუშევარი – „სიღრმისეული მიდგომა და იოლი გამოსავალი“. კედლიდან სოლიდურად გამოწყობილი მამაკაცის ფოტო გვიმზერდა, ქვემოთ კი ახალგაზრდა ქალი პათეტიკური ჟესტიკულაციით დუბლირებას უკეთებდა მამაკაცის მოძრაობას (სურ. 3). ასეთი რეპრეზენტაციით ავტორი მისთვის მტკივნეულ პრობლემატიკას ხსნის: ფემინიზმი, ძალაუფლება, მამრობითის დომინაცია და ქალი/ხელოვანის, „სუსტი არსების“ წინააღმდეგობა ამ უთანასწორობზე „მისი კომიკურად ინტუიციური და ჟესტური პასუხებით“<sup>3</sup>, სადაც სხეული, მოძრაობა, პლასტიკა ანნა ქეის მხატვრული ენის ძირითადი ელემენტებია.

1980-იან წლებიდან, რაიონებს შორის, ჩელსი ყველაზე დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. ის ხელოვნების მნიშვნელოვან ცენტრად იქცა, სადაც 2000-იანი წლების

<sup>2</sup> ნ. ხაბულიანი, *მედუზა მანჰეტენზე*, <http://indigo.com.ge/articles/inspiration/meduza-manhetenze>. 2:27AM.

<sup>3</sup> <http://www.queensmuseum.org/2016/10/anna-k-e>, 3/22/18.



დასაწყისში 300-მდე გალერეა იყო თავმოყრილი. ჩელსიში კონცენტრირებულია ნიუ იორკის რამდენიმე მკაფიოდ გამოხატული ე.წ. „blue-chip“ გალერეა, რომელიც მუშაობს ისეთი ტიპის ხელოვანებზე, რომელთა ნამუშევრების ღირებულება, საერთო ეკონომიკური პირობების მიუხედავად, არა თუ არ შეიცვლება, არამედ სავარაუდოდ, გაიზრდება.

დღესდღეისობით, ჩელსისთან ერთად, ხელოვნების ცენტრები მოიცავს აფერ ისთ საიდს, სოჰოს, თრაიბექას, ლოუერ ისთ საიდს, უილიამსბურგს, დუმბოს, ბუშვიკს და ლონგ აილენდს.

2015 წლის სექტემბერში Crain's New York Business იტყობინებოდა, რომ ლოუერ ისთ საიდში 224 გალერეაა, რომელთა რიცხვიც 2007 წლიდან, „ახალი მუზეუმის“ გახსნის შემდეგ, მკვეთრად გაიზარდა. ნიუ-იორკის ხელოვნების პარადიგმა შეიცვალა და ჩელსის პარალელურად ლოუერ ისთ საიდი მცირე მასშტაბის, მაგრამ თანაბარი მნიშვნელობის სათამაშო მოედნად იქცა, რომლის ნახვა ხელოვნების მოყვარულისთვის „სავალდებულო“ გახდა. პროგნოზის მიხედვით, შემდეგი გაჩერება ჰარლემია, რომელიც ახალი ნიშნულია ხელოვნების რუკაზე. მანამდე კი, ჩელსის პარალელურად, ლოუერ ისთ საიდი მაღალი ხარისხის, ენერჯიული და ძლიერი არტისტული პროცესების ლოკუსად რჩება.

Simone Subal გალერეა ლოუერ ისთ საიდის საინტერესო სივრცეა, რომელიც 2011 წელს გაიხსნა ჩაინათაუნის საზღვარზე მდებარე შენობის მეორე სართულზე. Simone Subal გალერეა არის სივრცე, სადაც „ყვავის მრავალრიცხოვანი დისკურსები, პროგრამა, რომელიც ღიად თანამშრომლობს სხვადასხვა ორგანიზაციებთან და გალერეებთან და უზრუნველყოფს კონტექსტს კონცეპტუალური ნამუშევრებისა და ფილოსოფიური პრობლემების ანალიზისთვის“. გალერეის ხელმძღვანელობა იმედოვნებს, რომ ადგილმდებარეობა ახალ აზრსა და მნიშვნელობას შესძენს საგალერეო საქმი-

ანობას. სუბალი წარმოადგენს როგორც ცნობილ არტისტებს, ისე ახალბედა მხატვრების კრიტიკულ შოუებს, მაგ., კონცეპტუალისტი მინიმალისტი სემ ეკვუზელი და აბსტრაქციონისტი ფერმწერი სონია ალმეიდა. საკურატორო კვლევებში მისი გამოცდილება თავს იჩენს ჯგუფურ შოუებში, სადაც ჩნდება ისეთი სახელები როგორცაა ური არანი და ჯოან ჯონასი. სუბალის გამოფენები თანამედროვე არტ სცენის დიდ ცოდნას ეფუძნება და აზრის პროვოცირებას ისახავს მიზნად.

2018 წლის იანვარში Simone Subal გალერეაში ანნა ქეიმ, ქუინსის მუზეუმის პარალელურად, წარმოადგინა პროექტი – „გიბრალტარის გადაკვეთა შუადღისას“ (სურ.4), სადაც ხელოვანი, ყოფილი ბალერინა, თითქოს ქორეოგრაფიას წარმოგვიდგენდა, მხოლოდ აქ სხეულის ცალკეული ნაწილების ქორეოგრაფიაა და სხეულის დეკონტექსტუალიზებული ნაკვეთები მსხვრევადობისა და არამდგრადობის განცდას ქმნის. ეს ელემენტები მხატვრის გრაფიკულ ნამუშევრებში იჭრება და მათი სინთეზი უცნაურ ერთობას ქმნის, როცა მყიფე, მტვრევადი სხეული სამყაროს უპირისპირდება (სურ. 5). იმისთვის, რომ სამყაროს დაწოლას გაუძლოს, მას საყრდენი ესაჭიროება. ამიტომ აქვს თითხ, მუხლს, ტერფს სამაგრები, თითქოს ეს დაზიანებული ნაწილები ასე მყარდება და სუსტი უფრო ძლიერად გადაიქცევა. ანუ გადატანილი ტრავმა ერთგვარ სიძლიერედ იქცევა. ესაა მეტაფორა ტრანსფორმაციისა, თუ როგორ შეიძლება მტვრევის, ტრავმის გავლის გზით სიძლიერე მოიპოვოს ადამიანი.

არამდგრადობისა და ერთგვარად მტრულ გარემოში არსებობის განცდას დინამიკებიდან მომავალი ხმაც აძლიერებს. დამთვალიერებელს ყურში არაკეთილმოსურნე ხმები ჩაესმის – ქუჩის ხმაური, ჩურჩული, ცალკეული ფრაზები: „შენ ნივრის სუნი აგდის და მე უფრო მეტადაც მეყვარები“, „ქალები ისეთი კეთილები არიან“...დანანევრებული სხეულისა და გრაფიკული ნამუშევრების

ფოტოკოლაჟები ამ მობუტბუტე ხმებთან ერთად, მაყურებელსაც არასანდო, საშიშ სივრცეში ჩაითრევს. თუმც კედლებზე გამოსახული გრაფიკული ნამუშევრების სიზუსტე და ესთეტიზმი ამ განცდას ანიტრალებს, არბილებს. კომპლექსური ნამუშევრის მნიშვნელოვანი დეტალი მოკლე ვიდეოა სახელწოდებით „ღმერთმა შექმნა სამყარო და დანარჩენი მე გავაკეთე“, რომელიც თვალისგან მოფარებულ, სპეციალურად მოწყობილ ვინრო დერეფანშია ინსტალირებული. ვიდეო უფრო მეტ სიმძაფრეს ანიჭებს არტისტის გზავნილს ქალის განცდის შესახებ, რომელიც ამ საშიშ და მისთვის არაკეთილმოსურნე გარემოში არსებობს. არტისტის შიშველი სხეული ნელ-ნელა, ნაწილ-ნაწილ შემოდის კადრში. შემდეგ ესთეტიკურად მომხიბვლელ შიშველ სხეულზე დადებული ექსკრემენტის გროვა გამოჩნდება, რომელიც თავიდან მხოლოდ აბსტრაქტულ მოხაზულობად აღიქმება, მაგრამ მალევე ამუშავდება როგორც ნიშანი, მეტაფორა დაპირისპირების, დუალობის, ბალანს-დისბალანსისა – სილამაზე და მას დაპირისპირებული უმსგავსობა (სურ. 6). თუმც აქ ჩნდება კითხვა: არის კი ეს უმსგავსობა? თუკი ექსკრემენტს გამოვაცლით შინარსს, თუკი ჩვენი ცოდნა ამ ნივთიერებაზე ნულის ტოლია, არის კი ის უშნო, უმსგავსო? აქ მრავალი კითხვა წარმოიქმნება, რომელიც არტისტი ღიად დატოვა და ამ ქაოტურ, პოსტმოდერნულ სამყაროში მათ პირისპირ დაგვტოვა. ახლა ჩვენი ჯერია გავცეთ პასუხები ამ კითხვებს ან უპასუხოდ დავტოვოთ და ვიტივტივოთ გაურკვევლობის მორევში, სადაც ჩვენც არასტაბილურ და მყიფე, მსხვრევად არსებებად გადავიქცევით.

Sperone Westwater დღესდღეისობით ლოუერ ისთ საიდის ერთ-ერთი წამყვანი გალერეაა, რომელმაც მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ნიუ იორკის არტ სცენის ჩამოყალიბებაში. Sperone Westwater Fischers 1975 წელს დაარსდა, როდესაც ცნობილმა დილერებმა, ჯან ენცო სპერონემ, ანჯელა ვესტვოთერმა და კონრად ფიშერმა ნიუ-იორკში, სოჰოში პა-

ტარა საგამოფენო სივრცე გახსნეს (გალერეის სახელწოდება 1982 წელს Sperone Westwater-ით შეიცვალა). გალერეის დამფუძნებელთა თავდაპირველი პროგრამა ევროპულ ავანგარდთან ერთად, ცნობილი ამერიკელი მხატვრების ხელოვნებაზე იყო ფოკუსირებული. ადრეულთა შორის აღსანიშნავია კარლ ანდრეს, დენ ფლავინის, დონალდ ჯადისა და სოლ ლევიტის მინიმალისტური ნამუშევრების გამოფენა (1977); აგრეთვე ბრუს ნაუმანის, რიჩარდ ლონგის, ლუჩიო ფონტანას, პიერო მანცონის გამოფენები; ჯან ენცო სპერონეს მანამდე, 2002-2010 წლებში, ჰქონდა გალერეა, რომელიც Meatpacking District-ში იყო განთავსებული, 2010 წლის სექტემბერში კი Sperone Westwater-ის ახალი სივრცე ლოუერ ისთ საიდში გაჩნდა. გალერეამ ფოსტერი+პარტნიორების მიერ აგებულ შენობაში დაიდო ბინა.

დღეს, გალერეის დაარსებიდან ოთხი ათეული წლის შემდეგ, ის სხვადასხვა მედიაში მომუშავე ცნობილი ხელოვანების წარდგენას აგრძელებს. ასეთი სერიოზული კომერციული მოთამაშის რელოკაცია ლოუერ ისთ საიდის მიმართულებით ამ რაიონის ხელოვნების კერად ქცევის მნიშვნელოვანი ინდიკატორია, მით უფრო მაშინ, როდესაც ის „ხელოვნების ახალი ეკონომიკის ექსპონატად“ მოიაზრება.

გალერეის დამაარსებელმა ჯან ენცო სპერონემ და თავად გალერეამ დიდი როლი შეასრულა ქართველი ემიგრანტი ხელოვანის ეთერ ჭკადუას შემოქმედებით კარიერაში. არტისტი ამერიკაში თავისი გამოკვეთილი ხელწერით ჩავიდა. მისი ადრინდელი ნამუშევრები XVII საუკუნის ჰოლანდიურ ფერწერას მოგვაგონებს. შემოქმედის ამ პერიოდის ხელოვნება დიდ მონონებას იმსახურებდა, ალბათ პირველ რიგში იმიტომ, რომ ეთერი ახალგაზრდა, ნიჭიერი ქალი-მხატვარი იყო. პირველი წარმატებების შემდეგ მისი ნამუშევრების სტილი მალევე შეიცვალა და თემატურადაც გართულდა. მან თითქმის ტაბუირებული თემები წა-

მოსწია და რასობრივ პრობლემებს მიმართა. ამ ნამუშევრებმა სრულად წარმოაჩინა ეთერ ჭკადუას რთული, წინაღმდეგობრივი შინგანი სამყარო (სურ. 7). მხატვარი გამოხატავდა აფრო-მაერიკელების, კარიბიელების, რასტაფარელების ცხოვრებას, რაც არც თუ ისე მისაღები აღმოჩნდა მაშინდელი მხატვრული წრეებისთვის. გაუგებარი იყო აღმოსავლეთი ევროპიდან გამოსული თეთრკანიანი ახალგაზრდა ქალის მიერ აფრო-ამერიკელების თემით დინტერესება.

ეთერ ჭკადუას ხელოვნებაში გარდამტეხი მომენტი სწორედ მაშინ დადგა, როცა მან გაიცნო ჯან ენცო სპერონე, იტალიელი არტ დილერი. იმ დროისთვის მხატვარს უკვე შესრულებული ჰქონდა რამდენიმე ავტოპორტრეტი (სურ. 8). დილერმა ეთერს შესთავაზა, რომ ავტოპორტრეტით, თავისი „სახით“ გაეგრძელებინა „ამბების მოყოლა“. ასე შეიქმნა მისი ავტოპორტრეტების სერია (სურ. 9). ეთერმა საკუთარი ტიპაჟი გამოიყენა, რათა ქართველი ქალის სახის მეშვეობით, რაც შეიძლება მეტი მოეყოლა საქართველოზე. მხატვარი თავის გამირთან იდენტიფიცირდება. მისეული „ავტოპორტრეტი“ ხელოვანის მაყურებელთან გახსნის გზაა. მისი მხატვრული ენა რეალისტურია, თითქმის ნატურალისტური, მაგრამ ის საუბრობს მეტაფორის, ნიშნების საშუალებით. ეს ფიგურატიული ფერწერული ტილოები სხვადასხვა თემასა და კონცეფტს გვიშლის.

ეთერ ჭკადუა სწორედ თავისი ავტოპორტრეტით წარსდგა ჯან ენცო სპერონეს გალერეაში Sperone Westwater, სადაც 2012 წელს შედგა გამოფენა „პორტრეტები/ავტოპორტრეტები XVI საუკუნიდან XXI საუკუნებდე“. გამოფენა აერთიანებდა ძველ ოსტატებს იტალიიდან, საფრანგეთიდან, ინგლისიდან, ჰოლანდიიდან, ასევე მოდერნიზმის წარმომადგენლებსა და თანამედროვე არტისტებს. ეს იყო საუკუნეების განმავლობაში მიმდინარე ერთგვარი პროცესის ჩვენება, თუ როგორ იქმნებოდა პორტრეტები, რა პრიორიტეტები იყო სხვადასხვა

ეპოქაში და რა მესიჯებს უგზავნიდნენ მხატვრები მაყურებელს პორტრეტებისა თუ ავტოპორტრეტების მეშვეობით. გამოფენაზე წარმოდგენილ პორტრეტებს შორის იყო: მიკელე დე რიდოლოფო დელ გირლანდიოს „ჯენტლმენის პორტრეტი“ (XVI ს-ის შუა ხანა), ჯაკოპო ნეგრეტის, იგივე პალმა ილ ჯოვანეს „ახალგაზრდა მამაკაცის პორტრეტი“ (XVII ს-ის დასაწ.), ჯაკოპო დელ კონტეს „მამაკაცი ხელთათმანებით“ (ვენეციური სკოლა, XVI ს.), თეოდორ რომბუსის „ახალგაზრდა ჯარისკაცი“ (ანტვერპენი, XVII ს.), ასევე რიჩარდ ვან ბლიქის (ჰააგა, XVI-XVII სს.), ნიკოლას ლარგიეს (პარიზი, XVI-XVII სს.) და სხვათა ნამუშევრები. მათ გვერდით კი წარმოდგენილი იყო ფრანსის პიკაბიას „სიუზანის პორტრეტი“, პაბლო პიკასოს „ქალის თავი“, ენდი ვორჰოლის „ავტოპორტრეტი“, სიუზან როთენბერგის „1951 წლის მოგონება“ (იგივე, ავტოპორტრეტი), კიმ დინგლის „ჯგუფური პორტრეტი“ და მრავალი სხვა.

გამოფენაზე, რომელიც საუკუნეების განმავლობაში მიმდინარე დასავლური კულტურის მიმოხილვას წარმოადგენდა, ეთერ ჭკადუას „ცეკვა“ (2006 წ.) იყო გამოფენილი (სურ. 10). მხატვარი სურეალისტურ სცენას გამოსახავს. უცნაურ გარემოში, წარმოდგენილია უცნაურატრიბუტებიანი ახალგაზრდა ქალი, რომელიც თავად ავტორს მოგვაგონებს. მისი, გრძელი ნაწნავები აფრიალებულია, მას ხელში თეთრი ვირთხები უჭირავს და ქართულისმაგვარ ცეკვას, თანაც მამაკაცის პარტიას ასრულებს (ესეც ქალისა და მამაკაცის როლების გაცვლის ერთგვარი მეტაფორა-ნიშანია). სურათის გმირს, ქალს აქვს რაღაც დემონური. ის მძვინვრე, ბოროტი გამომეტყველებით ცეკვავს, თითქოს მაგიური რიტუალის შესრულებისას. მისი გარემოც მაგიურია, ის ჩაბნელებული ტყის ფონზეა გამოსახული, უკან კი ცხოველები შემოჯარულან, თუმცა ქალს არაფერი ეკარება, მას თავისი მაგიური ძალა იცავს. დაკვირვებისას, მოცეკვავის

სახეზე ცრელმლებს აღმოვაჩინო. იქნებ, ეს ის ძლიერი ქალია, ვინც თავის თავზე აიღო მამაკაცის ფუნქცია და ამ მაგიური როკვით უპირისპირდება და ცდილობს გადარჩეს სამყაროში, რომელშიც მასკულინური ძალაუფლება დომინირებს?!

ეთერ ჭკადუას ხელოვნებაში ქალი-გმირი ხან ეგზოტიკურ-მითოლოგიურ სამყაროს წარმოგვიდგენს, ხან ეროვნულ ადათ-წესებსა და სახეცვლილ ტრადიციებზე ირონიას გამოსახავს, ხანაც მძაფრად პოლიტიკურ-სოციალურ ან ფემინისტურ განაცხადს აკეთებს. „მინიმალური სურრეალიზმი, ჰიპერ-რეალისტური ფიგურატიული გამოსახულება ერწყმის ფანტასტიკურ, სიზმრისეულ კონტექსტებს. სიუჟეტები არაერთგვაროვანია, ორაზროვანი. მხატვარი წარმოადგენს ქალს „ფემინისტი დემონის“ სახით, სხვადასხვა ფსიქოლოგიური ასპექტითა და რაკურსით“<sup>4</sup>. „ის ყოველთვის საკუთარი დრამის ცენტრშია: რევოლუციონერი, ხორცად მამაცი, მემბოხე, კონსპირაციული, დამფრთხალი, კეთილგანწყობილი, კონფორმისტი ან სულაც ბოროტმოქმედი“ – წერს მხატვარზე სინტრა ვილსონი<sup>5</sup>.

ლევან მინდიაშვილის ხელოვნება ნიუ ორკის ორ ცნობილ გალერეას – Odetta და The Lodge Gallery უკავშირდება.

2014 წელს ბრუკლინში, ბუშვიკში, სხვა პატარა გალერეებთან ერთად, ახალი პატარა გალერეა – Odetta გაჩნდა, რომელსაც ინტერდისციპლინარული აბსტრაქციონისტი მხატვარი ელენ ჰეკლ ფეგანი ხელმძღვანელობს (სინესთეზია, დიგიტალური მედია, ინტერაქტიული პერფორმანსი). გალერეა ორიენტირებულია თანამედროვე მხატვრებზე, მისი ინტერესის სფეროს წარმოადგენს ფერთა თეორია, მინიმალიზმი, სიმბოლოები, ბუდიზმი, მუსიკა, ენციკლოპედიური აკვირება...

<sup>4</sup> ნ. მოციქულაშვილი, *ეთერ ჭკადუას-ავტოპორტრეტი*, საბაკალავრო ნაშრომი, თბ., 2016.

<sup>5</sup> ს. ვილსონი, *ეთერი ჭკადუა*, კატალოგი, თბ., 2013.

The Lodge Gallery ქით შვეიცერმა და ჯეისონ პატრიკ ვოგელმა დაარსეს 2013 წელს. აღნიშნული გალერეა წარმოადგენდა არა მხოლოდ სახელოვნებო პლატფორმას, არამედ მნიშვნელოვან სადისკუსიო და ექსპერიმენტულ სივრცეს. მიუხედავად იმისა, რომ გალერეა არტ ბაზრის აქტიური მოთამაშე იყო, გალერეის ხელმძღვანელობაზე კი პრესა წერდა, რომ „ვოგელი და შვეიცერი ნიუ იორკის ის ახალგაზრდა დილერები არიან, რომლებსაც თვალი უნდა ვადევნოთ“, წელს გალერეის ხელმძღვანელობამ მუშაობის დასრულების გადანყვეტილება მიიღო. The Lodge Gallery-ს პარალელურად, შვეიცერი არის ბუშვიკში მდებარე გალერეის David&Schweitzer Contemporary-ს მფლობელი/დირექტორი. საყურადღებო ფაქტია, რომ ლოუერ ისთ საიდში გალერეის დახურვის შემდეგ ქით შვეიცერი მთლიანად ბუშვიკის პროექტზე (David&Schweitzer Contemporary) ფოკუსირდა.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ლევან მინდიაშვილის ხელოვნება Odetta-ს და The Lodge Gallery-ს უკავშირდება. ლევანი ცდილობს დენადი იდენტობების კვლევით, წარსულის ანალიზითა და შესწავლით თანამედროვეობის გარკვევას. მას დიდი ხანია ჩამოუყალიბდა ინტერესი არქიტექტურისადმი, საჯარო სივრცეებისადმი, რომლებიც ადამიანის იდენტობას აყალიბებს. ეს სივრცე ხშირად ძალიან ინტიმური ხდება და ზღვარი პირადსა და საჯაროს შორის იკარგება (სურ. 11).

სწორედ ამ საკითხებს შეეხო ლევანი თავის ნამუშევრებში, რომლებიც Odetta Gallery-ში („Hot Stuff“, 2018, სურ. 12) და The Lodge Gallery-ში („სასაზღვრო ხაზები“, 2014, სურ. 13) წარმოადგინა. აქ ამეტყველებული იყო ის თემები, რაც მას არქიტექტურაში და საჯარო სივრცეში აინტერესებს – ადგილის იდეა, ჩვენი იდენტობა, წარსულთან დამოკიდებულება, პირადსა და საჯარო სივრცეებს შორის ზღვარის ნაშლა... ლევან მინდიაშვილის ნამუშევრებში მხატვრული იდეა განსა-

ზღვრავს მასალის შერჩევას, მისი ფიზიკური თვისებები ყოველთვის იდეის შესაბამისია. მინდიაშვილის არქიტექტურული სკულპტურები გარეგნულად ბეტონის მსგავსი, დაფერილი თაბაშირისგანაა შექმნილი. მტვრევადი თაბაშირი არამდგრადობის, მსხვრევადობის იდეას გამოხატავს და ეხმიანება ადგილის, სახლის ფუნდამენტურ თემას, რომელიც ასეთი მყიფე გახდა დღეს. ლევან მინდიაშვილიც ბევრ სხვადასხვა თანამედროვე მედიას იყენებს თავის ხელოვნებაში. მის ნამუშევრებში ყოველთვის ჩანს მისი, როგორც მოქანდაკის, ისე მხატველის ოსტატობა და უზადო გემოვნება.

2016 წელს ლევან მინდიაშვილსა და უტა ბექაიას იმავე The Lodge Gallery-ში ჰქონდათ ერთობლივი გამოფენა-პერფორმანსი „დაუსათაურებელი არქოლოგია“ (სურ. 14). ლევანის ინსტალიაციები, სკულპტურული ობიექტები, ფერწერული ნამუშევრები კვლავ ვიზუალური არტისტის მუდმივ კითხვას, ფიქრს გამოხატავდა: წარსულის აღქმა და ისტორიის გააზრება, ადგილის თემა, სახლისა და იმ ადგილების მეხსიერებაში აღდგენა, სადაც გვიცხოვრია და ჩვენი იდენტობა ჩამოყალიბებულია.

უტა ბექაიას ხელოვნებაც ორგანულად ინტეგრირდა ამ შოუში, რადგან იდენტობის და ისტორიული მეხსიერების თემები მისთვისაც ახლობელია. უტა გენეტიკურ, ბიოლოგიურ მეხსიერებაზე კონცენტრირდება. მისი მხატვრული სამყარო კარგად გაიხსნა მისსა და მინდიაშვილის ერთობლივ პერფორმანსში „თუ თქვენ გიცხოვრიათ აქ, მაშინ ახლა თქვენ სახლში უნდა იყოთ“, რომელიც შეასრულა იაპონელ/ამერიკელმა ბუტოს მოცეკვავემ აზუმი ოემ. უცნაურად ჩაცმულ, ნიღბით დაფარულ აზუმის დაფაზე, სადაც სკულპტურული ობიექტები ეკიდა, გამოჰყავდა ქართული ასოები, შემდეგ ეს ასოები უაზრო ნაწერებში, ნაჯღაბნში გადავიდა. პერფორმერმა ტანსაცმელი გაიხსნა, პარიკიც მოაძრო და დარჩა შემნიღბველი სამოსის ამარა, რომელიც კანივით

გადაჰკვროდა მთელ სხეულსა და სახეზე. მერე ამ ერთიანი ნიღბის მოხსნის დრო დადგა. პერფორმერმა ეს ნიღაბიც მოიხსნა, მაგრამ სახე მაინც არ გაშიშვლებულა, არ გამოჩენილა მაყურებლის წინაშე. ანუ ის ისევე ატარებდა წარსულის, ადგილის, საცხოვრისის თუ გენეტიკური მეხსიერების ნიღაბს, ტვირთს, რისგანაც განთავისუფლება შეუძლებელია. პერფორმანსის შემდეგ დარჩენილი სამოსი გამოფენის ნაწილად იქცა და, როგორც მეხსიერების, მოგონების მეტაფორა, ისე ინტეგრირდა მასში (სურ. 15).

მიუხედავად იმისა, რომ აღნიშნული გალერეები და მუზეუმები, ნიუ იორკის სხვა ცნობილ სახელოვნებო სივრცეებთან ერთად, ნიუ იორკის კულტურულ ლანდშაფტს ქმნის და სინათლის შუქზე გამოჰყავს ახალი მოთამაშეები, რომელნიც ამ ქალაქის და არა მხოლოდ ამ ქალაქის მომავალს წარმოადგენენ, თანამედროვე ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესების შეფასება, მით უფრო ამერიკული ხელოვნების თავისებურებებისა და ახალი ტენდენციების კვლევა უითნის ბიენალეს გარეშე შეუძლებელია.

უითნის ბიენალე ხელოვნების მუზეუმის მცდელობაა დასვას რთული შეკითხვა – როგორ შეიძლება განისაზღვროს ამერიკული ხელოვნება? ხელოვნების სხვა ინსტიტუციები მართავს დიდ გამოფენებს, ბიენალეებსა და ტრიენალეებს, მაგრამ არც ერთია ორიენტირებული კონკრეტულად ამერიკულ ხელოვნებაზე. ეს ადგილობრივი ფოკუსი საკამათოა და სერიოზულ გამოწვევას წარმოადგენს როგორც კურატორების, ისე მხატვრებისთვის.

ბიენალე XX საუკუნეში ამერიკული ხელოვნების წარმატების ერთ-ერთ ძირითად მიზეზად მოიაზრება. გამოფენას ხანგრძლივი ისტორია აქვს, რომელიც მჭიდროდ არის დაკავშირებული ამერიკის შეერთებული შტატების ხელოვნების განვითარებასთან. აღსანიშნავია, რომ მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ პერიოდამდე ამერიკის შეერთებული შტატების გალერეებსა და მუზეუმებში

ევროპული ხელოვნება დომინირებდა. ამერიკელი მხატვრები, თავის მხრივ, ყურადღებისა და ლეგიტიმურობისთვის იბრძოდნენ. „ამერიკული ხელოვნების“ გამოფენის იდეა დასაბამს იღებს Whitney Studio Club-იდან, რომელიც 1918 წელს გერტრუდა უითნიმ დააფუძნა. თავად უითნის ამერიკული ხელოვნების მუზეუმი 1931 წელს დაარსდა და XX საუკუნის ამერიკული ხელოვნების პოპულარიზაციის ერთ-ერთ ძირითად კერად იქცა. თავდაპირველად, გამოფენებზე წარმოდგენილი იყო მხოლოდ ფერწერა, სკულპტურა და ქალაქში შესრულებული ნამუშევრები, 1973 წლიდან კი, როდესაც ის ორწლიან ფორმატზე გადავიდა, შეიცვალა საკურატორო მიდგომა, რომელიც ყველა მედიას ჩართვას გულისხმობდა. ნიუ იორკის სხვა ინსტიტუციებისგან განსხვავებით, რომელნიც უმეტესად აბსტრაქტულ ხელოვნებაზე (როგორც თანამედროვე ხელოვნების ერთადერთ ფორმაზე) იყო ორიენტირებული, უითნის ბიენალეებზე, აბსტრაქტულ ხელოვნებასთან ერთად, ფიგურატიული და რეალისტური ნამუშევრები იფინებოდა, რაც გარკვეულწილად, თანამედროვე ამერიკული ხელოვნების პლურალისტურ მიდგომას განაპირობებდა.

საინტერესოა თუ როგორ განიხილავს თავის იდენტობას უითნის ბიენალე და ამერიკული ხელოვნების მუზეუმი მზარდი გლობალიზაციის პირობებში: მათი დღევანდელი მონაცემებით, „ამერიკელობა“ გულისხმობს არტისტებს, რომლებიც ცხოვრობენ და მუშაობენ ამერიკის ტერიტორიაზე, მაგრამ ეს არ გამოორიციხავს იმას, რომ ეს არტისტები შეიძლება „ამ ტერიტორიაზე“ დროებით იყვნენ ან თვითიდენტიფიცირებას სხვა ქვეყანასთან ახდენდნენ.

თანამედროვე ხელოვნება თანადროულ პოლიტიკაში, ეკონომიკაში და ტექნოლოგიაში მიმდინარე ცვლილებების პარალელურად ვითარდება. ის ძალიან სწრაფად ცირკულირებს და აქრობს განსხვავებას „აქ“ და „იქ“-ს შორის. დიგიტალური რეპრო-

დუცირება და დისტრიბუცია ხელოვნების სამყაროს ექსპანსიას განაპირობებს. გლობალური, პლურალისტური არტ სამყარო კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს ნაციონალური ხელოვნების გამოფენის ფუნქციას. უითნის ყოველწლიური გამოფენებისგან განსხვავებით, დღეს საკმაოდ დიდ უხერხულობასა და გაუგებრობას იწვევს ტერმინი „ამერიკული ხელოვნება“, ისევე, როგორც ხელოვნების „ეროვნულ“ ენაზე საუბარი ან იმ ეროვნული სტილისტური ნიშნების ანალიზი, რომელიც ამერიკის შეერთებული შტატების ხელოვნებას სხვა ქვეყნების ხელოვნებისგან განასხვავებს. ამერიკული ხელოვნების ყველაზე მარტივი განსაზღვრებაც კი – ხელოვნება შექმნილი ამერიკელების მიერ, რღვევას იწყებს. ამერიკელობის ცნება იმდენად ტევადი და დიფუზიურია, რომ რთულია მისი ზუსტი განსაზღვრა. ეს არ ნიშნავს იმას, რომ დღეს ბიენალემ დაკარგა მნიშვნელობა, ის უბრალოდ გასცდა რიგიდული კლასიფიკაციის ჩარჩოებს. ის აჩვენებს თანამედროვე ამერიკის მრავალფეროვან სახეს და თანამედროვე სამყაროს მნიშვნელოვან საკითხებზე საუბრობს – გლობალიზაციაზე, ტექნოლოგიებზე, მიგრაციასა და იდენტობაზე. ის აერთიანებს ისეთ აქტუალურ თემებს, როგორცაა რასობრივი დისკრიმინაცია, გენდერული თანასწორობა, სექსუალური ორიენტაცია, ტრადიციული ტექნიკებისა და ჟანრების გადაფასება, ახალი მედიები...

უითნის გამოფენა ყოველთვის განხილვის თემას წარმოადგენდა, რადგან ის თანამედროვე ამერიკული ხელოვნების ერთგვარ სარკედ მოიაზრებოდა. ბოლო გამოფენების საფუძველზე ნათლად ჩანს, რომ უითნის ბიენალე, ისევე როგორც თანამედროვე ამერიკული ხელოვნება, ლაბირინთს ჰგავს, რომელიც პოსტმოდერნიზმის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მეტაფორაა და ერთგვარ ასისტემურ სივრცეს წარმოადგენს, რომელიც პერმანენტული მოძრაობის და ცვლილების იდეას ეფუძნება. ეს არის ხელოვნების

სამყარო, სადაც ყველა გზას აქვს საშუალება გადაიკვეთოს სხვა გზასთან, „სადაც არ არის ცენტრი, პერიფერია...“ (უ. ეკო). ის ერთდროულად უამრავ მნიშვნელობას ბადებს და მასში მოგზაურობა უსასრულო შესაძლებლობებში, შეგრძნებებში, გამოცდილებებში ხეტიანს ჰგავს. აქ არ არსებობს ღერძი, ცენტრალური ტოპოსი, რომელიც მოძრაობის ვექტორს განსაზღვრავს. აქ არ არსებობს წამყვანი ჟანრები და მიმდინარეობები, ძირითადი და მეორადი დარგები. არც ერთ მიმართულებას არ აქვს უპირატესობა, რაიმე ტიპის პრივილეგირებული კავშირი. ერთადერთი რაც მუდმივია – ცვლილება, მოძრაობა, რომელიც უსასრულო მიმართულებების შექმნას განაპირობებს. ამერიკული ხელოვნების ლაბირინთის არქიტექტონიკაში ყველა გზას აქვს საშუალება გადაიკვეთოს სხვა გზასთან და შექმნას ახალი გზა, რომელიც კიდევ ახალ გზებს გააჩენს.

საგულისხმოა, რომ თანამედროვე ამერიკულ ხელოვნებაში პოსტმოდერნისტული კულტურის ძირითადი მახასიათებლები იჩენს თავს – დეცენტრალიზაცია, დისკრეტულობა და იერარქიული კონსტრუქციების რღვევა, ციტატურობა, ინტერტექსტუალობა, ორაზროვნება, პლურალიზმი, ქაოტურობა, მგრძნობელობა, ირონიულობა, სიმბოლურობა, სამყაროს აღქმა, როგორც მუდმივად ცვალებადი, ამორფული, პოლივარიანტული რეალობისა, ორმაგი კოდირება, სიმულაცია, ფრაგმენტაცია, კარნავალიზაცია და პაროდირება, ჰიბრიდიზაცია და ჟანრების მუტაცია.

სახეზეა ინტერტექსტუალობა, როდესაც ერთი და იგივე ნამუშევარში თანაარსებობს სხვადასხვა „ტექსტები“, წინამორბედი კულტურების და გარემომცველი კულტურის ტექსტები. ძველი კოდები, ფორმულები, რიტმული სტრუქტურები ახალ კონტექსტში განაგრძობს არსებობას. ციტატების თამაში (ციტატაში იგულისხმება არა მხოლოდ უბრალოდ ფრაგმენტის, არამედ სტილისტური კოდის დასესხებაც, რომელიც მის უკან მდგომ აზროვნების ფორმას ან ტრადიციას წარმოადგენს) „ენების“ თამაშად გადაიქცევა, სადაც არც ერთ ენას არ ენიჭება უპირატესობა სხვების წინაშე. თავს იჩენს პოსტმოდერნიზმის პლურალიზმი, რომელიც სხვადასხვა დისკურსის ერთდროულად არსებობას გულისხმობს. დრო კარგავს მოდუსებს და „წარსულანმყოფ“ გაურკვეველ სახეს იძენს. მეფდება ღია ანტიფორმა.

ამერიკაში მცხოვრები და მოღვაწე, საქართველოდან ემიგრირებული ხელოვნების მრავალფერი კალიდოსკოპიც სინთეზურად ეწერება ამერიკული თანამედროვე ხელოვნების რთულ ლანდშაფტში, მის ლაბირინთში. მათი ხელოვნება იკვეთება იმ სივრცესთან, სადაც ფერწერა, სკულპტურა, ფოტოგრაფია, ინსტალაცია, კინო, ვიდეო, პერფორმანსი, ინტერნეტ ხელოვნება და ნამუშევრები, რომელებიც არ მიეკუთვნება არც ერთ განსაზღვრულ კატეგორიას, ერთად თანაარსებობს. მათი ხელოვნების პრობლემემატიკის მრავალფეროვნება ასევე თანხვედრაშია იმ თემატიკასთან, რომელსაც დღევანდელი ამერიკელი თუ იქ მოღვაწე სხვა თანამედროვე არტისტები ეჭიდებიან. ამ პრობლემების არეალი დიდია: ფემინისტური, გენდერული თემები, სექსუალური და ეროვნული უმცირესობების, დენადი იდენტობების, ადგილმონაცვლეობის, დევნილობის, პოლიტიკური, სოციალური პრობლემების, იდენტობის, კულტურული წარსულისა და ადგილის, ადამიანის და ბუნების ურთიერთობის, პიროვნების შინაგანი დუალობის, ქვეცნობიერში დაფარულის საკითხები... მათი ვიზუალიზაციისა და შემოქმედებითად გამოხატვის ფორმებიც პლურალურია, სადაც რეპლიკა, კომენტარი, ციტატა, მეტაფორა, რეპროდუცირება, ტექსტების მრავალშრიანობა, გამონაგონისა და ნამდვილის, ილუზორულისა და რეალურის, წარსულისა და აწმყოს აღრევა აღქმის საზღვრების მოშლასა და მრავალგვარი მნიშვნელობების, არამდგრადი იდენტიფიკაციის ველს ქმნის, სადაც არაფერია ზუსტი, სივრცე კი ფართოდაა გახსნილი სუბიექტური ნაკითხვისთვის.

## Ketevan Shavgulidze

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University  
 Grigol Robakidze University  
 Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

## Mzia Chikhradze

George Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation  
 Ivane Javakhishvili Tbilisi State University  
 Free University

## New York, „The New Queen of the Art Scene“

The article is an attempt to review present art market and contemporary art processes in globalized and regionalized world. This is the analysis of political or social occurrences, which greatly defined the art and art scene in New York. New York is considered the leader of contemporary art market and the center of the world art. Accordingly, the survey of the significant art institutions in New York (museums, art galleries) determining the vector of development of contemporary art and its character was done. Namely, New York obtains the status of the cultural capital of the world art at the beginning of the 21<sup>st</sup> century. The main doctrine of American art is the idea of pluralism, where one can find the combination of geometrical and lyrical abstraction, hyperrealism, photorealism, minimalism, neo pop art, monochrome painting, neo expressionism, intermedia, assemblage, digital painting, graphite, performance, installation and so on.

Georgian artists, living and working on American art scene for years, are involved in the above-mentioned processes. Multicolored kaleidoscope of their art intrinsically merges with the complex landscape of American art. It interferes with a space where painting, sculpture, photography, installation, cinema, video, performance, internet art and works of no definite category coexist. The variety of the issues of their art concurs with the themes of contemporary American or other artists who live and work there. Their art includes the topics of feminism and gender, fluid identities, displaced people and exile, cultural past and place, hidden personal duality, covered subconscious, relationship of a person and nature, the issues of sexual and national minorities, political, social problems, etc. The forms of visualization of the above topics are plural as well; here replica, comment, notation, metaphor, reproduction, multilayer text, mixture of a true and invented, past and present, illusive and real destroys the limits of perception and creates the field of labile identification, where nothing is exact and the space is open for subjective reading.



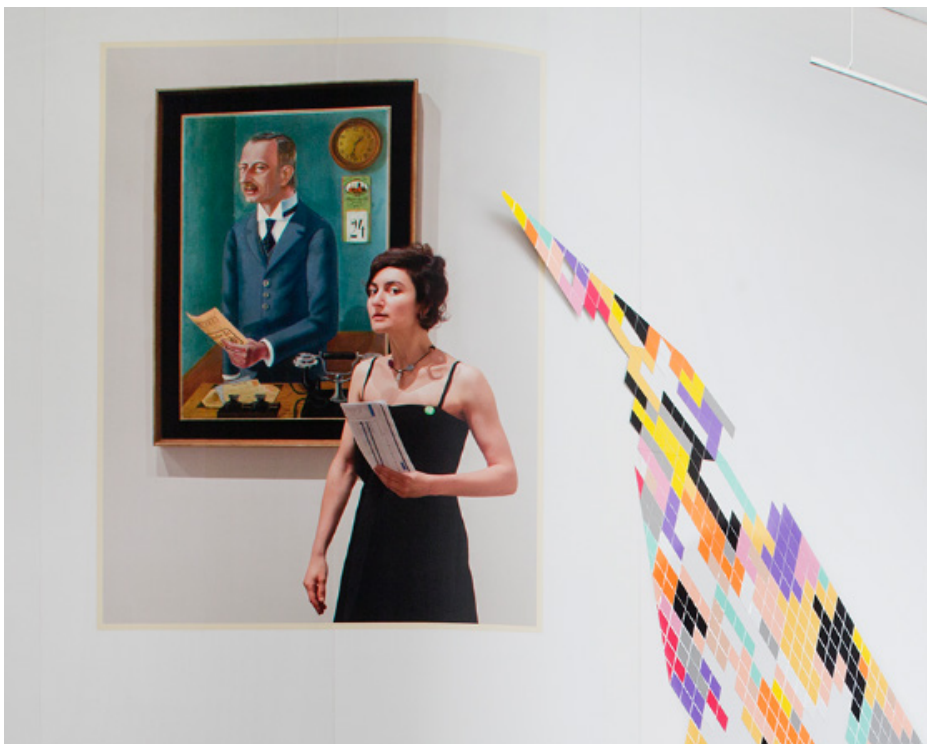


1. ლევან სონღულაშვილი, უსათაურო, ბრუკლინის მუზეუმი  
Levan Songulashvili, Untitled, Brooklyn Museum



2. ლევან სონღულაშვილი, Idem et idem

Levan Songulashvili, Idem et idem



3. ანნა ქეი, სიღრმისეული მიდგომა და იოლი გამოსავალი, დეტალი  
 Anna K.E., *Profound Approach and Easy Outcome*, detail



4. ანნა ქეი, გიბრალტარის გადაკვეთა შუადღისას, გამოფენის დეტალი, სიმონე სუბალის გალერეა, ნიუ იორკი  
 Anna K.E., *Crossing Gibraltar t Midday*, Simone Subal Gallery, NY



5. ანნა ქეი, გიბრალტარის გადაკვეთა შუადღისას, სიმონე სუბალის გალერეა, ნიუ იორკი  
Anna K.E., Crossing Gibraltar t Midday, Simone Subal Gallery, NY



6. ანნა ქეი, კადრები ვიდეოდან „ღმერთმა შექმნა სამყარო და დანარჩენი მე გავაკეთე“  
Anna K.E., Stills from the video – God Created the World and I Did the Rest



7. ეთერ ჭკადუა, აია

Eter Chkadua, Aja



8. ეთერ ჭკადუა, ტრადიცია

Eter Chkadua, Tradition



9. ეთერ ჭკადუა, მოღალატე ცოლი

Eter Chkadua, Unfaithful Wife



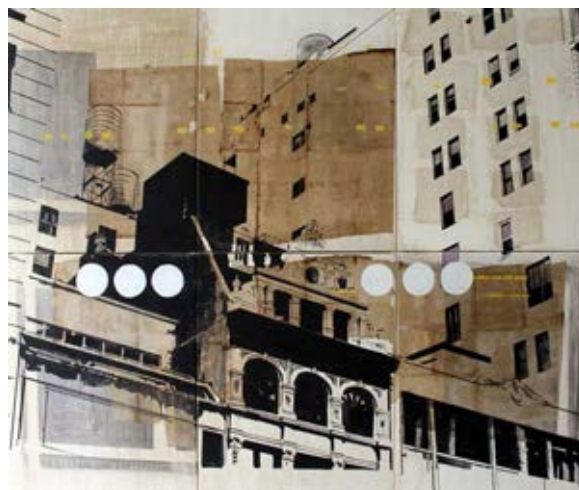
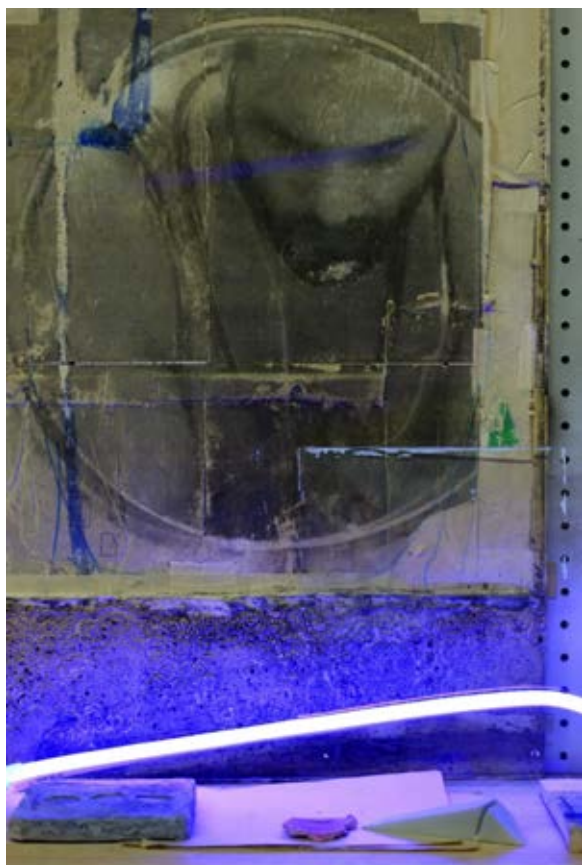
10. ეთერ ჭკადუა, ცეკვა

Eter Chkadua, Dance



11. ლევან მინდიაშვილი, ცარიელი საწოლების სერიიდან

Levan Mindiashvili, Empty Beds

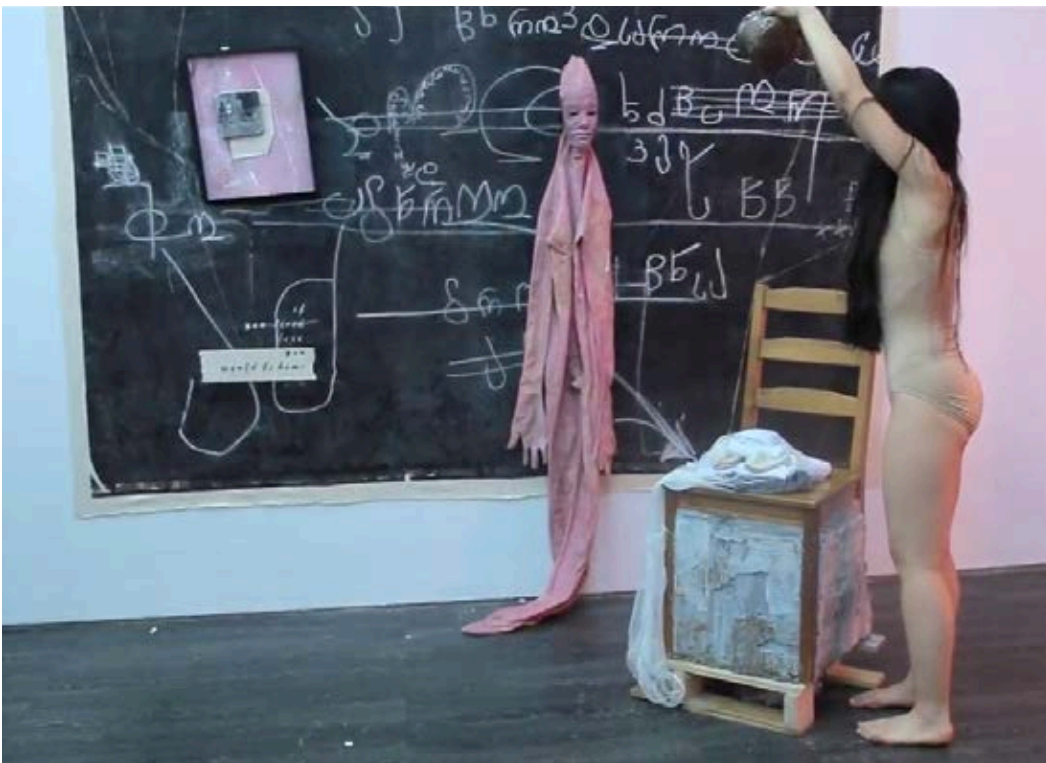


13. ლევან მინდიაშვილი, სასაზღვრე ხაზები, ლოჯ გალერეა  
Levan Mindiashvili, Borderlines, The Lodge Gallery

12. ლევან მინდიაშვილი, Hot Stuff, გალერეა ოდეტა  
Levan Mindiashvili, Hot Stuff, Odetta Gallery



14. ლევან მინდიაშვილი, დაუსათაურებელი არქეოლოგია, ლოჯ გალერეა  
Levan Mindiashvili, Untitled Archeology The Lodge Gallery



15. უტა ბექაია, ლევან მინდიაშვილი. პერფორმანსი – აქ რომ გეცხოვრა, ახლა სახლში იქნებოდი  
Performance of Uta Bekaia and Levan Mindiashvili, If You Lived Here You Would Be Home Now

## თამარ ავაშუკელი

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

### არქიტექტურის პოლიტიკური კონტექსტი

*„მე, ხელოვნებაში დიდად კომპეტენტური არ ვარ, ჩემთვის ეს ერთგვარი ინტელექტუალური ბრმა ნანლაგია, და როდესაც მისი პროპაგანდისტული როლი დასრულებული იქნება, ჩვენ მას კრიჭ, კრიჭ-ამოვჭრით.“<sup>1</sup>*

ხელისუფლების მხრიდან სრული კონტროლი ყველასა და ყველაფერზე, ნამდვილად არ არის დამახასიათებელი მხოლოდ XX საუკუნისთვის. თუმცა ის, რასაც პოლიტიკურ მეცნიერებაში ტოტალიტარიზმად მოიხსენიებენ, ნამდვილად წინა საუკუნის ფენომენია. ისტორიისთვის ნაცნობი რეჟიმებისგან (დიქტატურა, ტირანია, მონარქიები თუ სხვ.) მას განასხვავებს მცდელობა ძალადობრივი მეთოდებით აკონტროლოს არა მხოლოდ ადამიანის ქმედება, არამედ მისი ცნობიერება, აზროვნება. ტოტალიტარული რეჟიმის მიზანია არა ბრძანების შემსრულებელი, დამორჩილებული საზოგადოება, არამედ „იდეოლოგიურად მართებულად მოაზროვნე“ ადამიანთა მასა. პირველი ეტაპის ამოცანა იყო ტოტალური კონტროლისა და დაუფარავი, ყველაფრის მომცველი პროპაგანდის მეშვეობით, ადამიანის ცნობიერის ფორმირება. იგი აუცილებელი იყო მთავარი მიზნის – იდეოლოგიის შესაბამისად „მოაზროვნე“ ადამიანის შესაქმნელად, რომლიც თავად იქცევა კონტროლის თუ თვითკონტროლის იარაღად. მხოლოდ ასეთი ცვლილების შემთხვევაში იყო შესაძლებელი ჩაგრულთა ამბოხის თავიდან აცილება, რაც იქნებოდა გარანტი სისტემის სიცოცხლისუნარიანობისა: „მუშათა კლასის სოციალისტური ცნობიერება – ეს ერთადერთია, რამაც შეიძლება ჩვენი გამარჯვება უზრუნველყოს“<sup>2</sup>.

ზემოთაც ითქვა: ადამიანს კი არ უნდა შეესრულებინა ბრძანება, არამედ უნდა გაეზიარებინა, გაეთავისებინა და საკუთარ დაკვეთად აღექვა იგი. ზემოდან ნამოსული, თავსმოხვეული დირექტივები, პროპაგანდისა და ტერორის წრეში გავლით, ხალხის დაკვეთად უნდა ქცეულიყო და იქცეოდა კიდევ საბჭოეთში. რეჟიმის დაშლის შემდეგ, საპნის ბუშტივით გასკდა მთელი რიგი „საამაყო საბჭოთა მიღწევები“, თუმცა მთავარი მისია „ახალი ადამიანის“ შექმნისა, ნამდვილად წარმატებულად განხორციელდა. 1974 წელს გამოცემულ ნაშრომი „საბჭოთა ადამიანები „ გვამცნობს, რომ, დიახ, საბჭოთა სისტემამ შეძლო და შექმნა „ახალი, უმაღლესი განვითარების ადამიანი – ჰომო სოვეტიკუსი“<sup>3</sup>. საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XXV ყრილობაზე ლ. ბრეჟნევი სიამაყით აცხადებს – „საბჭოთა ადამიანი – აი, ეს არის უმიშვნელოვანესი შედეგი განვლილი 60 წლისა“<sup>4</sup>. ზუსტად ამ „ახალი ადამიანის“ შექმნაზე იმუშავა სისტემამ: ტოტალური კონტროლი და ზღვარსგადასული სისასტიკე. ეს იყო დაუფარავი, უფრო მეტიც, „აფიშირებული“ პოლიტიკური ტერორი – „ჩვენ ვცხოვრობთ უდიდესი შიშის ეპოქაში“, – აცხადებს ა.აფინოგენოვის პიესის „შიშის“ პერსონაჟი

<sup>1</sup> Ю. П. Анненков, *Дневник моих встреч. Цикл трагедий*, в 2 томах, New York, 1966, გვ. 69-70.

<sup>2</sup> В. И. Ленин, „*Что делать? Наболевшие вопросы нашего движения*“, 1901.

<sup>3</sup> Коллектив авторов, *Советские люди*, М., 1974, გვ. 3.

<sup>4</sup> *Правда*, 25.2.1976; Л. И. Брежнев, *Ленинским курсом*, ტ. 5, გვ. 488.



– პროფესორი ბოროდინი, „ეპოქის ასეთ დახასიათებას არ ეწინააღმდეგებოდა სტალინი“<sup>5</sup>, პირიქით, აღნიშნული პიესა წარმატებით იდგმებოდა მთელ საბჭოთა კავშირში. ძალადობრივი მეთოდები აუცილებელი იყო „კლასობრივი მტრების“ გასანადგურებლად. ამ მეთოდების აფიშირება კი – ტოტალური შიშის დასათესად. შიშის, რომელსაც უნდა შეექმნა ახალი საბჭოთა ადამიანი – უნიციატის, შიშით მოცული, მაგრამ „ბედნიერი“, მორჩილი, კოლექტივის წევრი. ტოტალურ ტერორს თან სდევდა პროპაგანდა, რომელიც ერთი მხრივ, ქმნიდა მტრის ხატს, ასაბუთებდა მათ წინააღმდეგ გამოყენებული ძალადობრივი მეთოდების აუცილებლობას, მეორე მხრივ, „ავრცელებდა“ საყოველთაო ოპტიმიზმს. სისტემა მოქმედებდა ტრადიციული მიდგომით – მათრახი და თაფლაკვერი. ოღონდ მათრახი იყო, „თაფლაკვერი“ – არა! შესაბამისად, აუცილებელი იყო მისი ჯერ იდენტიფიცირება, შემდეგ კი შექმნა. წამახალისებელ იმპულსად – „თაფლაკვერად“ სისტემამ შეარჩია ოპტიმიზმი, კარსმომდგარი კომუნისტური ბედნიერების უპირობო რწმენა.

ამ რთული მისიის შესასრულებლად აუცილებელი იყო მექანიზმი, რომელიც არ დაუშვებდა არანაირ გადაცდომას. სისტემა, სადაც ყველაფერი იმუშავებდა იდეოლოგიაზე. 1920-იანი წლების მეორე ნახევრიდან დაიწყო მუშაობა სისტემაზე. თავიდანვე ეს იყო უტოპიურ იდეაზე დაფუძნებული, ძალადობრივი სახელმწიფო, რომლის მთავარი იარაღი შიში და არარსებული კომუნიზმის მოლოდინით დათესილი ოპტიმიზმი იყო. თუ თავიდან ოპტიმიზმისთვის საკმარისი იყო მხოლოდ კომუნიზმის იდეა და იმედი, რომ კლასობრივი მტრის განადგურებისა და ძალაუფლების ხალხის ხელში გადასვლის შემდეგ, იდეა ხორცს შეისხამდა, მომდევნო წლებში „მტრის სპექტრი“ კიდევ უფრო გაიზარდა, ეკონომიკური მდ-

გომარეობა დამძიმდა. არსებული რეალობა არაფრით ჰგავდა შეპირებულ კომუნისტურ ბედნიერებას, იდეა სულ უფრო იცრიცებოდა. პარტიულმა ელიტამ კარგად იცოდა, რომ კომუნიზმი არც თუ ახლო მომავლის პერსპექტივა იყო. შესაბამისად, აუცილებელი იყო სხვა, ილუზორული, ბედნიერი „რეალობის“ შექმნა“, ირეალურის რეალობად აღქმა უზრუნველყოფილი იყო ტოტალური ტერორით და პროპაგანდით. რაც შეეხება კულტურას, 1932 წლამდე სახელოვნებო სფეროში გატარებული მთელი რიგი რეფორმების შედეგად, საბჭოთა კავშირმა მიიღო სფეროს ცენტრალიზებული სისტემა და თითქმის სრულიად კონტროლირებადი შემოქმედებითი წრე, 1932 წლის შემდეგ კი, ამ ორი ბერკეტის გამოყენებით, სრულიად ჰომოგენური, მხოლოდ სისტემის მიერ დაშვებული „მრავალფეროვნებით“ დაჯილდოებული ხელოვნება. ცენტრალიზებულმა კონტროლირებადმა სისტემამ მარტივად, სწრაფად და ყველანაირი „რყევების“ გარეშე მოახდინა ავანგარდული ხელოვნების დაგმობა და „სოცრეალიზმზე“ გადასვლა, შემდეგ კი ამ უკანასკნელის დაგმობა და ახალ კურსზე გადასვლა (1955 სკკპ ცკ და სსრკ მინისტრთა საბჭოს დადგენილება „მშენებლობასა და პროექტირებაში ზედმეტობების აღმოფხვრის შესახებ“).

1930-იან წლებამდე არსებული შემოქმედებითი თავისუფლება და პლურალიზმი, ახალი საბჭოთა ხელოვნების რაობის, მისი კომუნისტურ იდეოლოგიაზე მორგების გზების ძიებებით აიხსნება. ამ ეტაპზე, მიზანი სრულიად ახალი ტიპის სახელმწიფოსთვის ასეთივე ხელოვნების შექმნაა, ხელოვნებისა, რომელიც სრულად ასახავს სოციალიზმის იდეებს. ეს ეტაპი ხასიათდებოდა სხვადასხვა მიმართულებით წარმოებული ძიებებით, დისკუსიებითა და ჯანსაღი ინტელექტუალური პროცესით, რომელიც უნდა დასრულებულიყო ახალი, იდეოლოგიის შესაბამისი სტილის, მისი მკაფიო თეორიული კრიტერიუმების ჩამოყალიბებით.

<sup>5</sup> М. Геллер, *Машина и винтики*, London, 1985, გვ. 103.

1930-იანი წლებიდან იცვლება მიზანი და მიდგომა ხელოვნების მიმართ, ისევე როგორც იცვლება გარემო პირობები. ძიებები, ისევე როგორც მათი თანმდევი ინტელექტუალური პროცესი დასრულებულია. არჩევანი გაკეთებულია „სოცრეალიზმზე“. თუ პირველი ეტაპის მიზანი იყო მოაზროვნე, ნაციონალური ადამიანისა და შესაბამისი გარემოს შექმნით, საფუძველი ჩაეყარათ კომუნისტური კეთილდღეობისთვის, „სოცრეალიზმს“ უკვე არ აინტერესებს მომავლის კეთილდღეობა. მას სჭირდება ის ანმეოში. სოციალისტური რეალიზმი ყველა საშუალებით ცდილობს შექმნას ან უკვე შემდგარი კეთილდღეობის ილუზია. შესაბამისად, მას სჭირდება არა გონება, არამედ ემოცია, რწმენა.

1930-იანი წლებიდან ხელოვნება და მათ შორის, არქიტექტურა აუცილებლად უნდა ყოფილიყო ხალისიანი, ამალელებული, პომპეზური და ჰეროიკული. საბჭოთა არქიტექტურა უნდა გამოხატავდეს „აღტაცებას და სიდიადეს“.

1932 წლიდან საბჭოთა კავშირში დაშვებულია მხოლოდ კლასიკური არქიტექტურის ელემენტების გამოყენება. რესპუბლიკებში აუცილებელია კლასიკური არქიტექტურის ნაციონალური ელფერით გაჯერება. გამოწვევის ნარმოადგენს მხოლოდ რუსეთი, სადაც ნაციონალურ არქიტექტურად მიჩნეულია კლასიციზმი.

ეს არის ზოგადი ჩარჩო, რომელიც საკმაოდ ბუნდოვანია და იძლევა ინტერპრეტაციის საშუალებას როგორც კლასიკური, ასევე ნაციონალური არქიტექტურის გამოყენების თვალსაზრისით. მაგალითად, სანყის ეტაპზე არქიტექტორებმა კლასიკურ არქიტექტურად მიიჩნიეს ყველა მანამდე არსებული სტილი, მათ შორის ავანგარდი, ეგვიპტური, შუმერული არქიტექტურა. ამან საფუძველი დაუდო მოკლე გარდამავალ ხანას-პოსკონსტრუქტივიზმს. მსგავსი

მრავალფეროვნება სისტემისთვის მიუღებელი აღმოჩნდა. შესაბამისად, ამ ზოგად დებულებას მოჰყვა აკრძალვები, რომელნიც სულ უფრო ავიწროებდა ჩარჩოს. აიკრძალა ავანგარდი, გოთიკა, ბაროკო, მოდერნი, კლასიკური და ნაციონალური არქიტექტურის არაკრიტიკული ათვისება, ეკლექტიკა. აიკრძალა დაშვებულ სტილთა სისტემური გამოყენება. საბჭოეთს არ სჭირდებოდა პირდაპირი ბმა რომელიმე სტილთან, რადგან ითვლებოდა, რომ სტილს შობს კონკრეტული ეპოქა, მისი სოციალურ-პოლიტიკურ-ეკონომიკური სისტემა. სტილის პირდაპირი კოპირება გაიგივებული იქნებოდა კონკრეტულ ეპოქასთან, წყობასთან, სისტემასთან, რაც სრულიად დაუშვებელი იყო. პრიორიტეტი ენიჭებოდა არა რომელიმე ერთ კონკრეტულ სტილს, არამედ სტილთა „იდალურ“ ნაზავს, რომელიც იქნებოდა ვიზუალურად ნაცნობი, მაგრამ შინაარსობრივად ახალი.

1932 წლის შემდეგ, მიუხედავად ფართომასშტაბიანი კამპანიისა ეკლექტიზმის წინააღმდეგ, დაშვებულია მხოლოდ ის. ერთადერთი რაც აერთიანებს „სტალინურ არქიტექტურას“, ეს ეკლექტიკაა, არანაირი კრიტერიუმები სინთეზისა, ისევე როგორც სტილისა, პრაქტიკულად არ არსებობს. იყო თუ არა ნამუშევარი სოციალისტურად გამართლებული, ამას კონკრეტული ადამიანები განსაზღვრავდნენ. შეფასების კრიტერიუმების არარსებობა იდეალურ პირობებს ქმნიდა დაუსაბუთებელი ცენზურისთვის. ამიტომ, შეიძლება ჩავთვალოთ, რომ კრიტერიუმების არარსებობა საბჭოთა არქიტექტურის მთავარი კრიტერიუმი. თუმცა ეს ნამდვილად არ ქმნიდა გარემოს თავისუფალი შემოქმედებისთვის – „არქიტექტურული შემოქმედება, ისევე როგორც ყველა შემოქმედება, ვერ ეგუება ანარქიას. მხატვრული „ნიჰილიზმი“ დასტურია იმისა, რომ მხატვრული ფორმის თვალსაზრისით, „ყველაფერი დაშვებულია“ – ეს არის სანყი-

სი მტრულად განწყობილი ხელოვნებისა მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბება განუყოფელია გემოვნების ჩამოყალიბებისგან<sup>6</sup>.

არქიტექტორები, ტოტალური კონტროლისა და შიშის ფონზე, ოპერირებენ აკრძალვებით. 1932-1940 წწ-ის პრესა სავსეა სტატიებით, რომლებშიც იგმოზა ყველა და ყველაფერი. სისტემას არ სჭირდება არც ფავორიტი არქიტექტორები და არც სტილი.

სისტემა უცხადებს ბრძოლას: „ნებისმიერი სახის მონოტონურობას, ნებისმიერი სახის ზოზინს, დათრგუნულობას, პესიმიზმს“, „ისტორიული მემკვიდრეობის ფორმალურ გამოყენებას“, „უძველესი ძეგლების უკრიტიკო კოპირებას“, „ნარსულის არქიტექტურის პასიურ თაყვანისცემას“, „უპრინციპო კომპილაციას“, პრიმიტიულ ასკეტიზმს, იაფ „მოკაზმულობას“, „ცრუ მონუმენტალიზმს“, „ყალბ ფუფუნებას“, „იაფ ბუტაფორიას“, „არქიტექტურულ „მამკობითობას“, „არქიტექტურულ უზნეობას და უპრინციპობას“, აბსტრაქტულობას, „ჩვენი რეალობისგან განყენებულ არქიტექტურულ ფანტაზიორობას“, „ინდივიდუალიზმს“ და „თვითშემოქმედებას“.

„ჩვენს ვითარებაში არ შეიძლება ადგილი ჰქონდეს არანაირ შემთხვევით ინდივიდუალურ გემოვნებას, რომელსაც არ ამყარებს ყველაზე მკაცრი და დამაჯერებელი მოტივები იდეური, მხატვრული და ტექნიკური ნესრიგისა“<sup>7</sup>.

„შემთხვევითი, ინდივიდუალური გემოვნების“ აკრძალვამ სტალინური არქიტექტურა დიდწილად შემოქმედებიდან „ხელოსნობაში“ გადაიყვანა. 1940-იანი წლებიდან იწყება მშენებლობის უნიფიცირება. მუშავდება სანიმუშო პროექტები, კრიტერიუმების არარსებობის გამო, სწორება ხდება უკვე აგებულ და მონონებულ ობიექტებზე. ხდება მონონებული პროექტების არაერთხელ გამეორება.

მკაცრ ჩარჩოში ჩასმული „შემოქმედებითი პროცესი“, სრულად კონტროლირებადი შემოქმედი, ბუნდოვანი კრიტერიუმები, სერიული და უნიფიცირებული ნარმოება, განმეორებადი, სამაგალითო პროექტები – ამ ინსტრუმენტების საშუალებით საბჭოთა იდეოლოგიამ შექმნა არქიტექტურული სტილი – „სტალინური ამპირი“, სტილი, რომელთანაც (მიუხედავად მანამდე და მერე არსებული სრულიად განსხვავებული საბჭოთა არქიტექტურისა) დღეს ასოცირდება საბჭოთა კავშირი და რომელმაც სულ რაღაც 30 წელის განმავლობაში მოიცვა და განსაზღვრა საბჭოთა ქალაქების იერი. სტალინმა შექმნა სისტემა, რომელმაც მისი სიკვდილის შემდეგ მრავალი წელი იარსება და ნაწილობრივ არსებობს დღესაც. მთავარი და ალბათ, ყველაზე ტრაგიკული იყო ის, რომ მან მიაღწია მიზანს – აზროვნებას, რომელიც თითქმის სრულად გამორიცხავს მცირეოდენ მინიშნებასაც კი შემოქმედებით თავისუფლებასა და პრინციპულობაზე. სამწუხაროდ, „ტოტალიტარული აზროვნების“ მაგალითებს დღესაც ხშირად ვაწყდებით და ეს უმეტესწილად, არქიტექტორის დამკვეთისადმი სრულ მორჩილებაში აისახება.

<sup>6</sup> Д. Аркин, За воспитание художественного мировоззрения, *Архитектурная Газета*, 06/05/1935.

<sup>7</sup> Бароться за высокое качество проекта!, *Архитектурная Газета*, 23/04/1935.

Tamar Amashukeli

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

## The Political Context of Architecture

Total control over everything and everyone by the government is, of course, characteristic not only for the 20<sup>th</sup> century. But what is called totalitarianism in political science is in fact a phenomenon of the past century. It differs from the similar regimes known in history such as dictatorship, tyranny, monarchy, etc. by an attempt to control through violent methods not only the human behavior but mentality and conscious. Art is one of the first fields where ideological directives are intensively introduced. The Soviet system did not leave a single area of art without subordination to serve its ideology. At this stage, I would like to focus on architecture.

The „creative process“, enclosed in a strict frame, fully controlled authors, unclear criteria, serial and uniform production, largely destroys creativity, individuality and quality of the Soviet architecture. Unreasonable, illogical eclecticism becomes the main trend of the Soviet architecture.

## სოფიო პავინაშვილი

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

### შიშველი სხეულის სკულპტურული გამოსახულება მარინე ივანიშვილის შემოქმედებაში

მარინე ივანიშვილი ქართული არტ-სივრცისთვის ერთ-ერთი განსხვავებული მოქანდაკეა. იგი დაიბადა თბილისში, 1952 წელს. თბილისის სამხატვრო აკადემიის სახვითი ხელოვნების ფაკულტეტზე, 1970-1976 წლებში სწავლისას მან ქართული ქანდაკების ისეთ აღიარებულ ოსტატებთან გაიარა წვრთნა, როგორებიც იყვნენ ნიკოლოზ კანდელაკი, ვალერიან თოფურაძე, შოთა მიქაბაძე და გიორგი ოჩიაური, თავის დიდ მასწავლებლად კი მიიჩნევს გენიალურ ინგლისელ მოქანდაკეს ჰენრი მურს. უნდა აღინიშნოს, რომ ჰენრი მურის ქანდაკებისადმი ინტერესი საქართველოში XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან გაძლიერდა. მისმა საქანდაკო პრინციპებმა მრავალი ქართველი მოქანდაკის შემოქმედებაზე იქონია გავლენა.

მარინე ივანიშვილის შემოქმედებაში დიდი ადგილი უკავია ადამიანის შიშველი სხეულის გამოსახულებას, მამაკაცის თუ ქალის სხეულებრივი კონსტრუქციის ასახვას. ხელოვანის სტუდენტობის წლები პოსტსტალინურ ე.წ. „უძრაობის“ ხანას დაემთხვა. გასული საუკუნის 50-60-იან წლებში, როდესაც სოცრეალიზმის ჩარჩოები უკვე ისე მკაცრი აღარ იყო, მოქანდაკეს მიეცა შესაძლებლობა ადამიანის შიშველი სხეულის ასახვისადმი საკუთარი დამოკიდებულება შედარებით თავისუფლად გამოეფლინა. სანამ ადამიანის სხეულის სიშიშველისადმი უშუალოდ მარინე ივანიშვილის, როგორც მოქანდაკის მიმართებას განვიხილავდეთ, მოკლედ შევეხები ქართული პლასტიკის ისტორიაში აღნიშნული თემის განვითარების იმ გამოცდილებას, რომელიც შეეძლო შეეთვისებინა მოქანდაკეს თბილისის სამხატვრო აკადემიაში სწავლის პერიოდში, როგორც უშუალოდ მისი პედაგოგებისგან, ასევე XIX-XX საუკუნის ევროპული ქანდაკების ცნობილი ავტორიტეტებისგან (ო. როდენი, ა. მაიოლი, ა. ბურდელი, ჩ. დესპიო, კ. ბრანკუსი, ა. ჯაკომეტი, ჰ. მური და სხვა).

ქართულ მრგვალ ქანდაკებაში, ადამიანის შიშველი სხეულის გამოსახვის ტრადიცია ფაქტობრივად, XX საუკუნის დასაწყისიდან იწყებს განვითარებას, მაშინ როდესაც ოგიუსტ როდენთან პლასტიკის ხელოვნებას ნაზიარები იაკობ ნიკოლაძე სამშობლოში ბრუნდება და, სხვა მრავალ მნიშვნელოვან ქანდაკებასთან ერთად, ქმნის მცირე პლასტიკის ერთადერთ ნიმუშს „ნერეიდა“. 1920-იანი წლების მიწურულიდან ქართულ პლასტიკურ ხელოვნებაში ძალიან დიდ წარმატებას აღწევს ნიკოლოზ კანდელაკი, რომელმაც პროფესიული განათლება პეტერბურგში შეიძინა ცნობილი მოქანდაკეების ალექსანდრ მატვეევისა და ვსევოლოდ ლიშვეის კლასით. ნიკოლოზ კანდელაკს, საბჭოთა იდეოლოგიის ზეობის ხანაში, შეუქმნია შიშველი გმირის – რეოლუციონერი ელბაქიდის ქანდაკება. ჩვენ შემთხვევით, 1933 წლის ჟურნალში „დროშა“,<sup>1</sup> წავანყდით მწერალ დავით კასრაძის წერილში – „მოქანდაკე ნიკოლოზ კანდელაკი“ მოთავსებულ ფოტო-რეპროდუქციას, რომელიც ასახავს ნიკოლოზ კანდელაკს ელბაქიდის ძეგლზე მუშაობისას. აღსანიშნავია, რომ ეს იყო სახელმწიფოს ოფიციალური დაკვეთა – საბჭოთა საქართველოს მთავრობას სურდა გმირის ხსოვნის უკვდავსაყოფად, ეს ძეგლი თბილისში, ვერის აღმართზე (დღეს მ. ჯავახიშვილის ქუჩა) მისივე

<sup>1</sup>დ. კასრაძე, მოქანდაკე ნიკოლოზ კანდელაკი, დროშა, № 21-22, 1933, გვ. 19.

სახელობის სკვერში დადგმულიყო. მაგრამ, ვინაიდან ნიკოლოზ კანდელაკმა რევოლუციონერი – ძველი ბერძნული ქანდაკების მსგავსად, შიშვლად გამოსახა, აღნიშნულ ქანდაკებას დადგმა არ ენერა. მოქანდაკის შემოქმედებაში არსებულ ამ ერთადერთ, სამოსისაგან სრულიად განძარცვულ ქანდაკებაზე მსჯელობა რთულია, რადგან იგი არ შემორჩენილა. თუმცა, დღეს უკვე რარიტეტადქცეული ჟურნალის გვერდზე მოთავსებული, ამ უხარისხო ფოტოს მიხედვით, მაინც შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მოქანდაკემ სკულპტურული მასების კონსტრუირება კლასიკური ბერძნული ქანდაკების გამოცდილებას შეუსაბამა.

ვინაიდან სოციალისტური რეალიზმის არსებობის პერიოდში ვერც ერთი ხელოვანი თავისუფლად, დამოუკიდებლად ვერ წარმოადგენდა საჯარო სივრცეში შიშველ სხეულს, რადგან ეს საბჭოთა ეთიკური ნორმების მიხედვით მიუღებელი იყო, ამიტომ ამგვარმა ნამუშევრებმა ადგილი ჰპოვა სახელოსნოების დახშულ სივრცეში და, რასაკვირველია, სამხატვრო აკადემიის კედლებში, სასწავლო პროცესის დროს, შიშველი ნატურიდან მტუდირებისას. ამრიგად, მთელ საბჭოეთში, როდესაც ხელოვნების ასახვის ძირითად თემას რევოლუციის ბელადთა სახეების სამარადჟამო აღბეჭდვან სტახანოველ მუშათა და გლეხთა შრომის პროცესი წარმოადგენდა, ბუნებრივია, შიშველი ადამიანის სხეულის კონსტრუქციის ასახვა საჭრეთლითა თუ ფუნჯით, დროის ფუჭად დაკარგვად განიხილებოდა. იმ დროს, მრგვალი ქანდაკებისთვის ყველაზე სახასიათო ხდება სამუშაო სამოსში გამოსახული ადამიანები თავთავის ძნებით ან ყურძნის მტევნებით ხელში. მიუხედავად იდეოლოგიური ზენოლისა და ხელოვნების თემატიკის იდეოლოგიის მხრიდან განსაზღვრისა, ქართველი მოქანდაკეების (გიორგი სესიაშვილი, ნინო წერეთელი, თამარ აბაკელია) შინაგანი, შემოქმედებითი ინტერესების გაქრობა შეუძლებელი აღ-

მოჩნდა. ჩანს ფრანგული ქანდაკების გამოცდილების შემოქმედებითი გათავისების პროცესი, რამდენადაც ამ პერიოდში, ისინი თავისთვის და არა საჯარო ჩვენებისთვის, მაინც ასრულებდნენ შიშველი სხეულის ჰარმონული ფორმების ამსახველ ქანდაკებებს. მათი ნაწილი საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში ინახება, ნაწილი კი დაკარგულია. ი. ნიკოლაძის და ნ. კანდელაკის კლასში გაზრდილი ეს მოქანდაკეები, ქალის შიშველ სხეულს იმ დრომდე აქანდაკებდნენ, სანამ სოციალისტური რეალიზმის იმპერატივი მკაცრ აკრძალვებს არ დაუნესებდა „საბჭოთა კულტურულ ფრონტს“.

**XX** საუკუნის მეორე ნახევრიდან პოლიტიკური ვითარება საგრძნობლად იცვლება. პოსტსტალინურმა ლიბერალიზაციამ გარკვეულწილად შეცვალა ვითარება შემოქმედებითი თავისუფლების თვალსაზრისით, თუმცა სრულად მაინც არ აღმოფხვრილა სოციალისტური ცენზურა. ამ დროიდან მოყოლებული, ქართველი შემოქმედებითი ახალგაზრდობა ცდილობს გააგრძელოს ის, იძულებით შეწყვეტილი მოდერნისტული ძიებები, რომელთაც ადგილი ჰქონდათ **XX** საუკუნის 10-20-იანი წლების საქართველოში. ამავედროულად, ქართველი მხატვრები და მოქანდაკეები ცდილობენ გაითავისონ ევროპულ არტ-სივრცეში მიმდინარე პროცესები. ამით, თითქოს 50-60-იანელთა თაობები შეეცადნენ აენაზღაურებინათ დანაკლისი და თანამედროვე ინტერპრეტაციით მიუდგნენ შემოქმედებით ამოცანებს. ეს კი საკმაოდ რთული აღმოჩნდა, რადგან მათი ნოვატორული ხედვა ჯერ კიდევ არსებული საბჭოური ცენზურისთვისაც გარკვეულად, მისაღები უნდა ყოფილიყო. ამიტომ, მარინე ივანიშვილსაც, თავისი შემოქმედების სანყის ეტაპზე, უწევდა ღია თუ „შენიღბული“ ბრძოლა საკუთარი მხატვრული იდეის რეალიზებისთვის. ამ მხრივ, 1970-იანი წლებიდან მოყოლებული, როდესაც ხელოვანი შედარებით მეტად განთავისუფლდა, საქართველოში მეტი სივრცე

დაეთმო ყველა დროის და ყველა ქვეყნის მოქანდაკისათვის მარადიულ თემას – ადამიანის შიშველი სხეულის გამოსახულებას. იგი მნიშვნელოვან ადგილს დაიკავებს მრავალი ქართველი მოქანდაკის შემოქმედებაში. საკმარისია ამ მხრივ გავიხსენოთ: ელგუჯა ამაშუკელი, გიორგი ოჩიაური, გულდა კალაძე, გიორგი შხვაცაბაია, ვიქტორ ჭუმბურიძე, გია ჯაფარიძე და სხვები. მარინე ივანიშვილს ამ მოქანდაკეთა შორის ერთ-ერთი გამორჩეული ადგილი უკავია. მოქანდაკე ქალმა სამოღვაწეო ასპარეზზე გამოსვლისთანავე მიიპყრო ყურადღება თავისი თამამი, საკმაოდ მნიშვნელოვანი განაცხადით ხელოვნებაში.

ე.წ. „70-იანელთა თაობის“ სხვა ქართველი მოქანდაკეებისგან განსხვავებით, მარინე ივანიშვილს განსაკუთრებული ადგილი უკავია ერთი მხრივ, როგორც ქალ-მოქანდაკეს, რაც ზოგადად იშვიათი მოვლენაა, ხოლო მეორე მხრივ, ქანდაკების მონუმენტური გადამწყვეტის მეთოდებით. ამ კონტექსტში, არ შეიძლება არ გავიხსენოთ, ქალი მოქანდაკის ფენომენი საქართველოში, რომლის ტრადიციასაც ჯერ კიდევ ნინო წერეთელმა, თამარ აბაკელიამ, ელენე მაჩაბელმა და ნელი ალექსიძემ ჩაუყარეს საფუძველი. ეს ტრადიცია შემდეგ ლამარა ქველიძის, რუსუდან გაჩეჩილაძის და თვით მარინე ივანიშვილის ხელში გამდიდრდა. მ. ივანიშვილს დამოუკიდებელი შემოქმედებითი მოღვაწეობის დასაწყისიდანვე, ერთგვარად, მოუწია უკვე სახელმძღვანელო და დამსახურებული მოქანდაკეების გვერდით ეპოვნა საკუთარი ნიშა და მოქანდაკე ქალის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მან ეს შეძლო, რადგან თავისი შემოქმედებით იგი ღირსეულად პასუხობდა თანამედროვე ქართული ქანდაკების წინაშე მდგარ გამოწვევებს.

მარინე ივანიშვილი მუდმივად ცდილობს ადამიანის შიშველი სხეული უმაღლესი ესთეტიკური ხარისხით წარმოადგინოს. ამ მხრივ, სამი ფაქტორია მნიშვნელოვან:

1 – მოქანდაკე კარგად იცნობს ადამიანის სხეულის ანატომიას; 2-იგი ფაქიზად შეიგრძნობს მასალას; 3 – ცდილობს ჩვენც გვაგრძნობინოს ის შემოქმედებითი იმპულსი, რამაც ჩანაფიქრს რეალიზაციის გზა უჩვენა. სწორედ ეს სამი რამ ანიჭებს მოქანდაკე ქალის სკულპტურულ ფიგურებს გამორჩეულობასა და უნიკალურობას, რადგან მისივე სიტყვებით, ერთხელ შექმნილს, მეორედ ვეღარ იმეორებს. ხშირ შემთხვევაში, მის ნამუშევრებში შეიგრძნობა ქალურ სინაზესთან შერწყმული მამაკაცური სიძლიერე, რაც თავისთავად ორი სანყისის, ქალურისა და მამაკაცურის დაპირისპირებას წარმოაჩენს, თუმცა ეს გარეგნული ნიშანთვისებებით არ იხილვება.

შიშველი ფიგურის დაყენების მოქანდაკისეული მანერა და კომპოზიციური გადანყვეტა რთული და შინაგანად დაძაბულია. ერთი შეხედვით, მოქანდაკე ქალი თითქოს თამაშობს ფორმით. მისი ქანდაკებების თუ გრაფიკული ნახატების დათვალიერებისას აღმოვაჩინოთ, რომ მათში ძლიერად დევს თამაშებრივი სანყისი, ერთგვარი იმპროვიზაციული მუხტი, რომელიც ხელოვნების ყველა სფეროსთვის განუყოფელი ნაწილია. მარინე ივანიშვილს თითქოს სურს მოსინჯოს საკუთარი ძალები, როგორც კლასიკურ ქანდაკებაში, ისე თავისუფალ მოდერნისტულსა და პოსტმოდერნულ ფორმებში. მოქანდაკისთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს ერთგვარ მოსამზადებელ, გრაფიკულ ჩანახატებს. გრაფიკაში წარმოდგენილი „ნიუ“-ს გამოსახულებები ხშირ შემთხვევაში, ძალიან მარტივად, უბრალოდ ფორმის კონტურული მონახაზითაა შექმნილი, რომელშიც მიუხედავად ამგვარი მინიმალისმისა, ენერგიულად იკვეთება მომავალი სკულპტურული მასების ძლიერი მოცულობითობა, რაც მისი შემოქმედების დამახასიათებელი ნიშან-თვისებაა.

მარინე ივანიშვილის სახელოსნოში ჩემი სტუმრობის და მასთან გულახდილი საუბ-

რისას გაირკვა, რომ მოქანდაკეს მრავალი ხელისშემშლელი გარემოება აწუხებს. პირველ რიგში, სახელოსნოს, ასევე გამძლე მასალის უქონლობა. ნამუშევრის მყარ მასალაში გადატანა დიდ ფინანსურ ხარჯთანაა დაკავშირებული, რასაც იგი ვერ შეწვდა. ამიტომაც მის ნამუშევართაგან მხოლოდ უმცირესი ნაწილია ბრინჯაოსგან ჩამოსხმული, დანარჩენი კვლავ თაბაშირშია დატოვებული.

აღსანიშნავია, რომ მარინე ივანიშვილის დაზგურ ქანდაკებათა უმეტესობა მცირე ზომისაა, თუმცა ეს სკულპტურული ფორმები ხასიათით მონუმენტურია. ზოგადად ქანდაკებისთვის და, მით უფრო, ქართული პლასტიკის ნიმუშებისთვის მეტად პრობლემურია მათი გარემოსთან სინთეზის საკითხი. მიუხედავად იმისა, რომ საქართველოს ბევრი ნიჭიერი და წარმატებული მოქანდაკე ჰყავდა და ჰყავს, გარკვეული მიზეზების გამო, ძალიან ცოტაა ისეთი ქანდაკება, რომელიც სრულყოფილადაა ჩანერილი ურბანულ სივრცეში. ეს არის ის მტკივნეული თემა, რასაც ძლიერად განიცდის ჩემი რესპოდენტი – მარინე ივანიშვილიც მისი შემოქმედება თითქმის სრულად მიმართულია სკულპტურის ღია სივრცეში განთავსებაზე, ე.წ. თავისუფალი საპარკო ქანდაკების შექმნაზე. თუმცა ქალაქის მესვეურებისგან მოქანდაკეს ნაკლებად უგრძვნია სურვილი და მზაობა ამგვარი ქანდაკებების რეალიზებისა ქალაქის გაშლილ სივრცეებში. მოქანდაკე წუხს, რომ საქართველოს ქალაქებში ძალზე მწირად არის ათვისებული თავისუფალი, დეკორატიული, პლასტიკური ფორმების შესაძლებლობები რეკრეაციული ზონების კომპოზიციურად შეკრის თვალსაზრისით. შეიძლება ითქვას, რომ მარინე ივანიშვილის სახელოსნოში ერთმანეთის მიჯრით განლაგებულ, ამგვარ პლასტიკურ ფორმებს, ძირითადად, ქალის შიშველ სხეულებს, თითქოს „სული ეხუთება“ ინტერიერის დახშულ სივრცეში.

მოქანდაკე ქალის „ნიუ“-ს მრავალრიცხოვანი სკულპტურული ვარიაციები თითქოს ღია ცის ქვეშ, ჰაერის მასებთან შეპირისპირებას ესწრაფვის. ასეთია, შიშველი ქალის *მწოლიარე ფიგურა* (სურ. 1). ერთი შეხედვითაც ჩანს, რომ მ. ივანიშვილის ქანდაკებებს ახასიათებს მოცულობითი (მსხვილი) და მრგვალი ფორმებისადმი მიდრეკილება. იგი განსაკუთრებულად გამოყოფს ზურგის ხაზს, რაც ნამუშევარს ძლიერ ექსპრესიას ანიჭებს. აღსანიშნავია, რომ მოქანდაკე, პირველ რიგში, მოსამზადებელ ესკიზურ ჩანახატში, კონტურულად შემოხაზავს სხეულის გრაფიკულ სილუეტს, რომელიც შემდგომში დასრულებულ მხატვრულ ფორმას ქანდაკების მასალაში გადატანისას იძენს.

მ. ივანიშვილის აღნიშნული ქანდაკებები, ფიგურის დაყენების მიხედვით შეგვიძლია დავეყოთ მჯდომარე, მდგომარე და მწოლიარე ფიგურებად. თითოეულ მათგანს გამოარჩევს სხეულის სავსე და ხელშესახები ფორმები. მის შემოქმედებაში, თითქმის ყოველთვის გარეგანი ფორმა ზუსტად ავლენს სკულპტურული მასის შინაგან ენერგიას. ამიტომაც, სტრუქტურული თვალსაზრისით, მ. ივანიშვილის ქანდაკებები ყოველთვის შეკრულია. მოქანდაკის ძლიერი ხელი, თითქოს ხაზს უსვამს ქვის მასალის ბუნებრივ ესთეტიკას.

მიუხედავად იმისა, რომ მარინე ივანიშვილი გაიზარდა და მოღვაწეობდა დაიწყო საბჭოთა პერიოდში, და მაშინ იგი თავს ერთგვარად დისიდენტადაც კი თვლიდა, რადგან არასოდეს წასულა კომპრომისზე; ის ყოველთვის საკუთარ თავს თავისუფალ შემოქმედად აღიქვამდა. როგორც უკვე აღვნიშნე, მოქანდაკე ქალის შემოქმედების ხასიათი დიდწილად განსაზღვრა ჰენრი მურის მხატვრული ესთეტიკის გათავისებამ. საგულისხმოა, ამასთან დაკავშირებით, სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურაში დამკვიდრებული თეორიები ადამიანის სიშიშველის ვიზუალიზაციასთან დაკავშირებით.



ამერიკელი მკვლევარი ლარისა ბონფანტე, აღნიშნულ საკითხთან მიმართებით, ძირითადად, გამოყოფს 5 ყველაზე მნიშვნელოვან კომპონენტს:

1. სიშიშვლე, რომელიც სხეულის საფარის ფუნქციას იძენს;
2. სიშიშვლე გამონვეული სოციალური მიზეზებით;
3. სიშიშვლე, რომელიც სირცხვილის გრძნობას ბადებს (რომლის ქართული სინონიმია სიტიტვლე – ს.პ.)
4. სიშიშვლე, როგორც ესთეტიკური განცდის გამომწვევი, რაც გულისხმობს სიამოვნებას მშვენიერების ხილვით და, იმავდროულად, საწინააღმდეგო სქესისადმი მიზიდულობის გრძნობის თანმდევ, ეროტიკულ განცდას;
5. სიშიშვლის მხატვრული აღქმისას, ანტიკურ სამყაროში გავრცელებულ ერთგვარ, აპოთროპიულ მექანიზმს, რომელიც მაგიისა და ბოროტი თვალისგან დაცვას ემსახურებოდა.

აღსანიშნავია, რომ ყველა ეს ფაქტორი ცნობილი იყო ელინური სამყაროსთვის, ჯერ კიდევ ძვ.წ. VIII საუკუნეში<sup>2</sup>.

ჯ. მურათიდისის მოსაზრებით, ადამიანის სიშიშვლე უხსოვარი დროიდან გამოისახებოდა ხელოვნებაში და ზემოთ დასახელებული ასპექტები მეტ-ნაკლები სისრულით თანაარსებობდა<sup>3</sup>. საქართველოში, არქეოლოგიურ მონაპოვართა მიხედვით, პალეოლითურ, ბრინჯაოს და რკინის ხანაში იქმნებოდა ნაყოფიერების კულტთან დაკავშირებული, სიმბოლური დატვირთვის მქონე, მცირე პლასტიკის ნიმუშები – შვილიერების თუ ფალიკური სიმბოლიკის მატარებელი შიშველი ფიგურები.

<sup>2</sup> L. Bonfante, *The Nude as a Costume in Classical Art*, *American Journal of Archaeology*, vol. 93, №4, 1989, გვ. 544.

<sup>3</sup> ე. ბონფანტე, იქვე, გვ. 544; J. Mouratidis, *Origin of Nudity in Greek Athletics*, *Journal of Sport History*, vol 12, №3, 1985.

მარინე ივანიშვილის შემოქმედებას ზემოთ დასახელებული თეორიების გათვალისწინებით თუ განვიხილავთ, დავინახავთ, რომ ესთეტიკური სიშიშვლე ზოგიერთ ნამუშევარში განსაკუთრებული ეროტიზმის შემცველიცაა. ასეთია მაგ., *მჯდომარე ტორსი* (სურ. 2) ქალის სხეული აქ კიდურების გარეშეა გამოსახული, მასში ძლიერადაა გამოვლენილი ქალური სხეულის პლასტიკა. მოქანდაკე ყურადღებას ამახვილებს ჯდომის მანერაზე, ზურგის გამყოფ ხაზზე და მის გლუვ ზედაპირზე. ფიგურა ყველა ნერტილიდან საინტერესოდ იხილვება. მასში თითქოს სინთეზირებულად არის წარმოდგენილი არისტიდ მაიოლის და ჰენრი მურის ქალის სხეულის პლასტიკისადმი დამახასიათებელი მიდგომის თავისებურებანი – მისი ფორმები მკვრივია, სტრუქტურულად შეკრული. თან მარცხნივ ოდნავ გადახრილი სხეული ექსპრესიის შეგრძნებას ქმნის – კისრისა და ბეჭების დაწახნაგებული ფორმა კი რეალისტური ხელოვნების პრინციპებს შორდება და ერთგვარად, თანამედროვე ქანდაკების ბუნების დამკვიდრებას უწყობს ხელს.

ჰენრი მურის ნამუშევრის, „*მწოლიარე ფიგურა*“ (სურ. 3) გავლენა შესამჩნევია ქართველი მოქანდაკის კიდევ ერთ ნამუშევარში – *მჯდომარე ქალი* (სურ. 4). მარინე ივანიშვილის ამ ნაწარმოებში ჩანს მცდელობა ფორმა ისე დანაწევრდეს, რომ არ დაარღვიოს სხეულის აბრისის ერთიანობის განცდა. თუ შევადარებთ ჰენრი მურის 1938 წელს შესრულებულ ფიგურას ამ ქანდაკებას, დავინახავთ, რომ ინგლისელ მოქანდაკესთან ქალის მუცლის არეს სივრცობრივი ხვრელი იჭერს, რაც ქანდაკებას მეტ სიმსუბუქეს ანიჭებს და გარემოსთან მეტად აკავშირებს. ქართველი მოქანდაკის ნამუშევრის შემთხვევაშიც გვხვდება სივრცობრივი ხვრელი, თუმცა განსხვავებულად: შენარჩუნებულია სკულპტურული მასების ნონადობისა და სისავსის შეგრძნება. ყურადღება მიმართულია ქალის მკერდისა და

ხელების აღმნიშვნელი მასების ურთიერდამოკიდებულებაზე, რომელნიც სივრცობრივ ხვრელს წარმოქმნის. მიუხედავად აღნიშნულისა, ქართველი მოქანდაკე კი არ აწვრილმანებს სკულპტურულ მასებს, არამედ მათ ერთიან მხატვრულ სახედ კრავს. ქალის სახის გადმოცემისას, ნაკვეთები წაშლილია, მხოლოდ სამკუთხა ფორმის ნიკაპი ამოიცნობა. განზოგადებისადმი ამგვარი მიდრეკილება მოდერნისტული ქანდაკების მახასიათებელია და იგი არა მხოლოდ მარინე ივანიშვილის, არამედ მისი თაობის სხვა ქართველი მოქანდაკეებისათვისაც აპრობირებული ხერხი გახდა.

რადგან გავლენებს შეეხებთ, უნდა ითქვას, რომ გარკვეული მხატვრული შთაგონება და პარალელები თითქმის ყველა ხელოვანის შემოქმედებაში იკითხება. ბუნებრივია, ამ მხრივ, არც მარინე ივანიშვილია გამონაკლისი. როგორც ვნახეთ, მისი სკულპტურა გარკვეულწილად ნაკვეთია ევროპული მოდერნისტული ქანდაკების თავისუფალი ფორმებით. ასევე მნიშვნელოვანია ის იმპულსებიც, რომლებიც საკაცობრიო პლასტიკის არქაული ტრადიციებიდან მომდინარეობს და რომელთაც მარინე ივანიშვილი საინტერესო ინტერპრეტაციით გვთავაზობს. ამ ასპექტით საინტერესოა მოქანდაკე ქალის ერთ-ერთი მცირე ზომის ნამუშევარი, რომელსაც ეწოდება „*არქაული ტორსი*“ (სურ. 5). მასში მოქანდაკე მიზანმიმართულად ავლენს ნაყოფიერების პალეოლითური კულტის აღმნიშვნელი ფიგურების გაცოცხლების სურვილს, თუმცა საკუთარი ინდივიდუალური გადაწყვეტის გზით. თუ ვილენდორფელი ვენერა (სურ. 6) რეპრეზენტაციული ხასიათისაა და იგი, თავისი პოზით და ხასიათით თითქოს საკუთარი სხეულის სიმბოლურ ღირსებას უსვამს ხაზს, ქართველი მოქანდაკის შემთხვევაში, ფიგურის სტრუქტურა უფრო ჩაკეტილია. „პალეოლითური“ ეპოქის ფიგურას ხელები მკერდზე უწყვიან. მარინე ივანიშვილთანაც ასეა, თუმცა მოქანდაკე, ქალის ხელების

წინ წამოწევით და მათი მკერდის ქვედა ხაზზე გაერთიანებით, სტრუქტურირებულ ფორმებზე აპელირებს. თუ „პალეოლითური ვენერა“ მხოლოდ შვილიერებისა და ნაყოფიერების დემონსტრირებას ახდენს, ქართველმა მოქანდაკემ იმ ნიუანსებზე იფიქრა და ტორსი იმგვარად დააყენა, რომ ქალის ფორმების სინაზისა და შეფარული ესთეტიკისათვის გაესვა ხაზი. ამრიგად, მარინე ივანიშვილის ამ ნამუშევარმა მხოლოდ გარკვეული იდეური კავშირი დაამყარა შორეულ წინაპართან. ორი განსხვავებული დროის აზროვნების შეპირისპირება და არქაული ეპოქის „გადათამაშების“ ცდა გამოჩნდა მ. ივანიშვილის კიდევ ერთ ნამუშევარში – „*მამაკაცის ტორსი*“. ბერძნული არქაიკისა თუ კლასიკური ეპოქის პოლიკლეტესეული კონტრაპოსტის გათავისების მრავალგვარი ცდა არსებობს. ვერც მარინე ივანიშვილმა თქვა უარი ამ თემაზე. ცალ მხარეს გადახრილ მამაკაცის შიშველ ტორსს შინაგანი ექსპრესია და საოცარი ენერგეტიკა ახლავს. ძლიერი კუნთოვანი მასები, ერთგვარად „ჩახრახნილი“ სკულპტურული ფორმები პლასტიკური სხეულის შინაგან დინამიკას ავლენს და აღმქმელში მგრძობელობასა და ემოციურ განწყობას ააქტიურებს.

მონუმენტური ხასიათის ნამუშევარია „*ქალის ტორსი*“ (სურ. 7). ფიგურა ტოვებს ნონადობის და სიმძიმის შეგრძნებას. აბსოლუტური სიზუსტითაა გადმოცემული ქალის სხეული გადახრისას, ის თუ როგორ გამოიყოფა მკერდის ხაზი, რანაირადაა დაჭიმული მენჯები და განზე გადაგმული ფეხები. გარსშემოვლისას ქალის ტორსს ზურგზე „დენადად“ ჩამოუყვება ხერხემლის ხაზი, რომელიც სკულპტურულ ფორმას თითქოს ორ ნაწილად ჰყოფს, მაგრამ ტორსის საერთო აბრისი ქანდაკებას ამთლიანებს.

ბრინჯაოში განხორციელებულ *მჯდომარე ტორსში* (სურ. 8) მარჯვენა ფეხის მარცხენაზე გადადებით დაფიქსირებულია ბუნებრივი და მიმზიდველი პოზა. ქანდაკების

მასების გადანაწილება სტრუქტურულად ორი საპირისპირო ენერგეტიკული ველის (მარჯვენა მზიდავი და მარცხენა რელაქსაციის მდგომარეობაში მყოფი) დაბალანსების მცდელობას წარმოაჩენს. მთლიანობაში ქანდაკების დამუშავება ხაზს უსვამს ქალის სხეულის რეპრეზენტაციულობას.

1990-იანი წლების დასაწყისში, მარინე ივანიშვილმა შექმნა შიშველი მამაკაცის კიდევ ერთი ტორსი და ამ შემთხვევაში, დაკუნთული სხეულის დეტალიზაციის ნაცვლად, სკულპტურული მასის ზედაპირს ერთგვარად, გადასწორებული სახით წარმოგვიდგენს. იმავე ხანას განეკუთვნება მწოლიარე შიშველი ქალის ფიგურაც, რომელიც განხორციელებული იყო ქვაში და თბილისში დაიდგა, თუმცა გარკვეული დროის შემდეგ დაიკარგა.

მარინე ივანიშვილის შემოქმედებაში ცალკე თემაა შიშველი ქალის სხეულის ამსახველი გრაფიკული ნახატები. აღსანიშნავია, რომ ისინი მასების კონსტრუირებაში განაფული მოქანდაკისთვის დამახასიათებელ ხელნერას ავლენს. ყურადღებას იპყრობს ზოგიერთი გრაფიკული ჩანახატი, თუ დასრულებული ნახატი, სადაც მოქანდაკე მხოლოდ კონტურებით მოხაზავს სხეულს. ამ ჩანახატების ნახვისას, უმაღლვე ჩნდება განცდა, რომ მათი შემქმნელი საოცრად ძლიერი პიროვნებაა, ჩამოყალიბებული მსოფლხედვით და გემოვნებით, მკვეთრად ინდივიდუალური ხელნერით.

მარინე ივანიშვილის შემოქმედებაში თვალსაჩინოა ორი – მამაკაცური და ქალური სანყის მარადიული დაპირისპირება. სხვადასხვა მასალით განხორციელებულ ფიგურებს ერთდროულად ატყვია მიდრეკილება ჰარმონიისა და დისჰარმონიისაკენ, ახასიათებს სიმშვიდეც და მშფოთვარეობაც. ალბათ, ეს სიმბოლურიცაა, რადგან თავად მოქანდაკის ბუნებაც ასეთივეა. მასში თანაარსებობს დახვეწილი გემოვნება, ფაქიზი, ნაზი სული და ამავედროულად, დამანგრეველი ძალის მქონე ენერგია.

შეიძლება ისიც კი ითქვას, რომ მარინე ივანიშვილის ქანდაკებათა სამეცყველო ენაში, მათი კომპოზიციური გადანწყვეტის თამამ ხერხებში ყოველგვარი ნორმისა და საზოგადოებაში დადგენილი წესის მიმართ შინაგანი პროტესტი გამოვლინდა. იგი თითქოს ფარდას ხსნის „მიძინებულ შიშველ სხეულს“, რომელსაც საბჭოთა სახელოვნებო სივრცეში ადგილი თითქმის აღარ ეთმობოდა. თავად ხელოვანი კი აღნიშნავს, რომ ქანდაკების თემად ქალის ნატურა იმიტომ აირჩია, რომ ადამიანის სხეული მარადიულია და ის არასდროს კარგავს აქტუალურობას.

Sophio Papinashvili

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

## The Sculptural Image of Naked Body in Marine Ivanishvili's Creativity

One of the major problems of modern Georgian sculptural art is the full-featured deployment of the environment space by a sculptural mass. This problem is particularly frustrating for Marine Ivanishvili. Truth be told, she is one of the prominent artists in the history of modern Georgian sculptural art. Her name is associated with diversification of genre Nu and at the same time it is her and her generation representatives' merit that the plastic naked body was „liberated“ from the tabooed soviet mentality.

Marine Ivanishvili's work is almost entirely concentrated on the sculpture in the open space, so-called free „Garden Sculpture“. However, the city government did not express interest and readiness to expose the sculptures in the wide open spaces of the city. The sculptor regrets that free environmental spaces of the cities are not used for decorative plastic shapes. In many cases there is no sculpture synthesis considered in geographic environment planning and architectural development. In this regard, it can be said that the plastic shapes, mostly naked bodies of women, are stocked and „gaped“ in the closed space of Marine Ivanishvili's workshop aspiring to join open air masses. Sculptural variations of „Nu“ are created to be disposed in open spaces, so-called „Garden sculpture“ where they are fully perceived.

Another theme of Marine Ivanishvili's artistic activity is graphic which is also devoted to expression of women naked bodies. It should be mentioned that her graphical works are also characterized by mass construction which is peculiar for sculptors.

It is noticeable that some of the graphical sketches as well as the completed graphical works are created by simple contouring which for the author is the way to outline the masses. It is obvious from the first glance that the art pieces are created by a surprisingly strong personality with individual outlooks, artistic taste and specific manner pertaining to Marine Ivanishvili. Finally it needs to be stated that Marine Ivanishvili's art is mostly directed on expressing the human body sculpture language.



1. მარინე ივანიშვილი, მწოლიარე ფიგურა

Marina Ivanishvi, Reclining Figure



2. მარინე ივანიშვილი, მჯდომარე ტორსი  
Marina Ivanishvili, Seating Torso



3. ჰენრი მური, მწოლიარე ფიგურა

Henry Moore, Reclining Figure



4. მარინე ივანიშვილი, მჯდომარე ქალი  
Marina Ivanishvili, Seating Woman



5. მარინე ივანიშვილი, არქაული ტორსი  
Marina Ivanishvili, Archaic Torso



6. ვილენდორფელი ვენერა, ზედა პალეოლითი  
Venus of Willendorf, Upper Paleolithic



7. მარინე ივანიშვილი, ქალის ტორსი  
Marina Ivanishvili, Woman Torso



8. მარინე ივანიშვილი, მჯდომარე ტორსი  
Marina Ivanishvili, Seating Torso



## ნანა კუპრაშვილი

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

## მანანა კავსაძე

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

## თამარ ლილუაშვილი

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

## ატენის ღვთისმშობლის სახელობის ტაძრის (ატენის სიონის) დასავლეთ ფასადზე გავრცელებული დაზიანების კომპლექსური კვლევის შედეგები

ატენის ღვთისმშობლის სახელობის ტაძრის (ატენის სიონის) კონსერვაციის წინასაპროექტო სამუშაოების ფორმატი ითვალისწინებდა ძეგლის სამშენებლო ქვებისა და მასალების ნივთიერ შესწავლას და დაზიანებების ტიპიზაციას. კომპლექსურმა (საინჟინრო-გეოლოგიურმა, პეტროლოგიურმა, ბიოლოგიურმა) კვლევამ გამოავლინა სამშენებლო ქვებისა და მასალების სხვადასხვა ტიპის რთული დაზიანებები. სტატიაში ყურადღება გამახვილებულია ერთ-ერთ კონკრეტულ დაზიანებაზე – დასავლეთ ფასადზე გავრცელებულ სამშენებლო ქვის ფერის შეცვლაზე (მურა შეფერილობა).

ატენის ღვთისმშობლის მიძინების სახელობის ტაძარი მდებარეობს ატენის ხეობაში, რომელიც მოიცავს მდ. ტანას აუზს, ძირითადად, შიდა ქართლის ზეგანსა და თრიალეთის ქედის ჩრდილოეთ კალთებს. ამ სტრუქტურის ფარგლებში ფართოდაა გავრცელებული შუაეოცენური ცეოლითშემცველი ვულკანოგენურ-დანალექი წარმონაქმნები: ნაცრისფერი, მოლურჯო და მომწვანო ლომონტიტშემცველი ტუფები და ტუფომერგელები; ლომონტიტ-ანალციმ-ჰეილანდიტიანი ჭრელშრეებრივი ტუფები. უშუალოდ მონასტრის სიახლოვეს არის მოლურჯო, მკვრივი პეტროლოგიურ ჰეილანდიტ-კლინოპტილოლიტიანი და ანალციმიანი ვიტროკლასტური ტუფები, მოყვითალო ტუფები და მწვანე მსხვილმარცვლოვანი ძლიერ გაკვარცხებული ტუფები<sup>1</sup>.

ამ ქანებიდან თითქმის ყველა სახეობის ტუფია გამოყენებული ატენის სიონის ფასადებზე. „ტუფი“, ზოგადად, ფორიან ქანს ეწოდება. ვულკანური ტუფები ვულკანური ამოფრქვევის მყარი პროდუქტებისაგან (ფერფლი, ქვიშაქვა, ლაპილები, ყუმბარები) წარმოქმნილი ქანებია. გარეგნულად ვულკანური ტუფები ძნელი გასარჩევია ქვიშაქვებისაგან, რადგან ამ ქანების დაგროვება ჩვეულებრივი დალექვის გზით ხდება, როგორც ხმელეთზე, ისე წყალში და უმეტესად დანალექი ქანებისათვის დამახასიათებელ შრეებრიობას ამჟღავნებს, თუმცა, მეორე მხრივ, ვინაიდან ისინი ვულკანური აქტივობის პროცესში წარმოიქმნება, ქიმიურ-მინერალური შემადგენლობა მაგმური ქანების შესატყვისი აქვს. ამის გამო მათ გარდამავალი ადგილი უკავია მაგმურსა და დანალექ ქანებს შორის და ვულკანოგენურ-დანალექი ქანების რიგს წარმოქმნის<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Н. И. Схиртладзе, *Осадочные цеолиты Грузии*, Тб., 1991, გვ. 71-74.

<sup>2</sup> ნ. სხირტლაძე, *პეტროგრაფია მინერალოგიის საფუძვლებით*, თბ., 1984, გვ. 207-212.

ვულკანოგენური-დანალექი ქანები – ფერ-ფლის ტუფები, ტუფიტები, ორთოტუფიტები და სხვ., შეიცავს დიაგენეტური და ჰიდროთერმული გენეზისის ცეოლიტებს.

ცეოლიტები ტუტე და ტუტემინათა ლითონების (Ca, Na, K, იშვიათად Ba, Li და ა.შ.) კათიონების წყლიანი ალუმოსილიკატებია, რომლებსაც ახასიათებს კარკასული სტრუქტურა. სტრუქტურის თავისებურებები განაპირობებს ცეოლიტების იშვიათ თვისებებს: მოლეკულურ-საცრით, კათიონ-მიმოცვლით, კატალიზატორულ და მძლავრ ადსორბციულს<sup>3</sup>.

ადსორბციული თვისება განაპირობებს ცეოლიტების არხებსა და ფორებში სხვადასხვა მსხვილი მოლეკულების ღრმა ჩანერგვას<sup>4</sup>.

მინერალოგიური შედგენილობიდან და ბუნებრივი პირობებიდან გამომდინარე, ტუფების სხვადასხვა სახეობა განსხვავებულ დაზიანებას განიცდის.

გარე, დასავლეთ კედელზე განვითარებული დაზიანება ლიმონიტიზაციის პროცესზე მიგვითითებს.

ზოგადად, ლიმონიტიზაცია გამოფიტვის ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული პროცესია და მიმდინარეობს თითქმის ყველა ტიპის საკედლე ქვაში თუ მჭიდა მასალაში.

ლიმონიტიზაცია წვრილ ან ფარულკრისტალურ, ზოგჯერ კი ამორფულ მინერალთა აგრეგატების სახით წარმოდგენილი სამვალენტური რკინის ჰიდროჟანგების – გოეთიტის, ჰიდროგოეთიტის ნარევის წარმოქმნის პროცესია, რომლის დროსაც ორვალენტური რკინის იონის სამვალენტური ფორმაში გადასვლა ხდება, ხოლო წარმოქმნილ მინერალთა ერთობლობას მურა რკინაქვებს ან ლიმონიტებს უწოდებენ. ლიმონიტს გამოსა-

<sup>3</sup> ნ.ფოფოროაძე, *მინერალოგია*, თბ., 2005, გვ. 210-213.

<sup>4</sup> Н. Схиртладзе, *Осадочные цеолиты Грузии*, Тб., 1991, გვ. 16-23.

ხავენ ფორმულით  $FeO(OH) \cdot nH_2O$  [12]. იგი შეიცავს 12-14%-დან 18-25%-მდე წყალს. წყლით მდიდარი სახეობები მთლიანად ან მნიშვნელოვანწილად რკინის ჰიდროჟანგების ტიპურ გელს წარმოადგენს და არ ამჟღავნებს კრისტალური აგებულების ნიშნებს, ამიტომ რენტგენოამორფულებია.

დასავლეთი კედლიდან ფერშეცვლილი ქვის ნიმუშები შესწავლილი იქნა, როგორც გამჭვირვალე პეტროგრაფიული შლიფების, ისე რენტგენოსტრუქტურული მეთოდების მეშვეობით.

რენტგენოსტრუქტურული შესწავლით დადგინდა, რომ მოცემული ტუფი შეიცავს ცეოლიტების (ანალციმი, მორდენიტი, ნატროლიტი) მნიშვნელოვან რაოდენობას – 30-50%. ამასთან, დიდი რაოდენობითაა თიხამინერალებიც (მონტმორილონიტი, ქლორიტი) – 30-40%. ცეოლიტები, ძირითადად, პლაგიოკლაზებისა და ვულკანური მინის შეცვლის ხარჯზე წარმოიქმნება, თიხამინერალები კი შემაცემენტებელ მასალას წარმოადგენს.

პეტროგრაფიული შლიფის შესწავლისას ჩანს, რომ ლიმონიტები, რომლებიც ქანში გაფანტული მადნეული მინერალის მაგნეტიტის –  $FeO \cdot Fe_2O_3$ , ხარჯზეც ვითარდება, მაცემენტებელ მასასაც მიუყვება და ცალკეულ ნერტილოვან უბნებსაც ქმნის. ამ არატიპურად გაფანტული ნერტილოვანი ლიმონიტიზაციის განვითარების მიზეზი ფიზიკური და ქიმიური ეგზოგენური ფაქტორების გარდა, შესაძლოა ბიოლოგიური პროცესებიც იყოს (სურ. 1,2).

სამშენებლო ქვის მიკროფლორა კომპლექსური თანასაზოგადოებაა, რომლის ზემოქმედება განაპირობებს მასალაზე როგორც არასასურველი ესთეტიკური ეფექტების განვითარებას სხვადასხვაფერი ლაქების ან პატინის წარმოქმნით, ისე მასალის ფიზიკური და/ან ქიმიური თვისებების შეცვლას.

თიხა მინერალებით მდიდარი ქვების, მათ შორის ტუფების, ბიოდაზიანების ერთ-ერთ-

თი ტიპის ფიზიკურ მანიფესტაციას მასალის შემადგენელი  $Fe^{2+}$  იონების  $Fe^{3+}$  იონებად ბიოლოგიური დაჟანგვის შედეგად წარმოქმნილი პატინა წარმოადგენს<sup>5</sup>.

ატენის ღვთისმშობლის სახელობის ტაძრის დასავლეთ კედელზე არსებული მონითალო შეფერილობა სწორედ ლიმონიტების  $Fe^{3+}$  ჰიდროჟანგებისა და ოქსიდების ნარევის არსებობითაა გამოწვეული.

ბიოლოგიური კვლევის მიზანს ლიმონიტების განვითარების პროცესში ცოცხალი ორგანიზმების შესაძლო მონაწილეობის დადგენა, კერძოდ კი, ქანის შემადგენლობაში არსებული  $Fe^{2+}$  იონების დაჟანგვის და  $Fe^{3+}$  იონების პრეციპიტაციის პროცესში მიკროორგანიზმების როლის განსაზღვრა წარმოადგენდა.

კვლევის ობიექტებს წარმოადგენდა ტაძრის დასავლეთი ფასადიდან აღებული ორი ნიმუში:

ა) მომწვანო ტუფის ფერშეცვლილი, მურა, მონითალო-ჟანგისფერი ზედაპირის ფრაგმენტები (ნიმუში 46/139) და ბ) მოყვითალო მტკიცე ტუფის ფერშეცვლილი, მურა, მონითალო-ჟანგისფერი ზედაპირის ფრაგმენტები (ნიმუში 57/150). ნიმუში 46/139 გარეთა მონითალო-ჟანგისფერი მტკიცე შრე განსხვავდება ქვედა მომწვანო-მონაცრისფრო დელამინირებული შრისგან (46/139). მინერალოგიურ-პეტროგრაფიული კვლევის (რენტგენოსტრუქტურული ანალიზი და შლიფების აღწერა) შედეგების მიხედვით, ნიმუშის გარეთა შრე ქვედა შრისაგან განსხვავდება თიხა მინერალების ნაკლებობით და ლიმონიტების არსებობით. ნიმუში 57/150 შემთხვევაშიც არის გარეთა მონითალო-ჟანგისფერი მტკიცე შრე, რაც ძლიერი ლიმონიტიზაციის შედეგია, მაგრამ ნიმუში ნაკლებად თიხიანია, ამიტომ მისი ქვედა შრე არ განიცდის

<sup>5</sup> Th. Warscheid; J. Braams, Biodeterioration of stone: a review, *International Biodeterioration & Biodegradation*, 2000.

დელამინაციას. თიხა მინერალებში წყლის არსებობა ჰიდრატაციის პროცესით აიხსნება. ჰიდრატირებული მინერალი წყლის შთანთქმის შედეგად უფრო დიდია, ვიდრე საწყისი მინერალი. მოცულობით უფრო დიდი ჰიდრატირებული კრისტალები აწვება მათი განვითარების ადგილებს და ამ დანოლის შედეგად განვითარებული წნევა განაპირობებს ქანის დეზინტეგრაციას<sup>6</sup>.

ორვალენტიანი რკინის იონების დაჟანგვის უნარის მქონე მიკროორგანიზმების გამოვლენის მიზნით გამოყენებული იყო შემდეგი საკვები არეები: 1. საკვები არე №1 (გ/ლ) -  $(NH_4)_2SO_4$  - 0,05,  $MgSO_4 \cdot x7H_2O$  - 0,10,  $K_2HPO_4$  - 0,10,  $Na_2HPO_4$  - 0,20,  $MnSO_4$  - 0,05,  $CuSO_4 \cdot x5H_2O$  - 0,0001,  $CaCl_2$  - 5% ხსნარი,  $NaHCO_3$  - 1% ხსნარი,  $(NH_4)_2Fe(SO_4)_2 \cdot x6H_2O$  - 10% ხსნარი, გამობდილი წყალი (pH - 6.0); 2. ლეტენის არე (გ/ლ):  $(NH_4)_2SO_4$  - 0,15;  $KCl$  - 0,05;  $MgSO_4 \cdot x7H_2O$  - 0,5;  $KH_2PO_4$  - 0,1;  $Ca(NO_3)_2 \cdot 4H_2O$  - 0,01;  $FeSO_4 \cdot 7H_2O$  10% ხსნ. - 10 მლ; 3. საკვები არე №1 + 1% გლუკოზა; 4. 9K - სილვერმანისა და ლუნდგრენის არე (გ/ლ):  $(NH_4)_2SO_4$  - 3,0,  $KCl$  - 0,1,  $K_2HPO_4$  - 0,5,  $MgSO_4 \cdot 7H_2O$  - 0,5,  $Ca(NO_3)_2 \cdot 4H_2O$  - 0,01,  $FeSO_4 \cdot 7H_2O$  - 44,2 (pH - 3.5); 5. ლეტენის არე + 15 გ/ლ აგარი<sup>7</sup>.

საანალიზო ნიმუშების ფრაგმენტები გადატანილი იყო სტერილურ თხევად არეებში (საკვები არეები 1; 2; 3; 4). კონტროლის სახით გამოყენებული იყო იგივე შემადგენლობის თხევადი არეები, რომლებშიც შეტანილი იყო იმავე ნიმუშების გასტერილებული ფრაგმენტები. ინკუბაცია მიმდინარეობდა  $(30 \pm 2)^\circ C$ . ინკუბაციის შემდეგ ლეტენის თხევადი საკვები არეებიდან 0,5-0,5 მლ გადატანილი იყო მყარი საკვები არეების ზედაპირებზე, ინკუბაცია  $(30 \pm 2)^\circ C$ .

<sup>6</sup> E. Shelobolina, H.Xu, H. Konishi, R. Kukkadapu, T. Wu, M. Blothe, E. Rodena, Microbial Lithotrophic Oxidation of Structural Fe(II) in Biotite, *Applied and Environmental Microbiology*, 2012.

<sup>7</sup> Henry Lutz Ehrlich, Dianne K. Newman, *Geomicrobiology*, 294, CRC Press, 2008.

საკვლევი, მონითალო-ჟანგისფერი დაზიანების მქონე ნიმუშებიანი თხევადი საკვები არეების ინკუბაციის დაწყებიდან რამდენიმე დღეში დაიწყო არეების ფერის შეცვლა, რაც უფრო ინტენსიური გახდა ინკუბაციის პერიოდის განავლობაში. თითქმის უფერო, გამჭვირვალე ყველა საკვები არე, სადაც შეტანილი იყო საკვლევი ფრაგმენტები, შეიცვალა, წარმოიქმნა მოყვითალო-ყავისფერი (ჟანგისფერი) შეფერილობა და ნალექი. საკონტროლო ფლაკონებში კი, სადაც შეტანილი იყო საკვლევი, მაგრამ გასტერილებული ფრაგმენტები, ინკუბაციის პერიოდში ფერის შეცვლა აღინიშნა. მყარ საკვებ არეებზე გადათესვიდან 7-14 დღის განმავლობაში განვითარდა მუქი ფერის კოლონიები რკალით, შეიცვალა საკვები არეების ფერიც. აღსანიშნავია, რომ რკინის დაჟანგვის პროცესი წარმართა, როგორც ნეიტრალურ (საკვები არე 1, ლეტენის მინერალური არე და ლეტენის მინერალური არე + ნახშირწყლების წყარო, pH - 6.0), ისე მჟავა არეში (9K - სილვერმანისა და ლუნდგრენის არე, pH -3.5), როგორც მინერალური შემადგენლობის საკვებ არეებზე (საკვები არე 1, ლეტენის საკვები არე და 9K - სილვერმანისა და ლუნდგრენის არე), ისე ნახშირწყლებით გამდიდრებულ საკვებ არეზე (ლეტენის მინერალური არე + 1% გლუკოზა).

ინკუბაციის პერიოდში თხევადი საკვები არეების ფერის შეცვლა - მოყვითალო-მოყავისფრო ან ჟანგისფრის წარმოქმნა, შემღვრევა, ზედაპირული ფირის და ნალექის განვითარება, მყარი საკვები არის შემთხვევაში კი რკინის დაჟანგვის, პრეციპიტაციის უნარის მქონე მიკროორგანიზმების მუქი ფერის კოლონიებისა და რკალის განვითარება, მიკროორგანიზმების მოქმედებით  $Fe^{2+}$  იონების  $Fe^{3+}$  იონებამდე დაჟანგვაზე მიუთითებს (სურ. 3,4).

ატენის ღვთისმშობლის სახელობის ტაძრის დასავლეთ ფასადზე განვითარებული მონითალო-ჟანგისფერი დაზიანების მქონე ქვების ფრაგმენტების კომპლექსური კვლევების შედეგები ლიმონიტიზაციის პროცესებზე მიუთითებს. საკვლევი ნიმუშებში დასახლებული მიკროორგანიზმების თანასაზოგადოებას კულტურაში სხვადასხვა მექანიზმებით  $Fe^{2+}$  იონების  $Fe^{3+}$  იონებამდე დაჟანგვის უნარი აღმიაჩნდა, რაც ლიმონიტიზაციის პროცესში ბიოლოგიური კომპონენტის არსებობის ირიბ მტკიცებულებას წაროადგენს.

ატენის ღვთისმშობლის სახელობის ტაძრის (ატენის სიონის) დასავლეთ ფასადზე სამშენებლო ქვებზე განვითარებული მონითალო-ჟანგისფერი დაზიანების განვითარება განპირობებულია როგორც სამშენებლო ქვების (ტუფების) შედგენილობითა და სტრუქტურით, ისე ეგზოგენური ფაქტორების ზემოქმედებით მიმდინარე ქიმიური პროცესებით.

Nana Kuprashvili

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

Manana Kavsadze

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

Tamar Liluashvili

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

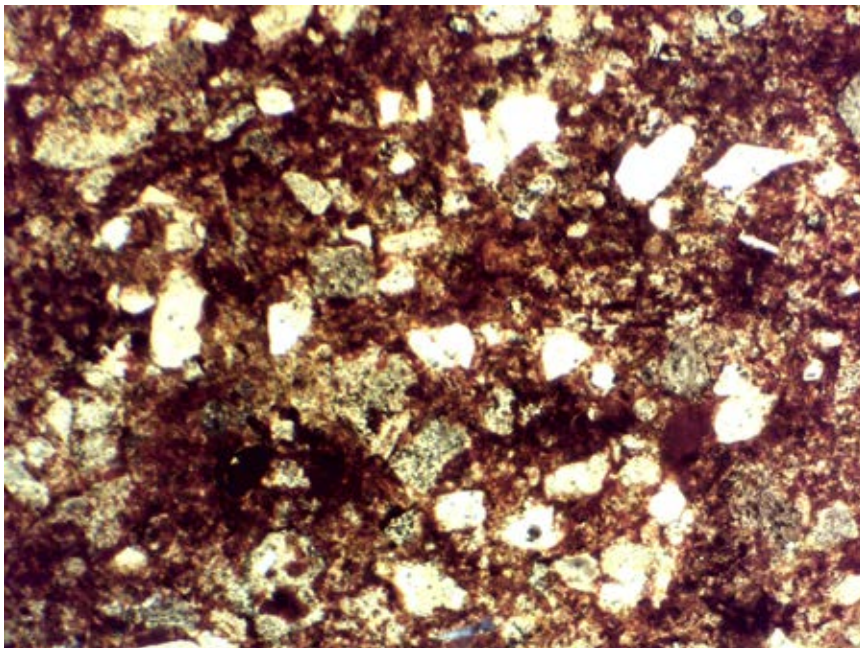
## Integrated Study of the Structural Damage Developed on the Western Facade of Ateni Sioni Church

Integrated engineering geological, petrographic and biological study of Ateni Sioni Church construction materials aimed to determine the composition of the materials and describe the different forms of deterioration.

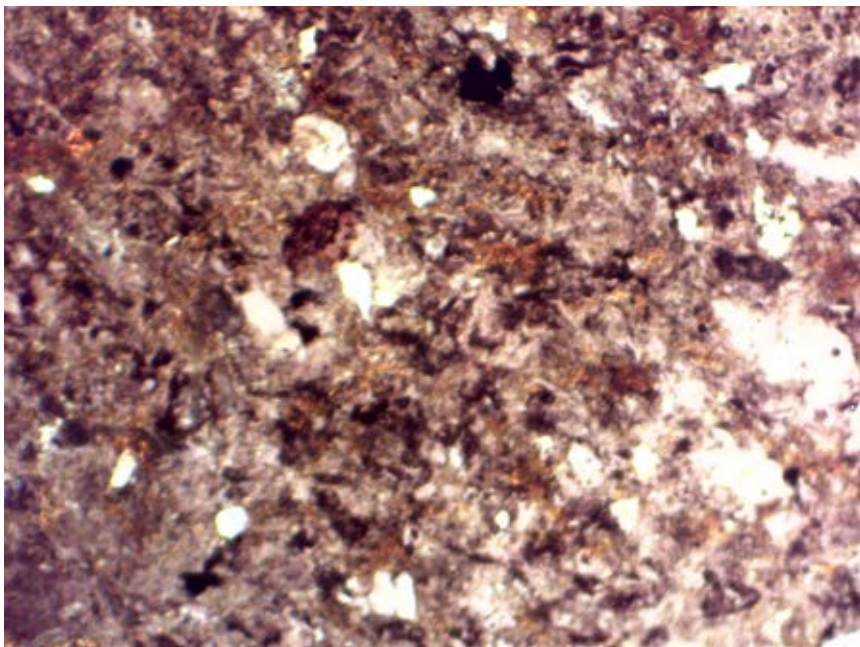
Various types of tuff are used as building stone of the church. Depending on the intrinsic properties (composition, structure) and external factors, different types of tuff undergo different forms of deterioration.

Alteration that is developed on the Western Facade of Ateni Sioni Church indicates on limonite formation process.

Irreversible color change of parental tuffs from green-gray and yellowish-gray to reddish-brown and weakening of mechanical properties existing on outside western wall of the church are related to the formation and accumulation of hydrated iron(III) oxide-hydroxides at the superficial layer of the stone



1. ნიმ. 46/139 – ძლიერ ლიმონიტიზებული-გათიხებული ვიტროლითოკრისტალოკლასტური ტუფი ცეოლითიზირებული პლაგიოკლასებით, თიხის ძაფისებრი წარმონაქმნებით  
Sample 46/139 thin section – strongly lyimonitized vitriclithocrystalline tuff with zeolitic plagioclases and thread-like clay inclusions



2. ნიმუში 57/150 ტუფი, ძლიერ ლიმონიტიზებული, როგორც წერტილოვნად, ისე შრეების გასწვრივ  
Sample 57/150 thin section – strong lyimonitization both dotty and lengthwise



3. საკონტროლო არე „ნითელი“ ქვის სტერილური ფრაგმენტებით (მარცხენა ფლაკონი), იმავე შედგენილობის არეები საკვლევი ნიმუშის ფრაგმენტებით (თითქმის უფერო არეების ფერის შეცვლა ჟანგისფერ შეფერილობამდე)  
 Test area with „red“ stone fragments (left flask), areas of the same composition with the test sample fragments (almost colorless area change for rusty red color)



4. მუქი კოლონიები გარშემო მურა ფერის კვალით  
 Dark colonies on solid plates

## კლარა (ინგა) ქარაია

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

### ქართული მოძრავი კულტურული მემკვიდრეობის ნიმუშების კოლექციების ფორმირება სანკტ-პეტერბურგის მუზეუმებში<sup>1</sup>

სანკტ-პეტერბურგის მუზეუმების ფონდებში (სახელმწიფო ერმიტაჟი, რუსეთის ეთნოგრაფიული მუზეუმი, რუსული მუზეუმი, კუნსტკამერა და სხვ.) ამჟამად დაცულია ისტორიული, კულტურული და სხვა სამეცნიერო ინფორმაციის შემცველი ათასობით ქართული კულტურული მემკვიდრეობის მოძრავი ნიმუში, რომელთა შესახებ დაზუსტებული ინფორმაცია ფაქტობრივად, უცნობია საქართველოს სამეცნიერო საზოგადოებისათვის, ვინაიდან ამ მიმართულებით სისტემური კვლევა არასდროს ჩატარებულა.

სანკტ-პეტერბურგის მუზეუმებში დაცული ქართული კოლექციები მოიცავს როგორც ჩვენი ქვეყნის ტერიტორიაზე ჩატარებული არქეოლოგიური გათხრების შედეგად მოპოვებულ მასალებს (მოყოლებული ბრინჯაოს ხანიდან შუა საუკუნეების ჩათვლით), ასევე საქართველოს სხვადასხვა კუთხისათვის დამახასიათებელ მრავალფეროვან ეთნოგრაფიულ ნივთებს (ეროვნული სამოსელი, საიუველირო ნაკეთობები, ხალიჩები და ფარდაგები, ხისა და სამეთუნეო ნაწარმი, ხელსაქმის ნიმუშები და სხვ.), სახვითი ხელოვნებისა და საომარი აღჭურვილობის ნიმუშებს, რელიგიურ-საკულტო, სადღესასწაულო, საყოფაცხოვრებო და სხვა დანიშნულების საგნებს, ასევე ხელნაწერებს და სხვადასხვა სახის რარიტეტებს (სურ. 1, 2).

სანკტ-პეტერბურგის მუზეუმებში ქართული ხელოვნების ნიმუშები სხვადასხვა გზით ხვდებოდა. მას შემდეგ, რაც 1801 წლიდან საქართველომ სახელმწიფოებრიობა დაკარგა და რუსეთის ერთ-ერთ გუბერნიად იქცა, ინტენსიურად მიმდინარეობდა ქვეყნის ფარგლებიდან სამუზეუმო მასალების გადინებაც, რაშიც, კერძო პირებთან ერთად, აქტიურად მონაწილეობდნენ რუსი ეგზარქოსები და სახელმწიფო მოხელეები, რომლებიც ჩვენს წინაპართა მიერ შექმნილ საგანძურს საკუთარი გამდიდრების წყაროდ იყენებდნენ. მაგალითად, აკად. შალვა ამირანაშვილის ცნობით, გელათის მონასტრის საგანძურიდან ქუთაისის გენერალ-გუბერნატორმა ვლადიმირ ლევაშოვმა, 1856 წელს, მიითვისა და მიხეილ ბოტკინს<sup>2</sup> მიჰყიდა „ღვთისმშობლის ვედრების ხატი (X ს., ხახულის ხატის ძირითადი ნაწილი), მინანქრებით შემკული სახარების მოჭედილობა (XI-XII სს.), რომელიც ამჟამად გაცოფილია ორ ნაწილად: ერთი ნაწილი დაცულია ბერლინის სასახლის მუზეუმში, მეორე კი წარმოადგენს ბელგიელი კოლექციონერის საკუთრებას“<sup>3</sup>. ცნობილია, რომ ქართული ეკლესიების საცავთა უმონყალო ძარცვის დანაშაულებრივ ქმედებაში განსაკუთრებით „თავი

<sup>1</sup> სტატია მომზადებულია შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის ფუნდამენტური კვლევების გრანტით დაფინანსებული პროექტის – „ქართული მოძრავი კულტურული მემკვიდრეობის ვირტუალური ანასტილოზის სანკტ-პეტერბურგის მუზეუმებში დაცული კოლექციების კვლევის საფუძველზე“ ფარგლებში (პროექტის №FR17-503, წამყვანი ორგანიზაცია: აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია, სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ინგა ქარაია, სამეცნიერო ჯგუფის წევრები: ანა შანშიაშვილი, ზურაბ ბრავგაძე, ლანა ქარაია, მარიამ ჩხაიძე, მარიამ ვესია). პროექტი დასრულდება 2020 წელს.

<sup>2</sup> მიხეილ ბოტკინი (1839-1914) – რუსი მხატვარი და კოლექციონერი.

<sup>3</sup> შ. ამირანაშვილი, *საქართველოდან სხვადასხვა დროს გატანილი სამუზეუმო განძეულობა და მათი დაბრუნება*, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1968, გვ. 5.



გამოიჩინა“ პეტერბურგელმა (წარმოშობით თბილისელმა) რესტავრატორმა და ფოტოგრაფმა სტეფან საბინგუსმა, რომელმაც, XIX ს-ის 60-იან წლებში, ეგზარქოს ევსევი ილინსკის ხელშეწყობით, ვითომცდა ჯუმათისა და შემოქმედის მონასტრების „ხატების განახლების მიზნით“, დაშალა ბევრი ნივთი და მათი ფრაგმენტები, მათ შორის, ქართული ტიხრული მინანქრის უნიკალური ნიმუშები, კოლექციონერებს მიჰყიდა<sup>4</sup>. სხვა რუს ეგზარქოსთა მფარველობითვე, „სიონის, მცხეთის, ალავერდის, ბოდბის, ნინოწმინდისა და სხვა ტაძრებიდან გაქრა აურაცხელი ძვირფასეულობა, მინიატურებიანი ხელნაწერები და სხვა განძეულობა“<sup>5</sup>, რომელიც გრაფ ო. ბობრინსკის, გრაფ ზვენიგოროდსკისა და სხვა კოლექციონერთა ხელში მოხვდა.

ქვეყნიდან სამუზეუმო ფასეულობის მქონე ნივთების გადინებას ხელს უწყობდა ის

<sup>4</sup> შედეგად, ქართული ტიხრული მინანქრის თითქმის სრული კოლექცია მ. ბოტკინის კუთვნილებად იქცა და გატანილი იქნა საქართველოდან. 1920 წელს კოლექცია რუსეთის სხვადასხვა მუზეუმებში გადანაწილდა, მისი დიდი ნაწილი კი ერმიტაჟს გადაეცა. მიუხედავად იმისა, რომ მინანქრის ნივთების უმრავლესობაზე წარწერები ქართულად – ასომთავრულით და მხედრულით იყო დატანილი, მ. ბოტკინის მიერ შედგენილ კატალოგში (В. П. Боткин, *Собрание*, СПб., 1911.) ისინი ბიზანტიურ ნიმუშებად გატარდა. 1923 წელს კ. კეკელიძის, აკ. შანიძის, პ. ინგოროყვას, შ. ამირანაშვილისა და სხვა ქართველ მოღვაწეთა ძალისხმევით, მოპარული კოლექცია დაბრუნებული იქნა საქართველოში და ამჟამად დაცულია შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების მუზეუმის საგანძურში, თუმცა მათი ნაწილი დაკარგულად ითვლება.

<sup>5</sup> Николай Дурново, *Судьбы грузинской церкви: (По вопросу о Грузинской церковной автокефалии)*, Москва, Русский стяг, 1907, გვ. 103 (<http://rulit.org/read/883>). ნიკოლოზ დურნოვო (უფროსი, 1842-1919) – რუსი პუბლიცისტი, გაზეთ Восток-ის გამომცემელი (1879-1886 წწ.). СПб Ведомости 1900-1910 წლებში რეგულარულად აქვეყნებდა მის სტატიებს, რომლებიც ძირითადად, საეკლესიო საკითხებს ეძღვნებოდა.

გარემოებაც, რომ იმხანად საქართველოში ჯერ კიდევ არ არსებობდა მუზეუმები<sup>6</sup> და უნიკალური საგანძური გაბნეული იყო სხვადასხვა ეკლესიებში, რაც შეუძლებელს ხდიდა მათ აღრიცხვას და სიტუაციის კონტროლს. ვითარება ოდნავ გაუმჯობესდა 1852 წლიდან, მას შემდეგ, რაც კავკასიის მეფისნაცვლის მიხეილ ვორონცოვის (1782-1856) ხელშეწყობით, თბილისში დაარსდა ქვეყნის პირველი სამუზეუმო დაწესებულება – რუსეთის გეოგრაფიული საზოგადოების კავკასიის განყოფილების მუზეუმი (1865 წლიდან – კავკასიის მუზეუმი). თუმცა მალე ცხადი გახდა, რომ ეს მუზეუმი წარმოადგენდა იმ პოლიტიკის გამტარებელ სტრუქტურას, რასაც რუსეთის ცარიზმი ახორციელებდა კავკასიის სრული კოლონიზაციისა და იმპერიასთან შერწყმის მიმართულებით. ამიტომაც, როგორც წესი, სხვადასხვა დროს მუზეუმს ხელმძღვანელობდნენ უშუალოდ რუსეთიდან მოვლინებული მეცნიერები (ვლადიმირ სოლოგუბი, ივან ბართოლომეი, ალექსანდრ ნიკოლაი, ადოლფ ბერჟე და სხვ.). მიუხედავად იმისა, რომ მუზეუმის კოლექციის ფორმირებაზე წარმატებით მუშაობდნენ ქართველი მოღვაწეებიც (რაფიელ ერისთავი, ლევან

<sup>6</sup> მოგვიანებით (1888 წ.) სიონის ტაძართან დაარსდა თბილისის საეკლესიო მუზეუმი („საქართველოში ყოვლადწმიდა ღვთისმშობლის სახელობის ძმობასთან არსებული საეკლესიო განძთსაცავი“ ქართველი (დ. ბაქრაძე, თ. ჟორდანი, ე. თაყაიშვილი და სხვ.) და რუსი ინტელიგენციის (პრ. უვაროვა) თაოსნობით და მხარდაჭერით, აგრეთვე საქართველოს საეგზარქოსოს (ეგზარქოსი პალადი, დეკანოზი დ. ლამბაშიძე და სხვ.) უშუალო მონაწილეობით. თუმცა მის მიზანს წარმოადგენდა მხოლოდ საქართველოს ეკლესია-მონასტრებში დაცული იმ წერილობითი ძეგლების (ხელნაწერები და სიგელ-გუჯრები) შეკრება, აღწერა, შესწავლა და წარმოჩენა, რომლებიც ყოველდღიურად აღარ გამოიყენებოდა. 1921 წელს მუზეუმის მიერ შეგროვებული მასალები თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტს გადაეცა, ხოლო ამჟამად დაცულია ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის A ფონდში.

ჩოლოყაშვილი, დიმიტრი ყიფიანი და სხვ.), ისინი აქტიურად ვერ ერეოდნენ მუზეუმის მართვაში, რადგან, როგორც ცნობილია, ეროვნული კადრები სრულად იყვნენ უგულვებელყოფილნი. როგორც სრულიად უსარგებლონი, ისინი იდევნებოდნენ ყველა მაღალი ადმინისტრაციული თანამდებობიდან „უუნარობისა და საქმეში გამოუცდელობის გამო“<sup>7</sup>.

განსხვავებული იყო ქვეყანაში სამუზეუმო საქმის განვითარების საკითხში რუს და ქართველ მოღვაწეთა თვალსაზრისებიც. ქართველები თვლიდნენ, რომ საქართველოში ყველა პირობა არსებობდა სამუზეუმო საქმის სათანადოდ განვითარებისათვის (ამ თვალსაზრისს თავგამოდებით იცავდა რაფიელ ერისთავი, რომელმაც დიდი წვლილი შეიტანა მუზეუმის ეთნოგრაფიული მასალების სისტემატიზაციაში)<sup>8</sup>, ხოლო რუსი ხელმძღვანელობა მიიჩნევდა, რომ მუზეუმში უნდა დახმარებოდა რუს და დასავლეთ ევროპელ მეცნიერებს კავკასიის ხალხთა კულტურის გაცნობაში. ამიტომ, აკად. გიორგი ჩიტაიას ცნობით, XIX საუკუნის II ნახევრიდან „უხვად უგზავნიდნენ ევროპის მუზეუმებს ქართულ სამუზეუმო ნივთებს“<sup>9</sup>, საიდანაც ბევრი მათგანი რუსეთში, მოსკოვსა და პეტერბურგში მდებარე მუზეუმებში ხვდებოდა<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> *Акты собранные Кавказской археографической комиссии*, Т. VIII, Тифлис, 1881, გვ. 5.

<sup>8</sup> ლ. ჭილაშვილი, *მუზეუმცოდნეობა და სამუზეუმო საქმის საფუძვლები* (ლექციების კურსი), თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1968, გვ. 22.

<sup>9</sup> Г. Читая, *Этнографические исследования Грузинской ССР*, „Советская этнография“, 1948, 4, გვ. 175.

<sup>10</sup> ი. ქარაია, „სამუზეუმო სფეროს განვითარება საქართველოს პირველი დემოკრატიული რესპუბლიკის არსებობის პერიოდში (1918–1921 წწ.)“, *კავკასიის უნივერსიტეტის საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის – „საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკა (პირველი რესპუბლიკა: 1918–1921 წწ.) – ახალი ეპოქის დასაწყისი“*, მასალები, თბ., 2018, გვ. 125.

საქართველოდან უნიკალური მასალების გადინებას ხელს უწყობდა ის გარემოებაც, რომ მიუხედავად კავკასიის მუზეუმის ქართველი თანამშრომლებისა და საზოგადოების არაერთგზის მცდელობისა, მუზეუმის დირექცია საჭიროდ არ მიიჩნევდა ახალი ექსპონატებით სამუზეუმო ფონდის შევსებას (მაგ., 1857 წელს დირექციამ უარი თქვა შეეძინა თავად მიხეილ ბარათაშვილის კუთვნილი ნუმიზმატიკური კოლექცია, რომელიც შემდეგ ბერლინის მუზეუმში მოხვდა), რაც ქართველი ინტელიგენციის წარმომადგენელთა საკმაოდ დიდ უკმაყოფილებას იწვევდა. ქვეყნიდან სამუზეუმო ფასეულობის გადინების ფაქტებთან დაკავშირებით მოგვიანებით ივანე ჯავახიშვილი სინანულით აღნიშნავდა: „ოქროს ზარნიშით უხვად შემკული მშვენიერი ქართული მუზარადიც არსებობს, მაგრამ ჯერ-ჯერობით არც ის არის საქართველოში და ძველ ქართულ იარაღ-საჭურველს გერმანიის მუზეუმებში უფრო ნახავს კაცი, ვიდრე საქართველოს მუზეუმებში“<sup>11</sup>. საქართველოს ეროვნული მუზეუმის თანამშრომლის, ისტორიკოს გურამ ჩხაიძის (1941–2013) აზრით, აქ საუბარია რუსეთის გეოგრაფიული საზოგადოების კავკასიის განყოფილების წევრის მიხეილ ჭილაშვილის მიერ კავკასიის მუზეუმისთვის შენირულ ოქროს ზარნიშით შემკულ ფოლადის მუზარადზე, რომელიც მუზეუმის კატალოგში გატარებულია მე-12 ნომრით, მაგრამ უკვალოდაა გამქრალი<sup>12</sup>.

მდგომარეობა თითქოს უკეთესობისკენ შეიცვალა მას შემდეგ, რაც რუსეთის გეოგრაფიული საზოგადოების კავკასიის განყოფილების მუზეუმი გადაკეთდა კავკასიის მუზეუმად და 1867 წელს მის დირექტორად

<sup>11</sup> ივ. ჯავახიშვილი, შოთა რუსთაველისა და მისი ეპოქის გამოფენა, გაზ. „კომუნისტი“, 1937, № 55.

<sup>12</sup> გ. ჩხაიძე, *საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი (1852–1932)*, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიისა და ს. ჯანაშიას სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის გამოცემა, თბ., 2003, გვ. 23.

გუსტავ რადე<sup>13</sup> დაინიშნა. ამ დროისათვის მუზეუმის კოლექციები მნიშვნელოვნად გამდიდრდა და მუზეუმისათვის ახალი შენობაც აიგო, თუმცა ქვეყნიდან უნიკალური ექსპონატების გატანის „ტრადიცია“ კვლავ აქტიურად გრძელდებოდა. გუსტავ რადე რუსეთის საიმპერატორო კარის კონსულტანტიც იყო და შესაბამისად, რომანოვების ოჯახისთვის კავკასიაში იძენდა და პეტერბურგში აგზავნიდა სამუზეუმო ფასეულობის მქონე ნივთებს. საიმპერატორო ოჯახის გარდა, ამ პრივილეგიით სარგებლობდნენ რუსეთის იმპერიის სხვა წარჩინებული ოჯახები და კერძო პირებიც.

XIX ს-ის 70-იანი წლებიდან ამ პროცესმა შეუქცევადი ხასიათი მიიღო. ხშირად, კავკასიის მუზეუმის კუთვნილი ექსპონატებიც კი, ყოველგვარი დასაბუთების გარეშე, ვითომცდა დროებითი სარგებლობისათვის, გადაეცემოდა ხოლმე რომელიმე დიდგვაროვან პირს, სახელმწიფო მოხელეს ან მუზეუმს, რის შემდეგაც მათი კვალი იკარგებოდა. მდგომარეობა იმდენად უკონტროლო გახდა, რომ დროის საკმაოდ მცირე მონაკვეთში (1890 წლის იანვარ-მარტი), რუსეთის იმპერიის სახალხო განათლების მინისტრმა, გრაფმა ივან დელიანოვმა 3 საგანგებო განკარგულებაც კი (№145, 941, 3579)<sup>14</sup> გამოსცა, რომლებიც კატეგორიულად კრძალავდა კავკასიის მუზეუმიდან ნებისმიერი რანგის მოხელისა თუ წარჩინებული პირისათვის სამუზეუმო ექსპონატის გადაცემას, რაც ნათლად ადასტურებს კავკასიის მუზეუმში იმხანად არსებულ საგან-

<sup>13</sup> გუსტავ რადე (1831-1903), რუსი (წარმოშობით გერმანელი) ბუნებისმეტყველი, მოგზაური, გეოგრაფი, ნატურალისტი და ეთნოგრაფი, პეტერბურგის მეცნიერებათა აკადემიის წევრ-კორესპონდენტი. 1867-1903 წლებში იყო კავკასიის მუზეუმის დირექტორი. შეაგროვა დიდძალი ზოოლოგიური, ბოტანიკური, ეთნოგრაფიული კოლექციები და მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა მუზეუმის განვითარებაში.

<sup>14</sup> საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის არქივის მასალები(სსმა), 1890, 38/27-4, 38/27-9, 38/27-17.

გამო ვითარებას. აღსანიშნავია, რომ მესამე განკარგულებაში (№3579) ხაზგასმით იყო კიდევ მითითებული: „მუზეუმში დაცულ ექსპონატებს აქვს მაღალი კულტურული და სამეცნიერო ღირებულება და მათი უკონტროლოდ მუზეუმიდან გატანა და კერძო პირებისთვის გადაცემა დაუშვებელია“<sup>15</sup>.

საქართველოდან სამუზეუმო ფასეულობის მქონე ნივთების გადინების პროცესი საკმაოდ დიდხანს გაგრძელდა და შეწყდა მხოლოდ ქვეყნის I დემოკრატიული რესპუბლიკის არსებობის წლებში (1918-1921), როცა დამოუკიდებელი საქართველოს მთავრობამ მიიღო დეკრეტი (1918 წ. 1 აგვისტო) კავკასიის მუზეუმის გაუქმებისა და მის ბაზაზე საქართველოს მუზეუმის დაარსების შესახებ<sup>16</sup>. დეკრეტით დამტკიცებული დებულების თანახმად, საქართველოს მუზეუმის მიზანსა და ამოცანებს შეადგენდა საქართველოს მეცნიერულად შესწავლის ხელშეწყობა, რისთვისაც მუზეუმს „თავი უნდა მოეყარა, მოენესრიგებინა, შეენახა და მეცნიერულად დაემუშავებინა ყველა მასალა და კოლექცია, რომლებიც შეეხებოდნენ საქართველოსა და მისი მეზობელი ქვეყნების ფიზიკურ ბუნებას, ეთნოგრაფიასა და ისტორია-არქეოლოგიას“<sup>17</sup>.

ქვეყნის პირველი დემოკრატიული რესპუბლიკის მთავრობის დამხობის შემდეგ, საქართველო კვლავ რუსეთის (ამჯერად საბჭოთა) იმპერიაში აღმოჩნდა. გამომდინარე იმ გარემოებიდან, რომ საბჭოთა ოკუპაციის

<sup>15</sup> ზემოაღნიშნული საარქივო დოკუმენტები მოძიებულია საქართველოს ეროვნული მუზეუმის თანამშრომლების ზ. ბრაგვაძისა და ნ. კაპანაძის მიერ.

<sup>16</sup> ი. ქარაია, *სამუზეუმო სფეროს განვითარება საქართველოს პირველი დემოკრატიული რესპუბლიკის არსებობის პერიოდში (1918-1921 წწ.)*, 2018, გვ. 126.

<sup>17</sup> *საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის სამართლებრივი აქტების კრებული, 1918-1921*, რედ. ვ. შარაშენიძე, შემდგენელი: ე. გურგენიძე, თბ., 1990, გვ. 107.

შემდეგ, ქვეყანაში არსებობდა მძლავრი ანტიბოლშევიკური განწყობა, საბჭოთა ხელისუფლება ცდილობდა ქართველთა გულის მოგებას და „მეფის ხელისუფლების შეცდომების გამოსწორებას“. ამ მხრივ, ნიშანდობლივია რუსეთის საკავშირო განათლების სახალხო კომისრის მოადგილის, პროფ. მიხაილ პოკროვის განცხადება: „მეფის ხელისუფლება ავინროვებდა საქართველოს, ითვისებდა და იტაცებდა ერის კულტურის განძს. საბჭოთა ხელისუფლებამ უნდა გამოასწოროს ეს შეცდომა და განამტკიცოს რუსი და ქართველი ხალხის მეგობრობა“<sup>18</sup>. მაღევე, 1922 წლის 20 ივნისს, ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტის პრეზიდიუმის მიერ მიღებული იქნა დადგენილება (№48), რომლის საფუძველზე, საქართველოს საბჭოთა რესპუბლიკას გადაეცა სამუზეუმო და საარქივო კოლექციები, რომლებიც წაღებული იყო მეფის მთავრობის მიერ და ინახებოდა რუსეთის ფედერაციის საცავებში<sup>19</sup>, რაც, მიუხედავად რუს მეცნიერთა საკმაოდ დიდი წინააღმდეგობისა<sup>20</sup>, 1923 წელს ნაწილობრივ განხორციელდა კიდევ.

<sup>18</sup> შ. ამირანაშვილი, *საქართველოდან სხვადასხვა დროს გატანილი სამუზეუმო განძეულობა*, 1968. გვ. 3.

<sup>19</sup> შ. ამირანაშვილი, *იქვე*.

<sup>20</sup> რუსი მეცნიერები ეწინააღმდეგებოდნენ, მაგ., გრაფინია პ. უვაროვას (1840-1924, რუსი სიძველეთმცოდნე და არქეოლოგი, მისი უშუალო ინიციატივით, 1881 წელს თბილისში ჩატარდა რუსეთის საიმპერატორო არქეოლოგიური საზოგადოების V ყრილობა) მიერ მოსკოვში ჩატანილი საფარის, ბედიისა და ნებელდის კანკელების ფილებისა და ასევე, მ. ბოტკინის მიერ გატანილი ქართული ტიხრული მინანქრების კოლექციის დაბრუნებას, რადგან მათ ბიზანტიური ხელოვნების ნიმუშებად მიიჩნევდნენ. ასე იყო ეს ნივთები გატარებული მუზეუმების შემოსულობათა წიგნებშიც. საინტერესოა, რომ შ. ამირანაშვილის ცნობით, მ. ბოტკინის კოლექციის საქართველოში დაბრუნების საქმეში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა სტუდენტობის წლებში, საქართველოს მუზეუმის ბიბლიოთეკის გამგემ, ალ. სვანიძემ (ი. სტალინის ცოლისძმა).

მიუხედავად რუსეთის მეცნიერებათა აკადემიის აზიის მუზეუმის, მოსკოვის ისტორიული მუზეუმის, საგანგებო სახელმწიფო საგანძურისა და სხვა საცავებიდან ქართული კოლექციის დაბრუნების ამ ძალზე პოზიტიური ფაქტისა, რუსეთის (განსაკუთრებით, სანკტ-პეტერბურგისა და მოსკოვის) მუზეუმებში დღემდე რჩება საქართველოდან XIX საუკუნესა და XX ს-ის 10-იან წლებში გატანილი კულტურული მემკვიდრეობის ათასობით მოძრავი ნიმუში, რომელთა დიდი უმრავლესობა დღემდე მეცნიერულად შეუწავლელია და უცნობია ქართველი საზოგადოებისთვის.

პროექტის ფარგლებში ჩატარებული კვლევის შედეგად გაირკვა, რომ სანკტ-პეტერბურგის მუზეუმების I ქართულ კოლექციას საფუძველად დაედო *საიმპერატორო კოლექცია* – რუსეთის საიმპერატორო კარის (რომანოვების დინასტიის) კუთვნილი ქართული კულტურული მემკვიდრეობის ნიმუშები. რუსეთის იმპერატორ ნიკოლოზ II-ის (1868-1918) ბრძანებულებით, ეს კოლექცია (საქართველოს ელიტარული წრებისა და ასევე, საშუალო ფენის წარმომადგენელთა კუთვნილი ნივთები) განთავსდა იმპერატორ ალექსანდრ III-ს ნება-სურვილით, 1895 წლის 13 აპრილს, რუსულ მუზეუმთან დაარსებულ ეთნოგრაფიულ განყოფილებაში<sup>21</sup>. ცნობილია ასევე, რომ რუსეთის იმპერატორი ალექსანდრ III და საიმპერატორო ოჯახის სხვა წევრები (იმპერატრიცა მარია ფიოდოროვნა, იმპერატორი ნიკოლოზ II, თავადი მიხაილ ნიკოლოზის ძე, თავადი ვლადიმირ ალექსანდრეს ძე და სხვ.) დიდ ყურადღებას უთმობდნენ კოლექციების შეგროვებას და ხშირად იძენდნენ უნიკალურ ნივთებს კავკასიიდან (ძირითადად, საქართველოდან), რომელიც „რუსულ საშინაო პოლიტიკაში განიხილებოდა მმართველი დინასტიის განსაკუთრებული ყურადღების

<sup>21</sup> <http://www.rusmuseum.ru/about/>.

ზონად<sup>22</sup>. კავკასიური კოლექციების შეგროვების საქმეში დიდი აქტიურობით გამოირჩეოდნენ კავკასიის მეფისნაცვლებიც. მათ შორის, მიხაილ ვორონცოვი (1844-1854 წწ.), დიდი მთავარი მიხაილ ნიკოლოზის ძე რომანოვი (1862-1865 წწ.), მისი ვაჟი გიორგი<sup>23</sup>, ასევე ალექსანდრ III-ს ადრეგარდაცვლილი ვაჟი გიორგი რომანოვი, რომელმაც სიცოცხლის უკანასკნელი წლები საქართველოში, აბასთუმანში გაატარა<sup>24</sup>.

საიმპერატორო კოლექცია ივსებოდა რუსეთის იმპერიაში შემავალ ხალხთა მიერ ძღვნად მორთმეული ნივთების ხარჯზეც (მაგ., 1888 წელს იმპერატორ ალექსანდრ III-სა და მისი ოჯახის კავკასიაში მოგზაურობის პე-

<sup>22</sup> *Императорские коллекции в собрании Российского Этнографического Музея, Москва-Санкт-Петербург, 1995, გვ. 73.*

<sup>23</sup> გიორგი მიხეილის ძე რომანოვი (1863-1919) – კავკასიის მეფისნაცვლის ვაჟი (დაიბადა თეთრინყაროში, 18 წლის ასაკამდე ცხოვრობდა თბილისში), 1895 წელს შექმნილი რუსული მუზეუმის მმართველი დაარსებიდან 1917 წლის რევოლუციამდე, სანკტ-პეტერბურგის მეცნიერებათა აკადემიის საპატიო წევრი, აქტიურად მონაწილეობდა სამუზეუმო კოლექციის შექმნაში. მუზეუმს გადასცა მის მიერ შეგროვებული ნუმიზმატიკის უმდიდრესი კოლექცია, რომელიც ბოლშევიკების მიერ მისი დახვრეტის შემდეგ გაიფანტა (ნაწილი ამჟამად დაცულია ერმიტაჟში, ნაწილი კი – სმიტსონის ინსტიტუტში, აშშ), სპარსული და თურქული მასალები, ასევე კერამიკის უნიკალური ნიმუშების კოლექცია ხარაგაულიდან (დაცულია რუსეთის ეთნოგრაფიულ მუზეუმში).

<sup>24</sup> გიორგი ალექსანდრეს ძე რომანოვის (1871-1899) სახელს უკავშირდება აბასთუმანში სასახლის, წმ. ალ. ნეველის ეკლესიისა და სამრეკლოს (ო. სიმონსონის პროექტი) და იმპერიაში I სამთო ასტრონომიული კოშკის (აბასთუმნის ასტროფიზიკური ობსერვატორიის წინამორბედი) აგება. გ. რომანოვის გარდაცვალების შემდეგ (1899 წ.), მისი პირადი ნივთები და საქართველოში შეგროვებული კოლექციის დიდი ნაწილი აბასთუმნის სასახლიდან გადატანილი იქნა გატრინას სასახლეში, სადაც ინახებოდა 1922 წლამდე, რუსეთის ეთნოგრაფიულ მუზეუმში გადატანამდე.

რიოდში, მათთვის კავკასიის ხალხთა, მათ შორის, ქართველ დიდგვაროვანთა მიერ ნაჩუქარი საგნებით), რომლებიც წარმოადგენდა ერთგვარ ეთნიკურ სიმბოლოებს – ძირითადად, საკულტო და საყოფაცხოვრებო დანიშნულების ტრადიციულ ნივთებს. მათ „იმპერატორის ყურადღება უნდა მიეპყრო მჩუქებელთა კულტურისადმი და კეთილგანწყობის მაგიის მეშვეობით, მასში ინტერესი და კეთილი დამოკიდებულება გამოენვია“<sup>25</sup>. ამგვარად შეგროვდა გატრინას, ცარსკოე სელოს, პეტერგოფის, ზამთრისა და ანიჩკოვის (Аничков дворец, სადაც ნიკოლოზ II და საიმპერატორო ოჯახი დიდ დროს ატარებდა და სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში ცხოვრობდა) სასახლეებში ქართული მოძრავი კულტურული მემკვიდრეობის საიმპერატორო კოლექციები, რომლებიც 1920-იანი წლებიდან სახელწიფო ერმიტაჟს და რუსეთის ეთნოგრაფიულ მუზეუმს გადაეცა (მათ შორის, ქართული ელიტარული წრეების კუთვნილი პარადული სამოსელი, საომარი აღჭურვილობა, შუა საუკუნეების ქართული ტორევეტიკის ნიმუშები და სხვ.). თუმცა, ისიც ცნობილია, რომ რევოლუციის შემდგომ წლებში, ამ კოლექციების დიდი ნაწილი გაიფანტა და მხოლოდ ნაწილობრივ მოხვდა სანკტ-პეტერბურგის მუზეუმებში<sup>26</sup>, სადაც ქართული კოლექციების ფორმირება სხვა გზებითაც ხდებოდა:

- XIX ს-ის მიწურულსა და XX ს-ის დასაწყისში სანკტ-პეტერბურგის მუზეუმების ქართული კოლექციების ფორმირებაში აქტიურად მონაწილეობდნენ რუსეთისა და ასევე საქართველოს ინტელიგენციის წარმომადგენლებიც. კერძოდ, 1903 წელს რუსეთის ეთნოგრაფიული მუზეუმის ფონდები შეივსო ქართული ტრადიციული სამოსელის – საკმაოდ დიდი მოცულობის ხევსურული კოლექციით (მუზეუმის თანამშრომელი გ. ბონჩ-ოს-

<sup>25</sup> *Императорские коллекции, Москва-Санкт-Петербург, 1995, გვ. 31.*

<sup>26</sup> *Императорские коллекции, გვ. 28.*

მოლოვსკი), სოფ. ხარაგაულიდან მოპოვებული კერამიკული (გ. რომანოვის კოლექციიდან) და ვერცხლის (ფსკოველი კოლექციონერის ფ. პლიუშკინის კოლექციიდან) ნაწარმისა და სხვა მდიდარი ნიმუშებით; მოგვიანებით, თბილისელი ვაჭრისა და კოლექციონერის მ. ჩარუხჩევის, სვანეთის ეპარქიის მღვდლის ი. ნიჟარაძის, თბილისელი ექიმის მიხეილ ზანდუკელის, იმხანად სტუდენტ თედო სახოკიას, მხატვარ-რესტავრატორ კონსტანტინე ქავთარაძისა<sup>27</sup> და სხვათა (სანკტ-პეტერბურგის უნივერსიტეტის პრივატ-დოცენტი ნ. დერჟავინი, მხატვრები: ა. მლოკოსევიჩი, ლ. დმიტრიევ-კავკაზსკი და სხვ.) მიერ მოწოდებული მრავალფეროვანი ეთნოგრაფიული მასალებით<sup>28</sup>;

- სხვადასხვა დროს სანკტ-პეტერბურგის მუზეუმების კოლექციებს ემატებოდა ქართველ არქეოლოგთა მიერ ჩატარებული ექსპედიციების მასალებიც (მაგ., ნიკო მარისა და ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ 1896 წელს დებედას ხეობაში მოპოვებული ვორნაკის სამაროვნის ბრინჯაოს ხანის არქეოლოგიური მასალა, რომელიც ამჟამად გამოფენილია ერმიტაჟის მუდმივმოქმედ ექსპოზიციაზე);
- 1907-1910 წლებში რუსეთის ეთნოგრაფიული მუზეუმის ფონდი გამდიდრდა მეცნიერ-თანამშრომელთა (ა. მილერი, ა. სერჟუტოვსკი და სხვ.) მიერ აფხაზეთ-

ში, სვანეთსა და სამეგრელოში ჩატარებული ექსპედიციების შედეგად მოპოვებული არქეოლოგიური, ეთნოგრაფიული და სხვა მასალებით;

- საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ, რუსეთის ეთნოგრაფიული მუზეუმისა და სახელმწიფო ერმიტაჟის ფონდებს შეემატა ზამთრის სასახლისა და სხვა სასახლეებიდან შემოსული იმ მასალების ნაწილი, რომლებიც ადრე რუსეთის საიმპერატორო კარის წარმომადგენლებს (საიმპერატორო კოლექცია) და არისტოკრატთა წრეებს ეკუთვნოდა;
- რუსეთის ეთნოგრაფიული მუზეუმის კოლექციები განსაკუთრებით გაიზარდა 1930-იან წლებში, როცა ამ პროცესს უშუალოდ ხელმძღვანელობდა მუზეუმის წამყვანი სპეციალისტი, ეთნოგრაფი ევგენია სტუდენეცკაია, რომლის მიერ საქართველოში (მათ შორის სვანეთში) ჩატარებული ექსპედიციების შედეგად, შეგროვდა 1200 ექსპონატისაგან შემდგარი 56 კოლექცია, 2000-ზე მეტი ფოტო. მუზეუმის კოლექციას შეემატა ასევე II მსოფლიო ომისწინა წლებში, ვ. მურატხანის მიერ შეგროვებული ეთნოგრაფიული მასალების კოლექცია (ფაქტობრივად, საქართველოს ყველა კუთხიდან).
- II მსოფლიო ომის მიმდინარეობის წლებში (1939-1945 წწ.) საქართველოში რუსული ექსპედიციების ორგანიზების პროცესი დროებით შეწყდა, მაგრამ ახალი ინტენსივობით განახლდა 1946 წლიდან, რამაც არაერთი მნიშვნელოვანი ქართული არტეფაქტით გაამდიდრა სანკტ-პეტერბურგის (მაშინდელი ლენინგრადის) მუზეუმების ფონდები;
- 1948 წელს რუსეთის ეთნოგრაფიულ მუზეუმს გადაეცა რევოლუციამდე შეგროვებული საბჭოთა კავშირის ხალხთა მოსკოვის სახელმწიფო მუზეუმის კოლექცია (3 865 ნივთი), რომელთა შორის (სხვა მასალებთან ერთად) იყო სხვადასხვა

<sup>27</sup> კონსტანტინე ქავთარაძე (1879-?) – რუსული მუზეუმის მხატვარ-რესტავრატორი (1921-1930 წწ.), დაიბადა თბილისში, სწავლობდა თბილისის სამხატვრო სასწავლებელში (1898-1903 წწ.), მუშაობდა რუსული მუზეუმის ეთნოგრაფიული განყოფილების რესტავრაციის სახელოსნოს ხელმძღვანელად (1914-1917 წწ.), შექმნა 800-მდე მანეკენი მუზეუმის გამოფენებისათვის, 1917 წლამდე რამდენჯერმე იყო მივლინებული ამიერკავკასიაში (მათ შორის, თბილისში), ეთნოგრაფიული და სხვა მასალების შესაგროვებლად.

<sup>28</sup> <http://ethnomuseum.ru/kollekcii-po-kulture-narodov-kavkaza-i-kryma>.

წლებში თბილისში მოღვაწე მეცნიერთა და კავკასიათმცოდნეთა (გ. რადე, ბ. კუფტინი, ე. შილინგი და სხვ.) მიერ შესყიდული (ან გადმოცემული) ნივთები<sup>29</sup>, ასევე, ნ. იაკოვლევის, ვ. გარდანოვის და სხვათა მიერ 1930-იან წლებში, საქართველოში, კერძოდ, აფხაზეთსა და შიდა ქართლში ჩატარებული ექსპედიციების მასალები;

- საქართველოდან უნიკალური მასალების გადინებისა და სანკტ-პეტერბურგის მუზეუმების კოლექციების შევსების პროცესი 1960, 1970-80-იან წლებშიც ინტენსიურად გრძელდებოდა და რუს მეცნიერთან (ე. სტუდენეცკაია, ნ. სობოლევა, ე. სელინენკოვა და სხვ.) ერთად, მასში მონაწილეობდნენ როგორც სხვადასხვა ქართული ორგანიზაციები (მაგ., საქართველოს ძეგლთა დაცვის საზოგადოება, საზოგადოება „არსი“ და სხვ.) და კერძო პირები<sup>30</sup>, ასევე სამთავრობო წრეებიც (მაგ., ერმიტაჟში რამდენიმე წლის წინ შექმნილ მუდმივ ექსპოზიციაზე გამოფენილია 1955 წელს მუზეუმისათვის საქართველოს მთავრობის მიერ გადაცემული შუა საუკუნეების ძეგლების არქიტექტურული დეკორის ფრაგმენტები ანანურიდან, გუდარეხიდან, ყინცვისიდან, საფარიდან (სურ. 3), რომელთა გადაცემის გარემოებები ჩვენთვის ჯერჯერობით, უცნობია);
- საყურადღებოა, რომ საქართველოს ტერიტორიაზე მოპოვებული მასალებით სანკტ-პეტერბურგის მუზეუმების შევსების პროცესი ამჟამადაც გრძელდება (მაგ., უკანასკნელ ათწლეულებში ე. ნ. „შავი არქეოლოგიის“ შედეგად, აფხაზეთში მოპოვებული ნივთები, რომლებიც ერმიტაჟმა კერძო კოლექციონერისგან შეიძინა და ამჟამად მუზეუმის მუდმივ გამოფენაზეა ექსპონირებული (სურ. 4).

შედეგად, სანკტ-პეტერბურგის სხვადასხვა მუზეუმების ფონდებში ამჟამად თავმოყრილია საკმაოდ დიდი მოცულობის ქართული კოლექციები, რომელთა შემადგენლობასა და კულტურულ-ისტორიულ ფასეულობაზე დაზუსტებული ინფორმაცია ფაქტობრივად, უცნობია ქართველ მეცნიერთათვის, ვინაიდან, როგორც ზემოთ აღინიშნა, ამ მიმართულებით სისტემური კვლევა აქამდე არ ჩატარებულა (თუ არ ჩავთვლით სახელმწიფო ერმიტაჟის ყოფილი თანამშრომლის ალვიდა მირზოიანის წიგნს „შუა საუკუნეების ქართული ტორევიტიკა ერმიტაჟის კოლექციაში“, 2016 წ.)<sup>31</sup>, არსებობს მხოლოდ ფრაგმენტული ინფორმაცია რუსი კოლეგების რამდენიმე სტატიის ან გამოცემის სახით, რაც ვერ იძლევა სრულ წარმოდგენას სანკტ-პეტერბურგის მუზეუმების ფონდებში დაცული ქართული კოლექციების რაობასა და ღირებულებაზე.

ამასთან, გასათვალისწინებელია ის გარემოებაც, რომ ამ კოლექციების უდიდესი ნაწილი დაცულია სამუზეუმო ფონდებში და არასოდეს ყოფილა გამოფენილი. მხოლოდ სახელმწიფო ერმიტაჟის მუდმივმოქმედი საგამოფენო სივრცის ორ დარბაზშია ექსპონირებული მუზეუმის ფონდებში არსებული ქართული მასალების მნიშვნელოვანი ნაწილი, ხოლო სხვა მუზეუმებში, სადაც ქართული მასალების ყველაზე დიდი რაოდენობა ინახება, ექსპონატების მხოლოდ მცირე ნაწილია გამოფენილი (რუსეთის ეთნოგრაფიული მუზეუმი), ან სულაც არ არის ექსპონირებული (რუსული მუზეუმი). გარდა ამისა, როგორც წესი, ამ სამუზეუმო ფონდებთან ქართველ მეცნიერთა დაშვება და ნვდომა, საბჭოთა კავშირის არსებობის პირობებშიც, საკმაოდ შეზღუდული იყო, ხოლო საბჭოთა სისტემის დაშლის შემდეგ, არსებული პოლიტიკური სიტუაციიდან გამომდინარე, შესაძლებელი

<sup>29</sup> <http://ethnomuseum.ru/kollekcii-po-kulture-narodov-kavkaza-i-kryma>.

<sup>30</sup> იქვე.

<sup>31</sup> ა. მირზოიანი, „შუა საუკუნეების ქართული ტორევიტიკა ერმიტაჟის კოლექციაში“ (ქართულ-ინგლისურ ენებზე), „АО Славия“, 2016.

ხდება მხოლოდ ზემოაღნიშნული პროექტის ფარგლებში, ცალკეულ მუზეუმებსა და თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიას შორის დადებული ურთიერთთანამშრომლობის მემორანდუმების საფუძველზე.

პროექტის მიმდინარეობის I ეტაპზე, 2018 წელს, სამეცნიერო ჯგუფი გაეცნო სანკტ-პეტერბურგის რამდენიმე მუზეუმის მუდმივმოქმედ ექსპოზიციას და მხოლოდ ნაწილობრივ – რუსეთის ეთნოგრაფიული მუზეუმის ფონდებში დაცულ მასალებს. რადგან, რამდენიმედღიანი მივლინების პერიოდში, კოლექციების ძალზე მცირე ნაწილის (ძვირფასეულობის ფონდი და ტექსტილის ფონდის 1/5) შესწავლა და ფიქსაცია მოხერხდა. თუმცა, მოკვლევის ეს პირველი შედეგებიც ნათლად ადასტურებს ნივთების ისტორიულ-კულტურულ მნიშვნელობას და მხატვრულ ფასეულობას.

**რუსეთის ეთნოგრაფიულ მუზეუმში**<sup>32</sup> ქართული კულტურული მემკვიდრეობის ამსახველი პირველი კოლექციის ფორმირება 1903 წელს უკავშირდება. მუზეუმის თანამშრომელთა ინფორმაციით, ამჟამად ექსპონატთა რაოდენობა 7000-ს აღემატება. მუზეუმის პროფილიდან გამომდინარე, რუსეთის ეთნოგრაფიული მუზეუმის კოლექციაში დაცულია ქართულ ეთნოგრაფიულ ყოფასა და კულტურასთან დაკავშირებული ექსპონატები, რომელთა უმეტესობა XVIII-XIX სს. და XX ს-ის დასაწყისს განეკუთვნება. როგორც წესი, ამ მუზეუმის კოლექციის დაკომპლექტების პროცესი მიმდინარეობდა

<sup>32</sup> მუზეუმის პირველი კოლექციები შეგროვდა 1895 წლის 13 აპრილს, რუსულ მუზეუმთან დაარსებული ეთნოგრაფიული განყოფილების ბაზაზე. მოგვიანებით, 1902-1913 წლებში, მუზეუმისათვის ცალკე შენობა აშენდა და კოლექციების შეგროვებაც ინტენსიურად მიმდინარეობდა, თუმცა დამთავალიერებელთათვის გამოფენა მხოლოდ 1923 წლიდან გაიხსნა. 1934 წლიდან ის დამოუკიდებელი მუზეუმია სახელწოდებით – ეთნოგრაფიის სახელმწიფო მუზეუმი, 1992 წლიდან – რუსეთის ეთნოგრაფიული მუზეუმი (РЭМ).

იმ ამოცანების შესაბამისად, რაც რუსეთის მუზეუმების წინაშე დაისვა XIX ს-ის მიწურულსა და XX ს-ის დასაწყისში: ასეთი ეთნოგრაფიული კოლექციების შემცველი მუზეუმი წარმოადგენდა „უდიდეს საშუალებას ეროვნული და სახელმწიფო იდეის მეშვეობით, რუსეთის ეთნოგრაფიული მრავალფეროვნებისა და აღმოსავლურ სამყაროში რუსული კულტურულ-პოლიტიკური გავლენის დემონსტრირებისათვის“<sup>33</sup>. აქედან გამომდინარე, რუსეთის ეთნოგრაფიული მუზეუმის არსებობის მთელ მანძილზე, მისი კავკასიური (მათ შორის, ქართული) კოლექციის ზოგადი ხასიათი პასუხობდა რუსული ეროვნული იდეის იმ ნაწილს, რომელიც რუსეთის იმპერიაში შემავალ რეგიონთა ეთნიკურ სურათზე რეალურ წარმოდგენას ქმნიდა, ცენტრის კულტურულ-პოლიტიკური გავლენის ჩვენებით.

როგორც ზემოთ აღინიშნა, რუსეთის ეთნოგრაფიულ მუზეუმში I ქართული კოლექციის ფორმირება უკავშირდება უშუალოდ რუსეთის საიმპერატორო ოჯახის მეცენატურ მოღვაწეობას და 1917 წლამდე მათ მიერ მუზეუმისათვის გადაცემული კოლექციები ფონდის მეოთხედს შეადგენდა. მუზეუმის ქართული კოლექციების შეგროვებაში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს ასევე რუსმა ისტორიკოსებმა, აღმოსავლეთმცოდნეებმა და ეთნოგრაფებმა; კერძოდ, კ. ინოსტრანცევთან (1876-1941), ე. სტუდენეცკაიასთან (1908-1988) ერთად, ალ. სერჟუტოვსკიმ (1864-1940), რომელიც 1910-იან წლებში შავიზღვისპირეთში მუშაობდა და მუზეუმს შემატა აფხაზეთისა და სამეგრელოს ყოფილი კულტურის ამსახველი უნიკალური მასალები, ხოლო ალ. მილერის (1875-1935) მიერ 1908 წელს შეგროვებულ „აფხაზურ კოლექციაში დაცულ ბევრ ნივთს (მაგ., სამჭედლო საქმესთან დაკავშირებული მასალები) ანალოგი არ გააჩნია თვით აფხაზეთის ტერიტორია-

<sup>33</sup> *Императорские коллекции*, გვ. 17.



ზე მდებარე მუზეუმში“ (აფხაზეთის სახელმწიფო მუზეუმი, სოხუმი)<sup>34</sup>. მანვე 1907-1909 წლებში თბილისიდან ჩამოიტანა ქართული და სომხური კოლექციები, რომელთა შორის იყო სამოსელის ნიმუშები და აქსესუარები, საცხოვრისის დეტალები, იარაღის ნიმუშები, რომლებიც შემდეგ წლებში აღარ მზადდებოდა და არც ყოფაში გამოიყენებოდა<sup>35</sup>.

ამჟამად რუსეთის ეთნოგრაფიულ მუზეუმში დაცულია:

- XIX ს-ის ქართული ვერცხლის საღვინე ჭურჭელი (ყარყარები, აზარფეშები, კულები, თასები, კვანჩხები, ვერცხლის სინი და სხვ.);
- კერამიკის ნაწარმი (დოქები, მარნები, სამანგნე ქილები და სხვ.);
- ქართული ლურჯი სუფრის ნიმუშები;
- საიუველირო ნაწარმი (ვერცხლისა და ოქროს სამკაულები, ქამრები და სხვ.);
- ქართული ტრადიციული სამოსის ნიმუშები და აქსესუარები;
- ხის საყოფაცხოვრებო ნივთები;
- ფარდაგები;
- XVIII-XIX სს-ს საომარი აღჭურვილობის ნიმუშები;
- მუსიკალური საკრავები.

მათგან ნაწილი წარმოდგენილია მუზეუმის მუდმივ ექსპოზიციასზე, რომლის ანალიზი ქმნის რუსეთის ეთნოგრაფიული მუზეუმის ქართული კოლექციის შემადგენლობის აღქმისა და საქართველოს მუზეუმებში დაცულ კოლექციებთან შედარების შესაძლებლობას. მათ შორის, საკმაოდ მრავლადაა XIX ს-ის ქართული კულტურის ფენომენტან დაკავშირებული სხვადასხვა მასალები: მოჭიქული და მოუჭიქავი კერამიკის ნიმუშები (მაგ., გორის მოჭიქული კერამიკა, რომელიც თავისი მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა); ტრადიციული ლურჯი სუფრები, რო-

მელთა მორთულობაში ერთმანეთს ერწყმის ქრისტიანული და ხალხურ რწმენა-წარმოდგენებში შემონახული არქეტიპული სახეები; XIX ს-ის ვერცხლის საღვინე ჭურჭელი (აზარფეშები, თასები, სურები, ყარყარები, კულები და სხვ.), რომელთა უმეტესობა თბილისურ სახელოსნოებშია დამზადებული და ვერცხლის ჭურჭლის მხატვრული გაფორმების „თბილისურ სკოლას“ მიეკუთვნება (სურ. 5-6). განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს მუზეუმის ძვირფასეულობის ფონდში დაცული ყარყარა, რომლის ცენტრალური ნაწილი (კარტუშები) ეთმობა ამ ჭურჭლისთვის ტიპურ სხვადასხვა სცენებს, ცხოველთა და ფრინველთა ორთაბრძოლებს. ერთ-ერთ სცენად ამავე ყარყარაზე ვხვდებით ეროტიკულ სიუჟეტს, რომელიც მოსიყვარულე წყვილს წარმოგვიდგენს. ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორ ანა შანშიაშვილის აზრით, „აღნიშნული სცენა ძალზე ახლოს დგას აღმოსავლურ მინიატურასა და ირანული ლაქის ნივთებზე წარმოდგენილ მსგავს სცენებთან, რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს „თბილისური სკოლის“ მჭიდრო კავშირს ყაჯარული და უფრო ადრეული, სეფიანური პერიოდის ირანის ხელოვნებასთან“<sup>36</sup>, ხოლო ვერცხლის სინს ქორნილისა და საქორწინო ლხინის სცენებით პირდაპირი ანალოგი ეძებნება მუხრანის სასახლის (შატო მუხრანი) კოლექციაში დაცული ვერცხლის სინის სახით (სურ. 7).

ზოგადად, რუსეთის ეთნოგრაფიულ მუზეუმში დაცულ ბევრ ექსპონატს არაერთი პარალელი მოეპოვება საქართველოს სხვადასხვა სამუზეუმო და კერძო კოლექციებში არსებულ მსგავს საგანთა სახით. მაგალითად, ირმის გამოსახულებიანი აზარფეშების (ტიპური მორთულობა ამ სახის საღვინე ჭურჭლისათვის) იდენტური არაერთი ნიმუში არსებობს საქართველოს მუზეუმებში, ხოლო საქართველოს ხალხური და გამოყე-

<sup>34</sup> <https://www.ethnomuseum.ru/kollekcii>

<sup>35</sup> იქვე.

<sup>36</sup> A. Shanshiashvili, *Old Tbilisi Silverware*, PWN (პოლონეთი), 2018.

ნებითი ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის კოლექციაში დაცული აზარფემა ამ სასამისის პირდაპირ ანალოგიას წარმოადგენს. ასევე, რუსეთის ეთნოგრაფიული მუზეუმის მუდმივ ექსპოზიციაზე წარმოდგენილი და ფონდსაცავში დაცული *ხის ნაკეთობები* (ძირითადად, საყოფაცხოვრებო ნივთები: სავარძლები, საკარცხულები, სკამ-ლოგინები, სკივრები, კიდობნები, აკვნები, ჭურჭელი და სხვ.) ხეზე კვეთის ქართული ხალხური ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე განვითარებული დარგის შესანიშნავი ნიმუშებია, რომელთა ანალოგები საქართველოს არაერთი მუზეუმის (საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, თელავის ისტორიული მუზეუმი, სვანეთის მუზეუმი და სხვ.) საკუთრებას წარმოადგენს.

*საომარი აღჭურვილობიდან* მუზეუმის მუდმივ ექსპოზიციაში წარმოდგენილია XVIII-XIX სს-ის იარაღი: მოსევადებული და ზარნიშით შემკული ხმლები, თოფები, მეომრის აბჯარი (ჯაჭვის პერანგი, მუზარაღი და სხვ.), რომელიც ძირითადად, მოსახლეობის ელიტარული ფენის კუთვნილებას წარმოადგენდა<sup>37</sup>; მრავლადაა *მუსიკალური საკრავები* (აჭარაში, ლაზეთში, შავშეთ-იმერხევსა და მესხეთში გავრცელებული ჭიბონი, XIX ს-ის თბილისის ყოფის განუყოფელი ნაწილი – ქალაქური მუსიკალური ინსტრუმენტები: ჭიანური, საზი, თარი, დიპლიპიტო, დაირა და სხვ.), ასევე *რელიგიურ-საკულტო, სადღესასწაულო, საყოფაცხოვრებო და სხვა დანიშნულების საგნები* (რიტუალური ნივთები აფხაზეთისა და ხევსურეთის სალოცავებიდან, ნეფე-პატარძლის ჯვრისნერის გვირგვინები, სხვადასხვა ფერის ქსოვილებისგან დამზადებული ბერიკაობა/ყიენობის ნიღბები, მრავალფეროვანი ავგაროზები და სხვ.). ამ მასალებს შორის გამოიყოფა ჯვრებითა და ფრინველთა ფიგურებით შემკული ვერცხლის „ღამისთვის თასი“ (სურ. 8) ფსკერზე

წმ. გიორგისადმი მიძღვნილი ლოცვის შემცველი ქართული წარწერით. პროფ. ელდარ ნადირაძის ინფორმაციით<sup>38</sup>, მსგავსი წმინდა ჭურჭელი დაკავშირებული იყო „საქართველოს მთიანეთში დადასტურებული სალოცავი ჯვარ-ხატების საწესო-სარიტუალო დღესასწაულთან, როცა ნებისმიერი სარიტუალო ქმედება სრულდებოდა ლუდის თანხლებით, რომელიც მიღებული იყო როგორც წმინდა სასმელი“ (საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში დაცულია ამ თასის იდენტური 2 ნიმუში). საინტერესოა აღინიშნოს, რომ რუსი კოლექციის ინფორმაციით, მუზეუმში მოხვედრამდე თასი ინახებოდა მაღალმთიან სოფ. ახიელის (დუშეთის მუნიციპალიტეტი, ხევსურეთის თემი) სალოცავში, სხვა რიტუალურ ატრიბუტებთან ერთად<sup>39</sup>. მუზეუმის კოლექციაში მრავლადაა ჯვრებით შემკული სამკაულები და საკუთრივ ჯვრები (XIX-XXს-ის დასაწ.), რომელთა შორისაა „როგორც საიუველირო ხელოვნების კლასიკური, ასევე ადგილობრივი ტრადიციისა და ტექნიკის საფუძველზე შექმნილი ნიმუშები. მათი უმრავლესობა დამზადებულია ვერცხლის მასალისაგან, თუმცა აქვე დაცულია ოქროს 2 მცირე ზომის ჯვარიც, რაც მათ მფლობელთა მაღალ სოციალურ სტატუსზე მიანიშნებს“<sup>40</sup>.

*ტექსტილის ნიმუშებიდან* რუსეთის ეთნოგრაფიულ მუზეუმში დაცულია საქართველოს ყველა კუთხისათვის დამახასიათებელი, ტრადიციული სამოსის ძალზე მდიდარი კოლექცია, რომლის უდიდესი ნაწილი ფონდსაცავში ინახება. მათ შორისაა, როგორც ზოგადეროვნული ხასიათის ნიმუშები, ასევე სხვადასხვა სოციალური

<sup>38</sup> ე. ნადირაძე, ქართული ლუდის ისტორიისათვის, „ეთნოლოგიური ძიებანი“, ტ. 3, 2007, გვ. 250.

<sup>39</sup> *Православные кресты народов Украины и Грузии в собрании Российского Этнографического Музея, альбом-каталог, авт.-сост.: О. Карпова, Л. Гушян, А. Островский, предисл.: В.М. Грусман, Санкт-Петербург, 2013, გვ. 157.*

<sup>40</sup> იქვე, გვ. 157.

<sup>37</sup> <https://www.ethnomuseum.ru/kollekcii>

ჯგუფების (თავად-აზნაურები, მდიდარი ვაჭრები, ქუჩის მოვაჭრეები, ხელოსნები და სხვ.) კოსტიუმები. აღსანიშნავია, რომ რიგ შემთხვევაში, კოსტიუმები წარმოდგენილია სრული ტრადიციული აქსესუარის თანხლებით (მაგ., მამაკაცის ხევისურული „ტალავარი“ ტრადიციისამებრ, იარაღთან ერთად; ხევისური ქალის „სადიაცო“ კაბა „ქოქლოს“, „სათაურას“, „თაუბისა“ და ვერცხლის შიბის თანხლებით). ტექსტილის ნიმუშებიდან მუზეუმის კოლექციაში დაცულია ასევე შალის, უხაო ძაფით ნაქსოვი ფარდაგები აღმოსავლეთი საქართველოს მთიანეთიდან, ოქრომკედისა და ვერცხლმკედის გამოყენებით შექმნილი, ნაქარგობისა და ხელსაქმის პრაქტიკულ-ესთეტიკური დანიშნულების სხვა ნიმუშები.

**სახელმწიფო ერმიტაჟის** ვებ-გვერდზე განთავსებული ინფორმაციის მიხედვით, მუზეუმის ფონდებში დაცული „ქართული წარმომავლობის ნივთების რაოდენობა არცთუ დიდია და კოლექცია შედგება დაახლოებით 200 სამუზეუმო ექსპონატისაგან, მაგრამ მათ შორისაა ქართული ხელოვნების ყველაზე მდიდარი შედეგები“<sup>41</sup>. ამ ნივთების უმრავლესობა მუზეუმის ფონდებში შემოსულია სხვადასხვა დროს, სხვადასხვა სასახლეებისა თუ კერძო პირთა კოლექციებიდან. კერძოდ: ცარსკოე სელოს არსენალიდან (1885), ზამთრის სასახლიდან (რომანოვების კუთვნილი კოლექცია, 1886), გატჩინას სასახლიდან, ლენინგრადის ისტორიულ-ლინგვისტური ინსტიტუტიდან (1933), ბარონ ალ. შტიგლიცის ტექნიკური ხატვის ცენტრალური სასწავლებლის ყოფილი მუზეუმის კოლექციიდან (1924), გრაფ ნ. შერემეტიევის კოლექციიდან (1931), სახელმწიფო სამუზეუმო ფონდიდან (1924-45), თავად პ. სალტიკოვის, მ. სტროგანოვის, მ. ბოტკინისა (1919) და სხვათა კოლექციებიდან.

<sup>41</sup> <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/explore/collections/master/sub/1252764666/?lng=ru&lng=>

სახელმწიფო ერმიტაჟის მუდმივმოქმედ ექსპოზიციაში ქართული მატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ნიმუშებს 2 დარბაზი ეთმობა (ყოფილი ზამთრის სასახლის 55-ე და 62-ე დარბაზები), რომლებიც 2006 წელს გაიხსნა დამთავალირებელთათვის. ამჟამად აქ გამოფენილია:

- არქეოლოგიური გათხრების შედეგად აღმოჩენილი მასალები, მათ შორის, ნივთები ე. წ. ბორის საგანძურისაგან (ახ. წ. II-III სს.)<sup>42</sup>;
- შუა საუკუნეების ტორევიტიკის უნიკალური ნიმუშები;
- XI-XV სს-ის ქვაზე კვეთილი რელიეფების ფრაგმენტები (კანკელები, ფასადის გაფორმება და სხვ.);
- XIX საუკუნის დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშები: ვერცხლის საიუველირო ნაკეთობები და საღვინე ჭურჭელი (ყარყარები, კულები, ყანწები და სხვ.);
- საომარი აღჭურვილობის ნიმუშები;
- ხელნაწერი დოკუმენტები, სიგელები და რუკები.

ერმიტაჟის ქართული კოლექციიდან ყველაზე მრავალრიცხოვანია *არქეოლოგიური მასალები*, რომელთა ქრონოლოგიური დიაპაზონი მოიცავს ძვ. წ. III – ახ. წ. III საუკუნეებს. მათგან უმეტესობა შექმნილია მუზეუმის მიერ XIX ს-ის ბოლოს და XX ს-ის დასაწყისში. მათ შორისაა, ძირითადად, შემთხვევით

<sup>42</sup> აღმოჩენილია 1901-1902 წლებში, ხარაგაულის რ-ნის სოფ. ბორში, შემთხვევით, სავენახე მიწის დამუშავებისას, ძმების ერმანოზ და არჩილ პავლაძეების მიერ, რომლებსაც (არჩილ პავლაძის შვილიშვილის, იამზე პავლაძის ინფორმაციით), ნაპოვნი ნივთები ერთი გოდორი სიმიანდის ფასად გადაუციათ მიწის ყოფილ მფლობელთათვის – მაჭავარიანებისთვის. ქუთაისელმა ადვოკატმა თომა მაჭავარიანმა, საიმპერატორო არქეოლოგიური კომისიის მეშვეობით, ამ ნივთების უმრავლესობა ერმიტაჟს მიჰყიდა. საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში ამჟამად დაცულია განძის მხოლოდ ძალზე მცირე ნაწილი.

აღმოჩენილი ნიმუშები აფხაზეთიდან, ქსნის ხეობიდან, კახეთიდან, ბორიდან და ყაზბეგიდან. არქეოლოგიური გათხრების შედეგად მოპოვებულ კოლექციას წარმოადგენს ნ. მარისა და ე. თაყაიშვილის მიერ დებედას ხეობაში, ვორნაკის სამაროვნის არქეოლოგიური მასალა (მთლიანად ინახება ერმიტაჟში)<sup>43</sup>, ასევე ფრ. ბაიერნის<sup>44</sup> მიერ 1867 წელს, მცხეთაში, სამთავროს სამაროვანზე აღმოჩენილი და შემდეგ ერმიტაჟისთვის გადაცემული 3 ექსპონატი (ბაიერნისეული სამთავროს აღმოჩენების დიდი ნაწილი დაცულია საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში).

არქეოლოგიური ძეგლების უდიდეს ნაწილს შეადგენს ბორის სამაროვნიდან შემთხვევით მოპოვებული ნივთები (ოქროს და ვერცხლის ჭურჭელი, სამკაულები, საყოფაცხოვრებო დანიშნულების საგნები და სხვ.), რომელთა მაღალმხატვრულობა და რელიეფების დამუშავების დახვეწილი ტექნიკა ცხადყოფს უძველესი ქართული კულტურისა და დასავლურ-აღმოსავლურ-

<sup>43</sup> 1880-90-იან წლებში, ექვთიმე თაყაიშვილი, რომელიც სწავლობდა პეტერბურგის უნივერსიტეტში, თანამშრომლობდა პეტერბურგის არქეოლოგიურ საზოგადოებასთან, რუსეთის გეოგრაფიული საზოგადოების კავკასიურ განყოფილებასა და მოსკოვის არქეოლოგიურ საზოგადოებასთან, იყო რუსეთის საიმპერატორო არქეოლოგიური კომისიის წევრი. ამ უკანასკნელის წინადადებით, 1894 წელს მან გააგრძელა ნიკო მარის მიერ წამოწყებული, წინაქრისტიანული სამაროვნის გათხრები დებედას ხეობაში, სოფ. ვორნაკში, სადაც აღმოჩნდა ბრინჯაოს ხანის ეს მდიდარი მასალები, რომლებიც ამჟამად ერმიტაჟშია დაცული.

<sup>44</sup> ფრიდრიხ ბაიერნი (1817-1886) – ავსტრიელი ბუნებისმეტყველი და არქეოლოგი, 1855 წლიდან ცხოვრობდა თბილისში, იყო კავკასიის მუზეუმის საბუნებისმეტყველო განყოფილების კურატორი (1859-1863), 1959 წლიდან ბაიერნი არქეოლოგიურ ძიებებს აწარმოებდა აფხაზეთში, ყაზბეგში, დუშეთში, ურბნისსა და ნიჩბისში, წლობით მუშაობდა მცხეთის სხვადასხვა უბნის გათხრებზე, რომლის შედეგებს სისტემატიურად აქვეყნებდა ევროპულ გამოცემებში.

რი სამყაროს მჭიდრო ურთიერთკავშირს<sup>45</sup>. ვერცხლის თასი (პინაკი) ცენტრში საკურთხეველის წინაშე მდგომი ცხენის გამოსახულებით, საშუალებას იძლევა, განისაზღვროს თუ სახელდობრ ვინ იყო დაკრძალული ამ მდიდრული ინვენტარის შემცველ სამარხში (თასის უკანა მხარეს მოცემული სპარსული წარწერით: „ბუზმიჰრ-კეთილი პიტიახში, სული მარადი“), ხოლო იმავე სამარხში აღმოჩენილი მონეტები ქმნის სამაროვნის არაუგვიანეს III ს-ის I ნახევრით დათარიღების შესაძლებლობას. საგულისხმოა, რომ მსგავსი თასები (და სხვა ანალოგიური მასალები, მაგ., მიცვალებულის დასასვენებელი სარეცელის ორნამენტებით შემკული ვერცხლის ფეხები, ძვირფასი თვლებით შემკული სამკაულები და სხვ.) აღმოჩენილია მცხეთაში, არმაზისხევის საპიტიახში უბნისა და ზღუდერის არქეოლოგიური გათხრებისას, რაც ნათლად ადასტურებს მათ ადგილობრივ წარმომავლობას.

ეს მასალები, ისევე როგორც მცხეთის მდიდრულ სამაროვანში, 1871 წელს აღმოჩენილი III ს-ის ვერცხლის მასიური თასი ნადირობის სცენის გამოსახულებით, ერმიტაჟის ფონდში შემოსულია საიმპერატორო არქეოლოგიური კომისიის მეშვეობით. 1899 წელს ამ კომისიის მიერვე ერმიტაჟს გადაეცა ყაზბეგის მახლობლად შემთხვევით აღმოჩენილი ხარის თავის ფორმის ვერცხლის მოოქროვილი რიტონი (ელინისტური ხანა, ძვ. წ. III-II სს.). რიტონის ზედა სარტყელზე გამოსახულია შეშლილი ჰერაკლე, რომელიც კლავს საკუთარ შვილებს (სურ. 9). ერმიტაჟში დაცულია „ყაზბეგის განძის“ (ძვ. წ. VI-V სს.) სხვა მასალებიც, რომლის ნაწილი ინახება მოსკოვის ისტორიულ მუზეუმში, მცირე ნაწილი კი საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში (ს. ჯანაშიას სახ. საქართველოს მუზეუმი)<sup>46</sup>.

<sup>45</sup> <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/explore/collections>.

<sup>46</sup> გ. გამყრელიძე, დ. მინდორაშვილი, ზ. ბრავაძე და სხვ., *ქართლის ცხოვრების ტოპოარ-*

ერმიტაჟის მუდმივმოქმედი ექსპოზიციის 62-ე დარბაზში განსაკუთრებული ადგილი უკავია შუა საუკუნეების ქართული ოქრომჭედლობის ნიმუშებს. ამ კოლექციაში შედის „არაერთი მაღალმხატვრული ექსპონატი, რომლებშიც სხვადასხვა ეპოქაში გამოვლენილი საერთო მხატვრული ტენდენციები კონკრეტულ და მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ გამომსახველობით ფორმებს იძენს“<sup>47</sup>. მათ შორის გამოირჩევა: XI ს-ის ქართველი ოქრომჭედლის იოანე მონისძის მიერ შესრულებული ორი ფირფიტა წმინდანთა გამოსახულებებით (სურ. 10) და მედალიონები ანგელოზებით, XI ს-ის ზარზმის ფერიცვალების ხატის ჩარჩოს 7 ფრაგმენტი (სურ. 11-12), ლაკლაკიდის ღმრთისმშობლის ხატის ჩარჩოს „მიძინების“ კომპოზიციის დეტალი, აქამდე დაკარგულად მიჩნეული, გვიანი შუა საუკუნეების (XVI ს.) ოსტატის – მამნეს ხატის ფრაგმენტები (სურ. 13), ტიხრული მინანქრის ტექნიკით შესრულებული, XI ს-ის მედალიონი წმ. გიორგის გამოსახულებით და კვადრიფოლიუმები (ჯუმათის მონასტრის მიქაელ და გაბრიელ მთავარანგელოზების დაკარგული ხატებიდან), ვარძიის სახარების ყდის ფრაგმენტები და სხვ.

როგორც ზემოაღნიშნულიდან ჩანს, ერმიტაჟის ქართული ტორევეტიკის კოლექციაში სრულიად დაუზიანებელ ექსპონატთა რაოდენობა ძალზე მცირეა (მაგ., ძონითა და მარგალიტებით შემკული XV ს-ის (?) წმ. გიორგი მძლეველის ხატი, რომელიც 1837 წელს იმპერატორ ნიკოლოზ I-სთვის საჩუქრად გადაუცია ზუგდიდის წმ. გიორგის ტაძრის სამღვდლოებს, XI ს-ის ოსტატ გიორგის მიერ შექმნილი სანიამძღვრო ჯვარი, რომელიც თავისი ფორმით ახლოს

*ქეოლოგიური ლექსიკონი*, რედ. და პროექტის ხელმძღვანელი გ. გამყრელიძე. საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, არქეოლოგიური კვლევის ცენტრი, I გამოცემა, თბ., 2013, გვ. 739.

<sup>47</sup> ა. მირზოიანი, „შუა საუკუნეების ქართული ტორევეტიკა“, 2016, გვ. 19.

დგას 1001-1108 წწ. დათარიღებულ, ცაიშის სანიამძღვრო ჯვართან და სხვ.). კოლექციაში ჭარბობს ნივთები, რომლებიც ძირითადად, წარმოადგენს გასულ საუკუნეებში საქართველოდან გატანილი და ხშირ შემთხვევაში, დაკარგული, შუა საუკუნეების ჭედური ხელოვნების უნიკალური ნიმუშების ძალზე მცირე ზომის ფრაგმენტებს. ფრაგმენტულობის და აგრეთვე იმის გამო, რომ ერმიტაჟში შესულ არც ერთ ქართულ ნივთს არ ახლდა მათი კუთვნილების დამადასტურებელი ზუსტი ცნობები, დაკარგულ შედეგებზე წარმოდგენის შექმნა ხერხდება მხოლოდ გადარჩენილი ფოტოგრაფიებისა<sup>48</sup> თუ სხვადასხვა მუზეუმებში (ძირითადად საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში) დაცულ სხვა დეტალთა მეშვეობით.

სახელმწიფო ერმიტაჟის ქართულ ექსპოზიციამ გამოფენილია საფარის, აკვეთის, გუდარების და მერიის ეკლესიების კანკელთა ქვის დეკორატიული რელიეფები (XI–XIII სს.), ვერძისა და არწივის ფიგურები ყინცვისის (XIII ს.) და ანანურის (XVII ს.) ეკლესიების ფასადებიდან, რომლებიც ეტიკეტებზე დატანილი ინფორმაციის თანახმად<sup>49</sup>, 1955 წელს მუზეუმისთვის საჩუქრად გადაუცია საქართველოს მთავრობას. ექსპოზიციაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია აგრეთვე ქართველ დიდგვაროვანთა კუთვნილ, მდიდრული

<sup>48</sup> ამ ფრაგმენტული კოლექციის სისტემატიზაციას დიდად შეუწყო ხელი დიმიტრი ბაქრაძის (1826-1890 წწ., ქართველი ისტორიკოსი, არქეოლოგი და ეთნოგრაფი, პეტერბურგის მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოსი) ნაშრომის (Д. Бахрадзе, *Археологическое путешествие по Грузии и Абхазе*, СПб., 1878) პუბლიკაციამ, სადაც მოცემულია გურია-აჭარის ეკლესიების ყველა ჭედური წარწერა, დ. ერმაკოვისა და ალ. როინაშვილის მაღალხარისხოვანი ფოტომასალის თანხლებით.

<sup>49</sup> ზოგადად, სხვა ინფორმაციასთან (დასახელება, წარმომავლობა, ზომა, შექმნის თარიღი და ა.შ.) ერთად, ერმიტაჟის მუდმივ ექსპოზიციაში გამოფენილი თითქმის ყველა ექსპონატის ეტიკეტი შეიცავს ცნობას მუზეუმში ნივთის შემოსულობის შესახებ.

შემკულობის მქონე, *საყოფაცხოვრებო და-ნიშნულების ნივთებს: XVIII-XIX* საუკუნეთა ვერცხლის საღვინე ჭურჭელს (ყარყარები, კულები, ყანნები და სხვა, რომელთაგან ზოგს აქვს წარწერები. მაგ., ერთ-ერთ წარწერაში მოხსენიებულია სამეგრელოს დედოფალი ეკატერინე ჭავჭავაძე (სავარაუდოდ, სამეგრელოს მთავრის დავით დადიანის კოლექციიდან<sup>50</sup>), სევადის ტექნიკით გაფორმებულ ყანნებს, ქამრებს, ასევე იარაღის (ხმლები, თოფები, დამბაჩები) ნიმუშებს, რომელთაგან ბევრი სხვადასხვა საგამოფენო სივრცეებშია გამოფენილი (მაგ., ზოგადად, კავკასიის კულტურის ამსახველ ექსპოზიციაში).

ერმიტაჟის 63-ე დარბაზში გამოფენილია XVIII ს-ის ხელნაწერი (ერეკლე II-ის სიგელი) და ვახუშტი ბატონიშვილის ხელნაწერი გეოგრაფიული ტრაქტატი (1742-1743). თუმცა ერმიტაჟში ქართული მასალების ექსპონირება ამით არ სრულდება, რადგან, როგორც ზემოთ აღინიშნა, საქართველოდან გატანილი ბევრი ნივთი გაბნეულია მუზეუმის სხვა მუდმივ ექსპოზიციებში. მაგალითად, ძველი რომის კულტურის მასალების შემცველ ექსპოზიციაში გამოფენილია რომაული ვერცხლის მოოქროვილი ფიბულა გემით (ახ. წ. II ს.), რომლის ეტიკეტზე აღნიშნულია, რომ ნივთი მუზეუმში შემოსულია 1907 წელს, ციხისძირის არქეოლოგიური გათხრებიდან. ასევე სულ სხვა დარბაზშია ექსპონირებული აფხაზეთის ტერიტორიაზე, ხაშუპსეს ციხეზე (გაგრის მუნიციპალიტეტი) უკანონოდ, აფხაზ არქეოლოგთა მტკიცებით, ე. წ. „შავი არქეო-

<sup>50</sup> ანალოგიური ნიმუშები დავით დადიანის (1812-1853) კოლექციიდან ამჟამად დაცულია ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიულ მუზეუმში. ცნობილია, რომ 1850-იან წლებში, ზუგდიდის რეზიდენციაში, მთავრის მიერ შექმნილ კაბინეტ-მუზეუმში განთავსებული იყო მის მიერვე შეგროვებული ნუმისმატიკური, პალეოგრაფიული და არქეოლოგიური, საომარი აღჭურვილობისა და ქრისტიანულ სინწინდეთა კოლექციები, ჰერალდიკური ატრიბუტიკა და სიძველეთა სხვა ნიმუშები.

ლოგიის“ შედეგად მოპოვებული, ბიზანტიური წარმომავლობის ვერცხლის თასები და სხვა არქეოლოგიური მასალები, რომლებიც ერმიტაჟმა 2001 წელს შეიძინა პერმელი კერძო კოლექციონერისგან (ი. გულიაევი). მეტიც, ქართული კოლექციის მეზობლად გამოფენილი, სომხური ვერცხლის კოლექციაში წარმოდგენილია რამდენიმე ნივთი, რომელთა ქართული წარმომავლობა ეჭვს არ იწვევს. მათ შორისაა 2 სურა, რომელზეც ქართველ მეფეთა (თამარ მეფე, ქეთევან დედოფალი და სხვ.) გამოსახულებებია მოცემული (სურ. 14-15). ასევე ქართული წარმოშობის უნდა იყოს 2 თასი, ცხოველთა გამოსახულებით, რომელთა სტილიც, პროექტის სამეცნიერო ჯგუფის წევრ ანა შანშიაშვილის აზრით, სრულიად შეესაბამება ამ პერიოდის თბილისური სკოლის საერთო ნიშნებს.

სანკტ-პეტერბურგის სხვა მუზეუმებში დაცული მასალების მოკვლევა და ანალიზი კვლევის შემდეგ ეტაპზე (2019-2020 წლებში) უნდა განხორციელდეს. თუმცა, კვლევითი ვიზიტის პირველ ეტაპზევე მოხერხდა გარკვეული ინფორმაციის მოძიება კუნსტკამერაში, სახელმწიფო რუსულ მუზეუმში, არტილერიის მუზეუმსა და სხვა სიძველეთა საცავებში ქართული კოლექციების არსებობის შესახებ. მაგალითად, სახელმწიფო რუსულ მუზეუმში ნიკო ფიროსმანაშვილის ცნობილი ფერწერული ნამუშევრის (“თავადი ყანწით“, 1906 წ., სურ. 16) გარდა, დაცულია ასევე ნიკანორ ჩერნეცოვის<sup>51</sup> მიერ, ფერწერის აკადემიკოსის ნოდების მისაღებად, 1832 წელს შექმნილი ფერწერული ტილო „თბილისის ხედი“ (სურ. 17) და მისთვის შესრულებული რამდენიმე ათეული ესკიზი, რომლებსაც დიდი მხატ-

<sup>51</sup> ნიკანორ ჩერნეცოვი (1805-1879), მხატვარი-პეიზაჟისტი. 1829-1831 წლებში იმოგზაურა საქართველოში სანკტ-პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის დავალებით და შექმნა არაერთი ფერწერული ნამუშევარი თბილისის თემაზე, რასაც მთელი ცხოვრების მანძილზე უბრუნდებოდა.

ვრულ-ისტორიული მნიშვნელობა აქვს XIX ს-ის 20-30-იანი წლების თბილისის იერ-სახის წარმოსაჩენად.

როგორც ზემოთ მოყვანილი მასალებიდან ჩანს, სანკტ-პეტერბურგის სხვადასხვა მუზეუმების ფონდებში ამჟამად დაცულია ქართული მატერიალური კულტურული მემკვიდრეობის ნიმუშების საკმაოდ მდიდარი კოლექციები. ამ კოლექციის სისტემატიზაცია და კომპიუტერული ვიზუალიზაცია, იმ ნიმუშებისა და მახასიათებლების გამოვლენა, რომლებიც მათ ისტორიულ-კულტურულ ფასეულობას ანიჭებს, შესაძლებლობას იძლევა დაფიქსირდეს, თუ როგორ უკავშირდება მემკვიდრეობის ეს ნიმუშები საქართველოს ეროვნულ და სხვა მუზეუმებში დაცულ, მოძრავი კულტურული მემკვიდრეობის ცალკეულ ნიმუშებს და ანალოგიურ კოლექციებს, რიგ შემთხვევაში კი, ამ ნიმუშების ნაწილს ან უშუალო ფრაგმენტს წარმოადგენს. ამის მაგალითია საქართველოს ყველა ეთნოგრაფიის სამოსელის ცალკეული ატრიბუტები თუ ვერცხლის „თბილისური სკოლის“ ნაწარმი რუსეთის ეთნოგრაფიული მუზეუმიდან, ან ბორისა და მცხეთის სამთავროს ძვ. წ. III – ახ. წ. III სს. სამარხების მდიდრული ინვენტარი სახელმწიფო ერმიტაჟის კოლექციებიდან და სხვ.

გარდა ამისა, საყურადღებოა, რომ სანკტ-პეტერბურგის მუზეუმებში დაცული კოლექციების საკმაოდ დიდი ნაწილი წარმოადგენს არა მხოლოდ ქართული კულტურული მემკვიდრეობის მრავალფეროვნების გამოხატულებას, არამედ ასახავს ასევე აღმოსავლეთ-დასავლეთის გზაგასაყარზე მდებარე ქვეყნის მულტიკულტურულობასაც – აღმოსავლურ-დასავლური ელემენტების ადაპტირებას ადგილობრივ, ეროვნულ ტრადიციებთან, რაც მათ განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს, როგორც კულტურული ფასეულობის, ისე ისტორიული, პოლიტიკური თუ სოციალური კონტექსტის კვლევის თვალსაზრისით.

პროექტით გათვალისწინებული კვლევების დასრულების შემდეგ (2020 წ.), სანკტ-პეტერბურგის მუზეუმებში დაცული კოლექციების იდენტიფიცირება და სისტემატიზაცია, რაოდენობრივი და თვისებრივი მახასიათებლების კვლევა-ანალიზი, მონაცემთა ბაზის შექმნა და ვირტუალური ანასტილოსის განხორციელება უდავოდ, ახალი ცოდნით გაამდიდრებს ქართულ საისტორიო და სახელოვნებათმცოდნეო სივრცეს.

Inga (Klara) Karaia

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

## Formation of Georgian Movable Cultural Heritage Collections in St. Petersburg Museums

The article is based on the 1<sup>st</sup> phase research of the project funded within the Fundamental Research Grant by Shota Rustaveli National Science Foundation of Georgia (“Virtual Anastylosis of Georgian movable cultural heritage based on the Collections of St. Petersburg Museums“. Duration – 2018-2020. Project №FB17-503, Host organization: Apolon Kutateladze Tbilisi State Academy of Arts, Principal investigator: Inga Karaia). This study covers the outflow facts of unique cultural heritage specimens out of the country, as well as the circumstances of the formation of Georgian collections in the museums of St. Petersburg.

Georgian collections was formed at various times (Since the beginning of 19<sup>th</sup> century including the Soviet period) and in various ways (the donations belonging to the Russian Empire – Romanov Dynasty and the items handed out as gifts by Georgian nobles; archaeological, ethnographic and other expeditions conducted by scientists from different Russian museums; items purchased from private persons etc.) in St. Petersburg museums (State Hermitage, Russian Ethnographic Museum, Russian Museum, Kunstkamera etc.).

Nowadays these collections include exhibits from the archeological excavations (since the Bronze Age to medieval times) of Georgia, as well as various ethnographic objects peculiar to different regions of our country: national clothes, jewelry, carpets and rugs, wood and pottery, crafts etc., fine arts and military equipment samples, religious and cultural, festive, household and other objects, as well as manuscripts and various types of rarities.

The information about thousands of cultural heritage samples containing historic, cultural and other scientific materials kept in the St. Petersburg museums is actually unknown to Georgian scientific community due to systematic research that has not yet been carried out in this direction. It is noteworthy that a large part of these materials not only expresses the diversity of Georgian cultural heritage but also reflects the multiculturalism of the country on the east-west crossroad – adaptation of Eastern-Western elements together with national traditions, that grants them special significance in terms of researching the cultural value in historical, political or social context. To obtain information about them, research and analysis of quantitative and qualitative characteristics, identification and systematization, creation of database and implementation of virtual anastylosis will greatly enrich the Georgian history and art history space with the new knowledge.





- ქართული კოლექციის მუდმივი ექსპოზიცია. სახელმწიფო ერმიტაჟი  
Permanent exposition of Georgian collection, The State Hermitage Museum



- ქართული კოლექციის მუდმივი ექსპოზიცია. რუსეთის ეთნოგრაფიული მუზეუმი  
Permanent exposition of Georgian collection, The Russian Museum of Ethnography



3. შუა საუკუნეების ქართული ტაძრების კანკელებისა და ფასადების გაფორმების ფრაგმენტები. მუზეუმისათვის საჩუქრად გადაცემულია საქართველოს მთავრობის მიერ 1955 წელს. სახელმწიფო ერმიტაჟი

Decoration fragments of iconostases and facades of Georgian churches. Middle Ages. Gift of Georgian Government to the museum in 1955. The State Hermitage Museum



4. თასი გოლგოთის გამოსახულებით, V-VI სს., გრავირებული ვერცხლი. ხაშუპსეს ციხე (აფხაზეთი, გაგრის მუნიციპალიტეტი). სახელმწიფო ერმიტაჟმა შეიძინა 2001 წელს, კერძო კოლექციონერი ი. გულიაევისგან (პერმი, რუსეთი). სახელმწიფო ერმიტაჟი

Bowl with the image of Golgoth, 5<sup>th</sup>-6<sup>th</sup> cc., engraved silver, Khashupse fortress (Abkhazia, Gagra municipality). The State Hermitage Museum bought the bowl from private collector I. Gulyaev in 2001 (Perm, Russia). The State Hermitage Museum



5-6. სურა და ყარყარა, XIX ს., გრავირებული ვერცხლი, ვერცხლის დამუშავების „თბილისური სკოლა“. რუსეთის ეთნოგრაფიული მუზეუმი

Vessel and Karkara, 19th c., engraved silver, „Tbilisi School“ of silverware. The Russian Museum of Ethnography



7. ვერცხლის სინი, XIX ს., გრავირებული ვერცხლი, ვერცხლის დამუშავების „თბილისური სკოლა“. რუსეთის ეთნოგრაფიული მუზეუმი  
Silver tray, 19th c., engraved silver, „Tbilisi School“ of silverware. The Russian Museum of Ethnography



8. ღამისთვის თასი, XIX ს. II ნახ., ვერცხლი (h: 7.4 სმ.), ნარმომავლობა: ხევსურეთი. შეძენილია 1912 წელს გ. ბონჩ-ოსმოლოვსკის მიერ, თიანეთში. რუსეთის ეთნოგრაფიული მუზეუმი  
Chalice for overnight (Gamistevis tasi), second half of 19th c., silver (h: 7.4 cm.). Provenance: Khevsureti, bought by G. Bonch-Osmolovsky in Tianeti (Georgia) in 1912. The Russian Museum of Ethnography



9. რიტონი, ძვ. წ. III-II სს., მოოქროვილი ვერცხლი, შემთხვევითი აღმოჩენა (ყაზბეგი), წარმომავლობა: ბოსფორის სამეფო (?). მუზეუმს გადაეცა 1899 წელს რუსეთის საიმპერატორო არქეოლოგიური კომისიისგან. სახელმწიფო ერმიტაჟი (ინვ. №5306)

Rhyton, 3<sup>rd</sup>-2<sup>nd</sup> BC, gilded silver. Accidental excavation from Kazbegi (Georgia). Provenance: Bosphorus Kingdom (?). obtained in 1899 from the Russian Emperor Archaeology commission. The State Hermitage Museum (inv. №5306)



10. წმ. გრიგოლი, წმ. ათანასე (საკურთხევლისწინა ჯვრის დეტალები), 1040, მოოქროვილი ვერცხლი (11,7 x 7,5სმ), ოსტატი ივანე მონისძე. შემოსულობა: ბარონ ალ. ფონ შტიგლიცის ხელოვნებისა და დიზაინის ცენტრალური სასწავლებლის მუზეუმიდან, 1924 წ., სახელმწიფო ერმიტაჟი

St. George, St. Athanasius (details of the chancel cross), 1040, gilded silver (11,7 x 7,5 cm), silversmith Ivane Monisdze. Received in 1924 from the former Museum of Baron Alexander von Stieglitz Central School of Art and Design. The State Hermitage Museum



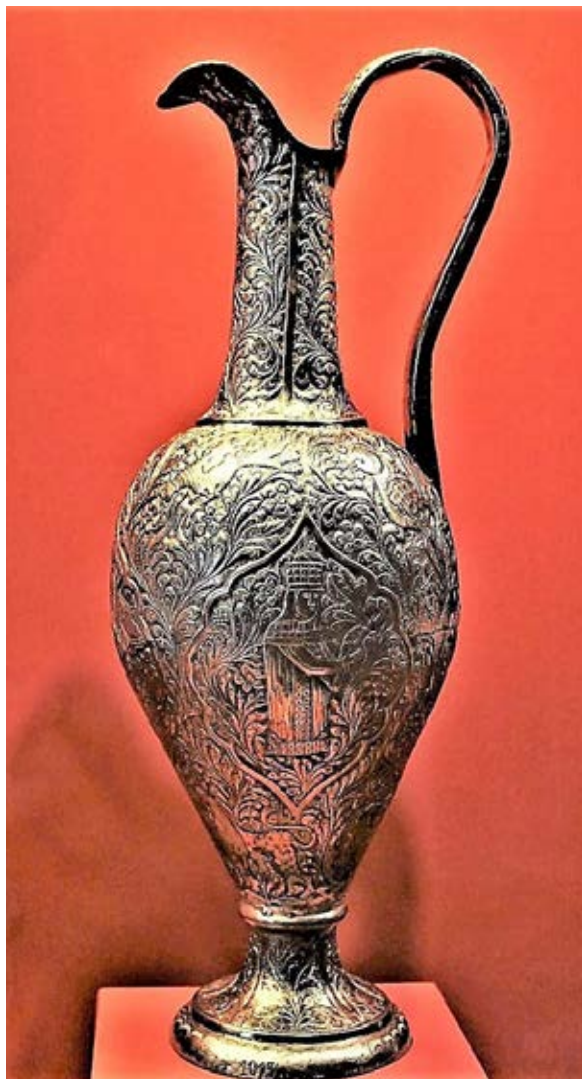
- 11-12. ლაზარეს აღდგინება, ჯვარცმა (ფერისცვალების ხატის ჩარჩოს ფრაგმენტები), XII ს., მოქროვილი ვერცხლი (17 x 14, 9.5 x 12 სმ). წარმომავლობა: ზარზმის მონასტერი, შემოსულობა: ბარონ ალ. ფონ შტიგლიცის ხელოვნებისა და დიზაინის ცენტრალური სასწავლებლის მუზეუმის კოლექციიდან, 1924 წ. სახელმწიფო ერმიტაჟი

The Raising of Lazarus, The Crucifixion (frame fragments of the Transfiguration icon), 12<sup>th</sup> c., gilded silver (17 x 14 cm, 9.5 x 12 cm). Provenance: Zarzma monastery, Georgia. Received in 1924 from the former museum of the Baron Stieglitz Central School of Art and Design. The State Hermitage Museum



13. ტრიპტიქის ფრაგმენტი. XVI ს. მოქროვილი ვერცხლი (16.7 x 7 სმ), ოსტატი მამნე ოქრომჭედელი. შემოსულობა: ბარონ ალ. ფონ შტიგლიცის ხელოვნებისა და დიზაინის ცენტრალური სასწავლებლის ყოფილი მუზეუმის კოლექციიდან, 1924 წ.. სახელმწიფო ერმიტაჟი

Fragment of Triptych, 16<sup>th</sup> c. Gilded silver (16.7 x 7 cm.), master Mamne Okromchedeli (The Goldsmith Mamne). Received in 1924 from the former museum of the Baron A. Stieglitz Central School of Art and Design. The State Hermitage Museum



14-15. სურთ თამარ მეფის გამოსახულებით. გრავირებული ვერცხლი, XIX ს. სახელმწიფო ერმიტაჟი  
Vessel with the Image of Queen Tamar, engraved silver, 19<sup>th</sup> c. The State Hermitage Museum



16. ნიკო ფიროსმანაშვილი, „თავადი ყანნით“, 1906. სახელმწიფო რუსული მუზეუმი  
Niko Piroshvili, Noble with Horn, 1906. The State Russian Museum



17. ნიკანორ ჩერნეცოვი, „თბილისის ხედი“, 1832. სახელმწიფო რუსული მუზეუმი  
Nikanor Chernetsov, View of Tbilisi, 1832. The State Russian Museum

## ლელა იაკობიშვილი-ფირალიშვილი

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია???

### მეცნიერული მითვამოქმედების სათავეებთან ანუ სიმბოლო ანტიკურ აზროვნებაში (საზრისი და ფორმა)

#### „პოეზია პულსირებს ფორმების იქითაც“ – ბესიკ ხარანაული

ამოსავალ დებულებად განვიხილავთ კასირერის ცნებას – „animal symbolic“. ამგვარი განსაზღვრებით ადამიანი რაღაც უნიკალური განზომილების ბინადარი აღმოჩნდება. კასირერისთვის „symbolicum“-ი ადამიანის განსაზღვრების უმთავრესი დეტერმინანტია, მისი სხვა მეტამორფოზებისაგან განსხვავებით<sup>1</sup>.

ამ დებულებიდან გამომდინარე, ერთგვარი ახლებური ინტერპრეტაცია ხდება შესაძლებელი იმ სოციო-კულტურული ეპოქისა, რომელსაც ანტიკურობას ვეძახით და რომელიც დებს ზღვარს მეტაფორულ და ცნებით აზროვნებას შორის. ბერძნული სამყარო აღმოჩნდება თითქოსდა იმ „ევოლუციური ციკლის“ „ჩანასახი“ თუ „ნაყოფი“, რომელიც დროსა და სივრცეში უნდა გაიშალოს, როგორც „animal rationale“-ს მოღვაწეობა. რა თქმა უნდა, ბერძნული სინამდვილისათვის „animal rationale“ სულაც არ გაიგება ახალევროპული აბსტრაქტულ-ცნებითი აზროვნების თვალსაზრისით. და როგორც ლოსევიც მიიჩნევს, „საჭიროა აუცილებლად გვახსოვდეს, რომ ახალევროპული მეცნიერება, რომლის ფუძემდებლურ ფორმულირებებსაც ჩვენ დეკარტესთან, კანტთან ან ნეოკანტიანელებთან ვხვდებით, საკუთარ თავში მოიცავს ბერძნული თვალსაზრისისათვის სრულიად გაუგებარ მექანიკურ და რაციონალისტურ მომენტებს, იგი ეწინააღმდეგება ბერძნული აზრის მთელ არსებას და ეწინააღმდეგება პირობითი, განყენებული, გაუცხოვებული, სიცოცხლის გარეთ არსებული სქემებისა და მეთოდების იმ შემეცნებითი სისტემით, რომელსაც ჩვენ მეცნიერებას ვეძახით“<sup>2</sup>.

რა თქმა უნდა, ბერძნულ ეპოქას, ბერძნულ ფილოსოფიას თავადაც მოეპოვება კაცობრიობის მიერ უკვე გახარჯული, დროის მხოლოდ ერთ „ეპოქაში“ მოცემული და მოტოვებული, უკვე აღარარსებული მსოფლგანცდა. ეს მსოფლგანცდა ძალზე შორს დგას თანამედროვე მეცნიერული (რაციონალიზმის გაგებით) დროში მოცემული და რეალიზებული დიფერენცირებული მსოფლმხედველობრივი ფორმებისგან. ევროპული მეცნიერება, ერთის მხრივ, სტატიკურია. მასში საკმაოდ ცხოვლად მუშაობს გაუცხოვების პრინციპი. მისი არსება საკუთარ ცხოველმყოფელ განზომილებას სცილდება და მას დისტანციიდან დაჰყურებს. თავად ეს შინაგანი სტატიკურობა კი ტემპორალობაში მოიცემა, რაც პარადოქსულ იერს სძენს მას. ეს უკვე დროის განზომილებამოპოვებული ადამიანის საკუთრივი შემოქმედებაა, რომელსაც სურს სამყაროს მოაცილოს „მეტაფიზიკური იდუმალეობა“ და თუ ვერ მოაცილებს, ცნებებისა და აბსტრაქციების (მათემატიკურ თუ ლოგიკურ) სიმბოლოებში ჩაკარგოს.

ბერძენთათვის „მსოფლიო იდუმალეობა“ მისი მსოფლგანცდის იმანენტური კუთვნილებაა. იგი მასში ცხოვრობს და თითქოს განმხოლოებასაც არ ცდილობს. იგი „წიალის“ ბინადა-

<sup>1</sup> ე. კასირერი, *რა არის ადამიანი*, თბ., 1983.

<sup>2</sup> А. Лосев, *Очерки античного символизма и мифологии*, М., 1993, გვ. 101.



რია და თუ „წიალის“ აღწერას შეუდგება, შეუდგება სამყაროს ერთიანობის სრული განცდით, შეუდგება სიმბოლოთა იმ ენაზე, რომელიც ამ წიალის შიგნით ფუნქციობს და ადამიანის სრულ არსებას წარმოადგენს, როგორც დინამიკაში ჩაძირული მისი „აქმყოფობის“ სტატიკურ ვითარებას (თუ მდგომარეობას). ამისი დანახვა, რა თქმა უნდა, მხოლოდ დროითი პარამეტრიდან არის შესაძლებელი, ადამიანის საკუთრივი დროითი პარამეტრიდან, იმ დროითი პარამეტრიდან, რომელიც ევროპული რაციონალისტური (თუ რაციონალური) აზროვნების მონაპოვარია და რომელიც ასე ამორებს რაციონალისტურ სიმბოლიკას (რომელიც შესაძლებელია დახასიათდეს დრო-სივრცული პარამეტრებით – მაგალითად, ლოგიკური კატეგორიები, ფილოსოფიური ცნებები, მათემატიკური სიმბოლოები და სხვა) იმ სიმბოლოებისაგან, რომელიც დაფარული ფორმით, ან **ფორმიდან განძარცვული** მოიცავს თავისთავში პრინციპს, რომ იგი „ფორმალურ“ „ფორმაშექენილ“ აზრად და აზრში განხორციელდეს.

ბერძნული სიმბოლოები თავისთავად თითქოს რაღაც ღვთაებრივი მთლიანობის საზრისის „განცდის“ აზრობრივი ხატებია, ფორმამოპოვებული, პერფერირებული სახე-განცდები და სახე-აზრებია. მართლაც რა რაციონალისტური ( ამ სიტყვის საუკეთესო გაგებით) გამბედაობა იყო საჭირო, რომ ბერძნული მითოსის ანტროპომორფულ ღვთაებათა სახეების უკან გაჩენილიყო მათი ღვთაებრივი ერთობის, მთელი სამყაროს ღვთაებრივი ერთობის სახე-განცდა, რომელის შემდგომ სახე-აზრს დაუკავშირებდა დროის დისტანციიდან ევროპული აზროვნება.

ამკარაა, რომ ამ აზრით, ბერძნული მსოფლგანცდა არც მეცნიერებაა და არც რელიგია, ეს უფრო საკუთარი რელიგიურობის „ცნებით“ ფორმაში მოხელთების ცდაა, ცდაა სიმბოლოთა ეზოთერულ ენაზე გამოითქვას სანყისის უსასრულობის შინაგანი, იმანენ-

ტური განცდა, განცდა, რომელიც, რაღაც აზრით, აკავშირებდა ღვთაებრივი ოლიმპოს ღვთაებრივ ბინადართ მათ მიწიერ ორეულებთან-ადამიანებთან და ამ ერთობას ერთი სიმბოლოს საშუალებით აღწერდა. აი, ეს სიმბოლოები ახდენს განცდის პერფერაციას აზრობრივ სახეში. სწორედ ამას უნდა გულისხმობდეს ტრუბეცკოი, როცა ამბობს, რომ ბერძნების ფილოსოფია არის „მისწრაფება ერთიანი კონცეფციისკენ. იგი მთლიანად ხოტბაა აზროვნებისა და მისი მისტიკური საიდუმლოებისა“<sup>3</sup>.

როგორც ლოსევიც ვარაუდობს, უნდა ერთხელ და საბოლოოდ უკუგდებულ იქნას აზრი, რომ ბერძნულ ფილოსოფიაში ვეძებოთ მხოლოდ მეცნიერული მეთოდი და მისი არასრულყოფილება. რაგინდ დიდი მასშტაბების ასტრონომი, ვარსკვლავთმრიცხველი, ფიზიკოსი, მათემატიკოსი და ა.შ. არ უნდა ყოფილიყო თაღეს მიღეთელი, მისთვის არც ერთ ამ „მეცნიერებას“ ის მნიშვნელობა არ ენიჭებოდა, რაც ენიჭება ჩვენთვის – „სამყაროს მკვლევართათვის“.

ბერძნული მსოფლგანცდა, შესაძლოა, განხილულ იქნას, როგორც რელიგიური, მისტიკური, ფილოსოფიური და არამც და არამც არა „ემპირისტული“ – სუბიექტობიექტის მიმართებაზე აგებული. ამ მოსაზრებას, ვფიქრობთ, საფუძვლიანად ადასტურებს ის „სახე-აზრები“, რომლებიც სიმბოლოებად ქცეული შემოდის ბერძნულ აზრობრივ ველში, როგორც ცდა იმისა, რომ მოძიებულ იქნას ერთიანი მარტივი სუბსტანცია, რომელიც ყოვლადერთიანობის, ერთიანი ყოველივეს იდეას უნდა გამოხატავდეს და „აღწერდეს“.

ეს სიმბოლოები, რომლებიც სტიქიონების სახელით არის ცნობილი, ამკარაა, რომ თავისებურ მეტაფიზიკურ დატვირთვას მოიცავს. ამ სიმბოლოებში თითქოს ფარული ფორმით მონანილეობს ბერძნული

<sup>3</sup> С.Трубецкой, *Метафизика в древней Греции*, М., 1910, გვ. 138.

ცხოველმყოფელი ის ჟინიც, რომ როგორმე, თუნდაც რაღაც ფორმამოპოვებულ აზრობრივ სახესა თუ ცნებაში მოიხელთონ ერთიანობის მოუხელთებელი სივრცე, მიაწინონ იმ არსზე, რომელიც აზროვნების ნებისმიერი მეთოდისთვის მიუღწეველია და მხოლოდ მისი სიმბოლური ხატი იძლევა საშუალებას იმ იდეალური კონსტრუქციის აგებისა, რომელიც შესაძლოა, მასში ჩადებული აზრობრივი შინაარსის გადმოცემის რაღაც წესით აგებულ ზოგად პრინციპს წარმოადგენდეს.

**თალეს მილეთელი და  
მისი „ერთიანი კოსმოსის“  
სიმბოლური გასაღები – „წყალი“**

(ძვ. წ.-ის 640/624-548/545  
– სიცოცხლის სავარაუდო წლები)

„ყოველივე არსებული არის წყალი“. ამ განცხადებაში ძალზე ცოტა (ან სრულიად არაფერი) უნდა იგულისხმებოდეს იმ ინტერპრეტირებისა, რომელითაც გვსურს არისტოტელეს განმარტება წავიკითხოთ. თალესის „წყალი“, რა თქმა უნდა, მეტია, ვიდრე „ნატურფილოსოფიური ცნება“, მიუხედავად იმისა, რომ ნატურფილოსოფიის ელემენტს თალესის „წყალი“ გულისხმობს. თალესის „წყალი“ არის სამყაროს ერთიანობის მისტიკური განცდა და თუ რაიმე რაციონალური მასში შეიძლება მოვიძიოთ, ეს უფრო სამყაროს მისტიკური შინაარსის ფორმამიცემულ სიმბოლურ ხატად წარმოდგენის ცდაა, ანუ განცდაში მოცემული ირაციონალურის „მარადიული დენადობით“ ფორმამოპოვებული სიმბოლოს საშუალებით მოხელთება და პერფერაცია- დასრულება. „მართლა ღირს შევნიშნოთ და ვაღიაროთ ის, – წერს ნიცშე, – თუ როგორ დესპოტურად უსწორდება ყოველგვარ ემპირიკას ასეთი რწმენა. სწორედ რომ თალესით შეგვიძლია ვისწავლოთ, როგორ იქცეოდა ყველა დროის ფილოსოფია, როგორ მისწრაფოდა, მართლაცდა, თავისი დამატყვევებლად ჯადოსნური მიზნისაკენ. იგი უკან

და დაბლა მოიტოვებდა ცდისა და ემპირიის ცივ გვამსა და ძალზე სუბუქ, ჰაეროვან საყრდენებზე დაყრდნობით, სადღაც წინ რბოდა ღვთიურ რაშზე ამხედრებული. იმედი და სასოება ფრთებს ასხამს მის რბოლას. ქშენით, ხენეშით მიუყვება მის კვალს ანგარიშიანი და ანგარებიანი გონება. ის ყოველთვის უფრო მტკიცე საყრდენების ძიებაშია. მას სურს თავადაც მიაღწიოს იმ მომხივლავ მიზანს, რომელსაც უკვე მიაღწია მისმა ღვთაებრივმა თანამგზავმა. შორიდან გვეჩვენება, რომ ჩვენს წინ ტყის წყაროს ნაპირას ორი ყარიბი დგას. ნაკადულს თავის მდინარებაში თამაშით ჩაუთრევია ქვები. ერთი ყარიბი სუბუქად აბიჯებს ქვებს, თითქოს ტერფსაც კი არ აკარებს, ისე გადარბის ნაკადულზე, თანაც ყურადღებასაც არ აქცევს იმას, რომ ეს ქვები მისი შეხების შემდეგ სიღრმეებისენ წავლენ და სიღრმეებში ჩაიძირებიან. მეორე ამავდროულად თითქოს უმწეოდ დგას: მან თავდაპირველად უნდა შეძლოს და ააგოს ის მტკიცე საყრდენი, რომელიც მის მიძიმე, მოუზომელ ნაბიჯს გაუძლებს. მაგრამ ხშირად ეს მას არ გამოსდის, ვერ ახერხებს და ამიტომ არანაირ ძალას არ ძალუძს იგი ნაკადულზე გადაატაროს.“... „თალესის შემთხვევაში არამტკიცებადი ფილოსოფია კიდევ ერთ ღირებულებას იძენს: უკანასკნელი საყრდენიც კი რომ მოიშალოს, ეს ლოგიკასა და ემპირიას სწორედ რომ წაადგება. ლოგიკასა და ემპირიასაც მოუნდება ახალ მდგომარეობაში გადასვლა. ეს მგდომარეობა კი ასეთია: „ყველაფერი წყალია“. რაღაც-რაღაც ნამსხვრევები, რა თქმა უნდა, კიდევ დარჩება, როგორც კი ნაფოტებად დაიმსხვრევა მთელი მეცნიერული შენობა. აი, სწორედ ამ ნანგრევებში შესაძლოა მოვიძიოთ ის ძალა, რომელიც წინსწრაფვას განაპირობებს და რომელიც მომავალი შემოქმედების იმედს გვიტოვებს“<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Фр.Ницше, *Философия в трагическую эпоху Греции. Полн. Собр. Сочинений*, М., 1921, გვ. 332.

აშკარაა, რომ ნიცშე მიუთითებს იმ ინტუიციურ წვდომაზე, რომლითაც თალესისათვის „გასაგები“ და განცდილი გახდა ერთიანი მთლიანის ცოცხალი, ინტიმური განცდა და ეს სისრულე დაფიქსირდა თავისებურ, „დენად“, საიდანაც „გადმოდინებულ“ და ფორმაშეძენილ სახე-აზრში, სიმბოლოდ გაფორმებულ „ნატურფილოსოფიურ“ „ცნებაში“ – წყალი. რამდენადაც მოხერხდა ერთიანი, მთლიანი ცოცხალი განცდის „აბსტრაგირება“, იმდენად გახდა შესაძლებელი უკვე დროის გადასახედიდან ცოცხალი სიმბოლო „წყალი“ განხილულიყო, როგორც ერთიანობის „რაციონალური“ მოაზრების საკმაოდ შედეგიანი ცდა. ეს არის სწორედ ის ხაფანგი, რომელსაც რაციონალიზმის სასარგებლოდ დაუგებს დრო აზროვნებას და სადაც იკარგება ის მისტიკური განცდა, რომელიც თავისთავად ამ სიმბოლურ სახე-ხატში იგულისხმება. რაციონალური ეპოქის გადასახედიდან უნდა ვივარაუდოთ, რომ ბერძნულ სიმბოლოს რაციონალისტური ძალისხმევის მისტიკური შინაარსი აგებს.

ამას თავად თალესი ადასტურებს, როცა ფორმულებს – „ყოველივე არსებული არის წყალი“ და „ყოველივე სავსეა ღვთაებრივობით“ – ერთ კონტექსტში აქცევს, რომელიც, თავისმხრივ, რაღაც ცნებით კონტექსტში მოაქცევს მოძღვრებას ღვთაებრიობაზე. და ისევ ლოსევს დავესესხებით, – „ეს არის მოძღვრება ღმერთზე, როგორც ყოველგვარი ქმნადობის იმანენტურ არსზე, ეს არის იგივეობა ღმერთისა, სამყაროსი, გონებისა და სულისა. და ეს იგივეობა არის ის სანყისი მითოსურ-სიმბოლური ცნება, რომლიდანაც დიალექტიკურად უნდა გამოიყვანოს მთელმა ელინურმა ფილოსოფიამ ქვეყნის-ქმნადობის ფილოსოფიური სურათი“<sup>5</sup>.

ფილოსოფიის ისტორიაში „წყალი“ პირველი ცნებაა, არსის ფარული შინაარსის გადმოცემას რომ ცდილობს სიტყვადქმნადობით. მეორეს მხრივ, ის არც შეიძლე-

ბა იყოს ცნება, რამდენადაც „წყალი“ არ არის მხოლოდ რაციონალისტური აბსტრაქცია. ის ცოცხალი სახეა, განცდაა არსის ყოფიერებისა, სიმბოლოა არსის ღვთაებრივი შინაარსისა, ინტუიციამი „დაფიქსირებულ“ ფორმაშეძენილი მეტაფორაა, რომელიც კი არ აღწერს მხოლოდ, არამედ „გულის-ხმობს“ კიდევ. ამდენად, „წყლის“ აბსტრაგირებული ცნება მის ირაციონალურ შინაარსს გულისხმობს და ამ ირაციონალურს აღწერს სიმბოლოს საშუალებით. ეს ახალი მითის ენაზე ამეტყველებული ღვთაებრივი ერთიანობაა. და რამდენადაც ამეტყველებულია, ამდენად მოაზრებადი და საზრისმინიჭებული, ლოგოსის დეტერმინაციაში მოქცეული, ცნობად-რაციონალურის საზღვრებშია „შემოპარული“. „წყალი“ ცნებაში განცხადებული საიდუმლოა, რომელიც არისტოტელესთან მართლაც შეიძენს ემპირიულ დატვირთვას და ეს ემპირიული დატვირთვა მის პირველშინაარსშიც იგულისხმება. იგი თითქოს ახალ, ფილოსოფიურ ენაზე მოიპოვებს ემპირიულ ყოფიერებას და ეს იქნება ის განზომილება, სადაც იგი განიძარცვება მისტიკური დატვირთვისაგან, სადაც მას იდუმალი შინაარსი აღარ ფარავს, სადაც იგი ემპირიული სიშიშვლით მოიცემა ცნებით კატეგორიებში და სადაც მას პირველქმნილი მითოსური სამოსელი ეცლება.

ამ პირველსავე სახე-აზრში მეტაფორასა თუ სიმბოლოში უკვე განცხადებულია ის უდაო ჭეშმარიტება, თუ რამდენად არის ერთმანეთთან დაკავშირებული მითოლოგიური „აზროვნება“ და „მეტყველი“ „აზროვნება“. იგი აშკარას ხდის იმას, რომ მითოლოგიური და ენობრივი სამყაროს სტრუქტურა განსაზღვრულია ერთიანი სულიერი წარმოდგენებით. ეს სულიერი წარმოდგენები განმსჭვალავს და გაჟღერებს ორივეს – მითსაც და ენასაც, ენის იმ სფეროსაც, სადაც ემპირიული ცნებები ცხოვრობს და ფუნქციობს და საიდანაც ფილოსოფიური აზროვნება იღებს სათავეს. იმ ერთიან კონ-

<sup>5</sup> А. Лосев, *Очерки античного символизма*, გვ. 123.

ცეფტუალურ ფორმას, რომელიც მითსა და ენას ერთდროულად ახასიათებს, კასირერი პირობითად, „მეტაფორულ აზროვნებას“ უწოდებს. მეტაფორული აზროვნების ამ სივრცეში აღმოცენდება ენობრივი და მითური საზრისის მქონე სიმბოლოები, რომელნიც გარკვეულ „მეტაენის“ ფუნქციას კისრულობს ირაციონალური და ემპირიული სამყაროს ერთდროულად აღსაწერად.

თავის ნაშრომში ენის წარმოშობის შესახებ ჰერდერი ხაზს უსვამს ენობრივი ცნებების მითოლოგიურ ხასიათს. „რამდენადაც მთელი ბუნება ხშიანობს, ჟღერს, ამდენად, გრძნობამოჭარბებული ადამიანისათვის არ არის არაფერი იმაზე ბუნებრივი, რომ ის ცხოვრობს, ლაპარაკობს, მოქმედებს... შეხედეთ ადამიანის ისტორიას, იმ ადამიანისა, რომელიც გრძნობით სავსეა. გრძნობების ამ ბნელ ზოლში nomina სახიერდება verbis-იდან. ეს გახლავთ უსუბუქესი ნაბიჯი აბსტრაქციისკენ“<sup>6</sup>.

სწორედ ეს განსაკუთრებული მოქმედება მოექცევა ენობრივ „სტატიკაში“<sup>7</sup>, და მთელი რაციონალისტური ეპოქის გავლით, გზას ცნებითი განსაზღვრულობებისკენ მიიკვლევს. ცნებითი განსაზღვრულობა კი ცნებითი შინაარსის ყველაზე უფრო მძაფრი დაძაბულობაა, სადაც ამუშავდება ფორმადქმნადი ძალები. ეს არის სულის ძალისხმევის „სასაზღვრო სიტუაცია“. დაძაბულობამ უკანასკნელ ხარისხს უნდა მიაღწიოს, რომ „ამოითქვას“, „დახასიათდეს“, „დასახიერდეს“ კონკრეტული თუ მსოფლიო სულის მოძრაობის ყველა მეტამორფოზა, როგორც სულიერი ცხოვრების უკიდურესი

დაძაბულობის შედეგი, ფორმაშექნილი და „ჟღერად“, „ცოცხალ“ ცნებაში გამოკრისტალეზული.

ამ აზრით, ყოველ კონკრეტულ სიმბოლოს, რა თქმა უნდა, თავისი კონკრეტული ენერგეტიკული მახასიათებელი აქვს და ეს ენერგეტიკული მახასიათებელი სრულიად კონკრეტულად ასახავს სულის მეტამორფოზირების თუ მოძრაობის მთელ დინამიკას. ამჟამად, რომ ყოველი ცნებითი განსაზღვრულობა მოითხოვს გარკვეული მსოფლმხედველობრივი თუ ემოციური შინაარსის გარდაქმნას ბგერად, სიტყვად, სახედ, მეტაფორად და ბოლოს სიმბოლოდ, რომელმაც ძალის ტრანსფორმაცია უნდა მოახერხოს ისე, რომ „წმინდა“, „პირველსახე“, „მითოლოგიური“, „რელიგიური“ – ანუ ყოველივე ერთად – მისტიკური – გადაიქცეს ცნებად – ჩვეულებრივ, პროფანირებულ, ყოველდღიურ, საყველპურო, მხოლოდ ემპირიული შინაარსის შემცველ რეალობად.

აი, ეს განსხვავებაა თაღისის წყალსა და მეცნიერეულად მონიშნულ H<sub>2</sub>O-ს შორის. ორივეს საზრისული შინაარსი კი გამოიხატება ერთი სიმბოლოთი – „წყალი.“ ამ ფორმამოპოვებული სამყაროს სისავსის და სისრულის განცდაში პოვებს თაღისი ყოფიერების საზრისს. ამაზევე მიუთითებს არისტოტელე, როცა „წყლის“ ემპირიული შინაარსის გარკვევის შემდეგ, იგი, რაღაც აზრით, „წყალს“, როგორც ერთიანობის პრინციპს, მიაწერს კიდევ არა მხოლოდ მატერიას, არამედ „მატერიას ფორმაში“, უფრო ზუსტად კი „მატერიას სახეში“, „მატერიას ხატში“, „მატერია ეიდოსში“. ეს, რა თქმა უნდა, როგორც ჰარტმანიც აღნიშნავს, გაცილებით მეტია, ვიდრე უბრალოდ მატერია. ხოლო ლოსევის თქმით, ეს გახლავთ მოძღვრება ღმერთზე, როგორც ყოველი მოცემულობის იმანენტურ არსზე, ეს გახლავთ მოძღვრება ღმერთის იგივეობაზე სამყაროსთან, ცნობიერებასთან, სულთან. ეს გახლავთ ბრმა, ღვთაებრივი ძალმოსი-

<sup>6</sup> *Материалисты древней Греции. Собрание текстов*, М., 1955.

<sup>7</sup> გერმანული რომანტიზმი და. კერძოდ, შელინგიც ჰერდერის მიერ მითითებულ გზას გაჰყვა. შელინგიც გაფემკრთალებულ მითოლოგიას ხედავდა ენაში. ენა აბსტრაქტულ და ფორმალურ ურთიერთსაწინააღმდეგო მიმართებაში ინახავს და ინარჩუნებს იმას, რაც მითოლოგიაში ცოცხლად და კონკრეტულად განიხრევა.

ლება, აუცილებლობა, ბედისწერა, დრო და სივრცე, ღმერთი და უსასრულობა. მეორე აზრით, მეორე ასპექტით კი, ეს არის გაფორმებული, ნათელი სამყარო ღმერთების, ადამიანებისა და საგნებისა<sup>8</sup>.

### **ანაქსიმანდრე და მისი „აპეირონი“**

(ძვ. წ.-ის 610-547/540

– სიცოცხლის სავარაუდო წლები)

უკვე ანაქსიმანდრესთან პირველსაწყისის ცნება თითქოს სცილდება კონკრეტულ მითურ შინაარსს და უფრო ფილოსოფიური აზრის დატვირთვას იძენს. მისთვის საგანთა და მოვლენათა, ზოგადად, ყოფიერების პირველსაწყისი არის უსასრულო, განუსაზღვრელი აპეირონი. აპეირონის, როგორც ცნების განსაზღვრა ფილოსოფიის ჩარჩოებში საკმაოდ ძნელია, თუმცა კი ამის მრავალი მცდელობა არსებობს. აპეირონის სიცხადე მოუხელთებელია, თუმცა კი, იგი ატარებს ფილოსოფიური აზრის თავისებური „მეცნიერული“ განვითარების გარკვეულ კოდს. აპეირონი მიუთითებს უკვე იმ სუბსტანციაზე, რომელიც განსაზღვრულობას მოკლებულია და, ამდენად, მისი სიცხადე შესაძლოა საერთოდ სადაო იყოს. ანაქსიმანდრეს აპეირონი თითქოს მოკლებულია მითიური ველის გრძნობად-ემოციურ შინაარსს. იგი უფრო გრძნობად-ემოციური შინაარსის ნაზავია კონკრეტულ ცნებით-სპეკულატიურთან. რა თქმა უნდა, მისტიკურ-სიმბოლურ-მითიური სამყარო ძნელად უნდა წარმოდგებოდეს კონკრეტულ ცნებით სიცხადეში. ამიტომ ცნებაში „აპეირონი“ მინიშნებაა გრძნობად-ემოციურზე, სიმბოლურ-მითიურზე. ეს უკვე სპეკულატიური ცნება მოიცავს ყოფიერების მთელ სივრცეს, როგორც ცნებაში ჩატეული პირველსაწყისის, ასევე ემპირიული სამყაროს ცნებაში აღწერილის. აქ ძალზე ნიშანდობლივია ისიც, ანაქსიმანდრეს „აპეირონი“ უკვე გულისხმობს ყოფიერების დინამიურ სანყისს, დროის გაგებას,

რალაც აზრით. „განუზღვრელობაში მყოფობს ყოველი მიზეზი საყოველთაო წარმოშობისა და განადგურებისა“. აპეირონი თითქოს სამყაროს ბედისწერის აღწერას ცდილობს, მის დროში მოცემულობას, ანუ რალაც აზრით, მიზეზობრიობასაც. „აპეირონი“ მოიცავს ძალასაც და მატერიასაც. ეს ორი კი მოძრაობის განმსაზღვრელია. ციკლურად რომ მოიცემა და არსებობს „ცივსა და თბილში, მშრალსა და ნესტიანში“. „აპეირონის“ ცნება ფილოსოფიური ცნების განსაზღვრულობის აზრით, უნდა უკავშირდებოდეს „არხე“-ს, „ნუსი“-ს, „ლოგოსი“-ს ცნებებს. აშკარაა, რომ ამ შინაარსის ცნებაში მოქცევა, რასაც თითოეული მათგანი გულისხმობს, უნდა უკავშირდებოდეს მითიური ცნობიერების ველში უკვე მითოსისათვის გაუცხოებულ „აზრობრივ-რაციონალური“ მუხტის გაჩენას. თავად ცნება არ არის „კატეგორიული“, სტატიკური, კონკრეტულ სიცხადეს ზიარებული. ის ჯერ კიდევ დინამიკური, მოძრავია, რომელმაც თავად უნდა შექმნას საკუთარი „აზრობრივი ველი“. და ამიტომაც, ანაქსიმანდრეს შემდგომი ბერძნული აზრი ძალზე თავისუფლად ფლობს მითოსურ ველში ჩასახულ ამ წიაღს. ამ წიაღში უნდა აღმოცენდეს შემდეგდროინდელი მთელი ცნებითი აზროვნება, რომელიც შემდგომ სპეკულაციურ ფილოსოფიურ სივრცეებს გააფორმებს. „აპეირონი“ თუ, ერთი მხრივ, „ნუსისა“ თუ „არხეს“ პირველსახეა, ჩანასახია, მეორე მხრივ, თავისუფალ ადგილს უტოვებს, აგრეთვე, მითოსურ-მისტიკურ წიაღში დაბადებულ ახალ მეტაფორას, ახალ სიმბოლოს – ანაქსიმენის „ჰაერს“.

### **ანაქსიმენი-ჰაერი**

(ძვ. წ.-ის 585/560 -525/502

– სიცოცხლის სავარაუდო წლები)

აშკარაა, რომ „წყლის“ „ჰაერად“ მეტამორფოზება „აპეირონი“-ს გზით უნდა მომხდარიყო. ეს ცნებად ქცეული მეტაფორა უკვე ორმაგი მუხტის შემცველია – „წყალი“,

<sup>8</sup> А. Лосев, *Очерки античного символизма*, გვ. 14.

როგორც პირველსაწყისი „დამუხტულია“ „აპერიონის“ ენერგეტიკული ველით და შედეგიც სახეზეა – „ჰაერი არის ყოველივეს საწყისი, იგი უსასრულოა თავისი ზომადობით, მაგრამ შეზღუდულია თავისი თვისობრიობით. ყველაფერი წარმოიშობა მისი შედეგებით (შეკუმშვით) ანდა გაფართოებით, მისი მოძრაობა მარადია. მისი შეკუმშვით წარმოიშობა დედამინა. მზე, მთვარე, დანარჩენი მნათობები დედამინისგან წარმოიშვნენ. ჩქარი მოძრაობის გამო ისინი გახურდნენ და დაიმუხტნენ“ – აი, ანაქსიმენის „ჰაერი“. თავისი არსით „ჰაერი“ უსასრულოა, ხოლო მისგან შექმნილი საგნები სასრულნი არიან. მისგან იქმნება სტიქიონებად ნოდებულები მინა, წყალი, ცეცხლი – უსუბუქესი, მატერიალურად ქცეული სუბსტანციიდან, უსასრულო, უფორმო ნიალიდან იქმნება გარკვეულნილად, „ფორმამიღებელი“ სტიქიონები – მინა, წყალი, ცეცხლი. ანაქსიმენისათვის „ჰაერი ადამიანია“ და იგი პირდაპირ ამბობს, რომ სული ჰაეროვანია. მისთვის სიტყვები-ჰაერი და სუნთქვა (პნევმა) სინონიმებია. ციცერონი წერს – „ანაქსიმენმა გამოთქვა მოსაზრება, რომ ჰაერი ღმერთია, რომ ის უსაზღვრო და უზომადოა და რომ ყოველთვის მოძრაობაში იმყოფება“.

„ჰაერი“, როგორც ახალი სიმბოლო, გარდა იმისა, რომ წმინდა აბსტრაქტულ-რაციონალისტური (თანამედროვე გაგებით) თვალთახედვითაც, ენერგეტიკულად უფრო მაღალ დონეზე დგას (წყალს უნდა გადაეცეს ენერგია, რომ მისი ფორმა „განიბნეს“ და გაზად, აირად, ჰაერად იქცეს), ისიც ამკარაა, რომ თავის პირველსახეში შეიძინეს ახალ განზომილებას. აქ ჩანს გარკვეული მიზეზ-შედეგობრივი (სპეკულაციური აზრით), შეკუმშვა-გაფართოება, მოძრაობა. „ჰაერის“ შინაგანი დინამიკა არის მიზეზი საგანთა წარმოშობისა. თუ იგი თავად უფორმო და უსასრულოა, საგნები სასრულნი და ფორმაქმნილნი არიან.

ანაქსიმენი ცდილობს უსასრულოდან უკვე გარკვეული „კანონის“ მოძიებით (შეკუმშვა-გაფართოება), მიიღოს გარკვეული საგანი. ეს უკვე აღარ არის მითოსური „დიალექტიკა“, აქ კაუზალობის ჩანასახი მოინიშნა. თუმცა კი მითი ჰაერის შესახებ სავესტის მისტიკური შინაარსით. ჰაერი ღმერთია და დამუხტულია ღვთიური ძალებით, მაგრამ ამავე დროს, ღვთიური ჰაერის განჯადობა ხდება „უბრალო“ „ფიზიკური“ მოვლენით – შეკუმშვა-გაფართოებით. ეს კი უკვე ახალი მსოფლმხედველობრივი და ემოციური სიმაღლეა. აქ არა მხოლოდ ცნება, სიტყვა, საკუთრივი სივრცე, მეტაფორულად რომ ვთქვათ, მართლა ჰაერი მოიპოვა მსოფლმხედველობამ და ადამიანის შინაგანმა ემოციურმა მუხტმა, რომელიც ამ მსოფლმხედველობას ასაზრდოებდა, მოიპოვა ახალი საკრალური სიმაღლე, საიდანაც მონიშვნადი გახდა მიზეზშედეგობრიობაც. კითხვამ-„რა“ შეიძინა ახალი ფორმა – „რატომ“<sup>10</sup>.

აქ შეიძლება გავიხსენოთ ქართული სიტყვის-„სამშვინველის“ ეტიმოლოგიაც. მშვინვა, ფშვინვა დაკავშირებულია სუნთქვასთან, ჰაერთან, დინამიურ ურთიერთობასთან. ბერძნული „პნევმას“ თარგმანიც არის – სამშვინველი

„ჰაერი“, როგორც პირველსუბსტანცია თავის მეტაფორულ დატვირთვას დიოგენე აპოლონელთანაც ინარჩუნებს. მისთვის „ჰაერი“ ეს ცოცხალშემოქმედი სულია, რომლისგანაც იწყება სულიც, ცნობიერებაც და აზროვნებაც. იგი მარადისობის ცოცხალი სხეულია, მაგრამ, ამავედროულად, ცოცხალ-

<sup>10</sup> ვერნერი თავის ევოლუციურ-ფსიქოლოგიურ კვლევაში მეტაფორის წარმოშობის შესახებ ძალზე დამაჯერებლად აჩვენებს, რომ მითოსურ მეტაფორაში ერთი ცნების მეორეთი შეცვლა არ არის და რომ ამ ყოველივეს აქვს სრულიად განსაზღვრული მოტივაცია, რომელიც მაგიურ მსოფლმხედველობაში დევს. მათ ერთმანეთის მიმართ გარკვეული ზომადობა ახასიათებს და ეს მეტაფორა ვლინდება სიტყვაში, რომელიც, თავის მხრივ, მისტიკური შინაარსის მტრულ ძალას წარმოადგენს.

<sup>9</sup> А. Лосев, *Очерки античного символизма*, გვ. 120.

ლი ცნებაცაა, საზრისმინიჭებული ცნებაც. ამ ცნებას თითქოს აზროვნების სტიქიაში შეეყვართ. დიოგენესათვის ეს ჰაერში აღმოცენებული ცოცხალი სტიქიაა, სტიქიაა ცნებად მოცემული. ჰაერის სტიქიას შეუძლია „შედეგება“ და გაშლა- გაფართოვება. იგი აზრია, რომელიც სისხლთან ერთად იღვრება მთელ ჩვენს სხეულში. ასე, რომ გული სიცოცხლისა და აზროვნების ცენტრია. აი, როგორი მჭიდრო დაფებით არის დაკავშირებული ცნება და სიცოცხლე, სიცოცხლე და აზროვნება, აზროვნება და ცნება. აი, აქ იძენს ცნება რელიგიურ ჟღერადობას და პირიქით, რელიგიური განცდის „განჯადოება“ ცნების საშუალებით ხდება. ცნება თითქოს ამოიგანს რაღაც მუხტს ცოცხალი განცდიდან. განცდა „განიმუხტება“, სამაგიეროდ, ცნების მუხტი ახალ სიცოცხლეს იძენს, იღუმალებაშემოცლილს, რაღაც აზრით, პროფანირებულს, ემპირიულს, გაცილებით მარტივსა და სადას. იმ ზღვრულ მდგომარეობაში, სადაც სახე და ცნება მეტაფორად ფორმდება, ჩნდება სიმბოლო. სიმბოლო ამ ორი სივრცის ზღვარზე და შეხვედრის ადგილას დგას. იგი ორივე სივრცის ბინადარია. ერთის მიერ მეორის უარყოფა მის „ენერგეტიკულ ველში“ გადის და შინაგანი მუხტიც ამ ველით არის განპირობებული. ეს არის სწორედ ის ფარული ენერგია, რომელიც ნომინაციის უნარს ანიჭებს მითიური სივრცეებიდან ემპირიულ სინამდვილეში მოხვედრილ ადამიანს.

### **ჰერაკლიტე და ცეცხლი**

(ძვ. წ.-ის 544-483 – სიცოცხლის სავარაუდო წლები)

ამის კიდევ ერთი საუკეთესო დასტურია ბერძნული სინამდვილის კიდევ ერთი წარმომადგენელი. ქრონოლოგიურად თალესის, ანმაქსიმანდრეს, ანაქსიმენის შემდეგ „მოსული“ ჰერაკლიტე, რომელსაც ისევ ნამდვილი ახალი სული, ახალი სუნთქვა შემოაქვს აზროვნების ისტორიაში. „Logos“-ის უჩვეულო ცნება ხომ ერთდროულად მიგვანიშნებს ფილოსოფოსის მიერ წარმოთქმულ

სიტყვაზე, და ამ სიტყვის საფარქვეშ არსებულ მისტიკურ-რელიგიურ სიღრმეზე და ერთდროულად, იმ გარეგნულ რეალობაზე, რომლის აღწერა ჰერაკლიტეს განუზრახავს და რომელსაც „ცეცხლი“ უწოდა. ამ თავადაც იღუმალებით მოსილმა ფილოსოფოსმა მართლა ცეცხლი შემოიტანა აზროვნებისა თუ ცნობიერების მდინარებაში. „ლოგოსი“ თუ საკრალური მინიშნებაა ცეცხლის გენიაზე, „სამყარო თავად არის მარადი ცეცხლი, რომელიც თანაზომიერად ინთება და თანაზომიერად ქრება“<sup>11</sup>.

„ცეცხლი ცხოვრობს ჰაერის სიკვდილით, ჰაერი კი ცეცხლის სიკვდილით, წყალი მინის სიკვდილით ცოცხლობს, მინა წყლის სიკვდილით“<sup>12</sup>.

ცეცხლი ცოცხლობს (შეგვეძლო გვეთქვა ცეცხლობს(!) ლ.ფ.) ჰაერის სიკვდილით – აზროვნების ისტორიაში შემოგდებული ახალი მეტაფორაა. თითქოს ჰაერი ცოცხალ ვნებებს იძენს, ამ ვნებაში „ინავლება“ და მისგან იქმნება ახალი ენერგიით დატვირთული სიმბოლო, ძალოვანი ცნება „ცეცხლი“, რომელიც ცალსახად უკავშირდება „logos“-ს. „Logos“-ი კი მარად ჭეშმარიტია, საგანი მას უნდა უკავშირდებოდეს და ის ზოგადია ყველასთვის, „ხოლო ყველამ უნდა მივსდიოთ იმას, რაც ზოგადია“<sup>13</sup>.

„ღვთაებრივ ლოგოსში სუნთქვის საშუალებით ვაღწევთ“<sup>14</sup> აი, როგორ ამოკრისტალდა „ჰაერი“ „ცეცხლად“. აი, როგორ შეიძინა ახალი ენერგეტიკული დონე. ახალი ენერგეტიკული დონიდან კი ლოგოსის სივრცეში გადავდივართ, რომელიც ღვთაებრივი გონის საუფლოც არის, ღვთაებრივი გონი კი, რომელიც სამყაროს მართავს, ჩვენს გონებასაც მოიცავს. ეს გონი იგივეა, რაც ცეცხლი. ცეცხლი გონიერია და მთელის მოწეს-

<sup>11</sup> *Материалисты древней Греции*, გვ. 41-46.

<sup>12</sup> *იქვე*

<sup>13</sup> *იქვე*

<sup>14</sup> *იქვე*

რიგების მიზეზია<sup>15</sup>. ასე იბადება გონიერი ცეცხლის – „ლოგოსის“ ცნება, რომელიც უშუალოდ უკავშირდება აზროვნების, გონის სამყაროს, რომელიც უკვე ახალ, რეალურ განზომილებას – დროით განზომილებას მოითხოვს. დრო კი ჰერაკლიტესათვის რაციონალურად მონესრიგებული წარსული, აწმყო და მომავალი კი არ არის, არამედ „შაშის მოთამაშე ბავშვია. მეუფება ბავშვს ეკუთვნის“<sup>16</sup>.

ასეთია ნომინაციის ის ურთულესი პროცესი, რომელიც მხოლოდ ბერძნების შინაგანი ემოციური დაძაბულობის, სულიერი ცხოვრების მონესრიგებული, ქრონოლოგიაში ჩასმული დინამიკით ახერხებს შემოაღწიოს აზროვნების ისტორიაში, როგორც „ფორმაშეძენილი პროცესი“.

### **ემპიდოკლე და სტიქიონები**

(ძვ. წ.-ის 490-430 – სიცოცხლის სავარაუდო წლები)

ამ მეტაფორულ-აზრობრივი პროცესის ერთგვარი დაგვირგვინებაა ემპიდოკლე და მისი ფილოსოფია. თავად ემპიდოკლე, პითაგორიანული ტიპის რელიგიური მისტიკოსი, სასწაულმოქმედი და ჯადოქარი – თითქოს მისტიკურ ციკლში აბრუნებს, როგორც ზემოთ ვუნოდეთ, „ფორმაშეძენილ პროცესს“, რომელიც მითიურ-სიმბოლური სივრციდან აზრის ველში გამოკრის-ტალდა და სიმბოლური ტვირთი იკისრა. თუ ჰერაკლიტეს ლოგოსის შემდეგ პარმენიდე ლოგოსის „მატერიალიზებულ“, რაციონალურ-აბსტრაქტულ, ლოგიკურ სივრცეებს შეეჭიდა, ემპიდოკლემ სცადა თავი დაეღწია ამ „ლოგიკური ხაფანგისათვის“ და სამყაროს და სამყაროს პირველადი ერთიანობა ერთი კონკრეტული სახე-სიმბოლოთი – „მინა“ – კი არ აღწერა, არამედ ოთხი ელემენტი – „მინა“, „წყალი“, „ჰაერი“, „ცეცხლი“ რეალურად და უპირობოდ გამოეცხადებინა. მოვლენათა სამყაროს იგი ხსნიდა,

როგორც ამ ოთხი ძირი-სუბსტანციის სხვადასხვა პროპორციით აღრევის შედეგად შექმნილი კომბინაციის მრავალგვარობას. აშკარა სიმბოლურ სახეებში უკვე კომპოზიციური ელემენტი გამოიკვეთა, რამაც კიდევ ერთი ნახნაგი შესძინა მითოური წიაღიდან სიყვევის ძალად ამოხეთქილი აზრის, ლოგოსის, რაციოს „ველს“. ამ ოთხი ელემენტის კომპოზიციურმა თანაარსებობამ რეალურად შექმნა ის სივრცე, სადაც ეს ხატები უნდა განსახლებულიყვნენ და ემპირიული ყოფიერება მოეპოვებინათ. მათ გარკვეულ კომბინაციას, კომპოზიციურად გაფორმებულს, თავისი მიზეზი, თავისი პირველსახე უნდა მოეძებნა მის ფილოსოფიაში. ეს იყო სიყვარული და მტრობა. ამ ოთხი „ხატის“ უკვე „აზრობრივი“ თანაარსებობა რალაცნაირად „ზნეობრივ“ ტვირთს შეიძენს და სამყაროს მამოძრავებელიც სწორედ ზნეობრივ იმპულსად გვევლინება. და მიუხედავად იმისა, რომ ემპიდოკლესთან თითქოს ნაკლებად უნდა ვეძიებდეთ იმ მონიზმს, რომელსაც ახალი და უახლესი დროის ფილოსოფიამ „გულუბრყვილო“ უწოდა, იგი ის ფილოსოფოსია, იონიელთა „ხატობრივი რაციონალიზმი“ რალაც დინამიკაში რომ მოაქცია, რითაც თითქოს აღასრულა ის „მისტერია“, რაც მანამდე ბერძნულ სულში თამაშდებოდა.

მხოლოდ ემპიდოკლეს შემდეგ, ამ ერთი, როგორც ვთქვით, „მისტიკური ციკლის“ „აღსრულების“ შემდეგ, ანაქსაგორა გვიბრუნებს რა იონიურ ტრადიციას, მისი ფილოსოფია უკვე მეცნიერებად გაგებულ საქმეს გულისხმობს და იგი უკვე ახალი განაცხადით შემოდის არა მხოლოდ ბერძნულ ტრადიციაში, არამედ ევროპული კულტურის ისტორიაში.

ანაქსაგორასა და მის შემდგომ ფილოსოფოსებზე საუბარს ამჯერად შემდეგისთვის გადავდებთ და მივუბრუნდებით იმ პერიოდს, როცა კულტურის ისტორიის გარკვეულ დროს ადამიანური სულის უფაქიზესი მოძრაობებით და ამ მოძრაობების უდიდესი

<sup>15</sup> *Материалисты древней Греции*, გვ. 41-46.

<sup>16</sup> *იქვე*



შინაგანი მუხტით, ქრონოლოგიურად შემდეგი თანმიმდევრობით იშვა ენერგეტიკულად ერთმანეთში გარდამავალი ოთხი უდიდესი მეტაფორა, უნივერსალური სიმბოლო ადამიანის სულის დინამიკის აღსაწერად. ეს სიმბოლოები უკვე საკუთარი ყოფიერებამოპოვებულები, „სტიქიონებად“ გაფორმებული და წოდებული ქრონოლოგიურად ასე დალაგდა:

- წყალი
- ჰაერი
- ცეცხლი
- მიწა

რაციონალურ-აბსტრაქტული ცნობიერების დისტანციიდან ეს ქრონოლოგია კიდევ ერთ საკრალურ ნახნაგს ხდის შესამჩნევს. ეს არის უკვე სიტყვაში მოქცეული თითოეული სიმბოლოს ენერგეტიკული მახასიათებელი წმინდა ემპირიულ დონეზე. როგორც კი ამ სიმბოლოებს იმ თანმიმდევრობით დავალაგებთ, როგორითაც იგი ამოითქვა კულტურის ისტორიაში, აშკარა გახდება მათი, როგორც „სუბსტანციური ერთეულის“ ემპირიული ენერგეტიკული დინამიკა. ფიზიკის ენაზე იგი შესაძლოა ასე ითარგმნოს:

- სითხე
- აირი (გაზი)
- პლაზმა
- მყარი

ეს თანმიმდევრობა გახლავთ ენერგეტიკული აღმასვლის, გაჯერების და დაღმასვლის ციკლი და პროცესი. სითხეს ჭირდება გარკვეული ენერგია, რომ აირად იქცეს, აირს კიდევ გარკვეული ენერგია, რომ პლაზმურ მდგომარეობას მიაღწიოს. ამ ენერგეტიკულ დონეებს, თანამედროვე მეცნიერული ენით, ნივთიერების აგრეგატული მდგომარეობა ეწოდება და თითოეული მათგანი, რა თქმა უნდა, უკვე სრულიადაც აღარ გულისხმობს ღვთიური სულიერებით დატვირთვას თუ დატვირთულ მდგომარეობას. ეს უბრალო, წმინდა ემპირიული აღწერა ძალზე შორს

დგას იმ მისტიკური შინაარსისაგან, რომელსაც თითოეული მათგანი თავის დროზე ატარებდა. ისინი ამ დატვირთვას დღევანდელი პრაგმატული ადამიანის ცნობიერების მხოლოდ გარკვეულ მდგომარეობაში – სომნამბულურ მდგომარეობაში შეიძენს. ეს ცალკე საუბრის თემაა. იგი საკმაოდ ღრმა და საფუძვლიან შესწავლას მოითხოვს. მასზე მოგვიანებით გვექნება საუბარი.

ახლა კი ძალზე გაკვირით შევეხებით იმას, თუ როგორ „იმუშავა“ ამ უნივერსალურმა სიმბოლოებმა არა მხოლოდ ბიბლიური მითის, ბიბლიური „შესაქმეს“ ტექსტში, რომელიც მოგვიანებით საფუძვლად დაედო ქრისტიანულ მითსა და ქრიატიანულ მსოფლმხედველობას, არამედ თავად ქრისტიანულ მითში, რომელიც, თავის მხრივ, გარკვეულწილად ევროპული კულტურის მსოფლმხედველობრივ ბაზისად იქცა.

დაბადების წიგნის პირველსავე ლექსში ვკითხულობთ:

1. ხოლო დასაბამიდან ქმნა ღმერთმან ცაი და ქვეყანაი.
2. ხოლო ქვეყანა იყო უხილავ და განუმზადებელ და ბნელი ზედა უფსკრულთა და სული ღმრთისაი იქცეოდა ზედა წყალთა.
3. და თქვა ღმერთმან: იქმენინ ნათელი და იქმნა ნათელი.
4. და იხილა ღმერთმან ნათელი, რამეთუ კეთილ და განწვალა ღმერთმან შორის ნათლისა და შორის ბნელისა.
5. და უწოდა ღმერთმან ნათელსა იგი დღე და ბნელსა უწოდა ღამე. და იქმნა მსუხრი და იქმნა განთიად. დღე ერთი.
6. და თქვა ღმერთმან: იქმენინ სამყარო შორის წყალსა და იყავნ განყოფილ შორის წყალსა და წყალსა და იქმნა ეგეთ (წიგნი დაბადებისა 1, (1, 2, 3, 4, 5, 6).

დაბადების წიგნში აშკარაა ამ ოთხი მეტაფორული ხატის სწორედ ამგვარი დალაგება, როგორც ბერძნული კულტურის ქრო-

ნოლოგიურ სიბრტყეში ვნახეთ. უცნაურია, მაგრამ ბიბლიურ ტექსტშიც ღვთის მიერ ჯერ კიდევ „განუმზადებელ“ „ქვეყანაში“ უკვე არსებობს „წყალი“ და „მას ზედა იქცევა“ „სული ღმრთისა“, „ნათელისა“ და „სამყაროს“ დაბადება კი უკვე ღვთის სიტყვები – „ცნობიერი“ ნებელობითი აქტის შედეგია. მხოლოდ ამ აქტის შემდეგ ხდება „ბუნების“ შექმნა. რა თქმა უნდა, ამ ტექსტის მისტიკურ-რელიგიური დატვირთვა არ დაიყვანება მხოლოდ იმ უნივერსალურ სიმბოლოებზე, რომელზედაც ზემოთ გვქონდა საუბარი, მაგრამ ის კი აშკარაა, რომ, თუ რაიმე ფორმაქმნადობის ქრონოლოგიაზე ან „ვექტორულ გაგებაზე“ შეიძლება ვისაუბროთ, „დაბადების წიგნის“ ტექსტის დასაწყისშივე ეს სურათი ნათლად დაიმზირება.

„წყლის“, „ჰაერის“, „ცეცხლის“ სიმბოლოები ქრისტიანულ მითშიც „ენერგეტიკული“ შინაარსით ხდება დატვირთული. აქაც ბიბლიური ტექსტის მსგავსად, ეს „ენერგეტიკული მუხტი“ შემოქმედებითი ძალის მატარებელი და მიმნიჭებელია. მათეს სახარებიდან გვახსოვს, რომ იოანე ნათლისმცემელი წყლით ნათლავდა მდინარე იორდანეში. მოსანანიებლად და მოსანათლად მომავალ მრევლს იგი ასე მიმართავს:

„ან მე ნათელ გცემ თქვენ წყლითა სინანულისად. რომელი შემდგომად ჩემსა მოვალს, უძლიერეს ჩემსა არს, რომელსაც ვერშემძლებელ ვარ მე ხამლთა მისთა ტვირთად. მან ნათელ ქცეს თქვენ სული წმინდითა და ცეცხლითა“ (მათე, 3, 11).

იესო აღასრულებს იოანესაგან ნათლისღების რიტუალს. წყლით იღებს ნათელს იოანესაგან.

„და ნათელ აიღო იესუ და რა ჟამს აღმოვიდა წყლისა მისგან, და აჰა, განხუნეს მას ცანი და იხილა სული ღმრთისაი, გარდმომავალი, ვითარცა ტრედი, მოვიდა და დაადგა მას ზედა. და ხმა იყო ზეცით და თქუა: ესე არს ძე ჩემი საყუარელი, რომელი მე სათნო ვიყავ“ (მათე, 3, 11).

ქრისტიანულ მითშიც მეორდება უცნაური მეტაფორა: ქრისტეს მიერ ნათლისღების გზა წყლიდან ჰაერზე და ცეცხლზე გადის და „ძე ღვთისას“ მხოლოდ ამის შემდეგ ენიჭება „უფლება“ განაცხადოს: „მე და მამაი ერთნი ვართ“ ან „მე ვარ ნათელი, ჭეშმარიტი“...

ქრისტიანული მითი, რომელსაც, თავის მხრივ, არა მხოლოდ ქრისტიანული აღმსარებლობის, არამედ ქრისტიანული მსოფლმხედველობის საფუძვლად იქცა, კვლავ იმეორებს ბერძნული სამყაროს ოთხ დიდ მეტაფორას.

და თუ თანამედროვე მეცნიერებად გაფორმებული აბსტრაქტულ-რაციონალისტური მეცნიერება თუ სპეკულაციური ფილოსოფია ქრისტიანულ მსოფლმხედველობაზე აღმოცენდა, როგორც ევროპული კულტურის შემსწავლელეები ვარაუდობენ, ბერძნულ კულტურასაც ამ მსოფლმხედველობის გაფორმებაში „ლომის წილი“ მიუძღვის.

ფორმაქმნადობის პროცესიც ამ ოთხი სტიქიონის ფორმაქმნადობის სახიერებასა და ამ სახიერების ვირტუალური ორეულის – სიტყვაქმნადობის, როგორც ქმნადობის საფუძველმდებარე საზრისის „ქრონოლოგიური განაცხადებით“ (სიცხადითა და დადასტურებით) ავლენს თავს.

Lela Iakobishvili-Phiralishvili

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

## At the Origin of Scientific Mythogenesis or Symbol in Antique Thinking (Thought and Form)

“World mystery“ for the Greeks is the immanent belonging of their world perception. It lives in them as if does not even try to isolate. It is the dweller of their „bosom“ and if they start to describe the „bosom“ they start it with the perception of the universe as a whole, start in the symbol language which functions within the „bosom“ and represents the essence of human being as a static development (or condition) of their „existence“ immersed in its dynamic.

Assuredly, it is possible to see it only in a temporal parameter, the temporal parameter of a human being, the temporal parameter which is the achievement of European rationalistic (or rational) thinking and which so alienates rationalistic symbology (which can be characterized as temporal and spatial parameter, for example, logical categories, philosophic notions, mathematic symbols and etc.) from those symbols which by hidden form or deprived of form self-contains the principles of „format“ or „formed“ idea and in-idea embodiment.

Greek symbols by themselves represent the notional icons of „perception“ of celestial unity thoughts with obtained perceptions and thought forms.

No doubt that the significant rationalistic audacity (in the best meaning of this word) was required to reveal the united deity, the perception of united world celestial face behind the anthropomorphic deity faces of Greek myths which was later connected to material thought from the temporal distance to European mentality.

The form formation process of the personification of form formation of these four disastrous form formations as well as its virtual couple – word formation, as the basis of formation, reveals itself as a „chronological announcement“ (clarity and verification).

The thesis also reviews the Biblical and Evangelical parallels related to this topic.

## ქეთევან მიქელაძე

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

### ელენე ვინოგრადოვას სტატიის –

### „გელათის ტაძრის სამხრეთ-აღმოსავლეთი ეგვიპტის მოხატულობები და XIV საუკუნის ბიზანტიური მხატვრობა“ – თაობაზე

ელენე ვინოგრადოვას სტატიის (Росписи юго-восточного придела собора в Гелати и византийское искусство XIV в., *Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы*, 6 (XXXVII), материалы научной конференции, 2013, М., «КДУ», «Университетская книга», 2018, გვ. 56-92) მიზანს გელათის ღმრთისმშობლის შობის ტაძრის სამხრეთ-აღმოსავლეთი ეგვიპტის (დავით ნარინის ეგვიპტური) მოხატულობის დათარიღება წარმოადგენს. ავტორი არ ეთანხმება აქამდე მიღებულ თარიღს – XIII ს-ის ბოლოს და მოხატულობას XIV ს-ის ბოლოს (1370-1387) მიაკუთვნებს<sup>1</sup>. მხატვრობის დათარიღებისა და ინტერპრეტაციის მისი ვერსია იმდენადაა მოკლებული სამეცნიერო საფუძველს, რომ მასთან კამათს აზრი ეკარგება<sup>2</sup>. წარმოდგენილი წერილი ეძღვნება არა ე. ვინოგრადოვასთან დისკუსიას, არა-

<sup>1</sup> ეგვიპტის მხატვრობის თარიღი, თავის დროზე, განისაზღვრა აქ არსებული დავით ნარინის ორი – სამეფო და სამონაზვნო პორტრეტის საფუძველზე, მისი ზეობის უკანასკნელი წლებით /1292-1293/ (Т. Вирсаладзе, Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи, კრებულში: *Грузинская средневековая монументальная живопись*, Тб., 2007, გვ. 20-21; რ. მეფისაშვილი, თ. ვირსალაძე, *გელათი. არქიტექტურა, მოზაიკა, ფრესკები*, თბ., 1982, გვ. 13-14; ქ. მიქელაძე, დავით ნარინის ეგვიპტის მოხატულობა, *ლიტერატურა და ხელოვნება*, 2, 1999, გვ. 101; ქ. მიქელაძე, *დავით ნარინის ეგვიპტის მოხატულობა გელათის მონასტრის მთავარ ტაძარში*, დისერტაცია, 2001, შემდგომში მითითებულია: ქ. მიქელაძე, დისერტაცია). მაგრამ ყურადღების მიღმა არც ის დარჩენილა, რომ მოხატულობა XIII ს-ის ბოლოსთვის ნაადრევი განვითარებული პალეოლოგოსური სტილის ნიმუშს წარმოადგენს (რ. მეფისაშვილი, თ. ვირსალაძე, *გელათი*, გვ. 13-14; ქ. მიქელაძე, დისერტაცია, გვ. 100). აღნიშნულ თარიღს ბიზანტიური ხელოვნების მკვლევარებიც იზიარებენ (D. Mouriki, The Formative Role of the Byzantine Art on the Artistic Style of the Cultural Neighbors of the Byzantium: Reflections of Constantinopolitan Style in Georgian Monumental Painting, *XVI Internationaler Byzantinisten kongress*, 1/2 (JÖB 31/2), Wien, 1981, p. 744; T. Velmans, La peinture murale byzantine d'inspiration constantinopolitaine du milieu du XIV siècle (1330-1370), Son rayonnement en Géorgie, *Dečani et l'art Byzantin au milieu du XIV siècle*, Beograd, 1989, p. 82; S. Kalopissi-Verti, Observations on the 13th-Century Wall-painting in Georgia and in Greece, *Symposium: Byzance et la Géorgie, Rapports Artistiques et culturels*, Athens, 1990, p. 42-43), თუმცა არის განსხვავებული შეხედულებებიც – ზოგიერთი მეცნიერი მოხატულობის ერთი ნაწილს XIII ს-ის ბოლოს, მეორეს – XIV ს-ს მიაკუთვნებს (V. Djurić, Le Nouveau Joasaph, *CahArch*, 33, 1985, გვ. 109, შენ. 39, ან მიიჩნევს, რომ მისი ცალკეული ნაწილები XIV საუკუნეში მსუბუქად გადანერეს (T. Velmans, L' image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles l'autres régions du monde byzantin, *CahArch*, 29, 1981, გვ. 67, შენ. 161). განსაკუთრებით საყურადღებოა მოხატულობის ტექნიკური კვლევის შედეგები, რომლებმაც აქ ორ სხვადასხვა ნაწილს შორის შესრულებული მხატვრობა გამოავლიანა (გარდა იმისა, რომ ეგვიპტურში შემორჩენილია XII ს-ის მოხატულობის ფრაგმენტები), რის საფუძველზეც გამოითქვა ვარაუდი, რომ XIII-XIV საუკუნეებში ეგვიპტური ორ ეტაპად მოიხატა – დავით ნარინის დროს (XIII ს. ბოლო) და მისი ვაჟის კონსტანტინეს ზეობაში (1293-1327), XIV ს-ის დასაწყისში (ნ. კუპრაშვილი, *გელათის ღმრთისმშობლის ტაძრის მოხატულობათა თავისებურებანი (ტექნიკისა და სტილის ურთიერთმიმართება)*, დისერტაცია, თბ., 2006, გვ. 44-68).

<sup>2</sup> ჩემი შეხედულებები ეგვიპტის მოხატულობასთან დაკავშირებით ე. ვინოგრადოვას 2017 წელს თბილისში გამართულ კონფერენციაზე (*საქართველო-ბიზანტია-ქრისტიანული აღმოსავლეთი*) მო-

მედ მის მიერ ციტირებისა და ფაქტობრივი მასალის მოხმობისას დაშვებულ ისეთ უხემ შეცდომებს, რაც მიუღებელია კვალიფიციური სამეცნიერო პუბლიკაციისთვის. ე. ვინოგრადოვა, სამწუხაროდ მიწევს ამის თქმა, თავისი შეთხზული მოსაზრებების ავტორად მასახელებს და, რაც მთავარია, ამ ყალბ ინფორმაციას ავრცელებს, აქვეყნებს მას მოსკოვის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სოლიდურ გამოცემაში. თვალსაჩინოებისთვის წარმოვადგენ ციტატებს მისი სტატიიდან და მის მიერვე დამონმებული ჩემი ნაშრომებიდან:

1. ე. ვინოგრადოვა, გვ. 60: „დასავლეთ კედელზე გამოსახული იყო ორმაგი პორტრეტი: სამეფო კაბით მოსილი დავითი, რომელსაც ცის სეგმენტში გამოსახული ქრისტე აკურთხებს (წარწერაზე იკითხება მეფე დავით, ძე რუსუდანისი); მარჯვნივ გადმოცემული ფიგურისგან უმნიშვნელო ფრაგმენტილა შემორჩა. უნინ მას დავით ნარინის მეუღლედ მიიჩნევდნენ, მაგრამ ქ. მიქელაძემ აქ მამაკაცის თავსაბურავის გარჩევა მოახერხა. მისი აზრით, აქ გამოსახული იყო ნარინის ბიძაშვილი და თანამოსაყდრე (1245-59 წწ.) ერთიანი საქართველოს სამეფო ტახტზე, დავით ულუ (ქ. მიქელაძე, დავით ნარინის ეგვიტერის მოხატულობა, ლიტერატურა და ხელოვნება, 2, 1999, გვ. 105-106)“. თავი დავანებოთ იმას, რომ ჩემი სტატიის მითითებულ გვერდებზე სხვა საკითხზეა საუბარი და ვნახოთ სინამდვილეში რას ვწერ მე: „ქვემოთ კედელზე.....დავით ნარინის პორტრეტი ქრისტეს ფიგურისკენ ვედრებად ხელგანვდილი; მარჯვნივ მხო-

ვასხენე, სადაც მან იგივე სტატია მოხსენებად წარმოადგინა (E. Vinogradova, New Evaluation and Dating of Some Georgian Murals of the XIV Century (Mokvi, Likhni and David Narin's Chapel in Gelati, საერთაშორისო კონფერენცია: საქართველო-ბიზანტია-ქრისტიანული აღმოსავლეთი, მოხსენებათა თეზისები, თბ., 2017, გვ. 238-239), თუმცა მაშინ ის არ შეხებია იმ საკითხებს, რომლებსაც ჩემი წერილი ეძღვნება.

ლოდ შარავანდის ბუნდოვანი მოხაზულობა იკითხება. თ. ვირსალაძე მას დედოფლის გამოსახულებად მიიჩნევს, რაც ჩვენთვისაც სავსებით მისაღებია“ და იქვე, უფრო ქვემოთ ისევ ვიმეორებ: „დასავლეთ კედელზე იგი (დავით ნარინი, შენიშვნა ჩემია) დედოფალთან ერთად იყო წარმოდგენილი“ (ქ. მიქელაძე, დავით ნარინის ეგვიტერის..., გვ. 102; 107). ვფიქრობ, ნათელია, რომ აქ არც მამაკაცის თავსაბურავზეა საუბარი და არც დავით ულუზე, არამედ დედოფალზე. ამ საკითხს სხვა ჩემს ნაშრომებშიც ვეხები<sup>3</sup>, მათ შორის, იმ სტატიაშიც (ქ. მიქელაძე, XIII-XIV საუკუნეების საძვალეთა მოხატულობის ზოგიერთი თავისებურება, ძეგლის მეგობარი, 3, 1999, გვ. 30), რომელიც თითქოს ე. ვინოგრადოვასთვისაც ცნობილია, რადგან იმონმებს მას (გვ. 57, შენ. 3).

2. ე. ვინოგრადოვა, გვ. 60-61: „ყველაზე დიდი კომპოზიცია მოთავსებული იყო ჩრდილოეთი კედლის ზედა ნაწილსა და კამარის ჩრდილოეთ ქანობზე: აქ რომელიღაც მეფეა (თ. ვირსალაძის თანახმად, ის კვლავ დავით ნარინია) გადმოცემული, რომლისგანაც ამჟამად ცოტა რამ გადარჩა“ და იქვე შენიშვნაში (გვ. 60, შენ. 23) აღნიშნავს, რომ თ. ვირსალაძის „ატრიბუციას ქ. მიქელაძეც იზიარებსო“ და ამჯერადაც იმონმებს ჩემს ნაშრომს (ქ. მიქელაძე, დავით ნარინის ეგვიტერის..., გვ. 105-106). ე. ვინოგრადოვას მიერ ციტირებულ სტატიაში კი ხაზგასმით მაქვს აღნიშნული, რომ ამ პორტრეტის დავით ნარინთან გაიგივება მაეჭვებს და მისი იდენტიფიკაციისგან თავს ვიკავებ: „საკითხი იმის შესახებ, თუ სახელდობრ ვინ იყო კამარაზე გამოსახული, ჯერჯერობით, ღიად რჩება“ (ქ. მიქელაძე, დავით ნარინის ეგვიტერის..., გვ. 106). თუმცა მოგვიანებით გამოვთქვი ვარაუდი – ხომ არ იყო აქ გა-

<sup>3</sup> ქ. მიქელაძე, ისტორიული პორტრეტები გელათის მონასტრის მთავარი ტაძრის სამხრეთ-აღმოსავლეთ ეგვიტერში, ლიტერატურა და ხელოვნება, 1 2001, გვ. 147, ვრცლად, ქ. მიქელაძე, დისერტაცია, გვ. 43-47.

მოსახული ვახტანგ II, დავით ნარინის ვაჟი<sup>4</sup>. ე. ვინოგრადოვასთვის ჩემი ეს ნაშრომები უცნობია, მაგრამ ნუთუ ძნელი იყო ამ გამოსახულების იდენტიფიკაციის ორი ვერსიის (დავით ნარინი, ვახტანგ II) არსებობის ამოკითხვა იმ წიგნში (*გელათი. ხუროთმოძღვრება, მხატვრობა, განძეულობა, თბილისი, 2007, გვ. 262*), რომელსაც ის არაერთხელ იმონებებს თავის სტატიებში.

3. ე. ვინოგრადოვა, გვ. 57, შენ. 4: „ქ. მიქელაძე თავის სტატიებში დავით ნარინის ეგვტერის მოხატულობის შესახებ მხოლოდ ერთ, XIII-XIV სს. მიჯნის მხატვრობას ეხება, მაგრამ აღნიშნავს, რომ თ. ვირსალაძის მოსაზრებით, აქ ორი ფენა იყო, რომელთაგან ერთს ის 1291-1293 წწ-ით ათარილებდა, ხოლო დავით ნარინის სამონაზვნო პორტრეტს უფრო მოგვიანო, მისი გარდაცვალების შემდგომ ხანას და ფერწერის სხვა ფენას მიაკუთვნებდა. მაგრამ თ. ვირსალაძის ნაშრომებში... ასეთი შეხედულება ვერ ვნახეთ“. თ. ვირსალაძის ნაშრომებში ამას ნამდვილად ვერ ნახავდა, მაგრამ ვერ ნახავდა ის ამ მოსაზრებას ვერც ჩემს პუბლიკაციებში. ე. ვინოგრადოვა, ამჯერადაც „პატიოსნად“ უთითებს ჩემს ნაშრომებს (*ქ. მიქელაძე, დავით ნარინის ეგვტერის... გვ. 114, გელათი, გვ. 10*), სადაც კვლავ სხვა საკითხზეა საუბარი. სტატიის 114-ე გვ-ზე შედარებულია დავით ნარინის ეგვტერის მოხატულობის ზედა ფენა და ეგვტერის თავდაპირველი (XII ს.) მოხატულობის ფრაგმენტები, წიგნში გელათი... კი, გვ. 10 ვკითხულობთ: „1291-1293 წლებში, ღმრთისმშობლის ტაძრის სამხრეთ-აღმოსა-

<sup>4</sup> ქ. მიქელაძე, ისტორიული პორტრეტები..., გვ. 146-147, ვრცლად, ქ. მიქელაძე, დისერტაცია, გვ. 35-43; პორტრეტის ვახტანგ II-სთან გაიგივების ვერსია, თავის დროზე, თ. ვირსალაძემაც გამოთქვა თავის ხელნაწერ ნაშრომში. ზ. სხირტლაძის ვარაუდით, პორტრეტზე თამარ მეფე იყო გამოსახული. იხ. ზ. სხირტლაძე, მეფეთა მეფის ფრესკა გელათის მონასტრის მთავარი ტაძრის სამხრეთ-აღმოსავლეთ ეკვდერში, მასალები შესაძლო გაიგივებისთვის, *ჰუმანიტარული კვლევები, ნელინდელი №2*, თბ., 2011, გვ. 223-255.

ვლეთი ეგვტერი მეფე დავით ნარინის (1245-1293) ნებით ხელახლა მოიხატა. სავარაუდოდ, დავით ნარინი თავის ოჯახის წევრებთან ერთად ეგვტერშია დამარხული“.

4. ე. ვინოგრადოვა შენიშვნას მაძღვეს იმასთან დაკავშირებით, რომ დავით ნარინის ეგვტერის მოხატულობის „აბრაამის სტუმართმოყვარეობის“ სცენის პარალელად ნაბახტევის ამავე კომპოზიციას ვასახელებ, თუმცა ის განსხვავებული იკონოგრაფიული რედაქციით არის გადმოცემული (გვ. 59, შენ. 16), მაგრამ ჩემს სტატიებში ნაბახტევი გელათის იკონოგრაფიულ პარალელად კი არ არის მოყვანილი, არამედ აქ საუბარია, რომ „აბრაამის სტუმართმოყვარეობას“ „უმთავრესად საკურთხეველში ან მის სიახლოვეს გამოსახავდნენ, ბიზანტიაშიც... და საქართველოშიც (ლიხნე – XIV ს., ზარზმა – XIV ს., ნაბახტევი – XV ს.)“, (*ქ. მიქელაძე, დავით ნარინის ეგვტერის... გვ. 109*).

არ ვიცი როგორ უნდა შეფასდეს ე. ვინოგრადოვას მუშაობის „მეთოდი“ ან რამდენად სერიოზულად შეიძლება მივიჩნიოთ სტატია, რომლის ავტორსაც აშკარად უჭირს ნაკითხულის შინაარსის გადმოცემა. ყუარდლების მიღმა ვერც ე. ვინოგრადოვას მიერ ქართველი მეცნიერების კრიტიკას დავტოვებ. ის საკმაოდ კატეგორიულად ამბობს, რომ: „...ქართველ მეცნიერთა მიერ მოხატულობის დათარილების ხისტი შეპირობება იქ გამოსახული ამა თუ იმ მმართველის ცხოვრების წლებით ვერ უძლებს კრიტიკას“ (გვ. 61) და იქვე, ხობის ტაძრის შერგილ დადიანისეულ მოხატულობასთან დაკავშირებით: „... მოხატულობა ქართველი მეცნიერების (იგულისმება თ. ვირსალაძე, შენიშვნა ჩემია) მიერ შერგილ დადიანის საოჯახო პორტრეტის საფუძველზე XIII ს-ის მიწურულით თარიღდება, მაგრამ ისინი, ამჯერადაც, იმავე შეცდომას უშვებენ, რასაც გელათის შემთხვევაში“ (გვ. 73, შენ. 70). ისტორიული პორტრეტის გათვალისწინება შუა საუკუნეების ხელოვნების დათარილებისას არ უნდა იწვევდეს

აღშფოთებას. ეს აპრობირებული მეთოდია, თუმცა, რა თქმა უნდა, არა ერთადერთი და არა საკმარისი. ე. ვინოგრადოვა აღნიშნავს, რომ ბიზანტიაში დიდი ხნით ადრე გარდაცვლილი ქტიტორების გაოსახვის შემთხვევებიც მოიძებნება და იმასაც შეგვახსენებს, რომ „სწორედ ქართული ხელოვნებისთვის იყო ტრადიციული დიდი ხნის წინ გარდაცვლილი მმართველების გამოსახვა“ (გვ. 61). ამის საილუსტრაციოდ ძეგლებსაც ასახლებს/ატენი, გარეჯის ნათლისმცემელი, ვარძია, ბეთანია, ყინცივისი, საფარა/ (გვ. 61-62). მაგრამ საქმე ისაა, რომ ყველა ამ მოხატულობაში დინასტიური პორტრეტებია წარმოდგენილი, რომელთათვისაც დამახასიათებელია გამოსახულებათა რიგში გარდაცვლილი წინაპრების ჩართვა, მაგრამ გელათში (ხობშიც) ამ ტიპის პორტრეტი არ გვაქვს (დავით ნარინი ერთ პორტრეტზე მარტოა გამოსახული, მეორეზე – სავარაუდოდ, თავის თანამეცხედრესთან ერთად) და დინასტიური პორტრეტი მის პარალელად ვერ გამოდგება. ისიც უნდა ითქვას, რომ დიდი ხნის წინ გარდაცვლილი ქტიტორისა თუ წინაპრის გამოსახვის შემთხვევები დინასტიური (ან საოჯახო) პორტრეტისგან დამოუკიდებლად იშვიათად, გამონაკლისის სახით გვხვდება. პორტრეტების ასეთი უცნაური ინტერპრეტაცია ე. ვინოგრადოვას დავით ნარინის ეგვტერის მოხატულობის XIV ს-ით დათარიღებისთვის დასჭირდა; მას როგორმე უნდა დაესაბუთებინა ვინ და რატომ დახატა XIV ს-ის ბოლოს, 100 წლის წინ გარდაცვლილი დავით ნარინის ორი გამოსახულება ეგვტერში. ამასთან დაკავშირებით ე. ვინოგრადოვამ ვერსიებიც შემოგვთავაზა, რომელთაც არც რაიმე მატერიალური მტკიცებულება გააჩნიათ და ყოველგვარ ლოგიკასაცაა მოკლებული<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> ე. ვინოგრადოვას ერთი ვერსიის თანახმად, ეგვტერი ტაძრის სამხრეთ კარიბჭესთან ერთად ბაგრატ V-ის ნებით 1370-1387 წწ-ში მოხატა (კარიბჭის მოხატულობის ერთ-ერთი ფენა, მართლაც, ბაგრატ V-ის დროინდელია, აქვეა გამოსახული მისი პორტრეტიც, შენიშვნა ჩემია). ეგვტერის ფერწერით შემკობას ავტორის

დაბოლოს, იმის თქმაც მიწევს, რომ ე. ვინოგრადოვა მეტად მწირ ცოდნას ავლენს გელათის (საერთოდ შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის) მოხატულობათა შესახებ; ის ჯეროვნად არც ფაქტობრივ მასალას იცნობს, არც ძეგლის შესახებ არსებულ დოკუმენტაციასა და სპეციალურ ლიტერატურას. საკმარისია დავასახელოთ რამდენიმე მაგალითი: მან არ იცის, რომ დავით ნარინის ეგვტერსა და ტაძრის სამხრეთ კარიბჭეში მოხატულობის სამი ფენაა და ყველას XIV ს-ს მიაკუთვნებს; XVI ს-ის გამოსახულებებს ზოგჯერ XIV ს-ად მიიჩნევს და ეგვტერის მოხატულობის პარალელურად ასახელებს. ე. ვინოგრადოვამ დავით ნარინის ეგვტერის არკოსოლიუმში მკურნალთა ფიგურების დანახვაც მოახერხა (გვ. 78), თუმცა ამ ადგილას ნაღესობის კვალიც კი არ არის შერჩენილი; ჩრდილო-დასავლეთი ეგვტერის XVI ს-ის მოხატულობის ქტიტორთა პორტრეტებს ყოველგვარი მტკიცებულებების გარეშე დავით ნარინის ვაჟებთან – კონსტანტინესთან (1293-1327) და მიქაელთან (1327-1329) აიგივებს (გვ. 82); ტაძრის ჩრდილოეთი მინაშენის რომელი-

აზრით „პოლიტიკური მოტივაცია“ ჰქონდა, სახელდობრ, „ბაგრატ V-თვის.... მნიშვნელოვანი იყო ხაზი გაესვა თავისი ძალაუფლებისთვის მთელ საქართველოზე, რომელიც ოდესღაც, დავით ნარინის ზეობაშიც ერთიან სახელმწიფოს წარმოადგენდა“ (გვ. 83-84). გამოდის, რომ ბაგრატ V, რომელიც დავით ნარინის პირდაპირი შთამომავალიც არ იყო, მას ეგვტერის მოხატვისა და იქ მისი პორტრეტების გამოსახვის გზით დაუკავშირდა. მეორე ვერსიით, რომელიც ე. ვინოგრადოვას ნაკლებ სარწმუნოდ მიაჩნია, ბაგრატ V-მ დაიწყო ეგვტერისა და კარიბჭის მოხატვა, ხოლო გაასრულა იმერეთის მეფე ალექსანდრე I-მა (1387-1389) (გვ. 84). ცხადია, მას ბაგრატ V-ის (ან ალექსანდრე I) მოტივაციის თუ სურვილის ვიზუალური გამოხატულების პოვნაც დასჭირდა, რასაც შემდეგი ჰიპოთეზა მოჰყვება, რომ ბაგრატ V (ან ალექსანდრე I) გამოსახული უნდა ყოფილიყო ან დასავლეთ კედელზე დავით ნარინის გვერდით, ან კამარაზე, ე.ი. აქ შემორჩენილი მეფის დაზიანებული ფიგურა მის პორტრეტად ივარაუდა (გვ. 84).

ლაც კართან მან ხმლიანი მთავარანგელოზის ნახევარფიგურას მიაგნო, თუმცა აქ ასეთი გამოსახულება არ არის<sup>6</sup>. აღარაფერს ვიტყვი იმის შესახებ, რომ ე. ვინოგრადოვას ზოგჯერ ჰგონია, რომ მან პირველმა წაიკითხა რომელიმე წარწერა, ან აღწერა ესა თუ ის ფიგურა, წარწერით იდენტიფიცირებულ გამოსახულებას კი უცნობად მიიჩნევს, წინსანარმეტყველი დავითი სოლომონი ჰგონია და სხვა. ე. ვინოგრადოვა ზერელე დამოკიდებულებას იჩენს ლიტერატურის ციტირებისას – არასწორად უთითებს გვერდებს, ზოგჯერ სტატიის სათაურსაც კი (მაგ., D. Mouriki, Reflections of Constantinopolitan Style in Georgian Monumental Painting, ნაცვლად, The Formative Role of the Byzantine Art on the Artistic Style of the Cultural Neighbors of Byzantium. Reflections of Constantinopolitan Style in Georgian Monumental Painting, JÖB 31/2, Wien, 1981, ე. ვინოგრადოვა, დასახ. ნაშრ. გვ. 57, შენ. 5; წიგნის გელათი... კედლის მხატვრობის შესახებ ნაკვეთის ავტორად მხოლოდ მე მასახელებს, მაშინ როცა მე მ. ჯანჯალიას თანაავტორი ვარ და სხვა).

თავისი სტატიის დასასრულს ე. ვინოგრადოვა აღნიშნავს, რომ „გელათის ტაძრის სამხრეთი მინაშენების მოხატულობათა შექმნის ისტორია უფრო რთულია, ვიდრე ეს აქამდე იყო მიჩნეული“ (გვ. 84). ცხადია, ის ამჯერადაც ქართველ მეცნიერებს გულისხმობს. არ ვიცი რატომ ფიქრობს ე. ვინოგრადოვა, რომ ეს საქმე ვინმეს ეადვილება. ეს რომ ასე ყოფილიყო აქამდე მონოგრაფიები იქნებოდა გამოცემული. დავით ნარინის ეგვიპტის მოხატულობასთან დაკავშირებით ჯერაც ბევრი საკითხია გასარკვევი და მისი კვლევა დღესაც მიმდინარეობს.

ზემოთ ჩამოთვლილსა და სხვა არაერთ ამგვარ შეცდომას ე. ვინოგრადოვას ტექსტი ყალბი ინფორმაციის გავრცელების კატეგორიაში გადაჰყავს და შეუძლებელს ხდის სამეცნიერო დისკურსს. თავს უფლებას მივცემ ვურჩიო მას მეტი პასუხისმგებლობით მოეკიდოს საქმეს, სათანადოდ მოემზადოს და ნუ შეეჭიდება იმას, რისი ცოდნაც და გამოცდილებაც აკლია.

<sup>6</sup> ხმლიანი მთავარანგელოზი გამოსახულია ტაძრის ჩრდილოეთ კარიბჭეში, ჩრდილო-აღმოსავლეთ ეგვიპტურში შესასვლელის გვერდით, მაგრამ ის მთელი სიმაღლითაა გადმოცემული და XVI ს-ით თარიღდება.



## Ketevan Mikeladze

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

### On Elena Vinogradova's paper *The Murals of the South-Eastern Side-Chapel in the Gelati Cathedral and 14<sup>th</sup> Century Byzantine Art*

In her paper *The Murals of the South-Eastern Side-Chapel in the Gelati Cathedral and 14<sup>th</sup> Century Byzantine Art* (Lazarevskie chtenija 2013. Moscow, 2018, p. 56-92) Elena Vinogradova offers a new dating of the wall paintings in the south-east chapel (Davit Narin Chapel) of the Gelati Church of the Nativity of the Virgin. The author challenges the currently accepted dating of the murals, i.e. the late 13<sup>th</sup> century (1292-1293), assigning them to the late 14<sup>th</sup> century (1370-1387). Vinogradova's version of dating and the interpretation provided are so ungrounded from the scholarly point of view that they would render any debate futile. However, some of the mistakes in quotations and inaccurate information which are inappropriate for any qualified academic publication cannot be left unresponded. Of particular note are the author's false references to my publications and the instances of false attribution of her own opinions to me.

For more clarity below are presented the extracts from Vinogradova's paper, as well as my own works cited by her:

1. Vinogradova states on p. 60: 'The west wall had double portraits: Davit clad in a royal dress receiving blessing from Christ...Of the figure depicted on the right only a tiny fragment survives. Earlier it was believed that the figure represented Davit Narin's spouse, but K. Mikeladze could identify male headwear. She suggested that this was Davit Ulu, Davit Narin's cousin and a co-ruler (1245-59) of the united Georgian kingdom (K. Mikeladze, *Wall Paintings in the Chapel of Davit Narin*, Literatura da khelovneba, 2, 1999, pp.105-106)'. My paper referred to by Vinogradova actually says: 'The lower section of the wall shows the portrait of Davit Narin with his hands raised in supplication towards the figure of Christ; on the right only a vague outline of a halo can be seen. T. Virsaladze suggests that it is a representation of a queen, which appears acceptable to me'; Further below I make similar statements (K. Mikeladze, *ibid*, 102, 107). It is thus clear that the passage mentions the queen rather than a male headwear or Davit Ulu. The issue is also addressed in my other papers, including the one (K. Mikeladze, *Certain Peculiarities of the Mural Decoration in the 13<sup>th</sup>-14<sup>th</sup> cc Burial Chapels*, Dzeglis megobari, 3, 1999 p. 30) Vinogradova is familiar with (E. Vinogradova, *ibid*, p. 57, footnote 3).

2. Vinogradova mentions on pp. 60-61: '...This painting, of which only a small part has survived, features a certain king (according to T. Virsaladze, this is also Davit Narin)'. Then again in the footnote she notes: 'T. Virsaladze's attribution appears acceptable to K. Mikeladze' (p. 60, footnote 23), citing my paper (K. Mikeladze, *ibid*, pp. 105-106) in which I actually refrain from portrait identification: 'the question as to who exactly was represented remains open' (K. Mikeladze, *ibid*, p. 106). However, in other publications I made an assumption that this might have been a portrait of king Vakhtang II, son of Davit Narin, but Vinogradova obviously missed this statement made in the book cited by herself (K. Mikeladze, *Annotatiions, in Gelati. Architecture, Murals, Treasures*. Tbilisi 2007, p. 262).

3. Vinogradova notes on p. 57 (footnote 4): 'K. Mikeladze ... states that according to T. Virsaladze there were two painting layers here, one of which she assigns to 1292-1293 and another, i.e. the portrait of Davit Narin represented as a monk, to a period after his death, but we failed to find such suggestion in T. Virsaladze's works'; she again refers to my publications (K. Mikeladze, *ibid*, p. 114; *Gelati...*, p. 10). It would indeed be impossible to find such interpretation in T. Virsaladze's works, as well as in mine. The mentioned

page of my paper cited by Vinogradova (K. Mikeladze, *ibid*, p. 114) addresses the upper layer of paintings (late 13<sup>th</sup> century) and fragments of initial murals (12<sup>th</sup> century) in the Davit Narin chapel, while the book *Gelati...* (p. 10) says nothing about the chapel except the following: 'In the period 1292 to 1293, a chapel to the southeast of the Church of the Virgin was repainted by order of King Davit Narin (1245-1293) who, presumably, was later buried in the church together with members of his family'.

Vinogradova displays very limited knowledge regarding the Gelati mural paintings and medieval Georgian mural painting, in general. She is familiar neither with factual evidence nor scholarly literature related to the issue. Even few examples would suffice to illustrate her ignorance: she sees only two painting layers in the chapel of Davit Narin while there are three layers of murals; she is also unaware of the presence of paintings from different times in the south porch of the church assigning them all to the same 14<sup>th</sup> century; she sees the figures of Holy Healers in the arcosolium of the chapel of Davit Narin, although there is not even a trace of plastering there; she sometimes attributes 16<sup>th</sup> century wall paintings to the 14<sup>th</sup> century, etc.

Containing numerous mistakes and inaccuracies, the paper by Vinogradova is a source of fake information making scholarly discourse impossible.

## სამსონ ლეჟავა

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

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

### კონფერენცია „ქართული ხალხური ხუროთმოძღვრება“ (ნარსული, ანგჟო, მომავალი)

2018 წლის 20 და 21 ნოემბერს, გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნულ კვლევით ცენტრში გაიმართა თემატური თვალსაზრისით, კონცეფტუალურად გამთლიანებული, ამჯერად უკვე მეორე ინტერდისციპლინური სამეცნიერო კონფერენცია, რომელიც მიედევნა საქართველოს ხალხური ხუროთმოძღვრების რაობის და გენეზისის პრობლემებს, მის ამჟამინდელ მდგომარეობასა და სამომავლო სტრატეგიული მიზნების განსაზღვრას.

კონფერენციამ საზოგადოების დიდი ინტერესი აღძრა. აღსანიშნავია დამსწრეთა ქმედითი ჩართულობის ფაქტორი, რამაც აზრთა ცოცხალი, ინტენსიური ურთიერთგაცვლის სახე შეიძინა.

თავდაპირველად, შ. ლეჟავამ თავის მოხსენებაში „მაჩუბი“, როგორც სვანური ეთნო-კულტურის მატერიალიზებული „ხატი“- წარმოაჩინა საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის ამ უაღრესად საგულისხმო გამოხატულების – მის მიერ მრავალი წლის განმავლობაში, მაღალ პროფესიულ დონეზე ფიქსირებული, დიდძალი ვიზუალური მასალა, რაც თავისთავად მნიშვნელოვანია, მაგრამ ამ მოხსენებაში უმთავრესი იყო მაჩუბის რეალურად ახლებური ხედვა: სათანადო არგუმენტაციით (როგორც სვანეთში დაცული კედლის მხატვრობის, ისე ეთნოლოგიური მონაცემების საფუძველზე), მის მიერ სარწმუნოდ დასაბუთდა, რომ მაჩუბი აშკარა ასოციაციას აღძრავს ბეთლემის ბაგასთან, რაც აშკარად გამოკვეთს მის სრულებით სხვა რიგის განზომილებას...

საგულისხმო აღმოჩნდა გ. მარგიშვილის „გობეკლი თეფედან და ნეგალი ჩორიდან გვირგვინიან სახლამდე“. ავტორი ან აღარარსებულ, ამ უაღრეს არქეოლოგიურ ძეგლთა გადახურვის შესაძლო კონსტრუქციად გთავაზობს გვირგვინულ სტრუქტურას, რაც სერიოზულ და ლოგიკურად გამართულ ჰიპოთეზად აღიქმება (ამას განამტკიცებს ზოგი ეთნოლოგიური მონაცემიც).

გ. ყიფიანის „მესხური დარბაზი და პარალელური სამყარო“ ეხებოდა „დარბაზული თემის „საყოველთაოობას“ ჩვენში, და ასევე, რიგ პარალელურ მასალებსაც. ამ აკადემიურ, ინფორმაციულად ტევად წარდგინებაში ერთი მხრივ, სათანადოდ გაანალიზდა თავად მესხური დარბაზი, ხოლო მეორე მხრივ, განხილულ იქნა ვიტრუვიუსის მონაცემები, არსებითი კოლხური „დარბაზისებრი“ ნაგებობის წვდომის საქმეში (რისი რეალური მტკიცებულებაცაა ჩვენში უკვე არქეოლოგიურ მონაპოვრებზე დაფუძნებული, თავად ავტორისეული, გრაფიკული რეკონსტრუქცია).

მომდევნო მოხსენებაში „დარბაზოვანის აღმშენებელი ოსტატები სამცხე-ჯავახეთში“ რ. ანდლულაძემ (იგი მკვლევარიც არის, ტრადიციული დარბაზის აღმშენებელი ოსტატი და აგრეთვე, დიდად გამოცდილი რესტავრატორიც), მიმოიხილა სხვადასხვა ეპოქაში მოღვაწე, დარბაზოვანის გამმართველი ქართველი აღმშენებლები. იგი შეეხო მათი პროფესიის

აღმნუსხველ, მემორიულ საფლავის ქვებ-საც. მანვე წარმოაჩინა ჩვენში გავრცელებული, ტრადიციული საცხოვრისის შემქმნელთა საქმიანობასთან დაკავშირებული ძველებური ანდაზები და გადმოცემები, რამაც არსებითად გაამდიდრა კონფერენციის თემატიკა.

შემდგომი მოხსენება ეკუთვნოდა არქიტექტორ-რესტავრატორ ბ. მაისურაძეს: „XXI საუკუნეში ხალხურ საცხოვრისთა რესტავრაცია-რეკონსტრუქციის ზოგი მაგალითის შესახებ“, რომელშიც ამასთანავე, განალიზდა უახლესი პერიოდის პროფესიულ არქიტექტურაში ცენტრულობაზე ორიენტირებული, თანამედროვე, შემოქმედებითად გააზრებული და თანაც, ადგილობრივ ტრადიციათა გამათვალისწინებელი, „გვირგვინისებრი“ გადახურვის ნიმუშები სხვადასხვა ქვეყნებში. ბოლოს, ავტორი შეეხომის მიერ შექმნილ დარბაზოვანს უდემი (რომლის რესტავრაცია-ადაპტაციის პროცესს იგი თავადვე, უშუალოდ წარმართავს).

ს. ლეჟავას „ქართული დარბაზი და ოქროს საწმისი“, შეეხებოდა ძველთაძველი კოლხური მისტერიების კვალის სავარაუდო წარმოჩინებას შემდეგ სამ გამოხატულებაში: 1) დარბაზის დედაბოდის ერთგვარ „ვერძისთავულობასა“ და მისსავ დეკორით „გასხივოსნებულობაში“; 2) კოლხური ოდა – სახლის (მაგ., რაჭული ნიმუშები), ჭვირულ ფარდებში ჩენილი, „სოლარულობა-ვერძულობის“ კომპლექსურობაში; 3) ლითონის სვანური საკულტო კერის „მრავალვერძულობის“ ურთიერთგანმამტკიცებელობაში. ამასთანავე, კვლავაც დაისვა „ოქროს საწმისის“, ცხადია, არაპირდაპირი მიმართების პრობლემა აბრაამის მიერ ისააკის მსხვერპლშენიერვისას გაჩენილ ვერძთან – ერთი მხრივ, და სვეტიცხოველში დაფლული მაცხოვრის კვართის უდიდეს სინმიდესთან – მეორე მხრივ.

მოხსენებაში „თრიალა ტბების მიმდებარე ნამოსახლარისათვის“ – თ. ზედგინიძემ წარ-

მოაჩინა ქვის ძველი, აშკარად ხანდაზმული მინური სათავსების ხუროთმოძღვრება, შემორჩენილი ადიგენის მუნიციპალიტეტის ტერიტორიაზე. იქ გამოვლინდა არაუშუალო, მაგრამ უთუოდ გასათვალისწინებელი ანალოგიები უფრო მეტად, შედარებით ადრეულ, „არქაულობით“ დალდასმულ დარბაზოვანებთან – თავისი ირეგულარობით, მასიურობით, ბრუტალურობით, რიგი კონსტრუქციული მახასიათებლებით, გარკვეულნილად, ფიზიკურად კომპაქტური სივრცის ფსიქოლოგიური სიხალვათე-ტევადობით, „ვერძესამჩნევი“ გარე სახისა და თავად ინტერიერის მკაფიოდ გამოვლენილი კონტრასტულობით და სხვა.

თ. მელივას თემა იყო „გოგინაანთ დელეს ნამოსახლარისათვის“. მან განიხილა ხუროთმოძღვრულ-არქეოლოგიური, ჯერაც დაუთარილებელი, ინტერიერთა სივრცითი კომპოზიციის მაღალი მხატვრული ხარისხით დიდად შთამბეჭდავი კომპლექსი, რომელშიც წარმმართველია მრგვალი, ცრუგუმბათოვანი სათავსები, ნაგებნი ქვის მშრალი წყობით. პირველადი ქრონოლოგიური შრე მათში წინარექრისტიანულია, თუმცა აღმშენებლობა გაგრძელებას ჰპოვებს შუა საუკუნეებშიც. კომპლექსის ფუნქციები საბოლოოდ გარკვეული არაა, მაგრამ უპირატესობა მისი თქმით, მაინც საცხოვრებელ ფუნქციას უნდა მიენიჭოს. ავტორმა გულისტკივილი გამოთქვა ამ მრავალშრიანი, პირველხარისხოვანი ძეგლის სავალალო მდგომარეობის გამო.

მ. გურგენიძის მიერ განხილულ იქნა „XIX ს-ის II ნახევარში აგებული ამილახვრების სასახლის რესტავრაცია-ადაპტაციის საკითხები“. ავტორმა მოიპოვა ძეგლის ან აღარარსებული, დახვეწილი და მისი აღდგენისათვის აუცილებელი დეკორის ფოტომასალა, რომელიც ნათელყოფს, რომ ეს სულაც არაა წმინდანწყლის „ხალხური“ მორთულობა, არამედ უფრო მეტად წილნაყარია „სწავლულ“, „ვეროპეიზირებულ“ პროფესიულობასთან. თუმცა, ამასთან, ის

ტრადიციულ ხელოსნულ გამოცდილებასაც ეფუძნება, რაც მას სპეციფიკურ თავისებურებას სძენს. მომახსენებელმა აზომა ეს მსხვილმასშტაბიანი ნაგებობა და მოამზადა კიდევ მისი რეაბილიტაციისათვის აუცილებელი პროექტი. ამასთანავე, ნათელყო ძეგლში ჩენილი გახსნილობის პრინციპები და გამოავლინა მისი გასათვალისწინებელი მიმართებანი ხალხურ ხითხურობასთან (მაგ., კოლხურ ოდა-სახლთან).

სხდომის მეორე დღე აგრეთვე არაერთი მნიშვნელოვანი თემის წინამონევიტ ხასიათდებოდა.

ნ. მეფარიშვილმა წარმოადგინა „ასპანიძეების დარბაზი საროში“ (რეაბილიტაციის პრობლემები). მან დამსწრეთ გააცნო ამ უდავოდ პირველხარისხოვანი ნიმუშის, ჩვენი კულტურული მემკვიდრეობის უთვალსაჩინოესი ძეგლის სარეაბილიტაციოდ განკუთვნილი, კარგად შემუშავებული პროექტი, რომლის დაფინანსებაც სამწუხაროდ – ფერხდება. ეს კი უდიდეს საშიშროებას უქმნის ამ ან უკვე სახიფათოდ ამორტიზირებულ, ოთხსაუკუნოვან ძეგლს, რომელიც საერთაშორისო რანგის ნიმუშია და მხატვრულ-ისტორიულადაც აღმატებული ხარისხის მქონეა. მისი ღირებულება განსაკუთრებულია. ამდენადაც, არათუ აუცილებელი, არამედ გადაუდებელიც არის დაფინანსება ზემოაღნიშნული პროექტისა, რაც სრულებით რეალურს გახდის მის გადარჩენასაც და სამომავლოდ, ძეგლის ეკონომიკურადაც მომგებიან ფუნქციონირებას.

მ. ჭიჭილეიშვილმა დამსწრეთ გააცნო „ხალხური ხითხურობის ტრადიციები აჭარაში“. მან განიხილა აჭარის ძალზე სპეციფიკური, ფუნქციურად გამართული მაღალგანვითარებული, გეგმარების თვალსაზრისითაც ჩინებულად გააზრებული საცხოვრებელი ნაგებობანი, მათი ტიპოლოგიის საკითხები, შეეხო განსაკუთრებულად მნიშვნელოვან, ახლოსმყოფ პარალელურ მასალას ე.წ. „თურქეთის საქართველოში“, გაანალიზა ჯამეები, მათი უმდიდრესი დეკორატიული

მორთულობა და კვლავაც ახალი ნიუანსებით ნათელყო, რომ მიუხედავად ისლამური ფაქტორის მნიშვნელოვანებისა, ცხადად იკვეთება ამ ძეგლთა ჩვენში აშკარად ისლამამდელი, ადგილობრივი, ქრისტიანული და თანაც-ღრმად ეროვნული ფესვები. ვიზუალური მასალის მომგებიანი სიუხვე და კონცეფციის გამართულობა თვალსაჩინოდ გამოვლინდა მის ნაშრომში.

მანანა სურმელაშვილის გამოსვლის თემა იყო „მუცო – მთის ტრადიციული გამაგრებული დასახლების უნიკალური ნიმუში“. მან განიხილა ამ დაუფინყარი შთაბეჭდილების მომხდენი ძეგლის რეაბილიტაციის ნიუანსები, წარმოადგინა საკუთარი მოსაზრებანი მისი უმჯობესად წარმართვის მიზნით, ნათელყო ამ ძეგლში, როგორც ერთიან კომპლექსში – შერთულ შენობათა ნაირგვარი დანიშნულება, შესაბამისად, ფუნქციათა ურთიერთგანანილება და ბოლოს, საგანგებოდ შეეხო ძეგლის მახლობლად მდებარე საკულტო ნაგებობებს, რომელთა შორისაც, გამოკვეთა ძალზე შთამბეჭდავი, საკვირველად მონუმენტური – ე.წ. „ბროლის კალო“. შინაარსობრივად დიდნილად ებმოდა ამ კვლევას ც. ჩაჩხუნაშვილის „ძველი დიკლო“, როგორც ურბანული მემკვიდრეობის ძეგლი“. იგი შეეხებოდა ფუნქციურ-სათავდაცვო ფაქტორიდან მომდინარე, „კომპლექსურად კომპაქტურ“, შატილისა და აგრეთვე მუცოს რამდენადმე ანალოგიურ, ამჟამად ძლიერ შელახულ, თუმცა ჯერ კიდევ მნიშვნელოვან ნაშთებად შემორჩენილ, ან მიტოვებულ სათავდაცვო დასახლებას, რომელსაც გაცილებით მეტი „განუწვალელებელი“ ხუროთმოძღვრული ერთიანობა გამორჩევს, ვიდრე შედარებით ახალ ნაგებობათა თანამყოფობას ახლანდელ დიკლოში, რომელსაც აშკარად უფრო ძველ ტრადიციათა გამტარ ციხე-სახლებთან ერთად, სულ სხვა ტიპის, შედარებით გახსნილი, ღია აივნისანი შენობებიც ახასიათებს, თუმც კი მათშიც, ც. ჩაჩხუნაშვილის მართებული თქმით, დაცულია ბევრი ნიშ-

ნით, სწორედაც ტრადიციული სააღმშენებლო ხერხები, ოღონდაც ახალ დროსთან მისადაგებული ტრანსფორმაციების სახით.

ნ. შოშიტაშვილის მოხსენებაში გაჟღერდა ჩვენი ქვეყნის კულტურის ისტორიისათვის უმნიშვნელოვანესი თემა: „ტაო-კლარჯეთის ტრადიციული ხალხური საცხოვრისის შესწავლისათვის“. ეს იყო მრავალმხრივ საგულისხმო, უახლესი კვლევა-ანგარიში. მასში დადასტურდა არსებითი მახასიათებლები – სახელდობრ: გამოვლინდა დიდი ოდენობის, მრავალი ასპექტით მნიშვნელოვანი ძეგლების არსებობა, რომელნიც დღევანდელი თურქეთის ტერიტორიაზეა შემორჩენილი: ეს არის ჩვენი ხალხური არქიტექტურის უმდიდრესი საგანძური. ცხადია, ასეთია მაგ., გვირგვინიანი და მიწურბანიანი დარბაზული შენობებიც: ე.წ. „შემის სახლი“; ციხე-სახლების ტიპის ნაგებობებიც (რამდენადმე – ჩვენი „აქაური“ ციხე-სახლების შემახსენებელნი რომაა საქართველოს ჩრდილო მთიანეთში); საკუთრივ აჭარულ მასალასთან დიდნილად ანალოგიური ძეგლები და კიდევ მრავალგვარი სხვანიც. რაც უმთავრესია, ისევ და ისევ გაცხადდა (ამჯერად უკვე დიდი სისავსით, „ჩვენებურებშიც“), აშკარად ჩენილი, ქართულ ტრადიციული საცხოვრისის უდიდესი მრავალფეროვნება, რაც არსებითად ამდიდრებს ქართული კულტურის დიდი მრავლისმომცველობის დამადასტურებელ, საერთო სურათს (სისრულით გამოვლენილს ცხადია, ტრადიციულ საცხოვრისშიც).

მ. ჯალალნიას კვლევაში „ძველი თბილისის ხის აივნების მორთულობაში ჩენილი ერთი მოტივის შესახებ“, განხილული იქნა არაერთი საგულისხმო საკითხი. მაგ., თბილისურ აივანთა დეკორის შემქმნელთა ვინაობა. გამოვლინდა ზოგი უცნობი ქართველი ოსტატი; დადასტურდა ანალოგიური მოტივები რიგ კოლხურ ოდა-სახლებსა და ქალაქური აივნების ჭვირულ მორთულობაში. რაც მთავარია, ყურადღება მიექცრო ერთ ძალზე

საგულისხმო მოტივს, კერძოდ, აივნების ქვედა ნაწილში განთავსებულ, „ქტონურ“, ორნამენტად გარდასახულ გველეშაპს, რომლის ცხადად ანალოგიური გამოსახულებანი ავტორმა წარმოაჩინა ერთი მხრივ, ჩვენს უძველეს არქეოლოგიურ ძეგლებში, მეორე მხრივ კი, გაცილებით მოგვიანო ხანის ლითონის აზარფემებში.

განსაკუთრებული ინტერესი აღძრა ა. ჭოლოშვილის მოხსენებამ „ნეოლითური სახლის განვითარების შესახებ“. ეს იყო დიდი მასშტაბურობით გამორჩეული, უჩვეულო ერუდიციისა და გამორჩევით კრეატიული აზროვნების დამადასტურებელი, დამაჯერებლობით აღსავსე, რეალურად ინტერდისციპლინური მოხსენება, რომელშიც დადასტურდა შესაძლებლობა საბუნებისმეტყველო დისციპლინებისა ერთი მხრივ, და ჰუმანიტარული ცოდნის მეორე მხრივ მოხმობისა, ბოლოს კი, მათი სრულფასოვანი სინთეზირებისაც. ავტორმა წარმოაჩინა ნეოლითური საცხოვრისის აღმოცენებისას ჩენილი, არა მარტივად კაუზალური რიგის, არამედ უაღრესად მრავალფაქტორიანი „ურთიერთკვეთის“ შედეგებთან დაკავშირებული, სიღრმითი კანონზომიერებანი კულტურის დგინებისა, რისი უმნიშვნელოვანესთაგანი გამოხატულება ბუნებრივია, საცხოვრისის აღმოცენებაც იყო. ავტორმა ზემოთმითითებული მრავალფაქტორიანობა დაუკავშირა არა მხოლოდ მაგ., ცხოველთა მიგრაციებს, არამედ მისი რიტმების მომგებიანი წვდომა-გამოყენების უნარიანობას ადამიანთა ადრინდელი სოციუმის მიერ; გაანალიზებულ იქნა თავდაპირველ, მკვიდრ, მჭიდრო დასახლებებში აღმოცენებული ენის აქტივიზაციის ფენომენი, გამოვლენილი უპირველესად – ქალთა საზოგადოების მხრივ. ამ კონტექსტში, წარიმართა მსჯელობა კომპლექსურად გაგებული მესაქონლეობა-მინათმოქმედების როლზე საცხოვრისის ადრინდელ ფორმათა აღმოცენებაში, რაც ამასთანავე, დაკავშირებულ იქნა სწორედ კულტურის-

მიერი „ზღვარის“ ფენომენთან. ბუნებისა და კულტურის ეკოლოგიის ურთიერთგადაჯაჭვული, ძირეული პრობლემები უმაღლესი პროფესიონალიზმით აღმოჩნდა შეკავშირებული ა. ქოლოშვილის ნააზრევში.

კონცეფციის დამაგვირგვინებელი იყო დ. თუმანიშვილის „ქართული სოფლის მომავლისათვის“. მომხსენებელმა ისაუბრა დღევანდელი რურალური სივრცის უმწვავეს პრობლემებზე, რაც ცხადია, ნაწილია მთელ ჩვენ საზოგადოებაში სამწუხაროდ, ჩენილი, არასახარბიელო ვითარებისა. ამასთანავე, მან იმაზეც გაამახვილა ყურადღება, რომ უკვე თანამედროვე სოფლის საცხოვრისის სტრუქტურაც შესასწავლია, და არა მხოლოდ ძველი მაგალითები. მანვე გაიხსენა სოფლად დამკვიდრებული, ოღონდაც პროფესიული ხუროთმოძღვრების წესებით ქმნილი, ზოგი წარმატებული (მათ შორის, უახლესი), ნიმუში. აგრეთვე, კვლავაც გამოჰკვეთა ის, რომ საბჭოურმა ხანამ ძალიან დახია უკან სოფლის მყარ, დიდ სულიერ გამოცდილებაზე დაფუძნებული ყოფა, რომელიც ამასთანავე, ჩამოსცილდა თანამედროვე ცივილიზაციის მონაპოვრებსაც. რაც უმთავრესია, დაიკარგა მესაკუთრის განცდა; თანაც, დიდად სამწუხაროდ, სათანადოდ ვერც ძველი გამოცდილება განვითარდა. ბოლოს, მომხსენებელმა გამოჰკვეთა, რომ ამჟამინდელ საზოგადოებას, განსაკუთრებით კი ახალგაზრდობას, უზარმაზარი პასუხისმგებლობა ეკისრება, რათა არა მხოლოდ სოფლად, არამედ მთელ ჩვენს ქვეყანაშიც გააცნობიეროს ქართული კულტურის საზრისი და შეიმუშავოს მართებული ორიენტირები, უპირატესად – ფასეულობათა დაცვის პოზიციიდან.

ამ თვალსაზრისით, მისი აზრით, მნიშვნელოვანია დაფუძნდეს ზოგადეროვნული სტრატეგია ძველთა არა მხოლოდ „ტურისტული“ შენარჩუნების სახით, არამედ მათში ფუნქციური როლის აქცენტირებით და ამასთანავე, მათივე ქცევით კულტურისათვის აქტუალურ და ცოცხალ რეალობად.

კონფერენციაზე მკაფიოდ გამოჩნდა თუ რა უზარმაზარი მნიშვნელობის ნივთიერსა და სულიერ მონაპოვარს წარმოადგენს თავის ერთიანობაში საქართველოს ტრადიციული ხალხური ხუროთმოძღვრება, რომელიც ჩვენი იდენტობის ჯერაც კიდევ ფრაგმენტულად, „წყვეტილად“ შენარჩუნებული, მაგრამ მაინც უმძლავრესი გამოხატულებაა. კვლავაც გაცნობიერდა, რომ იგი როდია მხოლოდ წმინდა მხატვრულად, ეთნოლოგიურად, ანდა კულტურულ-ისტორიულად მნიშვნელოვანი (როგორც მხოლოდ გარდასულის ნაშთი). ამდენად, განსაკუთრებულ დატვირთვას იძენს არა მარტო ძველთა სიღრმისეული შესწავლა (ზემოაღნიშნულ კონფერენციაზე მართლაც, არაერთი ახალი და დანამდვილებით საყურადღებო მოსაზრება იქნა გამოთქმული), არამედ მათი სათანადო მოვლა-პატრონობა (ამ მხრივ, სამწუხაროდ, ბევრს ვერაფერს დავიკვეხნით), და რაც უმთავრესია, ამ უზარმაზარი მემკვიდრეობის ქცევა თანამედროვეობისათვის აქტუალურ რეალობად (მათ შორის წმინდა პროფესიული ხუროთმოძღვრების სიღრმისეული განვითარების თვალსაზრისითაც – სოფლად თუ ქალაქად.).

ყველაზე მეტად სასიხარულო კი ის იყო, რომ კონფერენციამ ნათელყო: ჩვენი საზოგადოების დიდი ნაწილისათვის, ტრადიციული კულტურის მონაპოვართადმი ინტერესი თანამედროვეობისათვის აქტუალურია, არსებითია, რაც დადასტურდა კონფერენციაზე დამსწრეთა და მის მუშაობაში ჩართულ სტუმართა ხალხმრავლობითაც და არალიტონი აქტუალურობითაც მთელი იმ თემატიკისა, მთელი იმ სფეროსი, რის ჩანვდომა-გასაანალიზებლადაც იყო წრფელი ინტერესით მობრძანებული დამსწრე საზოგადოება გ. ჩუბინაშვილის სახ. ცენტრში.

მთავარი კი მაინც ის აღმოჩნდა, რომ ახალგაზრდა მკვლევართა პროფესიულობამ და გაბედულებამ დიდი იმედიანობა აღძრა – ანუ დადასტურდა გადამწყვეტი რამ: თაობათა ძალისხმევის ერთიანობა. იმაშიც

დავრწმუნდით, რომ ჩვენი კულტურის მონაპოვართა წვდომა-ამოცნობა, საპირისპიროდ ზოგიერთი ნიჰილისტის ზერელე, პროვინციული და ცინიკური დამოკიდებულებისა, ბევრი პიროვნების მხრივ არათუ არ არის გაზიარებული, არამედ ამის საპირსწინედ, ეს ადამიანები ირჩევენ მოუსყიდველი კვლევისა და მეცნიერული წვდომის რთულ გზას, თავდაუზოგავ შრომას და ავლენენ არა მხოლოდ სამშობლოს სიყვარულს, არამედ რაც მეტად მნიშვნელოვანია, კაცობრიობის არაკონიუნქტურულად აღქმულ, ნამდვილ სულიერ მონაპოვართადმი პატივიმიგებას და მათ ერთგულებას.

\*\*\*

ახლა კი შევეცდები კონფერენციაზე წარმოჩენილი ზოგიერი პრობლემის შეძლებისდაგვარად უფრო დეტალურ გაანალიზებას. ვფიქრობ, რომ არსებითი აღმოჩნდა მაგ., შ. ლეჟავას მიერ წინნამოწეული საკითხი: კერძოდ, ესაა მაჩუბში ჩენილი ბეთლემის ბაგასთან წინლაცრობის მახასიათებლები, რაც ვფიქრობ, სერიოზული ნიადაგის მქონე მოსაზრებაა, რაც სარწმუნო დასაბუთებას ჰპოვებს იმაშიც, რომ ბაგის საკრალურობა ჩენილია მაგ., უძველეს შუამდინარულ კულტურაში (ზემოაღნიშნულს ადასტურებს ზ. კიკნაძის კვლევა). ამას გარდა, რიგ სასულიერო პირთა მოსაზრებით, მაჩუბი საკუთრივ კიდობანთანაც აღძრავს ასოციაციას. ანალოგიური განწყობის დანამდვილებით აღმძვრელი არის სამცხე-ჯავახური დარბაზოვანიც – თავისი „ჰომეოსტაზურობითაც“ და ნუთისოფლის „მდინარებასთან“ შეპირაპირებულობითაც, საიმედოობითა და მყარი სულიერი და ფიზიკური „მედვეგობის“ მახასიათებლებითაც... ამდენად, შ. ლეჟავამ მეტად თავისებური, სიღრმითი ორიენტირები შემოიტანა კონფერენციის თემატიკაში.

გ. მარგიშვილის გამოსვლა თავის მხრივ, ჩვენი აზრით, აგრეთვე ადასტურებს ქარ-

თული და მთლიანადაც – კავკასიური კულტურული მემკვიდრეობის დიდ მნიშვნელობას ზოგი გლობალური პრობლემის ახსნისათვის. მართლაც, მაგ., დარბაზული საცხოვრისის გადახურვის კონსტრუქცია, ესოდენ მაღალგანვითარებული და მრავალვარიანტულიც ჩვენში, სავსებით შესაძლებელია დაგვეხმაროს იმაში, რომ ახსნილიქნას ერთგვარი „უკმარობა“ თუ „ფრაგმენტულობა“ გობეკლი თეფესი, რომლის „შევსების“ გ. მარგიშვილისეული ვერსია, ვფიქრობ, საკმარისზე მეტად დამაჯერებლად აღიქმება. აქვე დავძენ, რომ თავად ნოეს კიდობანის საგულვებელი „გადახურვის“ გ. მარგიშვილის მიერ შემოთავაზებული დაშვებაც (რომელიც მასთან აქაც გულისხმობს შესაძლო გვირგვინისებრ სტრუქტურას), შეიძლება ბევრად უფრო სარწმუნოდაც მივიჩნიოთ ანალოგიურად ჰიპოთეზურ კონსტრუქციათა სხვა შემოთავაზებულ მცდელობებთან შედარებით, მით უმეტეს, რომ გვირგვინის აღნაგობა საფიქრალია თავადვე „კარნახობს“ ადამიანს ღვთისადმი აღვლენილი ლოცვითი მადლიერების ამოთქმას. ამიტომაც, ამ იდეის სიცოხლისუნარიანობაში მხოლოდ გ. მარგიშვილისეული არქიტექტურულ-კონსტრუქციული დაშვებები კი არ გვარწმუნებს, არამედ ეგების, უფრო მომცველი ხედვის შესაძლებლობებიც კი ამოტივტივდება (ცხადია, გამომდინარე მისი ნააზრევადან). ჩვენში ამის დამადასტურებელი ისიც არის, რომ არსებობდა ტრადიცია გვირგვინის, როგორც სინმინდის გადატანისა ახალ საცხოვრისში. შესაბამისად, არც გვირგვინისავე თან ნაღების შესაძლებლობაა ნიადაგს მოკლებული (ჩენილი ამ გამოკვლევაში).

გ. ყიფიანის მოხსენებამ კიდევ მეტად ნათელყო დარბაზული რიგის ხუროთმოძღვრების უნივერსალურობა მთელი საქართველოს მასშტაბით და ამ ტიპის ძეგლთა ფართო წილნაყოფობა ბევრად ფართო კულტურულ წრესთან. მანვე დაადასტურა, რომ



ვიტრუვიუსის მონაცემები რეალური არქეოლოგიური მასალებითაც დასტურდება, თუმცა აქ ისიც გამოსაკვეთია, რომ გვირგვინულობის „მეხსიერება“, ლ. სუმბადით, გაცილებით გვიანდელ კოლხურ ოდა – სახლებშიც კი ჩანს, რომლის დეკორში, თავის მხრივ, ძველკოლხური ბრინჯაოს მორთულობის „ანარეკლსაც“ კი აღიქვამენ რიგი მკვლევარნი. ამრიგად, კომპლექსური მსჯელობის გზით – იკვეთება საქართველოში კულტურის უწყვეტი ერთიანობის „კონსტანტური“ მახასიათებლები (რასაც დიდ ყურადღებას უთმობდნენ თავის კვლევებში მაგ., გ. ჩუბინაშვილი და ასევე, ვ. ბერიძე).

რ. ანდელუღაძის მიერ წარმოჩნდა არა მხოლოდ ფაქტობრივი დოკუმენტური სახის მასალა ქართველ აღმაშენებელ ოსტატებზე სამცხე-ჯავახეთში, არამედ ნათელი გახდა, რომ მათი მოღვაწეობის კვალი ჩვენ მიზანი-მართულად უნდა ვეძებოთ მემორიულ ძეგლებშიც. ამ მხრივ, შეიძლება დიდად სასარგებლო აღმოჩნდეს ეპიტაფიების კვლევაც ზემოაღნიშნული კონტექსტით, რაც კიდევ მეტად შეავსებს იმ სურათს, რომელიც ანდაზების დანურულ, ოსტატთა თუ შემფასებელთა მსოფლმხედველობის არსებითად მჩენ „მონაცემებშია“ თავმოყრილი. ეს მომავალი კვლევისათვის სტრატეგიულია.

ბ. მაისურაძემ თავისი ანალიზით აშკარად ნათელყო ის, რომ ტრადიციული აღმშენებლობის მონაპოვართადმი გულისყური (რისი ზოგჯერ ჩინებული მაგალითებიც შემოგვთავაზა), დიდად შედეგიანი აღმოჩნდა ამა თუ იმ უცხო ქვეყანაში. ჩვენ ამ გზაზე, შედარებით თანამედროვე ვერსიების დაფუძნებას გაცილებით გვიან შევუდექით. მომხსენებელი კარგად იცნობს ზემოაღნიშნული კუთხით, საბჭოური გამოცდილების მაგალითებსაც, მაგრამ მას უფრო საგულისხმოდ მიაჩნია ჩვენებური პოსტსაბჭოთა მცდელობები (რასაც ადრე, სხვა პუბლიკაციაში შეეხო). ამ მხრივ, ყველაზე საგულისხმო მონაპოვრად მასთან ერთად – რ.

ჩომახიძისეული გ. ლეჟავას სახლი, ჩვენ ერთობლივად გვესახება, დაცული სოფ. დიდჯიხაიში. მასში თვისებურად, საბოლოოდ არარეტროსპექტივისტულად და უთუო კრეატიულობით არის გაცხრილული და თანაც კონცენტრირებული, როგორც დარბაზის, ისე კოლხური ოდის გამოცდილება.

ოქროს საწმისთან დაკავშირებულ გამოსვლაში შევეცადე მეჩვენებინა, რომ ძველკოლხური მისტიკების კვალი მართალია, სრულებით არაპირდაპირ, მაგრამ ძირეულად უნდა იყოს თავმოყრილ-დაქარაგმებული 1) დედაბოძში – და თანაც, არა მხოლოდ ფორმით, არამედ პირველყოვლისა „სკნელთამაკავშირებელი“ საზრისით; 2) კოლხური ოდის მორთულობაში მზისა (ბარჯღალა) და ვერძის ურთიერთუწყვეტი, რიტმულად მტკიცე „ბმაც“ და ამასთანავე, თუ გნებავთ, მთელი მორთულობის „მანათობელობაც“ აივნის შიდა მხრიდან აღქმისას – ვფიქრობ, კვლავაც არესის წმინდა ჭალის მუხაზე შეკიდული ვერძის ტყავის სხივმოსილ საკრალურობასთან შეიძლება შორეულად ასოცირდებოდეს; 3) ტრადიციულ მაჩუბში დაუნჯებული კერის მტკიცე „არქიტექტონიკა“, გაძლიერებული ვერძისთავთა ვერტიკალურ-ჰორიზონტალური მომცველობით, წარმოსახვაში მაინც, ეგების უკეთ შეგვავრძნობინებდეს, თუ როგორი იერისა შეიძლებოდა ყოფილიყო თვით აიეტის სასახლეც კი! ვფიქრობთ, ამ შეხედულებას ადასტურებს უძველეს არქეოლოგიურ მასალასთან (თუნდაც ბრილის მონაპოვართან) განწყობით აშკარად მონათესავე, სწორედ მაჩუბში დაცული ლითონის კერის ზომომორფულ გამოსახულებათა საერთო ხასიათიცა და მათივე აღნაგობაც (ენერგიულად „მინიმალისტურიც“ და ხელმტკიცეც, თანაც, კონცენტრულად მეტყველიც...).

თ. ზედგინიძის გამოკვლევამ ნათელყო, რომ მინაში თითქმის ბოლომდის შერთული, ჯერაც დაუდგენელი, თუ დაუზუსტებელი

ფუნქციის მქონე ქვის სათავსები (რომელ-  
ნიც რამდენადმე დარნებთანაც აღძრავს  
ასოციაციებს), „სამცხე-ჯავახური“ ზოგა-  
დი „ხუროთმოძღვრული ხედვის“ კონკრე-  
ტულ გამოხატულებას წარმოადგენს. რაც  
მთავარია, ეს ჩანს მათ სივრცით „კონცეფ-  
ციაშიც“. ამასთანავე, გასახსენებელია,  
რომ იქ მინაში ლამის ბოლომდის „ჩაძირუ-  
ლი“ დარბაზებიც არსებობს, რაც თ. ზედ-  
გინიძის მიერ შესწავლილ ნიმუშებს საერ-  
თო და საყოველთაო კონტექსტში „ჩართუ-  
ლადაც“ წარმოგვიჩენს.

თ. მელივას მიერ გაანალიზებული „გოგი-  
ჩაანთ დედის“ ინტერიერთა აგებულება  
ფართო მიმართებებშია მოსაზრებული. აქ  
გვახსენდება ჩვენში უძველესი შულავრის  
გორის შენობათა წრიული „თავმოყრილო-  
ბა“, მათში ჩენილი შვეულ-ვერტიკალური  
ღერძის მნიშვნელოვანება (ლ. რჩეულიშ-  
ვილი, დ. თუმანიშვილი), სივრცის ერთობ-  
ლიობა და მისივე პარადოქსულად „შე-  
კრული სიხალვათე“; ამასთან, აღიძვრება  
მიმართებათა მთელი წყება: მაგ., შემახს-  
ენებლობა მიკენური წრიული სამარხებისა,  
რამდენადმე ეტრუსკული ტუმულუსებისაც  
კი თუ სხვ. ხოლო ეთნოლოგიურ მასალებში  
მყისვე შემოდის ცნობიერებაში ი. ადამიას  
თქმით, „გუმბათოვანი“, ნწული ფაცხებიც.  
ამრიგად, აქ თითქოს ვხედავთ, ერთგვარ  
„არქექტიპს“ სივრცითი აღნაგობისა, რომე-  
ლიც „გაიშალა“ და სრულქმნილ იქნა ჩვენე-  
ბურ გვირგვინიან საცხოვრისში.

ნ. მეფარიშვილის მოხსენებასთან ერთად  
(რომელიც ასპანიძეთა საროს დარბაზს  
მიეძღვნა), დიდი შთაბეჭდილება დასტო-  
ვა მის ფოტოსურათებში გაცხადებულმა,  
არაჩვეულებრივად ღრმად შეგრძნობილმა  
ხედვამ თავად ინტერიერის ძირეული სპე-  
ციფიკისა (რაც უტყუარად გამოვლინდა  
არქიტექტორ-პროფესიონალის თვალთ  
აღქმულ შიდა სივრცეში). შეუძლებელია არ  
აღინიშნოს, რომ საროს დარბაზის ამ სივრ-  
ცეს, მიუხედავად კონსტრუქციის სხვაობი-

სა, უბრალოდ გადამწყვეტი ერთსულოვნება  
გამოარჩევს სატაძრო გუმბათოვან ნიმუშებ-  
თან. ეს კი კვლავაც ნათელყოფს, რომ სოფ.  
საროში დაცული ნაგებობა, ჩინებული დას-  
ტურია გ. ჩუბინაშვილის ფუნდამენტური  
კონცეფციისა დარბაზის შიდა სივრცის  
სიმულტანური აღქმადობის შესახებ, რო-  
მელშიც მან იხილა მართლაცდა უმაღლესი  
მხატვრული დატვირთვაც და არამარტივად  
აღსაქმელი, მხოლოდ შინაგანი მონათესა-  
ვეობაც საეკლესიო არქიტექტურასთან.  
თუგინდ ამის გამოც არის სრულებით გა-  
დაუდებელი საროს დარბაზის სასწრაფოდ  
გამაგრება და მისი რეაბილიტაცია: იგი ხომ  
საუკეთესო ქართულ ეკლესიათა უთუოდ  
ტოლღირებული ნიმუშია, ხოლო მის ინტე-  
რიერში ჯერაც დაცული ქვის „ჩანართები“  
პირდაპირ „ბმასაც“ კი ავლენს ჩვენს სატა-  
ძრო ხუროთმოძღვრებასთან!

მ. ჭიჭილეიშვილმა კვლავაც აშკარა გახადა,  
რომ აჭარის საცხოვრისიცა და ჯამეებიც  
ნათელყოფს პირველყოვლისა, სწორედაც  
ქართული ტრადიციების გადამწყვეტ წა-  
მყვანობას. მართლაც, აჭარულ სახლთა  
კონსტრუქციებიცა და საერთო აგებულე-  
ბაც (მიუხედავად მათი, და ისიც მხოლოდ  
შედარებით „დახურული“ სტრუქტურისა),  
ბევრ რასმე საზიაროს ავლენს კოლხური  
ოდა-სახლის აღნაგობასთან. რაც შეეხე-  
ბა ინტერიერს, მასში ხომ მონათესავეო-  
ბა კოლხურ ოდასთან კიდევ უფრო მეტად  
და თვალსაჩინოდ არის გამჟღავნებული,  
რაც ბუხართა გაფორმებაშიც და ჭერის  
გამშვენების ტრადიციაშიც არის ნათე-  
ლყოფილი. გეგმარებითი სტრუქტურის მა-  
ღალგანვითარებულობა ზოგი ნიშნით იქნებ  
აღემატება კიდევ ოდას, მაშინ როცა ოდა-  
ში, სანაცვლოდ, გარეგანი სახეა განსა-  
კუთრებულად გამშვენებული (რის გამოც,  
მთლიანობაში აქ ერთგვარი „ურთიერთშე-  
ვსების“ სურათი ყალიბდება). თავის მხრივ,  
ჯამეებში ინტერიერის გაფორმების სიუხვე  
კულმინაცურია, თუმცა, როგორც თავად

მისი შიდა სივრცის დეკორში, მით უფრო კი საფასადო ჩუქურთმოვან სვეტებში, სრულეებით აშკარაა ქართული სატაძრო არქიტექტურის ორნამენტის გამოძახილი, რაც თავის მხრივ, ოდა-სახლთა ორნამენტებიან სვეტებშიც და ასევე, ხის ეკლესიათა ანალოგიურ სვეტებშიც ვლინდება (ანუ ზემოაღნიშნული „ურთიერთშეხების“ ფაქტორი აქაც სრულეებით ეჭვმიუტანელია და კულტურის ინტეგრირებულ სურათს ქმნის).

მანანა სურამელაშვილის მიერ მუცოს დახასიათებისას გამოვლინდა არაერთი საჭირობოროტო საკითხი. უპირველესად, საქმე ეხება იმას, თუ რაგვარ რეალურ ფუნქციას შეიძენს რეაბილიტირებული ძეგლი. აქ ისიც გამოიკვეთა, რომ გეგმიური „დაჩქარება“ საქმეს ვერ წაადგება, ვინაიდან მშრალი წყობით გამართვის წესი გულისხმობდა ამ წყობაში ჩართული „სიპების“ უფაქიზეს ურთიერთმორგებასა და აღმშენებლობის პროცესის სიდიხვე, აუჩქარებლობას. რაც შეეხება საკუთრივ ბროლის კალოს, მისი წარმოუდგენლად მძლავრი სემანტიკური გაჯერებულობა უზარმაზარ შთაბეჭდილებას ახდენს. ამ ძეგლის ზემოქმედების ძალა გარემოზე და თავის მხრივ, ამავე მკაცრი და სიდიადით აღვსილი გარემოს „უკუქმედების“ ფაქტორი თავად ბროლის კალოზე „კულტურა-ბუნების“ იმ უმაღლესი რანგის, ურთიერთჰარმონიულ შეთანხმებებს გულისხმობს, რომელიც მართლაც აღუმატებელი და საკვირველად ამაღლებული მონუმენტურობის სახეს იძენს...

ციცინო ჩაჩხუნაშვილთან ნათლად გამჟღავნდა ძველი დიკლოს ანალიზისას ჩენილი მრავალი საგულისხმო საკითხი: კვლავაც ნათელი გახდა, რომ ძველი დიკლო, მსგავსად შატილისა და მუცოსი, „მილიტარულ“ ფაქტორთან დაკავშირების გამოც და კიდევ სხვა მახასიათებლების გათვალისწინებით (აქ განაშენიანების მცირემინიანობასთან დაკავშირებული წესიც იგულისხმება, რომელიც დიდხანს აქტუალური იყო ჩვენი მთიანეთისათვის), სულ სხვა სურათს იძლე-

ვა, ვიდრე ამჟამინდელი დიკლო, რომელიც აშკარად ავლენს დასახლების შედარებით მეტ „გაშლილობას“. ანუ თვალსაჩინო სახეცვალება იკვეთება არა მხოლოდ ცალკეულ საცხოვრისთა აღნაგობაში (რომელთა მხოლოდ ნაწილში – არსებითად ზურგი ექცევა სათავდაცვო ფუნქციას), არამედ მთელი განაშენიანების ზოგად წესშიც. ამ მხრივ, მეტად საინტერესო, ერთგვარად „გარდამავალი“ დასახლება ჩანს დოჭუ, რომლის რიგი შენობებიც და მათთან „ბმული“ აივნიანი სტრუქტურებიც, საკმარისად მკაცრად და „არქაულადაც“ კი გამოიყურება...

ნ. შოშიტაშვილის მიერ მოწვეული უახლესი მასალა ბევრ პრობლემას წამოსწევს წინ. მის და მისსავ კოლეგათა მიერ მოძიებული უახლესი მასალა, მთელი ამ უმდიდრესი სააღმშენებლო კულტურის გაცნობა ნათლად წარმოაჩენს, თუ რა ამოუწურავ ინფორმაციას იტევს დღევანდელი „თურქეთის საქართველო“. სრულეებით აშკარა ხდება, რომ ტიპოლოგიურადაც, მრავალგვარი სახის ურთიერთკავშირი ყალიბდება დარბაზოვანებთანაც და აჭარულ ნაგებობებთანაც, რაც სავსებით ლოგიკური და მოსალოდნელიც იყო, მაგრამ ფაქტია ისიც, რომ მაგ., იქაურ ციხე-სახლთა რამდენადმე ჩენილი ფუნქციური სიახლოვე საქართველოს როგორც აღმოსავლეთი, ისე დასავლეთი ნაწილის ციხე-სახლებთან, ბევრ ახალ პრობლემასაც წამოსწევს წინ. აქ ისიც ცხადი ხდება, რომ საყოფაცხოვრებო პირობების სახეცვალებამ „ჩვენებურებშიც“, იმის ანალოგიური ტრანსფორმაციები გააცხადა, რომელთაც მაგ., სვანეთში თუშეთსა თუ მთის რაჭაშიც იჩინა თავი (თუმცადა, ყველგან ადგილობრივი სპეციფიკით). სრულეებით აშკარა გახდა ისიც, რომ თავის ნაირგვარობით, ნ. შოშიტაშვილის მიერ წარმოდგენილი მონაცემები ნათელყოფს, რომ იკვეთება უკვე ცნობილი სურათის არსებითად შემავსებელი მახასიათებლები. დიდი ხნის მანძილზე ჩვენთვის ხელმიუწვდომელი,

ზემოთგანხილული აღმშენებლობა იძლევა იმის ცხად დადასტურებას, რომ ე.წ. „თურქეთის საქართველოშიც“, კულტურულ-ეკოლოგიურ ფაქტორთა მრავალსახეობა განაპირობებდა საცხოვრისთა ფაქტობრივად, არანაკლებ მრავალფეროვნებას, ვიდრე ეს „აქაურ“ საქართველოში მოხდა. ამასთანავე, თუკი იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ ბევრი ის წანამძღვარი, რაც ჩენილია ამ ნაგებობებში, უთუოდ სახელმწიფოებრივად ერთიან საქართველოში დაფუძნდებოდა, მაშინ მით მეტად ცხადი ხდება, რომ ჩვენი კულტურის ინტეგრირებულობის ხარისხს (მიუხედავად პოლიტიკური პერიპეტეიებისა), ჩვენებური ხალხური ხუროთმოძღვრება თავის მთლიანობაში, რეალურად ნათელყოფს! დიაქრონულ და სინქრონულ ქრილში ჩენილი პოლივარიანტულობა, უმაღლეს, ამ დიდი ტრადიციის მოქნილობა – სიმდიდრეზე მეტყველებს, ოღონდაც კულტურის ერთობილ „ხატს“ ამით არაფერი აკლდება – პირიქით, მხოლოდ უფრო ტევადად წარმოჩინდება ქვეყნის დრამატული სულიერი თავგადასავალი, გამოვლენილი ჩვენს საცხოვრებელ ხუროთმოძღვრებაშიც.

მ. ჯალალანიამ ვფიქრობ, წინ წამოსწია არსებითი საფიქრალი, დაკავშირებული ურბანული, დიდნილად „გასაეროებელი“ აივნების აგებულებასთან, და მათ სიმბოლიკასთან. მისი ანალიზის საფუძველზე ნათელი გახდა, რომ უძველეს დროში დაფუძნებული, „იერარქიზირებული“ გულვება სკნელთამაკავშირებლობისა (რასაც ადასტურებს ამკარად გვიანდელი, დიდნილად, თითქოსდა „თვალსასეიროდ“ აღქმადი, „გადეკორატიულიებული“ მოტივებიც), სინამდვილეში, ჯერაც კიდევ მთელი სიღრმით ინარჩუნებს თავდაპირველი სემანტიკის კვალს, რისი დასტურიც არის უარქაულესი გველის მოტივის მნიშვნელოვანება, ჩენილი არც თუ შორი დროის კუთვნილ თბილისურ აივნებში, რაც მათ სემანტიკურად მართლაც, აკავშირებს არა მხოლოდ

ოდა-სახლთა მორთულობასთან (სადაც ძველთა-ძველ მოტივთა საზრისი, როგორც ჩანს, რამდენადმე უფრო მეტი სისრულე-სისადავითა და ალბათ, მაინც ნაკლები „შენილბულობით“ ხასიათდება), არამედ ავტორის თქმით, თავად მეზირის კულტთანაც კი სვანეთში (რომელშიც, თავის მხრივ, მართლაცდა „დასაბამიერი“ სიღრმეები ამოიკითხება). ამ მომენტზე ავტორის მიერ ყურადღების გამახვილება ნათელყოფს, რომ თითქოსდა ე.წ. „ემანსიპირებულ“ გამოხატულებებშიც კი, დაკვირვებული მზერა უთუოდ ბევრ რასმე საგულისხმოსა და ყურადღებამისაპყრობს ამოიცნობს. ამ კუთხით, მ. ჯალალანიას მოხსენება ძალიან სერიოზულად აღიქმება და იმასაც კი გვაგულისხმებინებს, რომ ოქროს სანმისის მისტერიასთან შორეული გადაძახილი ეგების, იხილვება არა მხოლოდ დედაბოძებში, კოლხური ოდის ჭვირულ ფარდებსა და ლითონის სვანურ კერაში, არამედ საკუთრივ თბილისურ აივანთა დეკარშიც (რაც მართლაც არსებითია)!

არჩილ ჭოლოშვილის შთამბეჭდავმა და სრულებით ახალი ჰორიზონტის გამხსნელმა გამოსვლამ განამტკიცა ის მოსაზრებები, რომელნიც, თავის დროზე, წინ წამოსწიეს გ. ჩიტაიამ და ვ. ბარდაველიძემ. მხედველობაში მაქვს გ. ჩიტაიას თვალსაზრისი იმის შესახებ, რომ დარბაზი წარმოადგენს უთვალსაჩინოეს დასტურს ჩვენში მალაღგანვითარებული მიწათმოქმედების არსებობისა. თავის მხრივ, ა. ჭოლოშვილის შეხედულებათა დაკვირვებული ანალიზი გვაფიქრებინებს, რომ არსებითად მართებული იყო ვ. ბარდაველიძის დაკვირვებებიც იმასთან დაკავშირებით, რომ მაჩუბი თავის მხრივ, ნათელყოფს საქონლის მოშინაურების პროცესთან დაკავშირებულ, სპეციფიკურად „მჭიდრო“ წესს „ადამიანი-სულდგმულის“ თანაცხოვრებისა, რისი უთვალსაჩინოესი დასტურიცაა მაჩუბის მთელი საზრისისეული „ველი“, სადაც პრაგმატული და საკრალური სრულე-

ბით ურთიერთგადაჯაჭვულია. ასეთი ტიპის საცხოვრისებთან „მიახლება“ ჩვენთვის გაცილებით ხელშესახებს ხდის იმას, თუ რარიგად იბადებოდა და აღმოცენდებოდა ჩვენთვის უშორეს ეპოქებში, ადამიანური სოციუმის წიაღში გაჩენილი კულტურისა და ბუნების შინაგანი ერთობის განცდა, სადაც ადამიანი შლეგურად კი არ ებრძოდა ბუნებას, ანდა კი არ „ბატონობდა“ მასზე, არამედ ამჟღავნებდა მწყობრი თანაცხოვრების წესს, დიალოგური და დიდნილად პატივმოგებითი სახის მქონეს...

აქვეა დასამატებელი, რომ ზემოგანხილულ მოხსენებაში არა მხოლოდ ბუნების ეკოლოგიისა და კულტურის ეკოლოგიის უკვე აღნიშნულმა, ღრმა პროფესიულობით გააზრებულმა, სრულებით არაბანალურმა, ინტერდისციპლინურმა ურთიერთგამათვალისწინებლობამ დასტოვა დიდი შთაბეჭდილება, არამედ მთელმა კონცეფციამ, რომ აღარაფერი ითქვას იმ ფუნდამენტურ ენათმეცნიერულ წიაღსვლებზე, რომელთა ანალიზიც, თავის მხრივ, უმჯობესად ამოგვაცნობინებს ხალხური ხუროთმოძღვრების კონსტრუქციულ ლოგიკასაც და მის ორნამენტულ მოტივთა შინაარსის გულმისაპყრობ ნიუანსებსაც.

დ. თუმანიშვილთან კი გამოიკვეთა ერთი უარსებითესი საფიქრალი: როდესაც ჩვენ შევისწავლით საქართველოს მრავალსაუკუნოვანი ფესვების მქონე ხალხური ხუროთმოძღვრების მახასიათებლებს (რაც მხოლოდ თავისთავადი, თუნდაც მარტოოდენ ვინროდმეცნიერული რიგის პრობლემა ცხადია არ არის), ჩვენს წინაშე გამომზეურდება უარსებითესი კითხვები იმის თაობაზე, თუ ეს ძეგლები რისთვის გვესაჭიროება? რა რეალურ ფასეულობასა და ფუნქციებს ამოვიკითხავთ მათში? ისინი აქტუალურია, როგორც მხოლოდ ძველი „ამონურული“, ტრადიციის მარკერები, თუ მათში უფრო ტევადი ინფორმაციაა ჩაბეჭდილი? ანდა რა დატვირთვა უნდა შეიძინოს

ამ სახის ძეგლებმა თანამედროვეობაში? საკითხავია, რამდენად გავაცოცხლებთ მათ, როგორც ბუნებრივია, არა მხოლოდ ტურისტული ინფრასტრუქტურის დანამატთ, არამედ, როგორც უთუოდ „საკუთრივი“ დატვირთვის მატარებელთ? ან კი, რამდენად შევძლებთ მათ არათუ მხოლოდ შენარჩუნებას, არამედ მათთვისვე რეალური და ხელშესახები ფუნქციონირების მინიჭებას? საზოგადოდ, ვიცით კი, რამდენად აქტუალურია ისინი ჩვენთვის?

საბოლოო პასუხები მიღებული ცხადია არც იყო, თუმცა კი ეს პრობლემები მასთან თემატიზირებული აღმოჩნდა. ზემოთ მითითებულ მოვლენათა მნიშვნელოვანების წინ წამოწევა ამ ტკივილნარევი მოხსენებისათვის დამახასიათებელი აღმოჩნდა. მასში საბოლოოდ გამოიკვეთა არსებითი კითხვა: გასარკვევია, თუ რაგვარ დანიშნულებას მოიპოვებს ეს ძეგლები ჩვენში, რა სულიერ დატვირთვას შეიძენს ისინი ჩვენი საზოგადოებისათვის!

ასეთი მრავლისმომცველი და აქტუალური გახლდათ ამ კონფერენციაზე წარმოდგენილ მოხსენებათა შინაარსიცა და მიზანდასახულობაც. ვფიქრობ, ამ ეტაპზე სავსებით მომნიშვნეულია იმის აუცილებლობა, რომ მომდევნო კონფერენციამ უკვე საერთაშორისო მასშტაბიც შეიძინოს. ჩვენი ხალხური არქიტექტურის რანგიც, ხარისხიც, მრავალფეროვნებაცა და სიღრმეც ამდაგვარი მასშტაბური სამეცნიერო თავყრილობის შესაძლებლობას დანამდვილებით იძლევა. და თუკი ქართულმა პოლიფონიამ, ქვევრის ღვინომ და მიწის კულტთან დაკავშირებულმა ჩვენებურმა ჭიდაობამ უკვე მოიპოვა მსოფლიო აღიარება და მიჩნეულ იქნა კიდევც საერთაშორისო კულტურული მემკვიდრეობის პირველხარისხოვან და ღირსეულ შემადგენლად, მაშინ ქართული ხალხური ხუროთმოძღვრების უნიკალური და საყოველთაო ღირებულების გაცნობიერებაც არ უნდა მივიჩნიოთ

შორეული მომავლის საქმედ, და უნდა შევძლოთ კიდევ საამისო ნიადაგის მომზადება, რაც რეალურია. ჩვენს მეცნიერებას სავსებით ხელეწიფება ამ იდეის რეალიზაცია, რაც ვფიქრობ, საფუძვლიანად დასაბუთდა ზემოგანხილულ კონფერენციაზე, რომელმაც კვლავაც დაადასტურა საქართველოში ჰუმანიტარული სამეცნიერო საქმიანობის მაღალი დონე და ნათელყო ისიც, რომ გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი, ტრადიციულად, ახლაც საკუთარ მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ჩვენში სამეცნიერო ძალთა კოორდინირების საქმეში და ხელს უწყობს კიდევ სტრატეგიული, ინტერდისციპლინარული, მიზნობრივი, პროგრამული კვლევების განხორციელებას.

Samson Lezhava

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

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

## Conference „Georgian Vernacular Architecture“ (Past, Present, Future)

The article reviews the outcomes of the scientific conference – „Georgian Vernacular Architecture“ (past, present, future), carried out at G. Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation on November 20 and 21, 2018.

The topics of the reports presented at the conference were very diverse. Special attention was paid to the problems of the essence and genesis of Georgian vernacular architecture, its current situation and definition of future strategic goals. The conference attracted interest of not only specialists, but also general public, and demonstrated the need to increase the scale of scientific meetings devoted to these issues so that the international community can become more familiar with such a unique phenomenon as Georgian vernacular architecture.

The reports presented at the conference once again confirmed the high level of humanitarian sciences in Georgia and clarified that G. Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation traditionally plays its important role in coordination of scientific forces and facilitates strategic, interdisciplinary, targeted and program researches.

## მარინა თევზანია

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

### მულტიმედია, როგორც ვიზუალური კომუნიკაციის ნაწილი

ინტერდისციპლინარული მედიის საქმიანობა უზრუნველყოფს დღევანდელი, უაღრესად დინამიკური ვიზუალური ხელოვნების განვითარებას. იგი შუამავალია კულტურასა და საზოგადოებას შორის, რადგან ყოველი კონკრეტული შემოქმედებითი ნამუშევარი შეიცავს სოციალურ-კულტურულ ჩანაფიქრს და გამოხატავს იდეას. დიზაინერული ნამუშევრებისათვის ეს სრულიად სამართლიანი და განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რამეთუ ასეთი სამუშაოს შედეგი აუცილებლად ჩამოყალიბებს მომხმარებელს საჭირო ხედვას, მოახდენს სწორ შთაბეჭდილებას, მიიტანს სასურველ ინფორმაციას. შეიძლება ითქვას, რომ დიზაინერი თავისი ნამუშევრით უზრუნველყოფს კომუნიკაციის პროცესს დამკვეთსა და მის სამიზნე აუდიტორიას – მომხმარებელს შორის. ვიდეო-არტი, ვებ-გვერდი<sup>1</sup>, სხვადასხვა გრაფიკული კომპონენტების ჩართვით, ემსახურება ბიზნეს-პროდუქტების ინდუსტრიულ-მოდალურ გაფართოებას.

მულტიმედია არის ახალი ინფორმაციული ტექნოლოგიების შედარებით ახალგაზრდა დარგი. პირდაპირი თარგმანი (multi media) ნიშნავს „მრავალ სფეროს“. ამ ტერმინში იგულისხმება მომხმარებელზე ერთდროული ზემოქმედება რამდენიმე საინფორმაციო არხის საშუალებით. იგი შედგება ფოტოს, ტექსტის, აუდიო, ვიდეო, ანიმაციისა და გრაფიკისგან. ამ დროს, მომხმარებელს, როგორც წესი, მიეკუთვნება აქტიური როლი. მაგალითად, ჩვენთვის ცნობილი სათამაშო პროგრამების უმრავლესობა წარმოადგენს სწორედ მულტიმედიურ პროდუქტს მართვის დიალოგური რეჟიმით, სადაც შეთავსებულია ინფორმაციის მიწოდების სხვადასხვა ფორმები – ლამაზი გაფორმება, სტერეოფონული ბგერა და ხდება ურთიერთქმედება ვირტუალურ სამყაროსთან კომუნიკაციის ახალი საშუალებებით.

ვიზუალური კომუნიკაციები მულტიხელოვნების ხარჯზე ითვისებს კომპიუტერული საქმიანობის შედეგებს, მხატვრების შემოქმედებით პრაქტიკას, დიზაინერული ოსტატობის სარეკლამო პროდუქციას და ა. შ.

თანამედროვე გამოყენებითი დიზაინერისათვის ეს არის ფუნდამენტურად მნიშვნელოვანი უნარი, ვიზუალური კომუნიკაცია დიზაინში, როგორც ცალკე ცოდნის არეალი. მან თავი მოუყარა როგორც თანამედროვე კვლევებს ინფორმაციული და მულტიმედიური ტექნოლოგიებიდან, ისე უკვე ჩამოყალიბებული, კლასიკური მიმართულებების – შრიფტის ხელოვნების, ინფო და პიქტოგრაფიკის, რითმის, კომპოზიციისა და კოლორისტიკის ელემენტებს. ვიზუალური კომუნიკაცია – ეს არის ინფორმაციის გადაცემა, ერთი მხრივ, ვიზუალური ენის საშუალებით<sup>2</sup> (გამოსახულება, სახე, ტიპოგრაფიკა, იკონოგრაფიკა) და მეორე მხრივ, მათი ვიზუალური აღქმით (სოციუმი, ფსიქოლოგია, მხედველობა). ვიზუალური კომუნიკაცია მოიცავს ფერებს, ბგერებს, ტექსტს, სახეებს და შესაბამისად, ქმნის გზავნილს, რომელიც გახდება ესთეტიკურად მისაღები მაყურებლის მზერისათვის და მოიცავს გასაგებ და აუცილებელ ინფორმაციას.

<sup>1</sup> მარიამ ჩხეიძე, *დუდა გაბაშვილი*, ვებსაიტი, 2007; ანა ციციშვილი, *კოკა იგნატოვი*, პრეზენტაცია, 2007.

<sup>2</sup> ინგა მანუკოვი, *ენტერ არტი*, ვიდეორეკლამა, 2014; ლაშა შალვაშვილი, *ბენქს*, ვიდეოკომპოზიცია, 2016.



ცნობილია ვიზუალური კომუნიკაციის პირველი ფორმები – ნახატები და წარწერები ქვაზე, ძვალზე, თიხაზე. მაგალითად, ღმერთებისა და მითიური არსებების ფერწერული და სკულპტურული გამოსახულებები, ასევე ყოველდღიური, ყოფითი სცენები. XX საუკუნეში ვიზუალურმა კომუნიკაციამ მრავალფეროვან კულტურულ კონტექსტში ძლიერი ექსპანსია განახორციელა და დაამკვიდრა ისეთი ახალი ცნებები, როგორიცაა ვიზუალური ტექსტი, ვიზუალური ენა, ვიზუალური სამყარო. იგი ჩამოყალიბდა, როგორც თანამედროვე მასმედიის ერთ-ერთი საბაზისო, ფუნდამენტური შემადგენელი, რომელიც ქმნის ინფორმაციის გადაცემისა და მოხმარების მდგრად ინტერფეისს და ასევე გარდაქმნის ნებისმიერი სახის ინფორმაციას ვიზუალურ ენაზე. იმავდროულად, ციფრულმა ტექნოლოგიამ და პრაქტიკამ უზრუნველყო გრაფიკული სიმბოლოების განვითარება, რომელსაც საფუძველი ჩაეყარა სიტყვის პირველი „ნაბეჭდი“ ფორმებიდან. მაგალითად, მანუსკრიპტი (ძვ.წ. 400-600 წწ.). პაპირუსები, მათზე გამოსახული ხილვადი სიმბოლოებით. სრულფასოვანი წიგნი ევროპაში 1501 წელს შეიქმნა. რენესანსის პერიოდში შეიქმნა შრიფტები, რომლებიც უკვე შუა საუკუნეებიდან თანამედროვე სახვით საშუალებებზე გადასვლას მიაწვდიდა. გაჩნდა ცნებები – კალიგრაფია, ტექსტის ფორმატი, კითხვა-დობა. გრაფიკული დიზაინი, როგორც მულტიმედიის ერთ-ერთი ნამყვანი რგოლი, პირველად ჩვ. წ. 59 წელს გამოჩნდა, ხოლო უკვე XVI საუკუნეში გამოყენებულ იქნა კომერციული რეკლამისთვის. ტერმინი „კომპიუტერული დიზაინი“ პირველად გაფიქრდა 1960 წელს. პირველი ვიდეო შექმნა ჩარლზ გინზბურგმა 1951 წელს. ვიდეოარტის პიონერია ბილ ვიოლა, მხატვარი, რომელმაც გამოიგონა ციფრული ფერისა და ტექნოლოგიების ახალი პალიტრა და შემოიტანა დრო, როგორც მოქმედების ობიექტი. ციფრული ფოტოგრაფია გაჩნდა 1981

წელს. გრაფიკული დიზაინის თანამედროვე განმარტება შემდეგია – ტექსტის, გამოსახულებისა და განმარტებების კომბინაცია, რომელიც გამოიყენება რეკლამაში, ბეჭდვით ფორმებსა და ვებსაიტებზე. დიზაინის ამოცანები და მეთოდოლოგიური მიდგომები მოიცავს შემდეგ პარამეტრებს: ამოცანების დასმა, ბაზრისა და ტრენდების ანალიზი; მისი დომენებია შრიფტი, ფერი, სიბრტყის განაწილების ცოდნა, ინფორმაციის ექსპრესიულობის გაზრდა ანიმაციური ჩართვების პროგრამებით.

დიზაინ-კომუნიკაციის ინსტრუმენტებს წარმოადგენს:

- ა) შრიფტული გადაწყვეტა, შრიფტის გამოსახულებითი შესაძლებლობები, ეროვნული, ისტორიული და ესთეტიკური თავისებურებანი;
- ბ) სიმბოლიზმი და სახეები გამოსახულებაში. ვიზუალური ენის პირობითობა, ექსპანსია და მეტაფორმები; ცნობიერზე და არაცნობიერზე ზემოქმედების შესაძლებლობები;
- გ) პერსონაჟი, როგორც კომუნიკაციის მატარებელი;
- დ) პიქტოგრაფიკა და გამოსახულებათა სისტემა;
- ე) ინფოგრაფიკა, მონაცემების ვიზუალიზაციის და ანალიზის მეთოდები;
- ვ) ტექსტი და ტექსტურა, პატერნი;
- ზ) დრო, როგორც დიზაინის ფაქტორი. ანიმაცია, ვიდეო ეფექტები, მოუშენი, ვიდეოკლიპი.

თანამედროვე ხელოვნებამ შესაძლებელია ასეთივე სახით, ახალი ხედვით წარმოადგინოს ყოველდღიური, ყოფითი საგნები. პრინციპი – ინტერაქტივობა, ინფორმაციის წარმოდგენის სხვადასხვა ფორმები მომხმარებელთან ონლაინ კონტაქტით, ითვალისწინებს აქტიურ კომუნიკაციას ინფორმაციასთან. ასეთი „ონლაინ მულტიმედია“ სულ უფრო მეტად არის ორიენტირებული

ობიექტზე, რაც საშუალებას აძლევს მომხმარებელს ჩაერთოს და გამოიყენოს ეს ინფორმაცია სპეციფიკური უნარ-ჩვევებისა და ცოდნის გარეშე. მაგალითად, youtube.com, wikipedia.com, ინფორმაციის მიღება და გამოყენება ამ წყაროებიდან არ მოითხოვს მომხმარებელისგან ინფორმაციის კოდირების, შენახვის, სერვერების მუშაობის და სხვა ტექნიკური დეტალების ცოდნას<sup>3</sup>.

ინტერნეტ-რესურსების სხვადასხვა ინფორმაცია, მულტიმედიის (ტექსტი, აუდიო, ვიდეო, გრაფიკული ანიმაცია და სხვ.) სახით, წარმოადგენს ვიზუალური კომუნიკაციის მუშაობის მეთოდების ნაწილს. მათ ახასიათებს:

- მასალების აღქმის მაღალი ხარისხი;
- სხვადასხვა ტიპის/ფორმატის ფაილების მხარდაჭერა;
- შესაძლებელია მათი გამოყენება ხელოვნების სხვადასხვა დარგში შემოქმედებითი მოღვაწეობისათვის;
- მულტიმედია, თავისი მაღალი თვალსაჩინოებით, ამცირებს ინტელექტუალურ-ფსიქოლოგიურ ბარიერს მომხმარებელსა და საინფორმაციო-ტექნოლოგიურ პროცესს შორის.

მულტიმედია ხელოვნების ახალგაზრდა სახეობაა, შეიძლება ითქვას, რომ ის ჯერ კიდევ არ არის ხელოვნება, იმყოფება ექსპერიმენტის და გამოცდილების დაგროვების პერიოდში. აქედან გამომდინარე, სპეციალისტის მომზადება უნდა ითვალისწინებდეს კავშირებს სოციალურ, ნეირო მეცნიერებებთან, ფსიქოლოგიასთან და საზოგადოდ, უნდა გახდეს ინტერდისციპლინარული<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> მიხეილ ფანჯავიძე, *ვაშლი*, ტრეილერი, 2016; ციციანო ინაშვილი, *ხედვა ვიტრინიდან*, ვიდეორგოლი, 2015; სოფიო ჩილინდრიშვილი, *ემოცია ხელოვნებაში*, ვიდეორგოლი, 2017; თამარ დვალისიშვილი, *ადამიანის მიმიკა*, ინტრო, 2012; მარიამ კილტავა, *ალუზიები*, ვიდეორგოლი, 2013; ნინო კალმახელიძე, *ოცნების კედელი*, ვიდეორგოლი, 2015

ლი<sup>4</sup>. სწორედ ასეთი მიდგომით სტუდენტებს ვამზადებთ ანიმაციური ფილმების, კომპიუტერული თამაშების, სარეკლამო რგოლებისა და მუსიკალური კლიპების შექმნისათვის. ისინი ითვისებენ თეატრალურ დეკორაციებში ლაზერული ეფექტების ჩართვის ტექნოლოგიებს, აუდიო-ვიზუალურ პროდუქციასთან მუშაობას<sup>5</sup> (სურ. 1-6). ზოგიერთ შემთხვევაში, სტუდენტები იყენებენ უკვე მზა ფრაგმენტებს ცეკვებიდან, ვიდეოს, ციტატებს, ფოტოებს და ა. შ. ერთ ცალკეულ ობიექტში შესაძლებელია ერთად იყოს თავმოყრილი ტექსტური, ბგერითი, გრაფიკული და ვიდეო ინფორმაცია კომუნიკაციის ელემენტებით.

ვიზუალური კომუნიკაციის ერთ-ერთი გავრცელებული სახეობაა მულტიმედიური თამაშები<sup>6</sup> და აპლიკაციები სმარტფონებისთვის, სადაც მოთამაშე ურთიერთობს ვირტუალურ გარემოსთან, რომელიც კომპიუტერის საშუალებით არის შექმნილი. ამ ვირტუალური გარემოს მდგომარეობა მოთამაშეებს გადაეცემა ინფორმაციის გადაცემის სხვადასხვა საშუალებებით. მომხმარებლის მიერ ინფორმაციის აღქმის გასაადვილებლად გამოიყენება მულტიმედია მონაცემების სხვადასხვა ფორმები. მაგალითად, ტექსტებს ემატება გახმოვანება, მოძრავი პერსონაჟები, ის რაც ეკრანზე რეალური მოქმედების ილუზიას წარმოადგენს. გარდა ამისა, მაუსის ან ჯოისტიკის საშუალებით, მოთამაშეს შეუძლია გადაადგილოს

<sup>4</sup> მარიამ ფეიქრიშვილი, *ქალის როლი საზოგადოებაში*, სოციალური ვიდეორგოლი, 2017; ელენე ახვლედიანი, *დღეს*, ვიდეორგოლი, 2017.

<sup>5</sup> თამარ გორჯოლაძე, *საქართველო*, ვიდეოპროექცია, 2015.

<sup>6</sup> ნატა მამრიკიშვილი, *ალიენ პ*, თამაში, 2013; თამარ ჩხაიძე, *ბაუჭაუზ ბალანს*, აპლიკაციის ტიპის ვიდეოთამაში, 2014; თამარ ბალარჯიშვილი, *მეგობრობის დღიური*, აპლიკაცია 2015; გიგა რობაქიძე, *სიზმარი*, კომპიუტერული თამაში, ინტრო, 2016; თამარ იამაღაშვილი, *დროში მოგ ზაურობა*, აპლიკაცია, 2017; ლევან ზაზარაშვილი, *ქართული ფონტის ამომცნობი*, აპლიკაცია, 2015.

ფიგურები, საგნები და ა.შ. მულტიმედიის გამოყენების სფეროები მრავალფეროვანი და მრავალდარგოვანია (სურ. 7-12).

მულტიმედიის კომპიუტერული საფუძვლები ფართოდ გამოიყენება განათლების<sup>7</sup>, რეკლამის, მეცნიერების, ხელოვნების, ვაჭრობისა და ადამიანის საქმიანობის სხვა სფეროში. ამასთან, თითოეულ ამ სფეროში მულტიმედიის გამოყენება ხსნის იმ ახალ შესაძლებლობებს, რომლებიც ძველი ტექნოლოგიებით შეუძლებელი იყო. ასეთი კომუნიკაცია ფართოდ გამოიყენება პოულობის მუზეუმების საქმიანობაში, სადაც შთაბეჭდილებების გაძლიერება, დამახსოვრება, გაცოცხლება, ჩართულობა მუზეუმის გარემოს და ექსპონატებს უფრო საინტერესოს და ხელმისაწვდომს ხდის, რეალურად „აცოცხლებს“ მათ.

თანამედროვე საგანმანათლებლო კომპიუტერული პროგრამები, როგორც წესი, იქმნება მულტიმედია ტექნოლოგიებით. მონაფის მხედველობითი და ბგერითი საინფორმაციო არხების ერთდროული გამოყენებით, ასეთი პროგრამები ეხმარება მას ბევრად უკეთესად გაიგოს და დაიმახსოვროს სასწავლო მასალა. გარდა ამისა, ინტერაქტიული ფორმატის გამოყენება საშუალებას აძლევს მონაფეს, თვითონ განსაზღვროს სწავლების ტემპი, შეამოწმოს მასალის ათვისების დონე, დაუბრუნდეს და გაიმეოროს უკვე გავლილი ან არასწორად აღქმული / გაგებული მასალის ფრაგმენტები.

ერთხელ ნანახი ასჯერ გაგონილს ჯობიაო, – ამერიკელი მწერლის პოლ მარტინ ლესლერის გამონათქვამი: „რალაც ხდება. ჩვენ ვხდებით ვიზუალურ-განპირობებული საზოგადოება. ძირითადად, ხალხი აღიქვამს

<sup>7</sup> ნათია თოდუა, *ვირტუალური გაკვეთილები ბოტანიკაში*, 2005; ანა გვაზავა, *ვირტუალური გაკვეთილები ბიოლოგიაში*, 2006; ინგა სამხარაძე, *მითებიდან რეალობამდე*, შემეცნებითი ვიდეოგაკვეთილი, 2014; იულია მელაძე, *ანბანი*, სარეკლამო რგოლი, 2012.

ინფორმაციას არა სიტყვებით, არამედ გამოსახულებაზე ყურებით.“

ადამიანის თავის ტვინი ვიზუალურ ინფორმაციას ამუშავებს 60 000-ჯერ უფრო სწრაფად, ვიდრე ჩვეულებრივ ტექსტს. ასევე ნათელია, რომ ვიზუალური ურთიერთობა ბევრად ეფექტურია, ვიდრე მხოლოდ ვერბალური.

ვიზუალურ შეტყობინებებში დიდ როლს თამაშობს ტიპოგრაფიკა. შრიფტი ასრულებს როგორც კომუნიკაციურ, ასევე ესთეტიკურ ფუნქციას. არა ნაკლებ მნიშვნელოვანია ფერი, ფოტოგრაფია, ანიმაციური გამოსახულება, ვიდეო. მასალა უნდა იყოს გაფორმებული ნათლად და მიმზიდველად, რომ გასაგებად დაფიქსირდეს მომხმარებლის, მაყურებლის თუ მკითხველის ცნობიერებაში და, ამავე დროს, გზავნილის ავტორის ხედვის შესაბამისად.

თავისი მიზნებისა და სტრატეგიიდან გამომდინარე, საკუთარი ფორმისა და სპეციფიკის მიხედვით, კომერციული და მხატვრული მულტიმედია პროექტები – ეს სხვადასხვა არეალებია<sup>8</sup>: კომერციულია – კომპიუტერული თამაშები, მულტიმედია რეკლამები და პრეზენტაციები, საგანმანათლებლო და სასწავლო პროგრამები და სხვა; მხატვრულს განეკუთვნება – თანამედროვე ხელოვნება Contemporary Art – ციფრული ხელოვნების ნაწარმოებები, თეატრალური დადგმები და კინოხელოვნების ნიმუშები<sup>9</sup> (სურ. 13-18).

<sup>8</sup> შალვა რადიანი, *ფან ფექტორი*, საპრეზენტაციო დისკი, 2008; სოფიო მურუსიძე, *კრუიზი ხმელთაშუა ზღვაზე*, სარეკლამო რგოლი, 2011; ქრისტინა ჭეიშვილი, *ტურისტული საიტი საქართველო*, პრომო, 2012; ნათია ჩიჯავაძე, *ცისფერი გალერეა*, საპრეზენტაციო ვიდეორგოლი, 2013; რუსუდან რობიტაშვილი, *ძველი და თანამედროვე ქართული სამოსის კონტრასტი*, ვიდეორგოლი, 2013.

<sup>9</sup> მარიამ ჯაფარიძე, *წარმოსახვა*, ვიდეოკომპოზიცია, 2016; სალომე ჩლაიძე, *დრო*, *სივრცე*, *ატონალობა*, 2018; გიორგი ბათლიძე, *სიყვარულის თეორია*, ვიდეორგოლი, 2018 (დიპლომების ხელმძღვანელი მ.თევზაია).

ჩვენი ხედვით, ვიზუალური კომუნიკაცია მულტიმედიის საშუალებით, ეს არის ადამიანთა ურთიერთობის ახალი ენა, რომელიც XXI საუკუნის აუდიო და ვიზუალურ ინფორმაციებს ეფუძნება. ეს არის კომუნიკაციისა და შემოქმედების არაკლასიკური სახეობა, წარმოადგენს რა გასული საუკუნეების მხატვრული კულტურის კანონზომიერ გაგრძელებას, იგი ხდება მისი ევოლუციის შემდგომი კანონზომიერი ეტაპი. ეს არის ვიზუალური კომუნიკაციის ნაწილი, სადაც არსებობს ელექტრონული, ციფრული, ვირტუალური და სხვა ტიპის სახეები. ამ მხატვრებს კომუნიკაციურ მხატვრებს უწოდებენ და ისინი კრეატიულ დიალოგში შედიან მაყურებელთან.

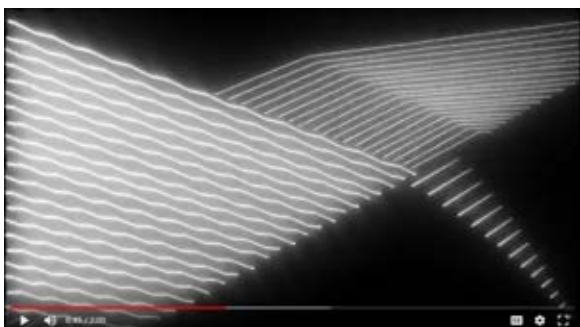
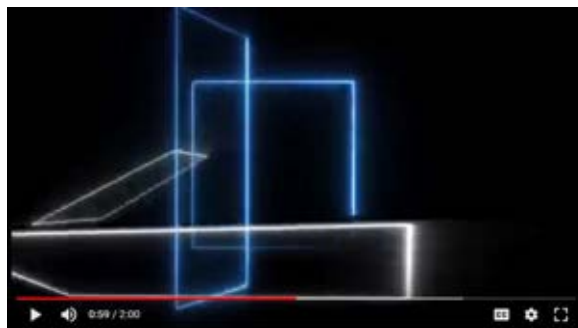
ამრიგად, საზოგადოებრივი ყოფა-ცხოვრების ყოველ შემდგომ ისტორიულ პერიოდში და ცალკეულ ეპოქაში, კაცობრიობა ქმნიდა და გამოიმუშავებდა ინფორმაციის გადაცემის თავისებურ, ახალ, ეფექტურ სისტემას, რომელიც უზრუნველყოფდა იმას, რომ ინფორმაცია ყოფილიყო სწრაფი, ეფექტური, დამახსოვრებადი, ალექტრა დადებითი ემოციები, გამოენვია განსაზღვრული ქმედებები ვიზუალურ შეტყობინებას ან გზავნილს არ სჭირდება თარგმანი, მაყურებელი უფრო კარგად იმახსოვრებს მათ დიდი მოცულობების შემთხვევაშიც.

Marina Tevzaia

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

## Interactive Media as a Tool of Visual Communication

Visual communication via multimedia – audio and visual information – is a new language of human relations of 21<sup>th</sup> century. This is a non-classic type of communication and creativity; being a natural continuation of artistic culture of past ages, it becomes a further natural stage of its evolution. This is a part of visual communication, where electronic, digital, virtual and other types of images exist. Those artists are called communicative artists and they are in a creative dialogue with an audience. Thus, in every further historical period and particular epoch of social life, humanity created and developed a new, special, effective system of information communication. That system guarantees the information to be prompt, effective, rememberable, inspire positive emotions, cause definitive behaviors. Visual notification or message does not need translation; an audience better remembers them even in big volumes.



1-6. ს. ჩლაიძე, დრო, სივრცე, ატონალობა, 2018 (6 სტოპ-კადრი)  
S. Chlaidze, Time, Universe, Sound, 2018 (6 Screen-shots)



7-12. თ. გორჯოლაძე, საქართველო, 2015 (6 ვიდეო კადრი)  
T. Gordjoladze, Georgia, 2015 (6 Screen-Shots)



13-18. გ. რობაკიძე, კომპიუტერული თამაში „სიზმარი“, 2016 (6 კადრი)  
G. Robakidze, Computer Game „Dream“, 2016 (6 Screenshots)



## თამარ ღარსაველიძე

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

### რეკლამა, როგორც კომუნიკაციის საშუალება

რეკლამა თანამედროვე სოციალური და ეკონომიკური სისტემების შემადგენელი ნაწილია. იგი როგორც მომხმარებლის, ასევე ბიზნესისათვის ურთიერთობის სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვანი სისტემაა. სამიზნე აუდიტორიისათვის წინასწარ მომზადებული და გააზრებული გზავნილების მისაწოდებლად რეკლამისა და პრომოციის მეთოდების ცოდნა მარკეტინგული პროგრამების განხორციელებაში უდიდეს როლს თამაშობს.

კომპანიების უმეტესობა, მცირე მენარმეებით დაწყებული და დიდი, მულტინაციონალური კორპორაციებით დამთავრებული, ბაზარზე პროდუქციისა და მომსახურების გასატანად სულ უფრო მეტად ეყრდნობა რეკლამას.

თანამედროვე მომხმარებელი, ამა თუ იმ პროდუქციის ყიდვის პროცესში გადანყვეტილების მიღებისას, ცნობიერად თუ არაცნობიერად ითვალისწინებს რეკლამისა და პრომოციის (პროდუქტის ნიმუშები, კუპონები, გათამაშებები, ფასდაკლებისა და დაგროვების ბარათები და ა.შ.) მეშვეობით მიღებულ ინფორმაციას.

მომხმარებლის მიერ კომპანიის ან მისი სხვადასხვა ბრენდის აღქმა მათგან მიღებული გზავნილების ან უკვე დამყარებული კონტაქტების ნაკრების საშუალებით ხდება.

აქ მოიაზრება რეკლამის ნებისმიერი ფორმა: ბეჭდვითი და ელექტრონული მედია-რეკლამა, ფასი, შეფუთვა, პირდაპირი მარკეტინგული ძალიხმევა, საზოგადოებასთან ურთიერთობა (ფაბლისითი), გაყიდვების პრომოცია, ვებ-გვერდები, ვიტრინები, დახლები, მალაზიები (სადაც პროდუქტი ან მომსახურება იყიდება) და ა.შ.

აქედან გამომდინარე, სარეკლამო-ადვერტოლოგიური საქმიანობა, მარკეტინგული მიდგომა და მომხმარებელთან კომუნიკაცია დიდ მნიშვნელობას იძენს. შესაბამისად, ერთიანდება კომპანიის ყველა მარკეტინგული, სარეკლამო და საკომუნიკაციო საშუალებები, რათა ამომწურავად ასახონ ბრენდის იმიჯი. ეს კი ნებისმიერი ასეთი გზავნილის ცენტრალიზებას მოითხოვს, რომელიც ყველაფერს, რასაც კომპანია ამბობს, აკეთებს და გვთავაზობს, ერთ მთავარ თემასთან აკავშირებს.

თუკი პირველი რეკლამები სტიქიურობით ხასიათდებოდა, თანამედროვე სამყაროში მოხდა მათი მეცნიერულ დონეზე აყვანა, რაშიც დიდი როლი მიუძღვის ცნობილ ამერიკელ ფსიქოლოგს უოლტერ ჯილ სკოტს, რომელიც რეკლამის ფსიქოლოგიის ფუძემდებლად გვევლინება<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> უ.ჯ.სკოტმა ექსპერიმენტული ფსიქოლოგიის საფუძვლები ლეიფციგში (გერმანია) ვილჰელმ ვუნდტთან შეისწავლა. აშშ-ში დაბრუნებული, ფსიქოლოგიასა და პედაგოგიკას ასწავლიდა ჩრდილო-დასავლეთის უნივერსიტეტში (ილინოისის შტატი). მან რეკლამირების პროცესში პირველმა გამოიყენა თანამედროვე ზოგად-ფსიქოლოგიური მეთოდები. მოგვიანებით, საფუძვლიანად შეისწავლა ადამიანთა მოტივაცია წარმოების, ვაჭრობისა თუ მოხმარების სფეროში. 1903 წელს უ.ჯ.სკოტმა გამოაქვეყნა ნაშრომი „რეკლამის თეორია და პრაქტიკა“, ხოლო 1908 წელს კი „რეკლამის ფსიქოლოგია“. აქედან იწყება რეკლამის, როგორც თანამედროვე მეცნიერების განვითარება.

1919 წელს უ.ჯ.სკოტმა დაარსა საკუთარი კომპანია, რომელიც სარეკლამო/ადვერტოლოგიურ-ფსიქოლოგიური რჩევებით ეხმარებოდა აშშ-ს 40-ზე მეტ უმსხვილეს კორპორაციას. იგი სარეკლამო განცხადებებს „კომერციული სამყაროს ნერვულ სისტემას“ უწოდებდა.

სპეციალისტები წინასწარ სწავლობენ ბაზარს, მომხმარებელთა სურვილებს, საჭიროებებს, გემოვნებასა და მოთხოვნილებებს; მათ ეკონომიკურ, სოციალურ-ფსიქოლოგიურ, ასაკობრივ, რელიგიურ-ეთნიკურ თავისებურებებს, გეოგრაფიულ და კულტურულ გარემოს და მხოლოდ ამ მონაცემების გაანალიზებისა და გათვალისწინების შემდეგ საზღვრავენ სამიზნე აუდიტორიის სპეციფიკას და შესაბამისად, ქმნიან სარეკლამო სტრატეგიას, რაც თავის მხრივ, რეკლამის წარმატების გარანტია.

აქედან გამომდინარე, დღესდღეობით, სარეკლამო საქმიანობაში გაერთიანდნენ არა მარტო რეკლამის სპეციალისტები/ადვერტოლოგები, არამედ ფსიქოლოგები, სოციოლოგები, ეკონომისტები, მარკეტინგისა და პრომოციის სპეციალისტები, დიზაინერები, ფოტოგრაფები და სხვ.

ბევრმა მწარმოებელმა გააცნობიერა, რომ სასურველ ბაზარზე საკუთარი პროდუქციის მყარი იმიჯის დასამკვიდრებლად და ეფექტური ურთიერთმოქმედების მისაღწევად საჭიროა ზემოთ აღნიშნული ყველა სფეროს კოორდინირებული მუშაობა. შესაბამისად, გასული საუკუნის 80-90-იან წლებში შეიქმნა ე.წ. ინტეგრირებული მარკეტინგული კომუნიკაციები. **რეკლამის, პირდაპირი რეაგირების გაყიდვების, პრომოციისა და ფაბლისითის მონაცემების საფუძველზე**, იქმნება ერთი კომბინირებული სტრატეგიული გეგმა, რომელიც ურთიერთობის ყველა არსებული საშუალების გამოყენებას გულისხმობს, იქნება ეს მედია-რეკლამა, ფასი, შეფუთვის დიზაინი, პირდაპირი მარკეტინგული ძალისხმევა, მაღაზიები, დახლები, ვიტრინები, აბრები, სარეკლამო ფარები, ბილბორდები და ა.შ., რომლებიც გაყიდვის ადგილებში სრულად უნდა ასახავდეს საქონლის, კომპანიის, მომსახურების იმიჯს. ეს ყველა გზავნილის ცენტრალიზებას მოითხოვს, რათა ხელი შეუწყოს სარეკლამო პროდუქციის იმიჯის შექმნას, მის ცნობადობას და შესაბამისად, წარმატებულ გაყიდ-

ვდას. ამას „ახალი თაობის“ მარკეტინგულ მიდგომას უწოდებენ.

ინტეგრირებული მარკეტინგული კომუნიკაციები ამჟამად განიხილება, როგორც ბიზნესპროცესი, რომელიც კომპანიებს მომხმარებელთან და სხვა დაინტერესებულ პირებთან ურთიერთობის წარსამართავად ხელსაყრელი და ეფექტური მეთოდების ძიებაში ეხმარება.

აშშ-ს ჩრდილო-დასავლეთის უნივერსიტეტის პროფესორის დონ შულცის განმარტებით,

• **ინტეგრირებული მარკეტინგული კომუნიკაცია** სტრატეგიული ბიზნეს-პროცესია, რომელიც დროთა განმავლობაში გამოიყენება შიდა (მწარმოებლები და სპეციალისტები) და გარე (მომხმარებლები, მყიდველები, პოტენციური მყიდველები, მომწოდებლები, ინვესტორები, პარტნიორები, დასაქმებულები, დაინტერესებული ჯგუფები და ზოგადად, მოსახლეობა) ჯგუფებთან ბრენდის დაკავშირების კოორდინირებული, გაზომვადი, დამაჯერებელი კომუნიკაციური პროგრამების დასაგეგმად, ჩამოსაყალიბებლად და შესადარებლად<sup>2</sup>.

**ინტეგრირებული მარკეტინგული კომუნიკაციის მიზანია**, როგორც მოკლევადიანი ფინანსური ამონაგების მიღება, ასევე ბრენდისა და აქციონერების გრძელვადიანი ფასეულობების ჩამოყალიბება.

მარკეტერები აღიარებენ, რომ დღევანდელ საბაზრო პირობებში პოტენციურ მომხმარებელთან კონტაქტის დამყარების, კომპანიის ან ბრენდის შესახებ მისთვის ინფორმაციის მიწოდების ბევრი განსხვავებული მეთოდი და საშუალება არსებობს. ასეთი კონტაქტების დამყარებისას და ბრენდის გზავნილების ეფექტურად და რაციონალურად მიწოდებისას, ინტეგრირებული მარკეტინგული კომუნიკაცია გულისხმობს კომუნიკაციური საშუალებებისა და ტექნიკის სწორ კომბინირებას, მათი როლისა და გამოყენების ფარგ-

<sup>2</sup> ჯ.ი.ბელჩი, მ.ე.ბელჩი, *რეკლამა და პრომოცია*, თბ., 2013.

ლების გააზრებას, გამოყენების კოორდინირებას და იმის განსაზღვრას, თუ რომელი საშუალება იქნება უფრო ეფექტური, ხელმისაწვდომი და როგორ გამოიყენონ იგი.

**ინტეგრირებული მარკეტინგული კომუნიკაციის ინსტრუმენტები**

პრომოციული მიქსი

როგორც ნესი, პრომოციული მიქსი მოიცავს ოთხ ელემენტს:

- რეკლამა (რომელიც დომინანტს წარმოადგენს);
- გაყიდვის პრომოცია;
- ფაბლისითი;
- პერსონალური გაყიდვა.

ამ ოთხ ელემენტთან ერთად, ძალიან ხშირად განიხილავენ

- ინტერაქტიულ მედიას;
- პირდაპირ მარკეტინგს.

როგორც პრომოციული მიქსის ელემენტებს, მათ თანამედროვე მარკეტერები სამიზნე ბაზართან კომუნიკაციისათვის იყენებენ.

სურათზე წარმოდგენილია ჯ.ი.ბელჩის და მ.ე.ბელჩის მიერ შედგენილ პრომოციული მიქსის სქემა.



მარკეტინგული მიქსის თითოეული ელემენტი ინტეგრირებული მარკეტინგული კომუნიკაციების ინსტრუმენტია. მათი ერთობლიობა ყველა ბრენდისთვის სარგებლის მომტანია, რადგანაც იქნება საერთო საკომუნიკაციო სტილი, რომელიც თანმიმდევრული, უცვლელი მარკეტინგული მესიჯის გამომხატველი იქნება. ეს კი პოტენციური მყიდველის/მომხმარებლის ნდობას იმსახურებს.

... და მაინც, რა არის რეკლამა?

თანამედროვე განმარტებით, რეკლამა ანაზღაურებადი/ფასიანი სოციალური ინფორმაციის განსაკუთრებული სახეა. იგი უპირველეს ყოვლისა, არის სიტყვების და გრაფიკული ხატების ერთობლიობა, რომლის მეშვეობითაც ადვერტოლოგი ახორციელებს ადამიანებზე/სამიზნე აუდიტორიაზე ზემოქმედებას.

რეკლამაში გათვალისწინებულია, როგორც ადამიანთა მოთხოვნილებები, ასევე მათი დაკმაყოფილების გზები და საშუალებანი. ვინრო მნიშვნელობით, რეკლამა არის გარკვეული ინფორმაცია, ცნობა ნივთების/საქონლის, მათი გამოყენების ან რაიმე მომსახურების შესახებ. მაგრამ პროპაგანდისგან განსხვავებით, ეს ფასიანი ინფორმაციაა.

**რეკლამას ახორციელებენ** მწარმოებლები, ფინანსისტები, ცალკეული კომპანიები თუ ფირმები სარეკლამო სააგენტოების, მასობრივი ინფორმაციის და კომუნიკაციის საშუ-

ალებით, რათა ზემოქმედება მოახდინონ მომხმარებელზე – მის გემოვნებაზე, მოთხოვნილებებზე, სურვილებსა თუ მოტივაციაზე.

**რეკლამის დანიშნულებაა** პოპულარიზაცია გაუწიოს საქონელს, სანახაობას, მომსახურებას და სხვადასხვა საშუალებებით, არა მარტო მიანოდოს პროტენციურ მომხმარებელს და ზოგადად, მოსახლეობას გარკვეული ინფორმაცია, არამედ სასურველი არჩევანიც გააკეთებინოს შეთავაზებული საქონლის/პროდუქტის, სანახაობისა თუ მომსახურების სასარგებლოდ. ამდენად, რეკლამა წარმოადგენს ანაზღაურებადი/ფასიანი სოციალური ინფორმაციის განსაკუთრებულ სახეს, რომლის მიზანია ადამიანთა მოთხოვნილებების, გემოვნების, ინტერესებისა და შეხედულებების შეცვლა რეკლამის დამკვეთთა სასარგებლოდ.

— რა შემთხვევაში იძლევა რეკლამა შედეგს? ცნობილი ამერიკელი ადვერტოლოგის და კოპირაიტერის – გერი დალის მიხედვით<sup>3</sup>, ეფექტიანი რეკლამა არის:

**კრეატიული** – მომხმარებელს ახლებურად აწვდის ინფორმაციას;

**ძლიერი** – მისი სათაური, ტექსტი ან გრაფიკული გამოსახულებები მომენტალურად იპყრობს მკითხველის/მსმენელის ყურადღებას;

**დასამახსოვრებელი** – შეიცავს იმის გარანტიას, რომ აუდიტორიას რეკლამირებული ბრენდი გაახსენდება, როდესაც იმ პროდუქტის/ მომსახურების საჭიროებას იგრძნობს, რომელსაც რეკლამა ყიდის;

**გასაგები** – გზავნილი მოკლე, მარტივი და იოლად აღსაქმელია;

**ინფორმაციული** – აუდიტორიას აწვდის ცნობებს რეკლამირებულ ბრენდსა თუ პროდუქტზე და იმავე დროს, ასახელებს მკაფიო მიზნებს, თუ რატომ უნდა

იყიდოს მომხმარებელმა მაინდამაინც აღნიშნული პროდუქტი;

**გამორჩეული** – განუმეორებელი და განსხვავებული.

### სარეკლამო საქმიანობის სპეციფიკა

სარეკლამო საქმიანობა მოიცავს მთელ რიგ სფეროებს (ეკონომიკური, ტექნოლოგიური, ფსიქოლოგიური, სოციოლოგიური, კულტურული, ეთიკური და ა.შ.). შესაბამისად, იგი შეიძლება გავანალიზოთ სხვადასხვა კუთხით.

**ეკონომიკური** კუთხით, რეკლამა არის ბიზნესის სახეობა. მისი მიზანია სხვადასხვა ტიპის სარეკლამო პროდუქციის შექმნა-დამუშავება და კონკურენციის პირობებში, მათი მომგებიანად გაყიდვა.

თუკი ეკონომიკის მხრიდან განვსაზღვრავთ რეკლამას და სარეკლამო საქმიანობის ტრადიციულ ამოცანებს, აქ ყურადღებას იპყრობს მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანი მომენტები – რეკლამის მეშვეობით უნდა

- გამოვყოთ სარეკლამო ობიექტი (კომპანია, პიროვნება, საქონელი, მომსახურება) სხვა, მნიშვნელობით მისი ანალოგიური, ობიექტებისგან. უნდა მივაპყრობინოთ სამიზნე აუდიტორიის ყურადღება და აღნიშნული ობიექტისაგან შევექმნათ იმიჯი და მოდა;
- სარეკლამო ობიექტი უნდა წარმოვადგინოთ, როგორც უმაღლესი სტანდარტების მქონე;
- სარეკლამო ობიექტი უნდა წარმოვადგინოთ საუკეთესო მხრიდან, რათა გამოვიწვიოთ სამიზნე აუდიტორიის ინტერესი და ნდობა. ამ დროს დასაშვებია სარეკლამო ობიექტის თვისებების გაზვიადებული აღწერა.

**სოციალური ფსიქოლოგიის** კუთხით, სარეკლამო საქმიანობა უპირველეს ყოვლისა, არის **კომუნიკაცია** და როგორც უშუალო, ასევე გაშუალებული **ზემოქმედება** პო-

<sup>3</sup> გერი დალი, რუთ მილსი, *რეკლამა მარტივად*, თბ., 2017.

ტენციურ მყიდველზე. ასეთ შემთხვევაში, რეკლამა გვევლინება ინტერპერსონალური (ადამიანთა შორის) ურთიერთობის უძლიერეს რეგულატორად.

აცნობიერებდნენ რა ამას,

- დოქტორმა დიტჩერმა, რომელსაც აშშ-ში „საიდუმლო შთაგონების უდიდეს მაგს“ უწოდებდნენ, ჰუძონში დაარსა „ადამიანის მოთხოვნილებების შემსწავლელი ინსტიტუტი“, სადაც ათასობით თანამშრომელი მუშაობს რეკლამის ეფექტური საშუალებების, ფორმებისა და მეთოდების გამოყენებასა და დახვეწაზე;
- იაპონიაში ერთ-ერთმა უმსხვილესმა სარეკლამო სააგენტომ („დენცუ“) შექმნა „ადამიანის ინსტიტუტი“. მისი თანამშრომლები დარწმუნებულნი არიან, რომ ყოველივე, რაც ეხება კომუნიკაციას – ადამიანთა შორის ურთიერთობებს – უნდა შევისწავლოთ რეკლამის ფენომენის გათვალისწინებით<sup>4</sup>.

ამ და სხვა, მსგავსი პროფილის ინსტიტუტებში მუშავდება მთელი რიგი ტექნოლოგიები; შეისწავლება მომხმარებელთან ურთიერთობის წამახალისებელი ფაქტორები; ადამიანთა მოთხოვნილებების გათვალისწინებით დგინდება სხვადასხვა მეთოდები, რომლებიც ხელს უწყობს რეკლამირებული ობიექტის წარმატებულ გაყიდვას.

ფსიქოლოგიური კუთხით აქ გამოიყოფა 2 მხარე:

- შინაგანი – მოტივაციის სხვადასხვა ფორმები (პიროვნების მოთხოვნილება – მიიპყროს გარშემომყოფთა ყურადღება, მოახდინოს შთაბეჭდილება, ზემოქმედება, გამოიწვიოს ინტერესი, გამოირჩეოდეს მასისგან ან კონკრეტული ჯგუფისგან, დაიკმაყოფილოს პატივმოყვარეობა და მიიღოს უპირატესობით გამონწვეული კმაყოფილების განცდა).

- გარეგანი – ქცევის სხვადასხვა ფორმები (ეპატაჟური ქცევა, დემონსტრაციული ტენდენციების გამოვლენა: ტატირება, სკარიფიკაცია (დაღის, იარის გაკეთება), პირსინგი; მიკროკულტურებად (ჰიპი, პანკი, ემო, როკერი და ა.შ.) გაერთიანება).

ორივე ეს მომენტი ძალზე მნიშვნელოვანია ადამიანისათვის. ამდენად, როდესაც რეკლამა ისეთ რამეს სთავაზობს სამიზნე აუდიტორიას, რაც ხელს შეუწყობს პიროვნების უპირატესი კუთხით წარმოჩინებას, იგი ყოველთვის აღწევს მიზანს. ცნობილი რუსი რეკლამის ფსიქოლოგის ო.ა.ფეოფანოვის თქმით, ადამიანი რაიმე ნივთის ყიდვისას, ამ ნივთთან ერთად, ყიდულობს საკუთარ იმიჯს. ფსიქოლოგიური კუთხით, ეს იმას ნიშნავს, რომ მნიშვნელოვანი შენაძენი ხელს უწყობს პიროვნების იმიჯის შექმნა-ჩამოყალიბებას/განმტკიცებას და სოციალურ უმში მისი სტატუსის შეცვლას, მის მიკუთვნებას სასურველ სოციალურ ჯგუფთან.

სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ფსიქოლოგიური და სოციოლოგიური კუთხით, რეკლამა შესაძლებელია განხორციელდეს:

- კონკურენციის პირობებში;
- როდესაც სამიზნე აუდიტორიას სურს თავი მოაწონოს გარშემომყოფებს და შექმნას საკუთარი ხატი/იმიჯი.

**სოციალურ-კულტურული** კუთხით, სარეკლამო საქმიანობა გვევლინება, როგორც ახალი კულტურული გარემოს, ნორმებისა და ფასეულობების შექმნის ფსიქოლოგიური საფუძველი.

ასეთ შემთხვევაში, სარეკლამო საქმიანობის სოციალურ-კულტურული ასპექტები უკავშირდება ეთიკურ და ესთეტიკურ კატეგორიებს.

ვინაიდან რეკლამას ცალკეულ პიროვნებებსა თუ მთელ საზოგადოებაზე შეუძლია როგორც დადებითი, ასევე უარყოფითი ზეგავლენის მოხდენა, მას მნიშვნელოვანი როლი უკავია არა მარტო მასობრივი კულ-

<sup>4</sup> ვ.გრიგოლავა, *რეკლამა და ფსიქოლოგია*, თბ., 1972.

ტურის, არამედ ტრადიციული, კლასიკური კულტურის განვითარებაშიც. ყველაფერი დამოკიდებულია საზოგადოების პრინციპებზე, პოზიციასა და ორიენტაციაზე.

ამდენად, სარეკლამო საქმიანობა

- ეკონომიკაში არის ფინანსების, კაპიტალის მოპოვების ერთ-ერთი საშუალება;
- ფსიქოლოგიასა და სოციოლოგიაში – ეს არის ადამიანთა სურვილების, მოტივაციის, მისწრაფებების, სოციალური მოთხოვნების რეალიზაციის საშუალება;
- კულტურის მხრიდან რეკლამა განიხილება, როგორც კულტურის განვითარების ერთ-ერთი საშუალება<sup>5</sup>.

#### სარეკლამო საშუალებები, როგორც კომუნიკაციის ინსტრუმენტი

რეკლამა საზოგადოებაში საქონლის, მომსახურების, ბრენდის ცნობადობის გაზრდის უპირველესი საშუალებაა, იმ მარტივი მიზეზის გამო, რომ რეკლამის მეშვეობით შეგვიძლია ვთქვათ და გამოვხატოთ ნებისმიერი რეკლამირებული ობიექტის შესახებ რაც გვნებავს, როცა გვნებავს, როგორც გვნებავს და სადაც გვნებავს. სარეკლამო საშუალებები (პრესა, რადიო, ტელევიზია, ინტერნეტი, ვებ-გვერდი, ბილბორდი, აბრა, ვიტრინა, ბუკლეტები და ა.შ.) ხელს უწყობს რეკლამის გავრცელებას ნებისმიერი ფორმით.

იმისათვის, რომ რეკლამამ „კარგად იმუშაოს“, აუცილებელია:

- სამიზნე აუდიტორიის სპეციფიკის წინასწარ განსაზღვრა და შესწავლა;
- სწორი მედია-საშუალებების შერჩევა;
- რეკლამის გრაფიკის სწორედ შედგენა.

სამივე ამ ფაქტორს დიდი მნიშვნელობა ენიჭება რეკლამის წარმატებაში<sup>6</sup>.

კარგი რეკლამა იპყრობს ყურადღებას, ზრდის ინტერესს, აძლიერებს ემოციურ კავშირებს, სამიზნე აუდიტორიასთან ამყარებს ბრენდის პოზიციურ იმიჯს. კარგი რეკლამა არის ინვესტიცია, რომელიც ზრდის ბრენდის ცნობადობას, რასაც შედეგად მოჰყვება რეკლამირებული პროდუქტის, მომსახურების, ბრენდის კაპიტალის ზრდა.

<sup>5</sup> А.Лебедев-Любимов, *Психология рекламы*, С.Пб., 2002.

<sup>6</sup> გერი დალი, რუთ მილსი, *რეკლამა მარტივად*, თბ., 2017.

Tamar Darsavelidze

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

## Advertising – A Form of Communication

In the modern competitive world advertising plays an important role. Due to the fact that modern consumer consciously or unconsciously takes advertisements and promos into consideration most companies- from small entrepreneurs to huge multinational companies – greatly rely on advertising to market their products or services.

This article reviews advertising as an important segment of modern business, social and economic systems.

Advertisement is basically designed to persuade potential customer purchase particular product, service, event; not only give information to audience, but attract buyer and persuade to make desirable choice in favor of an advertised product, service event etc.

Aim of advertising is to change people's demands, tastes, interests, attitudes; to contribute beneficially for the advertised product, event, service.

Forms of advertising- print advertising, digital media advertising, direct marketing advertising, publicity, sales promotion; shop windows, shop counters, display stands and their characteristics; visual side of product (packaging, color, font, trade mark) etc.

Ways of advertising as means of communication.

Market research (customer's needs, tastes, demands)

To outline specific features of target audience; their economic, psychological, social, age-related, professional, religious, ethnic, geographic, and cultural factors and according to this research elaborate relevant strategy- providing success of advertising campaign.

Advertising is a strategic business process. It coordinates connection between brand and internal (manufacturer and specialist) and external (customer, buyer, employer, interested groups and population in general) groups.

Promotion mix and its components; basic (advertisement, sales promotion, publicity, personal sales) and additional (interactive media and direct marketing) elements, which is used by marketers as a main instrument in target market communication.

Factors defining success of advertising.

This article is the short review of advertising as means of communication intended for those who work in advertising business.

## მარიამ იაშვილი

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

### გეომეტრიული გარდაქმნებიდან ფრაქტალურ გეომეტრიაში

თანამედროვე ციფრული ტექნოლოგიების კვლევითი ასპექტები, ფრაქტალური დიზაინის კუთხით, გასული საუკუნის ბოლო ათწლეულის ყველაზე მიმზიდველი ტენდენციაა მკვლევარებისთვის. საუბარია ბუნების სხვადასხვა ხასიათის ობიექტებისა და პროცესების ფრაქტალური მოწყობის გაგებასა და გეომეტრიული გარდაქმნების ფორმალური აპარატის გამოყენების მნიშვნელობაზე, ფორმათწარმოქმნის და კომპოზიციის შემეცნებით / შემოქმედებითი ინტერპრეტაციის პროცესში.

ბუნებრივი სამყაროს თუ აბსტრაქტული გეომეტრიული ფიგურების ფრაქტალური მოწყობის პრინციპები დღეისათვის ღრმად იჭრება საქმიანობის მრავალ სფეროში, მათ შორის, გრაფიკული დიზაინის და ზოგადად, დიზაინის ობიექტების იერსახის ფორმირებაში, ასევე მათ შინაგან სტრუქტურულ ორგანიზაციაში. საკმაოდ მოარულია გამოთქმა, რომ ფრაქტალები „მეტყველებს“ ბუნების ენით, ბუნება კი თავისთავად, ყოველთვის ითვლებოდა ფორმათწარმოქმნის და კომპოზიციის შთაგონების პირველწყაროდ. სხვადასხვა ეპოქის მკვლევართა მიერ აღიარებული და პრაქტიკაში გამოცდილი პროპორციულობის, კონტრასტის და ნიუანსის ჰარმონიულობის იდეები ყოველთვის გამომდინარეობდა გარემოს თუ ცოცხალი ბუნების ასახვიდან. ამდენად, გასაკვირი არ უნდა იყოს, რომ სარეკლამო სფეროს პრაქტიკაში ფრაქტალური დიზაინის მოტივები შეიძლება არსებულებოდა ფრაქტალური პრინციპის დეკლარირებამდეც.

მათემატიკურად მწყობრად და თვალსაჩინოდ ჩამოყალიბებული ფრაქტალური თეორიის აღიარებას, რომელიც ბუნება მანდელბროტის მიერ იქნა შემუშავებული, არ შეეძლო სტიმული არ მიეცა გრაფიკული დიზაინის კომპოზიციური პრაქტიკის და მეთოდოლოგიისთვის. 1975 წელს გამოცემულ წიგნში „ბუნების ფრაქტალური გეომეტრია“<sup>1</sup> ბუნება მანდელბროტმა აღწერა ფრაქტალები და შემოიღო ფრაქტალის ცნება. ფრაქტალის ერთ-ერთი კლასიკური ნიმუშია მანდელბროტის სიმრავლე, რომელსაც სახელი მკვლევარის პატივსაცემად ეწოდა (სურ. 1). ფრაქტალის კონცეფციის შექმნისთანავე აღმოჩნდა, რომ ჩვენ ფაქტიურად ვართ ფრაქტალების გარემოცვაში. ფრაქტალური თვისებები აქვს მრავალ ბუნებრივ ობიექტს: მთის ქანებს, მდინარეების აუზებს, ოკეანეების და ზღვების სანაპირო ზოლებს, ხის ტოტებს, ფოთლებს, ნივთიერებათა სტრუქტურებს, მთიან რელიეფს, მცენარეებს და მათ კაპილარულ სისტემებს, თოვლს, ფიფქებს, მეტალის ზოდებს, ღრუბლების ზედაპირებს, მინერალების ბზარებს, კრისტალებს, ცოცხალ ორგანიზმებში გულსისხლძარღვთა, ნერვულ და ლიმფურ სისტემებს და ა.შ. ფრაქტალებია ხეები, რომელთა ყოველი ტოტიდან ერთმანეთის მსგავსი, უფრო მცირე ტოტები გამოდის. მათემატიკური მეთოდებით ცალკეული ტოტის მიხედვით დგინდება მთელი ხის თვისებები (სურ. 2).

საყოველთაოდ ცნობილია ბუნებრივი ფრაქტალური სტრუქტურები. მაგრამ ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ მათ არსებობას ტოტალური ხასიათი აქვს. მათი გამოვლენა კი ჩვენ დაკვირვებულობაზე, გაცნობიერებულობასა და დანახვის მზაობაზეა დამოკიდებული (სურ. 3).

<sup>1</sup> Benoit B. Mandelbrot, *The fractal geometry of nature*, W. H. Freeman and Company, New York, 1983, p. 466.



მანდელბროტის მონოგრაფია „ბუნების ფრაქტალური გეომეტრია“<sup>2</sup> გეომეტრიული გარდაქმნების პოპულარული ჯგუფების – ევკლიდური, მსგავსობის, აფინური, პროექციული ინვარიანტულობის ხარისხის რანჟირებას გამოხატავს. ფორმადნარმოქმნის ალგორითმის „გაძლიერების“ ტენდენცია, მასთან დაკავშირებული მეთოდური და ტექნოლოგიური საკითხების ახსნა-განმარტებას იძლევა და ქმნის ფრაქტალის სტრუქტურის განვითარების/ გართულების თვალსაჩინო პარალელებს. თუ მოვახდენთ ცნობილი მეტაფორის პერეფრაზირებას (ფრაქტალის ბუნების ერთ მეტყველების შესახებ), შეიძლება დავუშვათ, რომ თვით ბუნება გეომეტრიული გარდაქმნების (სურ. 4) ერთ გველაპარაკება. გარემოს ზემოქმედების კვალი, როგორც წესი, გეომეტრიული და შეიძლება ვთქვათ, რომ ფრაქტალურია. პრინციპული მეთოდოლოგიური სიახლე მდგომარეობს იმაში, რომ 2D და 3D მოდელირების უნივერსალურ საშუალებად უნდა ჩაითვალოს ფრაქტალი, ხოლო გეომეტრიული პრიმიტივების ისეთი ტრადიციული (CAD სისტემებში გამოყენებული) კატეგორიები, როგორც არის: ხაზი, ზედაპირი, სხეული ან სპლაინი, ბადე (mesh), პოლიგონალური ზედაპირი, გლუვი ზედაპირი (მაგალითად – ბრუნვის), სპლაინური ზედაპირი და სხვ. ფრაქტალის შემთხვევაში, კერძო/„ტრივიალური“ კომპონენტების რანგში უნდა განიხილებოდეს. ფრაქტალური დიზაინის ფორმათა გააზრებულ განვითარებაზე, რომლის პროდუქტი იოლად საცნობია, რამდენადაც ეყრდნობა ისეთ დებულებებს, როგორიცაა: განზომილებათა „არაევკლიდურობა“, ობიექტის სტრუქტურული ერთეულების თვითმსგავსება, ფორმათა გენერაციის დინამიკა, დისკრეტულობა, ფორმათნარმოქმნის შედარებით მარტივი – მომდევნო ბიჯის წინაზე დამოკიდებულება (ოქროს კვეთა, ფიბონაჩის რიგი), გავლენას ახდენს ალგორითმის ციკლურ ხასიათზე.

<sup>2</sup> Benoit B. Mandelbrot, *დასახ. ნაშრ.*

ცნობილი მეთოდოლოგიური ბუმისთვის – არამკვეთრი სიმრავლეების ლოგიკა, ბიონიკა, ფრაქტალური გეომეტრია – დამახასიათებელი პიკი, შემდგომი მილევადი პოპულარობა და კვლავ ინტერესის გაღვივება არის ის მსგავსი ისტორიული ფონი, რომელმაც განსაზღვრა ფრაქტალური დიზაინის გაცნობიერების, აღიარების, განვითარების ხასიათი და მასშტაბები. ნიშანდობლივია განსახილველ სფეროში ინფორმაციული ტექნოლოგიების დონის გავლენის საკითხი. ცნობილია, თუ რა აღტაცებული რეაქცია გამოიწვია „მანდელბროტის ტბის“ გამოსახვამ თვით ავტორზე (90-იანი წწ., სურ. 5). ეს ის დროა, როდესაც ბ. მანდელბროტმა სიამოვნებით და სიამაყის განცდით, პირველად გამოაქვეყნა კომპიუტერზე გამოთვლილი და პრინტერზე ამობეჭდილი „მანდელბროტის ტბა“ (აღგებრული ფრაქტალი). როგორც ცნობილია, ფრაქტალურ თემატიკაზე მომუშავე მკვლევარებს კომპიუტერული ტექნიკის გამოყენების ფუფუნება არ ჰქონდათ. ფრაქტალური მოდელირების თემაზე, მედიახელოვნების ფაკულტეტის ციფრული მედიის სამაგისტრო პროგრამა, საგანში – კომპოზიციის საფუძვლები – სრულყოფილად აწოდებს სტუდენტს ანტიკური ხანიდან გეომეტრიული სიმეტრიის და ოქროს კვეთის პროპორციის პრაქტიკულ და თეორიულ ანალიზს. აღსანიშნავია, რომ მსგავსი სხეულების (ზედაპირების) აგება, როგორც CAD-სისტემებით, ასევე Adobe Illustrator და Corel Draw-ს საშუალებით არის შესაძლებელი. მიმდინარე სამაგისტრო სასწავლო პროგრამა ითვალისწინებს 2D–3D ვექტორული პროგრამების შესწავლას, მათი აგება ხორცელდება შემდეგი ბრძანებებით: Move, Scale, Rotate, Mirror, Extrude, Svooping, Lovting, blend, Taper, Skew, Stretch და სხვა სივრცული მოდიფიკატორებით. ეს პროცესი მატრიცული გარდაქმნების კომბინაციების თანმიმდევრული გამოყენების შემთხვევაში, მეტ ეფექტურობას შეიძენს CAD სისტემებშიც. ქვემოთ, თეორიულად განვიხილავთ

ობიექტების მორფოდინამიკის საკითხებს CAD სისტემებში (სურ. 6).

ცალკეულ ობიექტზე რედაქტირების (ტრანსფორმაციის, მოდიფიკაციის) რამდენიმე ოპერაციის გამოყენება მოდელირების/ფორმადნარმოქმნის ჩვეულებრივი პრაქტიკაა (სურ. 6). მეთოდოლოგიურად ეს პროცესი გარდაქმნების კომპოზიციის პრინციპზეა დაფუძნებული. ქვემოთ ჩამოთვლილია რედაქტირების უნივერსალური ბრძანებები მოქმედი თითქმის ყველა ტიპის ობიექტზე: move, rotate, scale, copy, mirror, array, stretch, explode. ფართო გაგებით, ფრაქტალში იგულისხმება წერტილთა სიმრავლეები ევკლიდეის სივრცეში, რომელთაც გააჩნია წილადი მეტრული განზომილება ან ტოპოლოგიურ განზომილებაზე მეტი განზომილება. ფრაქტალის ძირითადი ალგორითმები აგებულია მანდელბროტის სიმრავლეზე ან გეომეტრიული ობიექტის აფინური გარდაქმნების რეკურსიაზე თუ იტერაციაზე. ფრაქტალის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მახასიათებელია – მასშტაბური ინვარიანტულობა (თვითმსგავსება მასშტაბების ფართო დიაპაზონში), ხოლო ფრაქტალური განზომილების კონცეფცია განსაზღვრავს ობიექტების უსწორმასწორობის და სივრცის შევსების ხარისხს. ბუნებრივი პროცესების აღმწერი გეომეტრიის განვითარება შეიძლება ასე წარმოვადგინოთ: კლასიკური გეომეტრია და ფრაქტალური გეომეტრია. ნიშანდობლივია ის გარემოება, რომ კომპიუტერული გრაფიკის რედაქტირების ყველა ბრძანება პრინციპში, სამი ოპერაციის – გადაადგილება, ბრუნვა, მასშტაბირება (Move, Rotate, Scale) მოდიფიკაცია ან კომპოზიციისაა. თითოეული გარდაქმნის ჯგუფისათვის განმსაზღვრელია ფიგურათა გეომეტრიული თვისებები, რომლებიც არ იცვლება გარდაქმნის შედეგად<sup>3</sup>. ეს თვისებები წარმოადგენს ინვარიანტებს (გეომეტრიული გარდაქმნების ფუნდამენტური ცნება) შესაბამის გარდაქმ-

ნათა ჯგუფისთვის. ფრაქტალური გეომეტრიის თვალსაზრისით, დაყოფა: მრუდები, ზედაპირები, ტანები – პირობითია. ყველა რეალური თუ ვირტუალური ფრაქტალური ობიექტი (ბუნებრივი, მათემატიკური, ფიზიკური) არის დასრულებული და ერთგვარად, ერთ-ერთი ალგორითმის შედეგი – ფრაქტალური ენის აზრობრივი მნიშვნელობის ერთეული, რაც ნიშნავს, რომ დღეისათვის, ფრაქტალი არის სივრცითი მოდელირების და ფორმადნარმოქმნის, უფრო მეტიც – სამყაროს სტრუქტურული მოწყობის ინტერპრეტაციის უნივერსალური საშუალება. სამართლიანად მიიჩნევა, რომ ფრაქტალები XXI საუკუნის მეცნიერება და ხელოვნებაა. ფრაქტალური გრაფიკის მათემატიკურ საფუძველს წარმოადგენს ფრაქტალური გეომეტრია. მათემატიკაში ცნება ფრაქტალი – გეომეტრიული წარმონაქმნია, რომელიც წარმოადგენს ერთმანეთის მიმართ კანონზომიერად განლაგებულ თვითმსგავსი ფიგურების სისტემას. ფრაქტალური გრაფიკა, ისევე როგორც ვექტორული, ეფუძნება მათემატიკურ გამოთვლებს. ფრაქტალური გრაფიკის საბაზისო ელემენტს წარმოადგენს თავად მათემატიკური ფორმულა. ფრაქტალები იძლევა გამოსახულებების მთელი კლასების აღწერის შესაძლებლობას. მათი დეტალური აღწერისთვის შედარებით მცირე მეხსიერებაა საჭირო.

ფრაქტალურ გრაფიკას ხშირად იყენებენ უჩვეულო ტექსტურების, ორნამენტების, ფონების ან გამოსახულებების ცაკლელური ელემენტების შესაქმნელად. კომპიუტერული გრაფიკის ხელსაწყოები, ისევე როგორც ფართოდ გამოყენებული ფუნქციური ტექსტურები, რასტრული და ვექტორული გრაფიკის პროგრამებში ახალი ტექნოლოგიის პოპულარიზაციის მიზნით შექმნილი, ფრაქტალური გრაფიკის პირველ ნიმუშებად შეიძლება ჩაითვალოს. გამოსახულების ფორმირების და ფაილში მისი შენახვის ფორმატი – კომპაქტური კომპიუტერული პროგრამის სახით, განასხვავებს ფრაქტა-

<sup>3</sup> ინოვაციები და ინოვაციების მართვის კონცეფცია. <https://intimes.wordpress.com>.

ლურ გრაფიკას რასტრულისა (რომელშიაც გამოსახულება პიქსელების მოზაიკით ფიქსირდება) და ვექტორულისგან (რომელშიც გამოსახულების აღწერა პრიმიტივების პარამეტრული სიით ხდება). ეს სხვაობა რესურსის (მოცულობა, დრო) ეკონომიის დიდ ეფექტში გამოიხატება, ფრაქტალური გრაფიკის სასარგებლოდ (სურ. 8).

ცნობილია, რომ არანრფივი დინამიკური სისტემები ხასიათდება რამდენიმე მდგრადი მდგომარეობით<sup>4</sup>. ის ეტაპი, რომელშიც იმყოფება დინამიკური სისტემა, გარკვეული რაოდენობის ციკლების შემდეგ, დამოკიდებულია მის საწყის მდგომარეობაზე. ამიტომ თითოეული მდგრადი მდგომარეობა (ანუ, როგორც უწოდებენ – ატრაქტორი) მოიცავს საწყისი მდგომარეობების გარკვეულ სფეროს, რომელთაგანაც სისტემა აუცილებლად მოხვდება განსახილველ საბოლოო მდგომარეობაში. ამგვარად, სისტემის ფაზური სივრცე იყოფა ატრაქტორების მიზიდვის უბნებად. თუ ფაზურს წარმოადგენს 2-განზომილებიანი სიბრტყე, მიზიდულობის უბნებს სხვადასხვა ფერებით შევლავლავთ, შეიძლება მივიღოთ ამ სისტემის (იტერაციული პროცესის) ფერადი ფაზური პორტრეტი. ფერის არჩევის ალგორითმის პერიოდული ცვლადობით შესაძლებელია არაჩვეულებრივი, რთული ფერადი გამოსახულებების შექმნა. მათემატიკოსებისთვისაც მოულოდნელი აღმოჩნდა, რომ პრიმიტიული ალგორითმების საშუალებით, მიიღება მრავალფეროვანი, მოულოდნელი, არატრივიალური სტრუქტურები.

ჩვენს მიერ, კვლევაზე დაყრდნობით, და ფრაქტალური გეომეტრიის გამოყენებით, წარმოდგენილია ვებ-გვერდების (სურ. 7), ლოგოტიპების (სურ. 9), ორნამენტების (სურ. 10) და ფონების (Background) მაგალითები (სურ. 11).

წარმოდგენილი ნამუშევრების უდიდესი ნაწილი რეალიზებული პროექტებია და ამა თუ იმ კომპანიის სახეს წარმოადგენს. 2D პროგრამაში, როგორცა Adobe Illustrator, Photoshop თითოეული ნამუშევრის შექმნისას გამოყენებულია სამი ძირითადი პროგრამული ფუნქცია (move – scale – rotate), რომელთა ერთობლიობით მიღებულია საინტერესო გეომეტრიული ფრაქტალური ფორმები.

<sup>4</sup> საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი – ტექინფორმი, 17 (29), 2017.

Mariam Iashvili

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

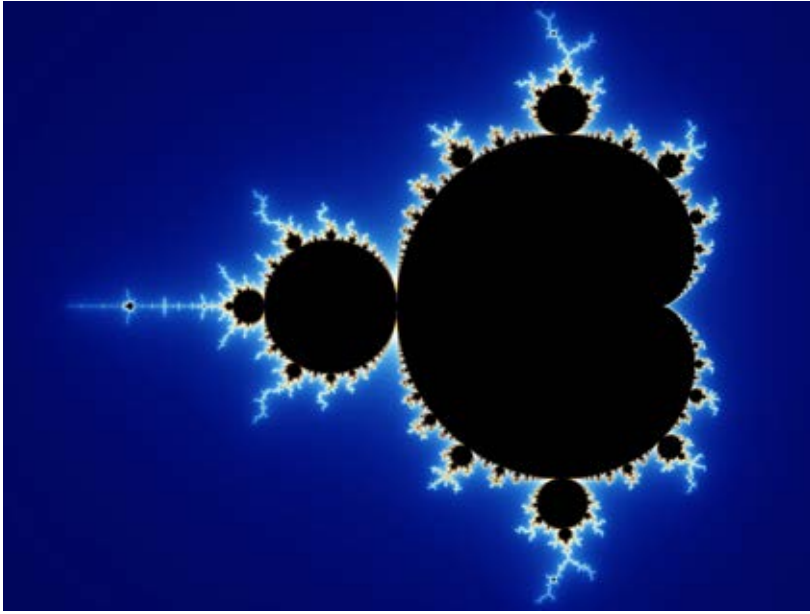
## From Geometric Transformation to Fractal Geometry

Natural world and abstract geometric shapes are deeply engaged in many areas of activity, including graphic design and general design, also in their internal structural organization. The pronunciation is quite awaited that “fractals are talking in the language of nature”, the nature itself is always considered to be the first source of formation and composition inspiration. Ideas of experienced proportionality, contrast and nuances, recognized by various epoch researchers and practices always derive from the effects of environmental and lively nature. Therefore, it should not be surprising that the motivation of the fictional designs in the field of advertising may exist before declaring a fractal principle.

In the faculty of Digital Media art (Graduate Program) subject Basic Composition

Students completely learned theoretical analysis of the geometric symmetry and gold crossing proportions from the ancient times till now. It is possible to build fractal surfaces as in CAD systems as well in Adobe Illustrator and Corel Draw. The current Graduate Study Program provides the study of 2D - 3D vector programs, which are constructed in the following orders: Move, Scale, Rotate, Extrude, Svoping, Lovting, Blend, Taper, Skew, Stretch and other modifiers.

Based on our research and using fractal Geometry I made logotypes, ornaments, backgrounds and websites. Most of the presented works are real projects and represent the kind of company. They were made in 2D programs, like Adobe Illustrator and Adobe Photoshop, in the process of the work I only used three main software functions (move – scale - rotate) to create interesting geometric fractal forms.



1. მანდელბროტის სიმრავლე

Mandelbrow's Set

2. პითაგორას ხე

Pythogora Tree

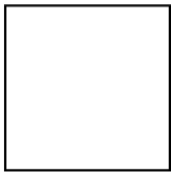
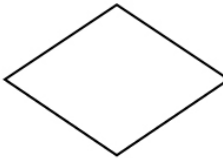
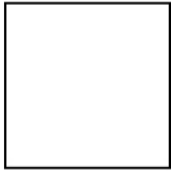
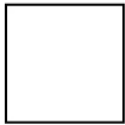
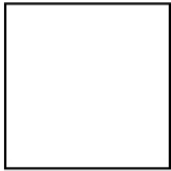
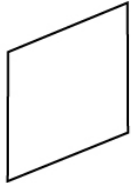

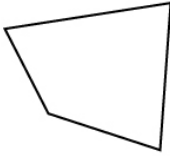


3. ბუნებრივი ფრაქტალები

Natural Fractal



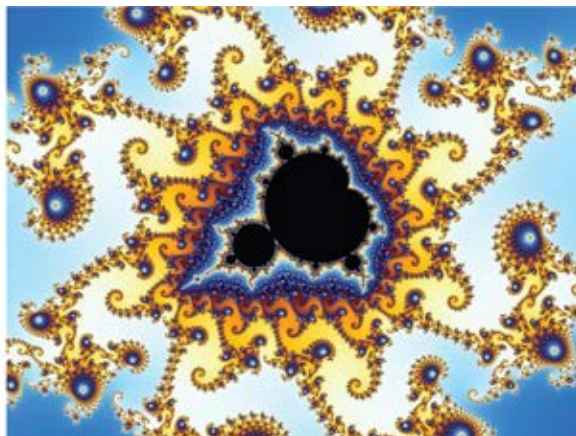
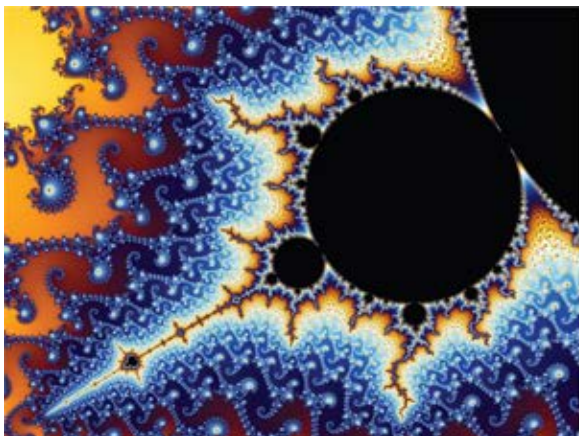
## გარდაქმნების ძირითადი ჯგუფები

მოძრაობა ეკვიდური		
მბავსი		
აჟინური		
აროქსიული		

4. გეომეტრიული გარდაქმნების ძირითადი ჯგუფები  
Geometric Transformations Basic Groups

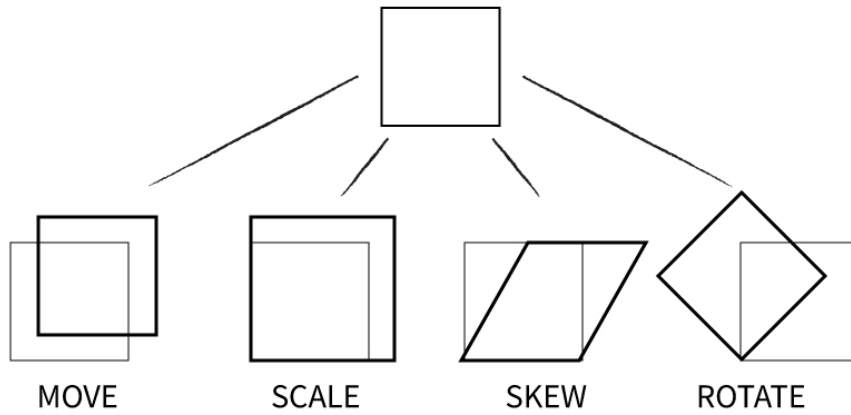
5. „მანდელბროტის ტბა“ (ალგებრული ფრაქტალი)

Mandelbrot Lake (algebra-fractal)



## CAD სისტემების ბრუნვის რეაქციების ძირითადი ოპერაციები

ბაზატივიზაცია - მარჯვნივ - დასრულება - ბრუნვა



6. გრაფიკული პროგრამების ძირითადი ოპერაციები

Graphic Programs Basic Operations

7. გეომეტრიული გარდაქმნების განზოგადება სარეკლამო კომპანიის Green Hill Studio-ს საიტი  
Geometric Transformations Generalization for Advertising Company Green Hill Studio's Web Page





8. ფრაქტალური გრაფიკა, იაიოი კუსამა

Fractal Graphics, Yayoi Kusama

9. ფრაქტალური კომპიუტერული გრაფიკა, ლოგოტიპი

Fractal Computer Graphic Logotype

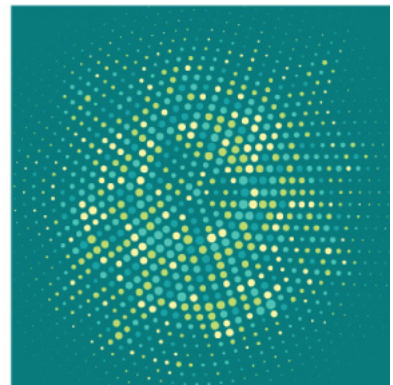
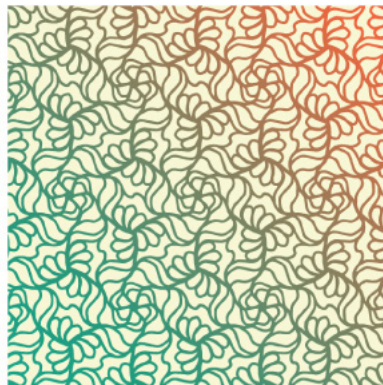






10. ფრაქტალური კომპიუტერული გრაფიკა, ორნამენტი

Fractal Computer Graphic Ornaments



11. ფრაქტალური კომპიუტერული გრაფიკა, ორნამენტი

Fractal Computer Graphic Ornaments

## ლუკა მიქელაძე

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

### პედაგოგი უმაღლეს სახელოვნებო სასწავლებელში

არსებობს თუ არა ინფორმაცია, რომლის მოძიება შეუძლებელია ინტერნეტის საშუალებით? ამ კითხვას, დაახლოებით ბოლო ხუთი წელია, თითოეულ ჩემ სტუდენტს ვუსვამ. მათი 99 % დაუფიქრებლად პასუხობს, რომ პრაქტიკულად ნებისმიერ ინფორმაციასთან წვდომა შეიძლება გლობალური ქსელის საშუალებით. ვფიქრობ, პასუხი უკვე ბევრის მთქმელია, თუმცა რა გამოწვევების წინაშე დააყენა ინტერნეტმა პედაგოგიკა და მისი მთავარი როლი – პედაგოგი; როგორ უნდა წარიმართოს სწავლის პროცესი ციფრულ სამყაროში და რა ამოცანები ეკისრება პედაგოგს. ამ საკითხებზე მსურს მოგახსენოთ საკუთარი მოსაზრება.

წარსულში უმაღლესი სასწავლებელი წარმოადგენდა ადგილს, სადაც თავმოყრილი იყო გარკვეული პროფესიის შესასწავლი მატერიალური და ადამიანური რესურსები, შედეგად, რამოდენიმე წელიწადში ადამიანი ეუფლებოდა მისთვის სასურველ პროფესიას. უშუალოდ სწავლის პროცესის სტრუქტურაც დიდად არ შეცვლილა. მოგესხენებათ, არსებობს სილაბუსი, ერთგვარი გეგმა, რომლის მიხედვით პედაგოგი სტუდენტს გარკვეულ ცოდნას აძლევს. ამ მოცემულობას დღესაც ინარჩუნებს უმაღლესი სასწავლებლების უმრავლესობა. XX საუკუნის ბოლოს გაჩნდა გლობალური ქსელი, ინფორმაციის განთავსების ახალი საშუალება და საძიებო სისტემები, ამ ინფორმაციის მოსაძიებლად. ინტერნეტმა უმაღლესი სასწავლებლების აქამდე უცვლელად არსებული სტრუქტურის შეცვლა დაიწყო და ეს პროცესი დღესაც გრძელდება. რა შედეგს მივიღებთ უცნობია, მაგრამ ნათელია, რომ საჭიროა მიმდინარე პროცესების ანალიზი და შესწავლა, რათა მომავალში მხარი ავუბათ გარემოს და მის ახალ მოთხოვნებს. არ უნდა უგულვებლვყოთ ის გარემოებაც, რომ ციფრულმა ეპოქამ, მრავალი პროფესია ან სრულიად გააქრო ან მნიშვნელოვნად შეცვალა. ისეთმა მნიშვნელოვანმა პროდუქტმა, როგორც არის. ციფრულმა ტექნოლოგიამ და კერძოდ, გლობალურმა ქსელმა, ვფიქრობ, პედაგოგის ძირითადი ფუნქციების შეცვლა დაიწყო, ხოლო ის პედაგოგები, რომლებმაც ვერ გაათვითცნობიერეს ინფორმაციის, როგორც ცოდნის მიღების ახალი წყაროს უპირატესობა, პროფესიული მოღვაწეობის დასრულების ზღვარზე არიან. სად არის გამოსავალი, რისი შენარჩუნება უნდა მოხდეს, რა მნიშვნელოვანი ცვლილებებია განსახორციელებელი უმაღლეს სასწავლებლებში და უშუალოდ სწავლების პროცესში? ჩემს მიერ გამოკითხული სტუდენტების უმეტესობა, პედაგოგის როლს განიხილავს, როგორც საგანთან დაკავშირებული ცოდნის მიღების სწრაფ და ეფექტურ საშუალებას ანუ პედაგოგი მათთვის სპეციალობის ვიწრო საძიებო სისტემაა, რომელიც ინტერნეტთან შედარებით, უფრო სწრაფია, რადგან ძიების პროცესში დროს არ კარგავს. ამას გარდა, მიღებული ინფორმაცია უკვე გადამონმებული და სანდოა. რაც შეეხება მიღებული ცოდნის სანდოობას – ეს დამოკიდებულია იმაზე თუ რამდენად ავტორიტეტულია პედაგოგი სტუდენტისთვის, ხოლო პედაგოგის ავტორიტეტი, დღესდღეობით, მრავალმა ისეთმა ფაქტორმა შეიძლება შეარყიოს, რომელიც პედაგოგს აზრადაც არ მოსვლია. წარმოვიდგინოთ ვითარება, სადაც პედაგოგი სტუდენტს უკითხავს ლექციას გარკვეულ თემაზე, რომელზედაც ბევრად უფრო მეტი ინფორმაციის მოძიება და სწავლაა შესაძლებელი, ამ მომენტში პედაგოგის როლი ნულდება. ამ გარემოებიდან გამომდინარე, თანა-

მედროვე პედაგოგის როლი, ჩემი აზრით, ორი მნიშვნელოვანი ასპექტით განისაზღვრება. პირველი ეს არის შემოქმედებითი დავალების შერჩევა, მართებული ამოცანის დასახვა და მეორე – ნამუშევრის ადეკვატური შეფასება. სხვა დანარჩენი, სწავლის პროცესში მნიშვნელოვანია, მაგრამ ვგონებ, მეორეხარისხოვანი. რატომ მიმაჩნია, რომ დავალების სწორი შერჩევა უმნიშვნელოვანესია? ჩემი რწმენით, სტუდენტი სწავლობს და იღებს ცოდნას მხოლოდ შემოქმედებითი დავალების შესრულების დროს, ლექციაზე მას მხოლოდ მიუთითებენ და აძლევენ ზოგად ინფორმაციას. სტუდენტმა შეიძლება მოიძიოს ინფორმაცია და შესაბამისად, მიიღოს ცოდნა, მაგრამ ის არ დაუსახავს საკუთარ თავს ამოცანას, რომლის შესრულების პროცესშიც დახელოვნდება. გავიხსენოთ ჩვენი თავი, თუკი რაიმე ცოდნას დავეუფლეთ, მხოლოდ ცოდნის პრაქტიკაში გამოყენებით, ამოცანის გადაჭრით, რაიმე ახლის ძიებით. ერთი სიტყვით, საკუთარ თავზე მუშაობით. ამაში კიდევ ერთხელ დავრწმუნდი, როგორც სტუდენტი. გადავწყვიტე ჩემი პედაგოგიური მეთოდები გადამემოწმებინა და გამეგო, რა გამოწვევების წინაშეა უმაღლესი სახელოვნებო სასწავლებლის სტუდენტი დღეს. შედეგად, ფერნერის სამაგისტრო საფეხურზე ჩავაბარე. საკუთარ მაგალითზე დაყრდნობით, განვიხილავ დავალების შესრულების პროცესში დახელოვნების მართებულობას. როდესაც პედაგოგი მისახავს ფერნერულ ამოცანას, არ ფიქრობს იმაზე, მომწონს ამოცანა თუ არა, შემიძლია მისი შესრულება თუ არა. პედაგოგს გათვითცნობიერებული აქვს კონკრეტული დავალების შესრულების შემთხვევაში, რას შეისწავლის სტუდენტი. ჩემ შემთხვევაში, როდესაც ვხატავ იმას, რასაც არასდროს დავხატავდი, საკუთარი კომფორტის ზონიდან გამოვდივარ, შედეგად კი, ახალ ცოდნას ვეუფლები. ამგვარად, პედაგოგის მიერ დასახული ამოცანა საშუალებას აძლევს თავად დავეუფლო

ცოდნას, იმის მაგივრად, რომ ხანგრძლივი ლექციები ვისმინო იმაზე თუ რა, როგორ და რა სახით შევასრულო. მეორე მნიშვნელოვანი ასპექტი თანამედროვე პედაგოგიაში გახლავთ ნამუშევრის ადეკვატური შეფასება, რაც პირველი საკითხის ლოგიკური გაგრძელებაა. რას ვგულისხმობ ამაში – თუკი სტუდენტმა მის მიერ შესრულებულ ნამუშევარში ვერ მიიღო სამართლიანი, არგუმენტირებული შეფასება, იწყება სტუდენტის მოტყუება. განვიხილოთ ორი შემთხვევა, როდესაც სტუდენტი დაუმსახურებლად მაღალ და დაუმსახურებლად დაბალ შეფასებას იღებს. დაუმსახურებლად მაღალი შეფასებისას სტუდენტი ავტომატურად ფიქრობს, რომ შეუდარებელი და საუკეთესოა. წარმოვიდგინოთ რა მოხდება, თუკი ეს სტუდენტი ასეთ მაღალ შეფასებას პერმანენტულად ღებულობს. მის გარშემო შეიქმნება ძალიან მყარი ტყუილის გარსი, რომელიც მომავალში მასზე დამანგრეველი ძალის სახით იმოქმედებს. მეორე შემთხვევაში, როდესაც სტუდენტი დაუმსახურებლად დაბალ შეფასებას იღებს, ხდება მისი უნარების ხელოვნურად დაკნინება. ამის შედეგი, ჩემი დაკვირვებით, ორია. ერთ შემთხვევაში, თუ სტუდენტს ძლიერი პიროვნული ხასიათი აქვს, ის არ ნებდება და ჯიუტად ცდილობს უკეთეს შედეგს მიაღწიოს, რაც ნამდვილად დადებითია. მეორე შემთხვევაში, შესაძლოა, სტუდენტმა რწმენა დაკარგოს საკუთარ უნარებში და საერთოდ უარი თქვას სწავლაზე. აქედან გამომდინარე, ადეკვატური შეფასება, არგუმენტირებული პასუხი ნამუშევრის დადებით და უარყოფით მხარეებზე, ავტორს საშუალებას აძლევს გაანალიზოს საკუთარი სუსტი და ძლიერი მხარეები. პედაგოგი ვალდებულია უთხრას სტუდენტს რატომ არის ნამუშევარი კარგი. თანამედროვე პედაგოგის სიძლიერე, ჩემი აზრით, განისაზღვრება მის მიერ შემუშავებული დავალებების სიზუსტით, მათი თანმიმდევრულობით და შესრულებული ნამუშევრის ადეკვატური შეფასებით.

მსურს ყურადღება გავამახვილო კიდევ ერთ, შეიძლება ითქვას, უმნიშვნელოვანეს ფაქტორზე, რომლის გარეშეც ყველაფერი ზემოთ ნათქვამი აზრს კარგავს. გარემო არის ის საიდანაც იწყება ყველაფერი და რის გარეშეც ვერანაირი პროდუქტი ვერ შეიქმნება. როგორც პედაგოგს, ისევე სტუდენტს ჭირდება გარემო, სადაც შექმნის მატერიალურ თუ ინტელექტუალურ პროდუქტს. ყველა უმაღლეს სასწავლებელს, რომელსაც სურს, მის სახელთან იყოს დაკავშირებული ახალი ინტელექტუალური თუ მატერიალური პროდუქტის შექმნა, ვალდებულია შექმნას გარემო, სადაც ახალი დაიბადება. მნიშვნელოვნად მიმაჩნია, პედაგოგმა თავი სტუდენტის ადგილას დააყენოს და უმაღლესი ნათელი გახდეს, თუ რა სირთულეების წინაშე დგას.

Luka Mikeladze

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

## Teacher at the High School of Arts

The article is dedicated to reviewing those threats and challenges that are faced by higher art institutions, in particular, the role teachers plays in the process of learning today and the aspects that should be focused on during working with students.

The global network, created by the end of 20th century, has started to change still unchanged systems of higher educational institutions, via posting and searching the information and this process continues up today as well. How internet influences the education area is unknown, but it is impossible to ignore it. While practically any information is accessible, the role of a teacher as an information provider is reduced and often happens that the student can find much more information himself than he hears on the lecture. Due to these circumstances, I think the modern teacher should focus on two aspects – proper selection of tasks and adequate assessment of the work. The creative tasks will enable students to obtain knowledge during its accomplishment, thus student will teach himself. Whereas the adequate and argued assessment by the teacher, will indicate to students on their strength and weaknesses, based on which he will take care of refining his own skills. One more most important part in modern education is the environment. All higher education institutions who want that creation of a new intellectual or material product be associated with his name, are obliged to create an environment where new ones will have born. I think it is important that the teacher puts himself in the place of the student and it will come clear what the difficulties the students face.

## ნიმო დარახველიძე

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

## მარიამ ჯანელიძე

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

## ვექტორული გრაფიკული პროგრამის გამოყენება

გეომეტრიულ მოდელირებაში პერსპექტივის ამოცანის გადაწყვეტისას განვიხილოთ კონკრეტული თემატიკა: პერსპექტივის სასწავლო კურსში შემავალი პრაქტიკული მნიშვნელობის მეტრული ამოცანების საკმაოდ რთული გრაფიკული მოქმედებით – სინთეზური აპარატით, გადაწყვეტა და იგივე ამოცანის შესრულება კომპიუტერული ვექტორული გრაფიკული პროგრამების გამოყენებით და მათი გადაწყვეტის ეფექტური და მრავალფეროვანი სქემების არსებობა<sup>1</sup>.

ცალსახად ვთვლით, რომ სტუდენტს გაცნობიერებული უნდა ჰქონდეს მეტრული ამოცანის გეომეტრიული შინაარსი, ამის შემდგომ, ვექტორული პროგრამის გამოყენებით, იგი მარტივად შეძლებს მსგავს ამოცანათა სიმრავლის შესრულებას.

ვინაიდან სახელმძღვანელოებში პერსპექტივის მეტრიკის საკითხებს არასაკმარისი ყურადღება ეთმობა, შევვხებით პერსპექტივში მეტრიკის საკითხების საფუძვლებს.

რა არის მეტრიკა პერსპექტივში? ეს არის არასაკუთრივი და სასურათე სიბრტყის ურთიერთდამოკიდებულების გეგმილური თვისებებით მანიპულირება.

სასურათე და არასაკუთრივი სიბრტყეები განსაზღვრავს მეტრიკას პერსპექტივში. ისევე როგორც ზოგადად მათემატიკაში, პერსპექტივშიც დიდ როლს ასრულებს კოორდინატთა სისტემის ანასახები.

ვერტიკალურ სასურათე სიბრტყეზე, პერსპექტივის რამდენიმე სახეა დამკვიდრებული: 1. ე.წ. ფრონტალური პერსპექტივა, სადაც ვერტიკალური სასურათე სიბრტყე შეიცავს Z და X ღერძებს ნატურალური სამასშტაბო ერთეულებით და Y ღერძს – გეგმიური მწკრივით, რომელიც მიიღება დისტანციის წერტილით დაკავშირებული X ღერძის ნატურალური მწკრივიდან (სურ. 1).

ყურადსაღებია და მეტრულ ამოცანათა გადაწყვეტაში დიდ როლს ასრულებს ამ სტანდარტულ სქემაში და საერთოდ, ვერტიკალურ სიბრტყეზე, პერსპექტივში ნატურალური სამასშტაბო ერთეულების Z და X ღერძებზე სიდიდეთა ცვლა. ნებისმიერი სიდიდით გადაადგილება Y ღერძის მიმართულებით, თანაბრად ცვლის აღებული სამასშტაბო ერთეულის სიდიდეს. პირველ სურათზე ნაჩვენებია 3 ერთეულით სიღრმეში განლაგებული შესაბამისი ტოლი მონაკვეთები (XY) და (ZY) სიბრტყეებში<sup>2</sup>.

Y ღერძის გეგმიური მწკრივის წერტილებზე გამავალი (XZ) სიბრტყის პარალელურ სიბრტყეებს პირობითად, ვუნოლოთ „შრეები“ – ყველა შრეში საზომი ერთეულები X და Z ღერძთა მიმართულებით ტოლია.

ამ ინფორმაციის ფარგლებში, შეგვიძლია ნებისმიერი საკოორდინატო სიბრტყეების მიმართულების მეტრულად განსაზღვრულ ფიგურათა ასახვა.

<sup>1</sup> Д. Гильберт, С. Коп-Фосен, *Наглядная геометрия*, М., 1981.

<sup>2</sup> Д. Пидоу, *Геометрия и Искусство*, М., 1963.

ამოცანათა სპექტრი საგრძობლად იზრდება, როცა ამოცანათა გადაწყვეტაში სასურათე სიბრტყეზე ე.წ. „ზომის“ ნერტილები იღებს მონაწილეობას.

„ზომის“ ნერტილი წარმოადგენს გეგმილურ გეომეტრიაში ევკლიდეს სიბრტყეზე თაღის თეორემის ანალოგს და მისი განსაზღვრის სქემა არასაკუთრივ სიბრტყეზე, სრულად იმეორებს ევკლიდეს სიბრტყეზე შესაბამის გრაფიკულ მოქმედებას.  $/L\infty S/$  მონაკვეთის შეთავსება (სურ.2) ჰორიზონტის ხაზთან განსაზღვრავს ზომის  $M\infty$  ნერტილს, რომელიც ამყარებს კავშირს აფინურ და გეგმილურ მწკრივებს შორის. ზოგადი თვისების ეს კერძო სურათი ასახავს სამასშტაბო ერთეულებისა და წრფის ანასახს შორის გეგმილურ კავშირს და პასუხობს ორ მოთხოვნას – მოცემული სამასშტაბო ერთეულებით მონაკვეთის სიდიდის განსაზღვრას და წრფეზე მოცემული სიდიდის მონაკვეთის ასახვას.

პერსპექტივის – ცენტრალური დაგეგმილებით მიღებული გეომეტრიული მოდელის განხილული ეს ორი მეტრული საკითხი (საზომ ერთეულთა ცვალებადობა და „ზომის“ ნერტილის განსაზღვრა) საკმარისია მეტრულად განსაზღვრულ, ბრტყელ ფიგურათა ასახვისათვის და ასახულ ფიგურათა ნატურალური სახის აღდგენისათვის.

ამოცანა 1. მოცემულია: სასურათე სიბრტყის განმსაზღვრელი  $X, Z$  ღერძები ნატურალური სამასშტაბო ერთეულებით;  $h$  ჰორიზონტის ხაზი; მთავარი –  $P$ , მზერის –  $S$ , დისტანციის ნერტილები; ფუძეთა სიბრტყეზე მდებარე  $l$  წრფე (სურ. 3).

უნდა აიგოს: ტოლფერდა სამკუთხედი, რომლის  $|AC|$  ფუძე 4 ერთეულს უდრის და მდებარეობს  $l$  წრფეზე. ასახულია ფუძის  $A$  წვერო. სიმაღლე 5 ერთეულის ტოლია.

გრაფიკულ მოქმედებათა თანმიმდევრობა: 1. განისაზღვრა  $l$  წრფის არასაკუთრივი  $F$  ნერტილი –  $l$  წრფის გადაკვეთა  $h$  ჰორიზონტთან; 2. ჰორიზონტზე დაფიქსირდა

$l$  წრფისათვის ზომის  $M$  ნერტილი –  $FS$  რადიუსით შემოწერილი რკალის ჰორიზონტთან გადაკვეთის  $M$  ნერტილი. 3.  $A$  ნერტილზე გატარებული ფუძის პარალელურ წრფეზე, გადაზომილია „შრის“ შესაბამისი სამასშტაბო  $|A_1A_1^1|$  4 ერთეული, რომლის ბოლო 4 ნერტილზე გატარებული ( $4M$ ) წრფის  $l$  წრფესთან გადაკვეთა – სამკუთხედის ფუძის  $C$  ნერტილია, ხოლო ( $2M$ ) წრფის გადაკვეთა  $|AC|$  ფუძესთან სამკუთხედის  $B$  წვეროს –  $B_1$  ფუძეა. წვეროს სიმაღლე (5 ერთეული) შესაბამის შრეში ( $YZ$ ) სიბრტყეზე განისაზღვრება –  $|B_1^1B_2^1|$  მონაკვეთით.

სტუდენტს შესაძლებლობა ეძლევა ვექტორულ გრაფიკულ პროგრამაში Adobe Illustrator CC პერსპექტივის ხელსაწყოების – Perspective Grid Tool (Shift+P), Perspective Selection Tool (Shift+V) საშუალებით, ნაკლებ დროში შექმნას გეომეტრიული ფიგურების, ტექსტის, ფასადების და სხვა პერსპექტივი. ვექტორულ გრაფიკულ პროგრამაში Adobe Illustrator CC<sup>3</sup> საშუალებით შესრულებული გეომეტრიული მოდელირების ამოცანების სიზუსტის ხარისხის მაჩვენებელი და მოქმედებათა სისწრაფე გაზრდის სტუდენტის ინტერესს და იქნება მისთვის ამ ამოცანათა შინაარსის გაცნობიერება-ათვისების ეფექტური შედეგის მიმცემი (სურ.4).

ვექტორულ პროგრამაში მუშაობისას, მნიშვნელოვანია, რომ დიზაინერს უსასრულოდ შეეძლოს დასახული ამოცანის გადაწყვეტისას კომპოზიციის შეცვლა, სხვადასხვა ვარიანტების ძიება. ფორმათა ძიება ხომ დიზაინერთა შემოქმედებითი საქმიანობის ფუძეთა ფუძეა. გრაფიკულ პროგრამას დაუფლებულ სტუდენტს ფორმათა ძიების მარტივი საშუალება ეძლევა. ხშირ შემთხვევაში, ეს შეიძლება იყოს ბიძგი წარმოსახვის გაძლიერებისა და მის მიერ გააზრებული ფორმის კორექტირებისათვის.

<sup>3</sup> Е. Тучкеевич, *Adobe Illustrator CC*, Санкт-Петербург, 2015.

გეომეტრიული მოდელების სწავლებისას აქცენტირებული უნდა იყოს გრაფიკული ალგორითმის როლი, რომელიც პარამეტრთა ცვლით, მრავალსახეობრივი გადანწყვეტის მიღების საშუალებას წარმოადგენს. სტუდენტი, რომელსაც გამოუმუშავდება ალგორითმის ამოკითხვის უნარი, შემოქმედებითად აითვისებს კომპიუტერულ გრაფიკულ პროგრამებს. უნდა აღინიშნოს, რომ ამ შემთხვევაში, სტუდენტის მიერ ვექტორული გრაფიკული პროგრამების შესწავლა მოხდება არა მექანიკურად, არამედ გააზრებულად, რაშიც მას სწორედ გეომეტრიულ მოდელების მიღებული საბაზისო ცოდნა ეხმარება.

ვექტორული პროგრამა Adobe Illustrator CC საშუალებას იძლევა, სტუდენტმა სემესტრის განმავლობაში მეტი დავალება შეასრულოს, თითოეულ დავალებაზე შექმნას რამდენიმე ვარიანტი და შეარჩიოს საუკეთესო მათგანი. ამ დროს ვლინდება გეომეტრიული მოდელებისა და კომპიუტერული გრაფიკის ურთიერთკავშირის როლი, რაც სტუდენტს ხელს უწყობს შემოქმედებითი პროცესის წარმართვაში და კონკურენტუნარიანს ხდის შრომის ბაზარზე.



Nino Darakhvelidze

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

Mariam Janelidze

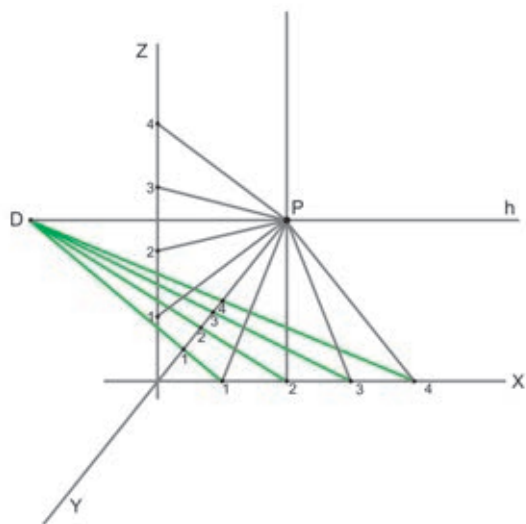
Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

## The Use of The Vector Graphic Software While Resolving The Perspective Task of Geometrical Modeling

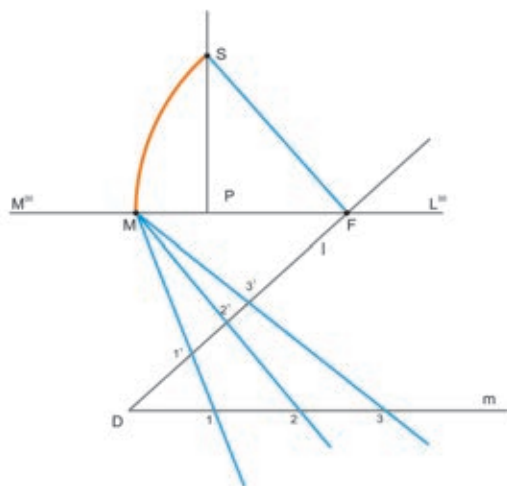
The thesis discusses specific topics for specialists of art field, meticulous tasks of practical significance included in the perspective training course with a complex graphic action (synthetic apparatus) and the same request fulfillment, using computer vector graphics programs; existence of effective schemes for their solution and possibilities to discuss the number of similar tasks. During working with software it is essential a designer to have ability to infinitely change composition, search for various options. Search for forms is the foundation of designer's work. Students familiar with the software acquire tools to easily search for forms. Frequently enough it could be an impetus to strengthen imagination and make corrections to thought-of forms. Using perspective tools Perspective Grid Tool (Shift+P), Perspective Selection Tool (Shift+V) of Adobe Illustrator CC student needs much less time to create perspectives of geometrical figures, texts, facades etc. Using vector graphic software Adobe Illustrator CC quality level of geometrical modeling tasks' accuracy and velocity of action will increase student's interest and would become effective in perceiving the essence of these tasks.

An individual who has high level knowledge of course-wise and geometrical and vector graphic softwares transfers adopted information into subconscious level and intuitively places actions to be fulfilled manually and hardware.

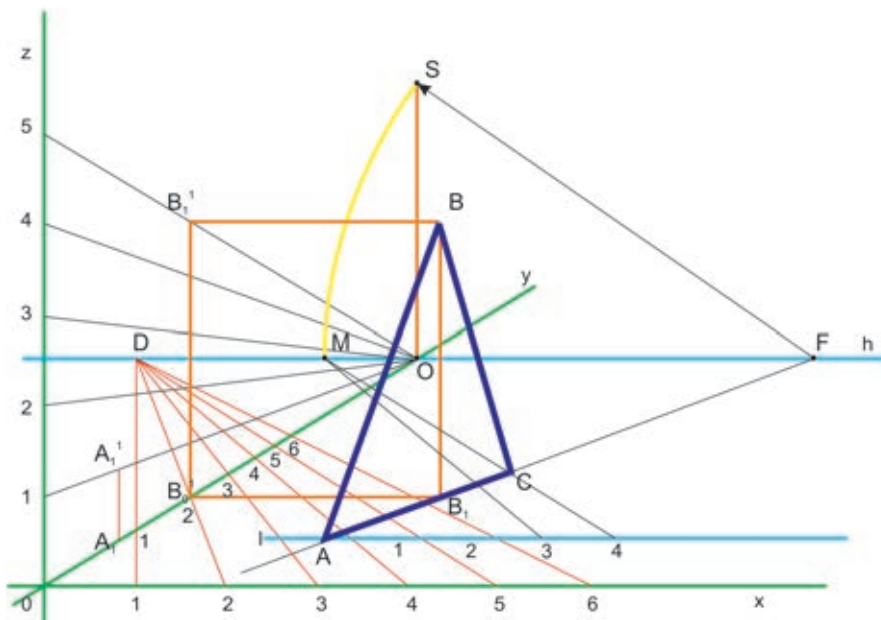
Article also refers to metrics issues in perspective it to be manipulation with planned features of non-particular and picture plane interrelations.



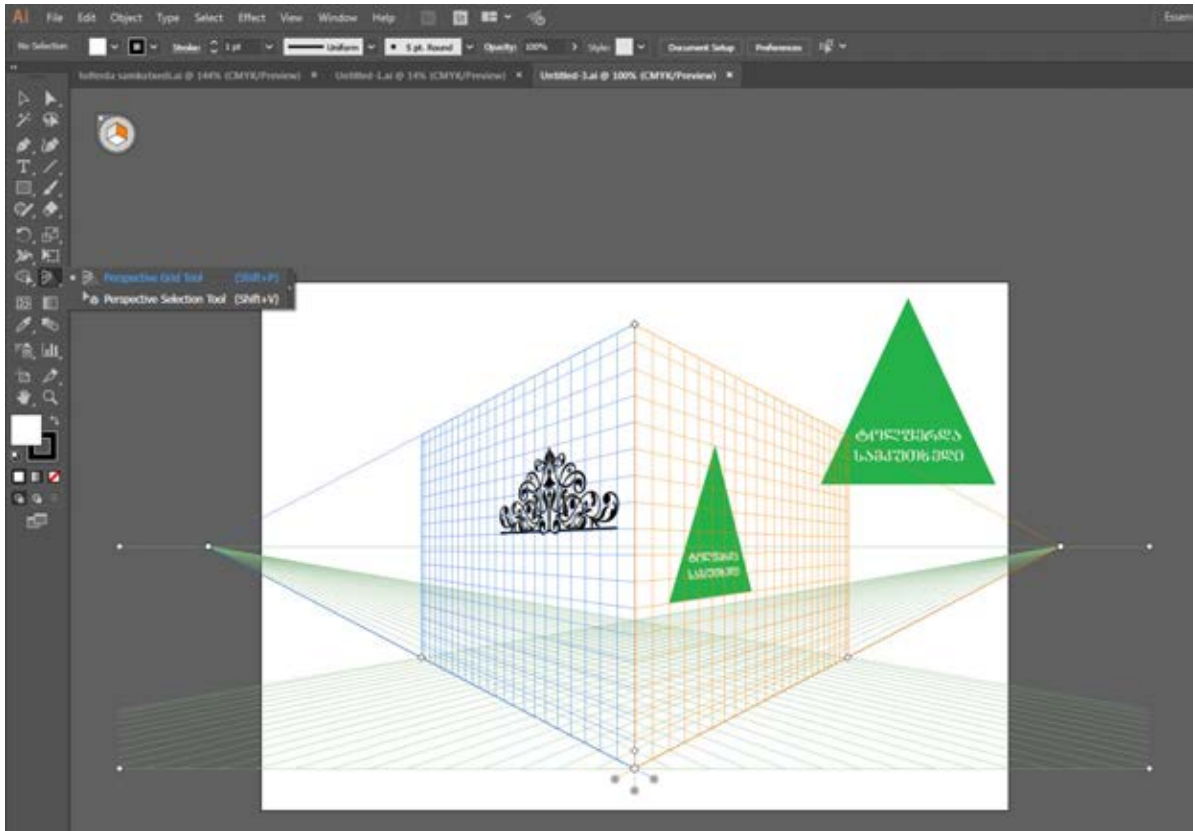
1. ფრონტალური პერსპექტივა  
Frontal Perspective



2. გეგმილური კავშირი სამასშტაბო ერთეულებისა და წრფის ანასახს შორის  
Schematic Relationship Between Scale Units and Straight Display



3. პერსპექტივში აგებული ტოლფერდა სამკუთხედი  
Isosceles Triangle Constructed in Perspective



4. Adobe Illustrator CC – ხელსაწყო პერსპექტივი

Adobe Illustrator CC – Perspective Grid Tool

## თქა აფხაქა

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

### ფერი კომპიუტერულ გრაფიკულ რედაქტორებში

ფერი მატერიალური სამყაროს ობიექტების ერთ-ერთი თვისებაა. ის აღიქმება, როგორც გაცნობიერებული მხედველობითი შეგრძნება. ესა თუ ის ფერი ობიექტს „ენიჭება“ ადამიანის მიერ, მისი მხედველობითი აღქმის პროცესში.

სწორად შერჩეულ ფერებს შეუძლია გამოსახულებისთვის ყურადღების როგორც მიქცევა, ასევე – არიდება. იმის მიხედვით, თუ რომელ ფერს ხედავს ადამიანი, მას უჩნდება განსხვავებული ემოცია, რომელიც ქვეცნობიერად აყალიბებს წარმოდგენას ობიექტებზე.

ფერი არის არა მარტო ჩვენი შეგრძნება, არამედ ის, პირველ რიგში, ფიზიკური მოვლენაა. ფერთა ფიზიკის განმარტებით – ფერი საგნებიდან არეკვლილი სინათლის ტალღაა. ზუსტად ტალღის სიგრძე განსაზღვრავს ფერს, რომლებსაც ჩვენ ვხედავთ.

1676 წელს ისააკ ნიუტონმა, სამწახნაგა პრიზმის დახმარებით, მზის თეთრი სხივი ფერებად დაშალა. ის შეიცავდა 6 ფერს. ნიუტონმა ეს ცდა შემდეგნაირად ჩაატარა: მზის სხივს უშვებდა წვრილ ხვრელში, რომელიც გაივლიდა პრიზმას, სადაც ეს სხივი იშლებოდა სპექტრალურ ფერებად – ნითელად, წარინჯისფრად, ყვითელად, მწვანედ, ლურჯად და იისფრად. ამ გამოსახულების შემკრებ ლინზაში გავლის შემთხვევაში, ყველა ფერის ერთობლიობა ისევ იძლეოდა თეთრს (სურ. 1). არსებობს ფერის წარმოქმნის სხვა ფიზიკური გზებიც, რომლებიც მაგალითად, ინტერფერენციის, დიფრაქციის, პოლარიზაციისა და ფლუორესცენციის პროცესებთანაა დაკავშირებული<sup>1</sup>.

ორ ფერს, რომელთა გაერთიანება გვაძლევს თეთრს, უწოდებენ დამატებით ფერებს. თითოეული ფერი წარმოადგენს დამატებითს ყველა დანარჩენი ფერის წარევის მიმართ.

ფერი იყოფა ორ კატეგორიად: ქრომატულად და აქრომატულად.

ქრომატულ ფერებს მიეკუთვნება: წითელი, წარინჯისფერი, ყვითელი, მწვანე, ლურჯი, იისფერი და მათი წარევი.

აქრომატულ ფერებს (უფერო) – მიეკუთვნება: თეთრი, შავი და ნაცრისფერის ყველა ტონი.

ფერთა ჰარმონია არის ცალკეული ფერების ან ფერთა სიმრავლის შერწყმა, რომელიც ქმნის ერთ მთლიანობას და ინვესს ესთეტიკურ განცდებს.

ფერთა ჰარმონია მიიღება იმ შემთხვევაში, როდესაც ობიექტის ყველა მახასიათებელი განსაზღვრულ თანწყობას ქმნის, ესენია: ფერის ტონი, ფერის გაჯერება, სიკაშკაშე და ფორმა.

ხშირად ფერებს დამატებით ყოფენ ცივ და თბილ ფერებად. ერთი შეხედვით, შეიძლება უცნაურად მოგვეჩვენოს ტემპერატურის შეგრძნების ფერთა მხედველობით აღქმასთან გაიგივება, მაგრამ ცდებმა გვიჩვენა, რომ სითბოს ან სიცივის სუბიექტურ შეგრძნებებში 3-4 გრადუსიანი სხვაობაა ლურჯ-მწვანედ და წითელ-წარინჯისფრად შეღებილ (იდეალურად დალაგებულ) სახელოსნოებში. ლურჯ-მწვანე შენობაში მომუშავეები სიცივეს 15<sup>0</sup> ტემპერატურაზე უჩიოდნენ, მაშინ როცა წითელ-წარინჯისფერ შენობაში სიცივეზე ჩივილი უკვე 11-12<sup>0</sup> ტემპერატურაზე დაინყეს<sup>2</sup>.

როგორც წესი, ფერები ხასიათდება მხოლოდ მათი ერთმანეთთან შედარების მიხედვით. ამიტომ, ყველა ფერი შეიძლება უფრო ზუსტად განვალაგოთ თბილ და ცივ ელფერებად, რაც საშუალებას გვაძლევს შევარჩიოთ ცივი წითელი ფერი ან თბილი მწვანე.

<sup>1</sup> Иоханнес Итен, *Искусство цвета*, М., 2013, გვ. 17.

<sup>2</sup> Иоханнес Итен, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 46.

ფერთა ჰარმონიაზე საუბრისას, შთაბეჭდილებებს ვაფასებთ ერთი ან რამდენიმე ფერის ურთიერთქმედებით.

ორი ან მეტი ფერი ჰარმონიულია, თუ მათი ნაზავი წარმოადგენს ნეიტრალურ ნაცრისფერ ფერს. ხოლო იმ ფერთა შეხამება, რომელიც არ გვაძლევს ნაცრისფერს, თავისი ხასიათით ხდება ექსპრესიული და დისჰარმონიული.

ფერის ნებისმიერი ესთეტიკური თეორიის მნიშვნელოვან საყრდენს ფერთა წრე წარმოადგენს, რადგან ის გვაძლევს ფერთა განლაგების სისტემას.

ფერთა კონსტრუირების სისტემაში შესასვლელად ვქმნით თორმეტნაწილიან ფერთა წრეს, ძირითად ფერებზე (ყვითელი, წითელი, ლურჯი) დაყრდნობით.

ფერთა წრე არის ერთგვარი ხელსაწყო, რომელიც გვიჩვენებს ძირითად და დამატებით ფერებს შორის დამოკიდებულებას, ასევე გვეხმარება ფერთა შეხამებაში.

ფერთა წრე შედგება სამი ძირითადი ნაწილისგან: ძირითადი ფერები (წითელი, ყვითელი, ლურჯი), რომლებიც ქმნის დამატებით ფერებს.

**დამატებითი (მეორადი) ფერები**, რომლებიც იქმნება ორი ძირითადი ფერის შერევით.

**დამატებითი (მესამედი) ფერები**, იქმნება ძირითადი და მეორადი ან ორი მეორადი ფერის შერევით (იტენმა მოახერხა დამატებითი ფერების კიდევ უფრო დანაწევრება).

პირველი სისტემატიზაცია შექმნა ლეონარდო და ვინჩიმ. მისი აზრით, ფერთა მრავალფეროვნება შეზღუდულია და ჭეშმარიტ ფერებად მხოლოდ შავი და თეთრი მიაჩნია. მან განიხილა ფერთა აღქმა, გამოავლინა კონტრასტული და დამატებითი ფერები.

ნიუტონმა ფერთა წრის მოდელი, მუსიკალური მოდელის ანალოგიით შექმნა – 7 ნაწილი – 7 მუსიკალური ნოტის შესაბამისად (სურ. 2).

გოეთე, ნიუტონისგან განსხვავებით, ფიქრობდა, რომ ფერი რეალურია და ობიექტურად არსებობს ბუნებაში. ის განასხვავებდა სუფთა ფერებს, რომლებიც არ მიიღება შერევით (წითელი, ყვითელი, ლურჯი) და შერეულ ფერებს, რომელთა რაოდენობაც განუსაზღვრელია. გოეთემ ცი-

სარტყელის ფერებს დაამატა ერთი, რომელიც იისფრის გაგრძელება და წითლის დასაწყისია და შექმნა თავისი ფერთა წრე (რომელსაც შეცდომით ნიუტონს მიაწერენ) (სურ. 3).

მოგვიანებით, იოჰანეს იტენმა წარმოადგინა 12-ნაწილიანი ფერთა წრე, რომელიც კლასიკურად მიიჩნევა და განსაკუთრებით პოპულარულია მხატვრებისა და დიზაინერების წრეში. ის დაფუძნებულია გოეთეს სუფთა ფერებზე (ძირითადი ფერები): წითელი, ყვითელი, ლურჯი, რომლებიც ქმნის დამატებით ფერებს (სურ. 4).

არანაკლებ ცნობილია ვილჰელმ ოსვალდის უწყვეტ სპექტრულ ფერთა წრე, სადაც ძირითადი ფერებია წითელი, ლურჯი და მწვანე (რაც ასევე თანამეროვე RGB-ის საფუძველს წარმოადგენს). აქ არ გვხვდება თეთრი და შავი. პირველი ფერის არსებობაა, მეორე – ფერებით მაქსიმალურად გაჯერებულობა (სურ. 5).

თორმეტნაწილიანი ფერთა წრის სისტემა არასაკმარისი აღმოჩნდა ფერთა მთელი სისტემის ყოვლისმომცველი მიმოხილვისთვის. წრის მაგივრად, აუცილებელი გახდა ფერთა სფერო, რომელმაც გარკვეული წარმოდგენა შეგვიქმნა დამატებით ფერთა კანონზე და თვალსაჩინოდ დაგვანახა მათი ურთიერთქმედება შავ და თეთრ ფერებთან.

ფერების შესახებ ეს ზოგადი ინფორმაცია შეეხება კომპიუტერულ გრაფიკასაც, კერძოდ, მასში ფერების გამოყენებას, თუმცა ის სხვა გარკვეული თავისებურებებითაც ხასიათდება.

გრაფიკულ რედაქტორებში ფერის ასახვაზე საუბრისას, მნიშვნელოვანია ორი ტერმინი: ფერთა მოდელი და ფერთა ასახვის რეჟიმი.

ფერთა მოდელები შეიძლება დავყოთ 4 ნაწილად: ადიტიური – (RGB), რომელიც დაფუძნებულია ფერთა შეკრებაზე;

სუბტრაქტიული – (CMYK), ფერთა გამოკლება (სუბტრაქტიული სინთეზი);

პერცეფციული – (HSB, HSL) ეყრდნობა აღქმას;

უნივერსალური (Lab) – მოიცავს ყველა ფერთა სპექტრს, რომელიც აღიქმება ადამიანის თვალის მიერ.

ფერთა მოდელები არის მათემატიკური მოდელები, რომლებიც რიცხვების ერთობლიობით აღწერს

ფერს, რაც ფერის მარტივ კომპონენტებად დაშლას და ამავდროულად, სინთეზს გულისხმობს.

კომპიუტერულ გრაფიკაში უფრო ხშირად 4 მოდელს იყენებენ: RGB, CMYK, HSB და ზოგჯერ Lab მოდელსაც.

RGB მოდელი ფერთა წარმოდგენის ყველაზე გავრცელებული მოდელია და აღწერს გამოსხივებულ ფერებს. მას ადიტიური ეწოდება, რაც „დამატებითს“ ნიშნავს. ფერების მიღება 3 ძირითადი ფერის - წითლის (Red), მწვანის (Green) და ლურჯის (Blue) სხვადასხვა პროპორციით შერევით ხდება. ფერთა ამ მოდელში ფერი აღინერება სამი მნიშვნელობით 0-დან 255-მდე დიაპაზონში. ეს მოდელი გამოიყენება მონიტორებზე, სხვადასხვა მოწყობილობებში, რომლებიც ასხივებს და ფილტრავს სინათლეს (მათ შორის, ტელევიზორები, პროექტორები, ფერადი პროექტორები). ის არის სამარხიანი და 1 პიქსელის ფერი წარმოდგენილია 24-ბიტით არხის ერთ ბაიტზე (სურ. 6). გამოსახულების ხარისხი ეკრანზე დამოკიდებულია ისეთ ფაქტორებზე, როგორცაა მონიტორის ხარისხი (რამდენად კარგად გვაძლევს „შავ“ ფერს, რამდენად პატარაა ნერტილი, რომლებიც შეადგენს გამოსახულებას ეკრანზე), ვიდეოსისტემის ხარისხი (რამდენად კარგად შეადგენს ყველა ფერს სამი ფერის კომბინაციით), ზოგჯერ კი გარემომცველი განათება (ბნელ ოთახში ან კაშკაშა მზეზე).

RGB მოდელის ნაკლი იმაშია, რომ მასში შექმნილი ყველა ფერის გამოტანა საბეჭდად შეუძლებელია. ფერის დაკარგვის თავიდან ასაცილებლად, შეიძლება გამოსახულებას რედაქტირება გავუკეთოთ CMYK რეჟიმში.

CMYK კიდევ ერთი, ხშირად და ფართოდ გამოყენებადი მოდელია. ის ადიტიური RGB-სგან განსხვავებით, სუბტრაქტიული მოდელია. სუბტრაქტიული ფერები მიიღება საერთო სინათლის სხივებიდან მეორადი ფერების გამოკლებით, აღწერს რეალურ საღებავებს, რომლებიც პოლიგრაფიულ წარმოებაში გამოიყენება. CMYK 4-არხიანი ფერადი მოდელია, მასში ფერების მისაღებად გამოიყენება 4 ძირითადი ფერი (Cyan) – ლაჟვარდი; (Magenta) – მენამული; (Yellow) – ყვითელი და (Black) – შავი (სურ. 7).

თუ გამოსახულებას საბეჭდად ვამზადებთ, მაშინ CMYK მოდელთან უნდა ვიმუშაოთ, რადგან სხვა შემთხვევაში ის, რასაც მონიტორზე დავინახავთ და ის, რაც ფურცელზე მიიღება, განსხვავებული იქნება იმდენად ძლიერად, რომ მთელი სამუშაო შეიძლება ფუჭი აღმოჩნდეს.

HSB 3 არხიანი ფერადი მოდელია, რომელიც გამოიყენება ფერთა კორექციის გრაფიკულ გამოსახულებებთან სამუშაოდ. ის აპარატულ-დამოკიდებულია და შეესაბამება ადამიანის თვალით აღქმულს, რამდენადაც თვალი აღიქვამს სპექტრალურ ფერებს, როგორც სხვადასხვა სიკაშკაშის ფერებს, ხოლო მოდელში HSB ყველა მათგანს მიენერება 100%.

ამ მოდელში ფერის ასახვა ხდება სამი პარამეტრით: ფერის ტონალობა (Hue), ფერის გაჯერება (Saturation) და სიკაშკაშე (Brightness). თითოეულ მათგანს შეესაბამება ცალ-ცალკე არხები (სურ. 8). ფერის ტონალობა (Hue) – წარმოადგენს სუფთა ფერს. თუ ამ მოდელს წარმოვადგენთ ცილინდრის სახით, მაშინ სუფთა ფერები განლაგდება ფერთა წრის ნაპირზე.

ფერის გაჯერება (Saturation) – იცვლება ფერთა წრის ცენტრიდან პერიფერიებისკენ და განსაზღვრავს ფერში თეთრის შემცველობის წილს. გაჯერების მომატებას მივმართავთ სუფთა ფერისკენ, ხოლო პარამეტრის მნიშვნელობის 0-მდე შემცირება, შერჩეულ ფერს გარდაქმნის თეთრად. სუფთა ფერს შეესაბამება 100%-იანი გაჯერებულობა.

სიკაშკაშე (Brightness) – განსაზღვრავს ფერის ინტენსივობას და ასახავს ფერში შავის წილს. ცილინდრულ მოდელში სიკაშკაშე იცვლება ცილინდრის ვერტიკალური ღერძის გასწვრივ. ფერის სიკაშკაშის მომატება იწვევს შერჩეულ ფერში შავის წილის შემცირებას და შესაბამისად, ამ ფერის გაღიავენებას<sup>3</sup>.

HSB-ს გარდა, იმავე ფერთა მოდელს HSL ან HLS დასახელებით შეიძლება შევხვდეთ. ამ შემთხვევაში Brightness-ის (სიკაშკაშე) ნაცვლად, გამოიყენება სიტყვა Luminosity (ნათება) ან Lightness (კაშკაშა, ნათელი), რომლებიც პრაქტიკულად იგივეს ნიშნავს.

<sup>3</sup> რ. ერისთავი, *CorelDRAW პრაქტიკული კურსი მეტოლური მითითებებით*, თბ., 2004, გვ. 8.

HSB-ს ხარვეზია ის, რომ კომპიუტერის მონიტორზე მუშაობისას, აუცილებელია მისი გადაყვანა RGB, ხოლო ოთხფეროვანი ბეჭდვისას CMYK სისტემებში.

Lab მოდელი არის აპარატულ-დამოუკიდებელი. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ფერი, რომელიც ფორმირდება ამ რეჟიმში, ერთნაირად გამოიყურება იმის მიუხედავად, როგორი წესით იქნება ასახული. ეს მოდელი შეიმუშავა განათების საერთაშორისო კომისიამ (CIE) სხვა მოდელების არსებითი ხარვეზების დაძლევის მიზნით.

Lab-ი წარმოადგენს წმინდა მათემატიკურ მოდელს, რომელიც დაფუძნებულია უშუალოდ ადამიანის აღქმაზე და ფერები, რომლებსაც ის მოიცავს, შეესაბამება ადამიანის თვალს - ის მოიცავს RGB და CMYK-ის მოცულობას და აჭარბებს მას (სურ. 9).

მოდელში a და b არხები განსაზღვრავს ფერის ტონალობას, ამასთან, თითოეული მათგანი მოიცავს ინფორმაციას ერთდროულად ორი სანინალმდეგო ფერის შესახებ.

Lab მოდელი კარდინალურად განსხვავდება დანარჩენი ფერადი მოდელებისგან იმით, რომ (L-არხი) სიკაშკაშე არ არის დაკავშირებული ფერად არხებთან, რაც საშუალებას გვაძლევს გამოსახულების ფერის შეცვლის გარეშე მოვახდინოთ ფერთა კორექცია ისე, რომ არ შეიცვალოს ფერი<sup>4</sup>.

ამ მოდელში მარტივად სრულდება ბევრი გავრცელებული ოპერაცია. მათ შორის, სიმკვეთრის მომატება, ტონური კორექცია და ა.შ. რამდენადაც მოდელს გააჩნია დიდი ფერთი მოცულობა, მასში გადაყვანა არ არის დაკავშირებული დანაკარგთან, ამიტომ მას იყენებენ, როგორც ერთი მოდელიდან მეორეში გადაწყვანს.

რადგანაც ფერთა ყველა მოდელი არის მათემატიკური, ისინი მარტივი ფორმულებით, მარტივადვე კონვერტირდება ერთიდან სხვა მოდელში. ასეთი კონვერტორები გააჩნია ყველა სანდო გრაფიკულ პროგრამას.

რაც შეეხება ფერთა ასახვის რეჟიმს – ეს არის ფერთან მუშაობის მეთოდი, რომელიც დამოკიდებულია შერჩეულ ფერთა მოდელზე (შავ-თეთრი, ნახევარტონალური, ფერადი).

Bitmap – შავ-თეთრი რეჟიმი (მონოქრომული გრაფიკა, რასტრული გრაფიკა), რომელსაც არ აქვს ფერი, მასში მხოლოდ თეთრი, შავი და ნაცრისფერი ტონებია. ის შედგება ერთი არხისგან და გამოიყურება როგორც ჩვეულებრივი შავ-თეთრი ფოტო (სურ.10), ამიტომ, ყოველი პიქსელი იკავებს კომპიუტერის მეხსიერების 1 ბიტს, რის გამოც, მას Bitmap-საც უწოდებენ. ყველაზე მაღალი გაფართოების გამოსხულებაც კი დისკზე ძალიან ცოტა ადგილს მოითხოვს.

ამ რეჟიმში არ გამოიყენება ფილტრები და გაბუნდოვნების ინსტრუმენტები, არ შეიძლება მათი დამუშავება ტონირების საშუალებით და სიმკვეთრის რეგულირებით. ამ სახით, როგორც წესი, ინახება ტექსტური დოკუმენტები, გეგმები, ნახაზები და ა.შ.

Grayscale ნაცრისფერი გრადაციის რეჟიმი. ინფორმაციის ორგანიზებისთვის გამოიყენება ერთი ფერადი არხი, რომელსაც გრაფიკულ პროგრამებში ნაცრისფერი (Gray) არხი ეწოდება. ის უზრუნველყოფს ნაცრისფერის 256 ელფერის აღქმის ასახვას შავიდან (0) თეთრამდე (255) დიაპაზონში. Grayscale რეჟიმში ყოველი პიქსელი აღინერება 8 ან 16 ბიტით. ნაცრისფერის გრადაციის რეჟიმში შეიძლება გარდავექმნათ როგორც ბიტური, ასევე სხვა ფერთა რეჟიმებიც (სურ. 11).

გამოსახულებები ამ რეჟიმში გამოიყენება შავ-თეთრი პოლიგრაფიული გამოცემების (გაზეთი, ნიგნი) მოსამზადებლად და ზოგიერთ შემთხვევაში, ვებ-გვერდების გასაფორმებლადაც.

ამგვარად, ფერი შეიძლება გამოვიყენოთ, რათა გადმოვცეთ ინფორმაცია ელემენტების შესახებ და გავაუმჯობესოთ გამოტანილი მონაცემების მიმზიდველობა და ხარისხი.

<sup>4</sup> რ. ერისთავი, CorelDRAW, თბ., 2004, გვ. 10.

Tea Aphkhadze

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

## Color in Computer Graphic Editors

This article focuses on general information about color: Experiment by Isaac Newton, where using a triangular prism, analyzed white sunlight into a spectrum of colors. Harmony of colors, which provides separate colors and merges the color combinations. The colorwheel – Color deployment tool, and its development history, which was first systematised by Leonardo da Vinci, Newton – similar to the notes of the musical scale. , Itten – 12 hue color wheel (circle) and at last Ostwald color circle Here the RGB color circle is mensurated: Starting with the primary colors Red, Green and Blue.

Also there is summarised modern tools of color reproduction: color models and color systems, its strengths and weaknesses

4 mostly used color models (RGB, CMYK, HSB, Lab):

**RGB** – 3-Channels, additive color model for Computer display and other devices. Its 3 primary colors are Red, Green, Blue

**CMYK** – 4-Channels, subtractive color model, for printed material. The primary colors in this model are: Cyan, Magenta, Yellow and Black.

**HSB** – Stands for Hue, Saturation and Brightness. 3 Channels color model – Graphic images to work with for color correction.

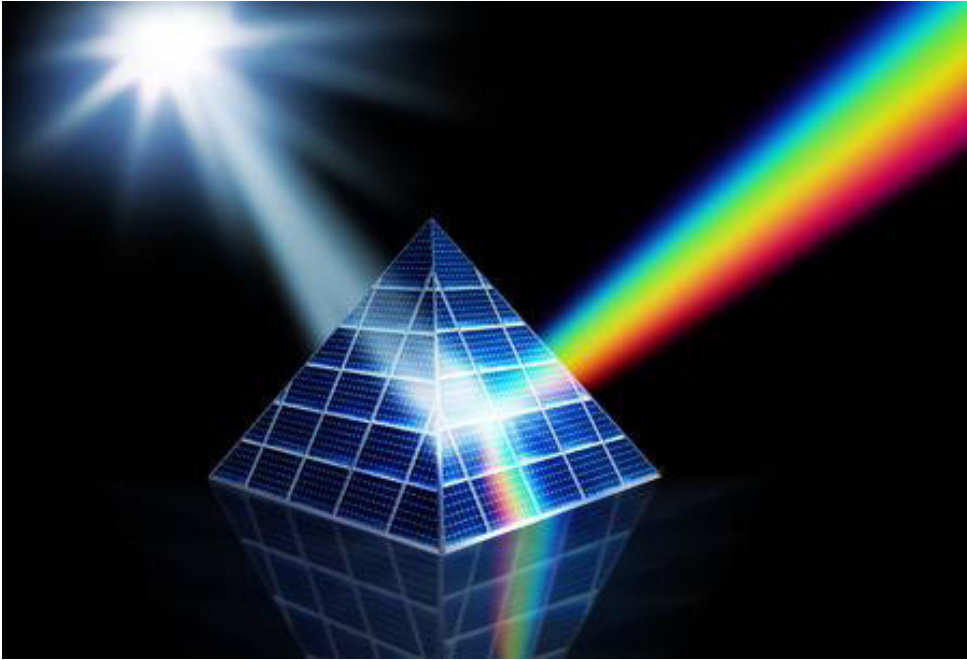
3-Channels **Lab** model, use for various raster and vector images (graphics), describes the widest range of colors.

And finally we talk about color systems (Bitmap, Grayscale)

**Bitmap** – 1-Bit Black and white color system for monochrome images (graphics)

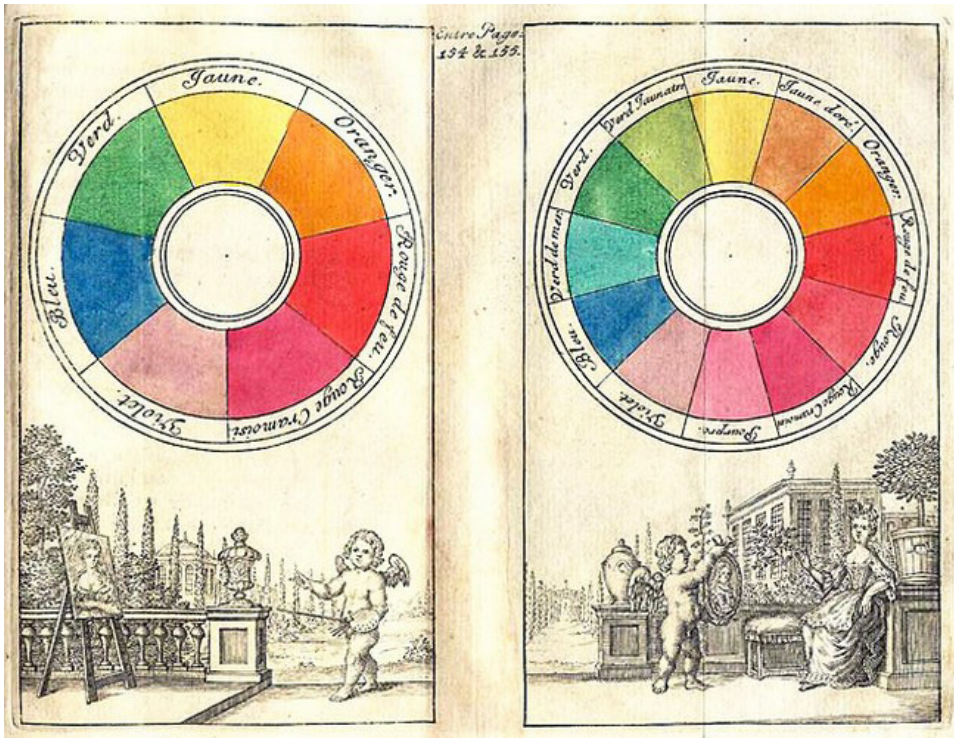
And 8-Bit **Grayscale** system – for half-tone images to work with for color correction.





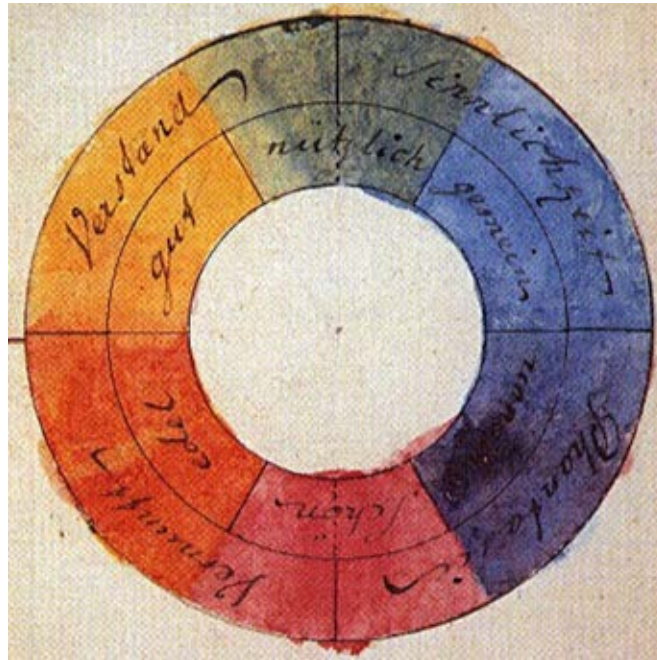
1. ნიუტონის ექსპერიმენტი

Newton's Prism Experiment



2. ნიუტონის ფერთა წრე

Newton's Color Wheel



3. გოეთეს ფერთა წრე

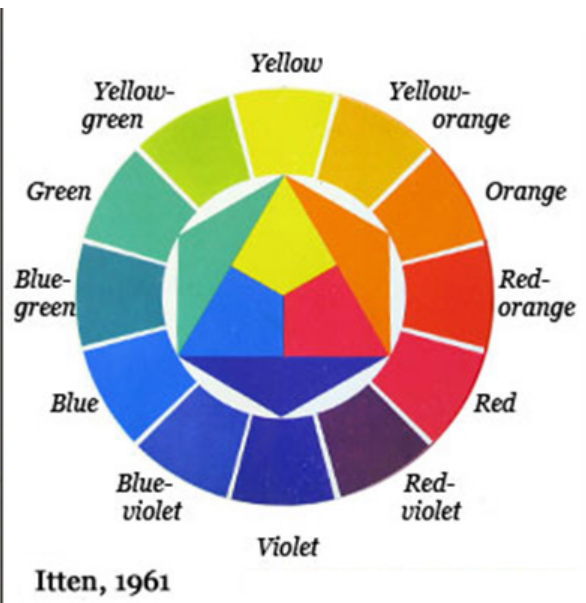
Goethe Colour Wheel

4. იტენის ფერთა წრე

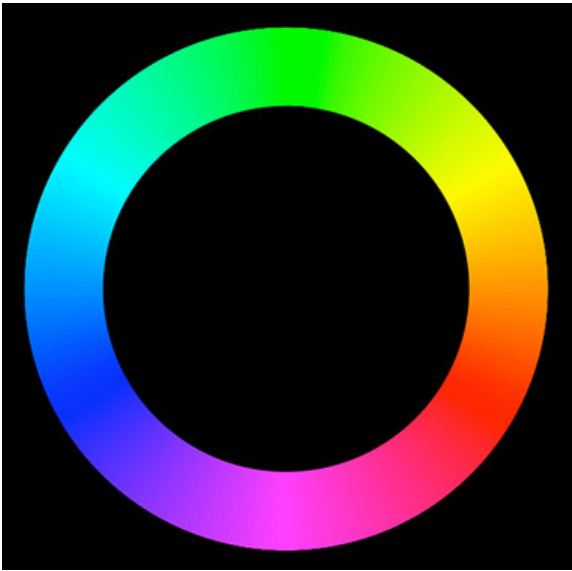
Itten Color Wheel



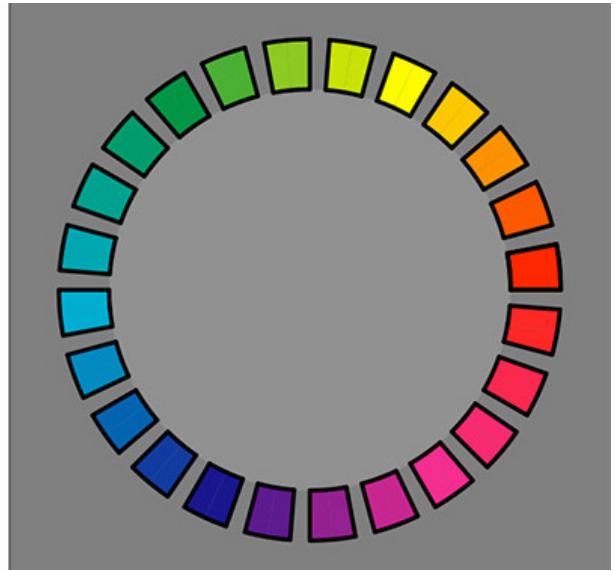
Itten, 1921



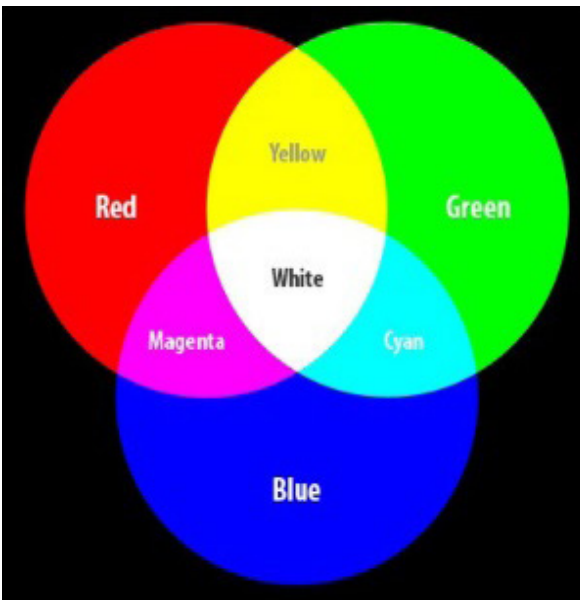
Itten, 1961



5. ოსვალდის ფერთა წრე



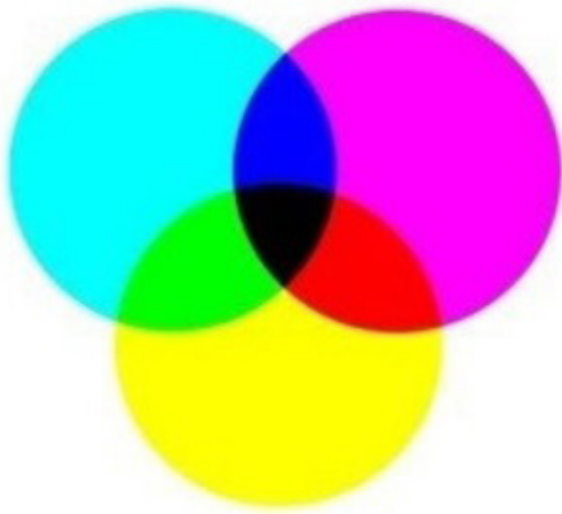
Ostwald Color Wheel



6. RGB ფერთა მოდელი

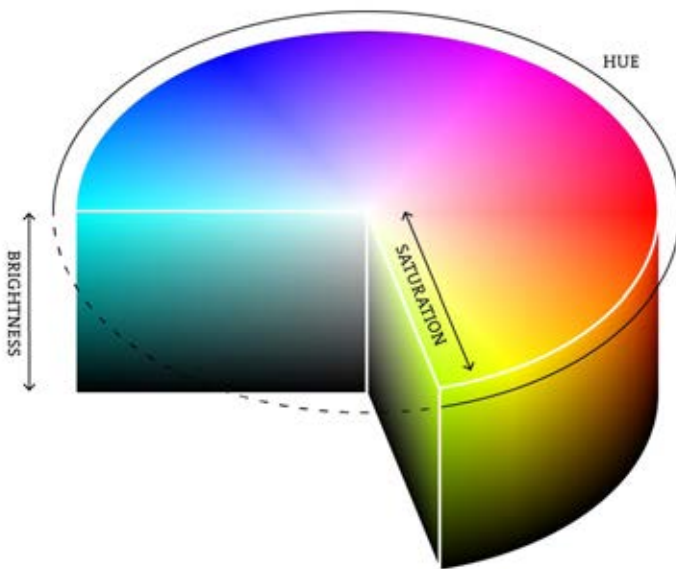


Color Model RGB



7. CMYK ფერთა მოდელი

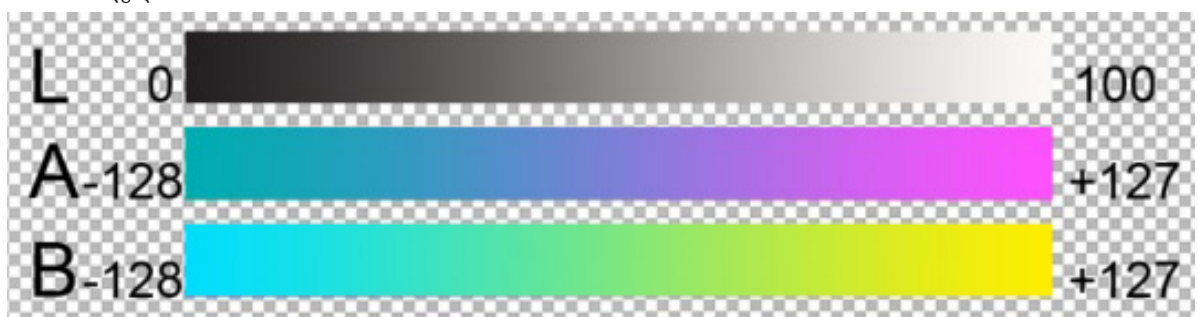
Color Model CMYK



8. HSB ფერთა მოდელი  
Color Model HSB

9. Lab მოდელი

Lab Model





10. Bitmap რეჟიმი

Bitmap System

11. Grayscale რეჟიმი

Grayscale System



## სენჯარ სარი

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

### კრისტალური ბირთვების სტაბილურობის შენარჩუნება მაკრო კრისტალურ ჭიქურებში

მაკრო კრისტალური ჭიქური გროვდება ჭიქურის მდნარ ზედაპირზე და ქმნის სხვადასხვა კრისტალურ სტრუქტურებს. მათი ვიზუალურად გამოჩენვა შესაძლებელია, ვინაიდან ისინი განსხვავდება ჩვეული კრისტალური ჭიქურის ზედაპირისგან. მაკრო კრისტალური ჭიქურის გაციების პერიოდი უფრო ხანგრძლივია ვიდრე ნორმალური კრისტალური ჭიქურისა. გაგრილების გრაფიკის ხანგრძლივ პერიოდში კრისტალური ბირთვები ასწრებს გაფართოვებას და ზრდას, ყინულის კრისტალების ზრდის მსგავსად.

ღუმელის ტემპერატურის ზრდასთან ერთად, ნედლი მასალა, რომელიც ქმნის კრისტალურ სტრუქტურებს, დნება და იწყებს ერთმანეთში ქიმიური შენაერთების ჩამოყალიბებას. აქედან გამომდინარე, როდესაც ევტექტიკური წერტილი მიღწეულია, კრისტალები, რომლებმაც ნელი გაგრილების მეშვეობით, ჩამოაყალიბა სტრუქტურული კავშირები, ლეზულობს საკუთარ, დამახასიათებელ თვისებებს, ფართოვდება იმ მინერალებთან ერთად, რომლებიც მათთან ერთად ჩადნა ჭიქურში და შეუერთდა მის სტრუქტურას.

#### მაკრო კრისტალურ სტრუქტურასთან შესაბამისობა:

სათანადო პირობებში ყველა ნაცნობ კრისტალურ ჭიქურს გააჩნია მაკრო ბირთვების წარმოშობის და მათი სტაბილურობის მიღწევის პოტენციალი. დიდ გავლენას ახდენს ისეთი ასპექტები, როგორცაა ჭიქურის დატანის მეთოდი, ღუმელში ჰომოგენური ატმოსფერო, მასალის სისუფთავის დონე, დამხმარე დანადგარების და იარაღების, მაგალითად, ნისქვილის, სანაყის და გრინდერის ქიმიური სისუფთავე, როდესაც მათზე არ არის სხვა ქიმიკატები. გარდა ამისა, კრისტალის ჩამოყალიბებაში დიდი მნიშვნელობა აქვს კერამიკის სტრუქტურას, რომელზეც უნდა დაიტანონ ჭიქური.

#### ***ა) დაფქვის პროცესში გასათვალისწინებელი მნიშვნელოვანი მომენტები:***

ჭიქურის რაოდენობის ზრდასთან ერთად, მისი ხელით დამზადების მეთოდი რთულდება. კრისტალიზებული ჭიქურის წარმოების დროს, კასკადური ან ჯაჭვოვან-ბურთოვანი ტიპის ნისქვილის გამოყენების შემთხვევაში, გვექმნება ორი პრობლემა. ნისქვილში ადრე სხვა მასალის გამოყენების შედეგად, მისი გასუფთავების შემთხვევაშიც კი, რჩება წინა მასალის ნარჩენები, რომლებიც იჭრება კრისტალირებულ ჭიქურში. ეს უცხო ნივთიერებები მცირე რაოდენობითაც კი ახდენს გავლენას კრისტალირების მაკრო სტაბილურობაზე (ნახ.1).

#### ***ბ) ალუმინოოქსიდური კერამიკული ბურთულები და ნანოფორები ნისქვილის კედლებზე:***

ალუმინოოქსიდურ კერამიკულ საფქვავ ბურთულებს, რომლითაც ფხვნიან და ფქვავენ მკვრივ ნედლ მასალას, გააჩნია მოსის შკალაში სიმყარის 9 ნომერი. დამოუკიდებლად იმისა თუ რამდენად გამძლეა ეს ბურთულები, ისინი თერმო-დინამიკურ კანონზომიერებებს და, ხახუნის გამო, ცვეთას ექვემდებარება. დასაფქვავი მასალის სიმკვრივე, დაფქვის ხანგრძლივობა, გარემომცველი ტემპერატურა და ნარევი ალმოჩენილი აბრაზიული ნივთიერებები იწვევს ბურთულების ეროზიას და დაპატარავებას. აქედან გამომდინარე, დაფქვის პროცესში შესაძლებელი ხდება  $Al_2O_3$  დიდი რაოდენობით შეჭრა კრისტალურ ჭიქურში. ეს

რაოდენობა პრობლემურია მაკრო კრისტალიზებული ჭიქურის წარმოებისთვის, ვინაიდან იგი არ არის გათვალისწინებული სტანდარტული კრისტალის ზეგერის კალკულაციით.

ჭიქურში შეჭრილი  $Al_2O_3$  არ წარმოადგენს დაფქვის ერთადერთ პრობლემას. თვითონ ნისქვილის კედლები ცვეთადი სტრუქტურაა, რომელსაც გააჩნია ფორები, რომლებიც ჩანს ახლო დათვალიერებისას. კედლების ნაკანრებში და ფორებში გროვდება წინა დაფქვიდან დარჩენილი ნაწილაკები, რომლებიც არ ირეცხება. ბურთულების მოძრაობის შედეგად ეს ნარჩენები იძვრება ადგილებიდან და ირევა ჭიქურში. ასევე ხდება კრისტალური ჭიქურის ნაწილაკების შეღწევა ნისქვილის კედლების ნანოფორებში. ორივე ფაქტორი უარყოფით ეფექტს ახდენს მაკრო კრისტალიზებული ჭიქურის სისუფთავეზე.

**გ) გრინდერი (დამქუცმაცებელი) და სანაყი:** ჭიქურის მცირე რაოდენობებით წარმოების დროს, ამ ორი ხელსაწყოს გამოყენება აგრეთვე საყურადღებოა. კერამიკის წარმოების ტექნოლოგიაში იყენებენ ფაიფურის, ალუმინის და მინის სანაყს და გრინდერს. შესაბამისად, მიუხედავად იმისა, რომ უცხო მასალის მცირედი ნარჩენები იქნება გარეცხილი, ნანოფორებში და ნაკანრებში მაინც რჩება მათი ნარჩენები, რომელთაც გავლენას ახდენს მაკრო კრისტალურ სტრუქტურაზე.

ამ გარემოებათა გამო, რეკომენდირებულია ორგანული ან ნავთოქიმიური მასალისგან დამზადებული, ხისა და პლასტიკის სანაყების გამოყენება, რომლებიც არ გამოყენებულა სხვადასხვა არაორგანული მასალის დასამუშავებლად. ხის და პლასტიკის მიკრო ნაწილაკები არ უერთდება ჭიქურს და არ ტოვებს კვალს, რომელიც პირდაპირ გავლენას ახდენს ჭიქურის კრისტალის ბირთვზე. მათი დიდი უმრავლესობა ლუმელში იწვება.

**მაკრო კრისტალური ჭიქურის ნედლეული მასალის სისუფთავის შენარჩუნება:**

ქიმიური და ფარმაცევტული დარგების მწარმოებლები დღეს განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევენ სისუფთავის შენარჩუნებას. თუ გადავხედავთ ქიმიური ნედლეულის ბაზარს, დავინახავთ ფასებში უმველებელ სხვაობას ერთი და იგივე მასალის ტექნიკური დონის ხარისხსა და ანალიზის დონის ხარისხს შორის. ამის მიზეზია მონინავე ტექნოლოგიების გამოყენება სისუფთავის დონეების მისაღწევად, რომელიც იწვება სიზუსტის 9.999%-დან და ადის უფრო მაღალ ციფრებზე. ჭიქურში მაკრო კრისტალების უმცირესი ზომის მისაღწევად საჭიროა სისუფთავის უმაღლესი დონის ანალიზის მქონე, ქიმიური ნივთიერების გამოყენება. ტექნიკური დონის ხარისხის ქიმიური ნივთიერების გამოყენება მაკრო ჭიქურის წარმოებაში იწვევს შემთხვევითი და არასტაბილური ხარისხის დონეს.

**მაკრო კრისტალური ჭიქურის გამონვა:**

ჭიქურის სისქე და გამონვის, დაყოვნების, გაგრილების მრუდი არის მაკრო კრისტალების ფორმირებისა და დაცვის მთავარი ფაქტორები. ხანგრძლივი და ხაზოვანი გაგრილება უზრუნველყოფს კრისტალების ზედაპირზე ხისტად დაფიქსირებას, რის შედეგადაც ისინი არ სკდება და არ კლებულობს ზომებში. ჭიქურის სისქე იძლევა იმის შესაძლებლობას, რომ მაკრო კრისტალებმა შეაღწიოს ნედლეულ მასალაში გაფართოებისა და ზრდის პროცესში.

ლუმელის ტემპერატურა მცირდება  $100^{\circ}C$ -ით ჭიქურის ეუტექტიკური წერტილის ქვევით და შენარჩუნდება ამ დონეზე ხანგრძლივი პერიოდის განმავლობაში. მიმდინარე პერიოდში ტემპერატურა უნდა შენარჩუნდეს, რომლის დროსაც ჭიქური ზედაპირიდან არ ჩამოიღვენთება. რადგან კრისტალურ ჭიქურებს ეს კონდინცია სხვადასხვა აქვს –  $100^{\circ}C$  ადებულია საშუალო მნიშვნელობად. ეს მონაკვეთი წარმოადგენს მაკრო კრისტალების ფორმირების ყველაზე მნიშ-

ვნელოვან დროს. ამ ეტაპზე კრისტალები იზრდება და ქმნის ჯგუფებს. ხოლო გაციების პერიოდში ისინი სტაბილურობას იძენს. ამიტომაც, ასეთი მნიშვნელოვანია მიმდინარე პერიოდში მოცდა, რადგან ის განსაზღვრავს მაკრო კრისტალების სასურველ ზომებს (გრაფიკი 1).

არ შეიძლება სხვადასხვა ჭიქურის ერთდროულად მოთავსება ლუმელში, რადგან სხვადასხვა მასალისგან დამზადებულ ჭიქურს ლუმელში განსხვავებული ფაზური ქცევა ახასიათებს. როდესაც წყალი ტოვებს ქიმიური ნედლეულის მასალას, ლუმელის ატმოსფეროში გაზი წარმოქმნება, რაც კრისტალურ ჭიქურზე დადებით ან უარყოფით გავლენას ახდენს. გარდა ამისა, ვინაიდან კრისტალურ ჭიქურს აქვს ხანგრძლივი გაგრილების პროგრამა, შეუსაბამო პროგრამა უარყოფით გავლენას ახდენს იმ ჭიქურის მდგომარეობაზე, რომლისთვისაც ეს პროგრამა არ იყო შექმნილი.

#### **კრისტალური ბირთვები აღწევს მაკრო (დიდ) ზომებს:**

კრისტალიზაციის ძირითადი ეტაპების შესწავლის მიზნით, უამრავი კვლევაა ჩატარებული. მიუხედავად ამისა, არსებობს აგრეთვე კრისტალების ქაოტურად ფორმირების ფაქტები. არაორგანულ ქიმიკაში შეინიშნება მინერალებში შემავალი მჟავისა და მარილის ნარევის შედეგად, მოულოდნელი კრისტალების წარმოქმნის ტენდენცია. მსგავსი გარემოების შედეგად, გაცხელებისას, შესაბამის პირობებში ხდება კრისტალიზებული ჭიქურის ფორმირება (სურ. 1).

მიღებულია, რომ კრისტალური ჭიქური ყოველთვის სქლად უნდა იყოს დატანილი. სინამდვილეში ეს ასე არაა. აგრეთვე არ არსებობს ყველა ჭიქურის მაღალ ტემპერატურაზე გამოწვის საჭიროება. ყველა ჭიქურს აქვს გამოწვის თავისი ტემპერატურა და პირობა. მსგავსად ამისა, სხვადასხვა კრისტალიზებულ ჭიქურს გააჩნია გამოწვის განსხვავებული მაჩვენებელი და ტემპერატურა. თუმცა, ყველა მაკრო კრისტა-

ლიზებულ ჭიქურს ერთი საერთო თვისება აქვს. დაყოვნების და გაგრილების ხანგრძლივობა არის ბირთვების ზრდის ყველაზე აუცილებელი ატმოსფერული ფაქტორი. კრისტალის ბირთვების ფორმირებისთვის ჭიქური უნდა იყოს დაბალი სიბლანტის. კრისტალის ბირთვების სიმკვრივე უფრო მაღალია ვიდრე ჭიქურის, რომლის შემადგენლობაშიც ის შედის. ბირთვების გაადვილებული განვითარებისთვის ჭიქურის სისქე უნდა იყოს დაახლოებით 2 მმ. ვერტიკალური ფორმების გამოწვის დროს, ფორმის ზედა ნაწილზე ჭიქური უფრო სქლად უნდა იყოს დატანილი, ვიდრე ქვედაზე, მიზანია – ლუმელის თაროების დაცვა ჭიქურის ჩამოღვენით გამოწვეული დაზიანებისგან.

ჭიქურის ფორმის კრისტალიზაცია ორ ეტაპად მიმდინარეობს. პირველ ეტაპზე ბირთვი ფორმირდება, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ატომები, რომლებიც განლაგებულია მონესრიგებული წესით, ქმნის მინიმუმ ერთ შენაერთს (კრისტალურ ბირთვს). მეორე ეტაპის დროს, კრისტალური ბირთვები სისტემატურად იზრდება დამატებით ატომებთან ან ატომების ჯგუფებთან ერთად. კრისტალური ბირთვი ფორმირდება ლუმელში 600-დან 900°C ტემპერატურის პირობებში. ზოგადად, 850°C პირობები აუცილებელი საკმარისი დროა სასურველი რაოდენობის ბირთვების ჩამოსაყალიბებლად. ჭიქურის დამახასიათებელი თვისებების შესაბამისად, დაბალტემპერატურიანი ჭიქურის შემთხვევაში, ბირთვი იწყებს ზრდას 900° პირობებში, ხოლო მაღალტემპერატურიანი ჭიქურის შემთხვევაში – 1250°C პირობებში (ნახ.2).

ნედლი მასალა და ჟანგეულები, რომლებიც ჭიქურის კომპოზიციას ქმნის, უნდა იყოს სწორად შეირჩეული. შერჩეული მასალის პროპორციასაც მნიშვნელოვანი როლი აქვს კრისტალის ბირთვის ფორმირებაში. სასურველია ალუმინის ოქსიდის გამოყენებისგან მაქსიმალურად თავის შეკავება. თუმცა თუ არ ვიყენებთ მას, ჭიქური ფორმის



ზედაპირზე ჩამოდნება, ვინაიდან მისი დნობის დონე შემცირდება. სიფრთხილის გამო,  $Al_2O_3$  უნდა იყოს გამოყენებული მინიმალური რაოდენობით. ჭიქურის ნედლეულის დაქუცმაცებული მარცვალი და შემფერავები უნდა გაიცრას 100-უჯრედიან საცერში (100 Mesh სტანდარტი).

ჭიქურს კრისტალიზაციის ყველაზე მძლავრ ტენდენციას სძენს დაბალი ატომური ნონის ქიმიური ელემენტები, ისეთი, როგორიცაა ნატრიუმი, კალიუმი, კალციუმი, მანგანუმი, რკინა, თუთია და ა.შ., რომლებიც ქმნიან ოქსიდებს (RO). ტემპერატურის ზრდასთან ერთად, ამ მასალის ხსნადობაც იზრდება, რაც გაგრძელებისას, უზრუნველყოფს სხვადასხვა ზომის კრისტალების ფორმირებას.

იმ შემთხვევაში თუ ჭიქურის საბაზისო ოქსიდების ჯგუფში ოქსიდების რაოდენობა დაბალია, კრისტალიზაციის ტენდენცია მაღალია. ოქსიდების რაოდენობის ზრდასთან ერთად, კრისტალიზაციის ფორმირების შანსი მცირდება; შედეგად, ადგილი ექნება დნობას და გამჭვირვალობას. კრისტალური ბირთვები ოპტიმალურად ვითარდება ტუტოვან ჭიქურში. ზეგერის ფორმულის მიხედვით, კრისტალები ფორმირდება 0,4-0,7 mol-ის მქონე  $Na_2O$  ან  $K_2O$ . ჭიქურში.  $PbO$  და  $B, O$ , ნაცვლად, ტუტოვანის გამოყენებაც იძლევა კარგ შედეგს. თუმცა გასათვალისწინებელია, რომ ტუტოვანის ზედმეტად მაღალი რაოდენობით გამოყენება გამოიწვევს ჭიქურის დატალღვას. ამის მიზეზი ტუტის წყალში ხსნადობის თვისებაა. კრისტალიზებულ ჭიქურში ბირთვების ფორმირებისთვის უნდა იყოს გამოყენებული, 0,3-0,6 mol-ის მქონე  $ZnO$ , ზეგერის ფორმულით. თუთიის ოქსიდისა და ტიტანის ოქსიდის შენაერთი აჩქარებს კრისტალური ბირთვების განვითარებას (სურ 2).

ჭიქურში დიდი რაოდენობით ტიტანის ოქსიდის შემთხვევაში, ბირთვის ჩამოყალიბების დროს, ჩნდება ტიტანის ოქსიდისთვის დამახასიათებელი ფერადი ტალღები. ტიტანის ოქსიდის წვრილად დამუშავების

შემთხვევაში, ჩამოყალიბებული კრისტალის ზომაც იქნება მცირე. ზეგერის ფორმულაში სასურველია ტიტანის ოქსიდის 0.3 mol გამოყენება. ტიტანის ოქსიდი აყალიბებს ჭიქურის მყავის შემადგენელს და სილიკონის ოქსიდი ქმნის საუკეთესო კრისტალიზებულ ბირთვებს, მაშინ, როდესაც ბორის მყავა, მცირე ატომური ნონის გამო, საზიანოა კრისტალიზაციისთვის და ჭიქურში ქმნის კლასტერებს.

მაღალი ატომური ნონის ოქსიდები, როგორცაა ბარიუმის და ტყვიის ოქსიდები, საზიანოა კრისტალიზაციისთვის. მათი საკმარის რაოდენობებში გამოყენებისას, ვიღებთ მინის სტრუქტურას.

მანგანუმის ოქსიდის გამოყენება მსხვილი კრისტალური ნაწილების ჩამოყალიბებაში გვაძლევს სხვადასხვა, მოულოდნელად გაუმჯობესებულ სტრუქტურას. თუმცა, მიღებული ბირთვების ფორმა არ იქნება თანაბარი. თუ ჩვენ გამოვიყენებთ ე.წ. „გრაფტირების“ მეთოდს, ანუ გავფილტრავთ ჭიქურს, ერთნაირი სახის ბირთვების მისაღებად, შეგვეძლება მათი გადანერგვა უკვე სხვა ჭიქურშიც. ამისთვის საჭიროა გაფრიტების (ჭიქურის მოხარშვის) პროცესის გამოყენება.

გაფრიტების შემდგომ, გამოწვის პროცესის შედეგად, კრისტალის ბირთვები უფრო კონტროლირებადი, მსხვილი და ფორმირებული ხდება. თუთიის ჟანგის, კვარცის და ნატრიუმის ჟანგის ერთად გაფრიტების შემდგომ, მიიღება ე.წ. კრისტალური ყლორტები, რომლებიც შემდგომში წარმატებით ტრანსპლანტირდება სხვა ჭიქურშიც. ამ პროცესის დროს სილიკონის დიოქსიდის პროპორცია უნდა იყოს 1-2 mol ზეგერის ფორმულით.

თუ კრისტალურ ჭიქურში ბირთვების ზრდა მნიშვნელოვნად დაბალია, მიიღება გამჭირვალე ან ბრჭყვიალა ჭიქური. ამის თავიდან აცილების მიზნით, კრისტალების ზრდის გამოწვის, ფაზების პროპორცია უნდა იყოს

კორექტირებულ. გამოწვისას შესაბამის ტემპერატურაზე აწვევის შემდეგ (I ფაზა), კრისტალების ზრდის პროცესის ინტენსიფიცირებისთვის აუცილებელია დაყვანების (II ფაზის) მეტად გახანგრძლივება იმ შესაბამის ტემპერატურაზე, რომლის დროსაც ხდება კრისტალების ინტენსიური ფორმირება. არანაკლებ მნიშვნელოვანია კონტროლირებადი გაგრძელების პროცესი (III ფაზა), რომლის დროსაც ხდება მიღწეული კრისტალების გაზრდილი ბირთვების შედეგების დაფიქსირება.

#### მაკროკრისტალური ქიქურის ექსპერიმენტი:

ქიქური ირევა ბურთოვან საფქვავეში სუფთა წყალთან ერთად, 30 წუთის განმავლობაში. შემდეგ დაიტანება თევზზე ჰორიზონტალურად (სურ. 3, 4; გრაფიკი 2, 3).

მინდვრის შპატი	K <sub>2</sub> O	0.300
ცინკის ჟანგი	ZnO	0.700
კვარცი	SiO <sub>2</sub>	1.700
ტიანის დიოქსიდი	TiO <sub>2</sub>	0.290

#### ქიქურის რეცეპტი მომზადებული მინისებრი ფაიფურისთვის (სურ. 5).

მინისებრი ფაიფური (Vitreous China Clay)	
Recipe EPK Kaolin	25%
Silica	25%
Minspar 200	25%
G200 HP	25%
<b>Total:</b>	100
Macaloid	2%

#### გამოყენებული ფაიფურის გამოწვის ტესტი, კონუსი №6.

Macaloid (Bentone MA)		
ჟანგეულების ანალიზი	ფორმულა	
CaO	5.50%	0.130
Li <sub>2</sub> O	1.30%	0.058
MgO	22.70%	0.745
Na <sub>2</sub> O	3.20%	0.068
Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	0.80%	0.010
SiO <sub>2</sub>	53.20%	1.170
Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	0.30%	0.002
LOI	12.70	
ჟანგეულის წონა 115.00 ფორმულის წონა 131.72		

Minspar 200 (Soda Feldspar)		
ჟანგეულების ანალიზი	ფორმულა	
CaO	1.50%	0.153
K <sub>2</sub> O	4.10%	0.249
Na <sub>2</sub> O	6.50%	0.599
Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	18.20%	1.019
SiO <sub>2</sub>	68.80%	6.538
Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	0.07%	0.002
LOI	0.30	
ჟანგეულის წონა 566.36 ფორმულის წონა 568.06		

<b>G200 HP (Potash Feldspar)</b>		
ჟანგეულების ანალიზი		ფორმულა
CaO	0.75%	0.075
K <sub>2</sub> O	13.20%	0.787
Na <sub>2</sub> O	1.52%	0.138
Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	18.20%	1.002
SiO <sub>2</sub>	65.90%	6.160
Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	0.09%	0.003
LOI	0.16	
ჟანგეულის წონა		559.85
ფორმულის წონა		560.75

<b>EPK Kaolin (Edgar Plastic Kaolin)</b>		
ჟანგეულების ანალიზი		ფორმულა
CaO	0.18%	0.009
MgO	0.10%	0.007
K <sub>2</sub> O	0.33%	0.010
Na <sub>2</sub> O	0.06%	0.003
P <sub>2</sub> O <sub>5</sub>	0.24%	0.005
TiO <sub>2</sub>	0.37%	0.013
Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	37.36%	1.000
Si <sub>02</sub>	45.73%	2.077
Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	0.79%	0.013
H <sub>2</sub> O	1.40	
LOI	13.20	
SO <sub>3</sub>	0.21	
ჟანგეულის წონა		232.50
ფორმულის წონა		272.92

## ბიბლიოგრაფია/Bibliography

1. Wilhelm Pukall, "My Experience With Crystal Glazes", Trans. Am. Cer. Soc., Sayı 10, 1908
2. Wilhelm Pukall, "Kristalli o Glasuren", Oo Neuw Keramik, December, 1992
3. R.C Purdy, Le. Krehbili, "Crystalline Glazes", Trans. Am. Cer. Soc., ?
4. H.G. Schurecht, "Experiments In Aventurine Glazes", Jour. ?
5. R.T. Stull, "Notes on the Production of Crystalline Glazes", Trans. Am. Cer. Soc., Sayı 6, 1904
6. H.Thiemecke, "Notes on Cone 10 Raw Crystalline Glazes", Phil Hamling 376 County Route 1 Warwick, NY, USA 1990
7. Ateş Arcasoy, Seramik o Teknolojisi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Anasanat Dalı ?
8. Richard Behrens, Glaze Projects, Professional Pulications, Inc., Northwest Boulevard, Colombus, Ohio, 1972
9. Tony Birks, Pottery, Fakenham Press Limited, Great Britain, 1979
10. A.M. Blakely, "Life History of a Glaze", Journal American Ceramic Society, Sayı 21, 1938
11. H.Blauh, "Crystallization In Glass", Glass Ind., Sayı12, 1931
12. Robert J. Charleston, World oCeramics, The Hamliyn Publishing Group Limited, London, 1981
13. Kenneth Clark, The Potter's Manual, Macdonald Co. Limited Maxwell House, London, 1983
14. Emanuel Cooper, A History of Pottery, Longman Group Limited, London, 1972
15. Faruk İşman, "Sir Ooo Hesapları", Oo Genel Seramik Teknolojisi, İstanbul Porselen Sanayii A.Ş., Seminer Notları, C.2., İstanbul, 1980
16. John B. Kenny, The Complete Book of Pottery Making, Chilton Book Company, Pennsylvania, 1976
17. I. Koerner, "New Crystalline Glazes", Transaction American Ceramic Society, Sayı 10, 1908
18. Glenn C. Nelson, Ceramics a Pottr's, Handbook, CBS College Publishing, U.S.A., 1984
19. F.H. Norton, "The Control of Crystalline Glazen", Jour. Am. Cer. Soc., Sayı 20, 1937
20. J.S. Lathrop, "Aventurine Glazes", Jour. Am. Cer. Soc., Sayı 7, 1924
21. C.W. Parmelee, Ceramic Glazes, Cahners Publishing Company, Inc., Chicago, 1951
22. C.W. Parmelee, Ceramic Glazes, The Maple Press Company, York Pennsylvania, U.S.A., 1973

Sencer Sari

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

## Subject: Protection of Glaze Core Stability in Macro Crystalline Glazes

Crystalline glazes are used widely in ceramic arts. It is very difficult to obtain them by chance. They are called „crystal glazes“, because they look like the frost on a window produced by vapor. Due to their interesting aesthetic shapes and rich visual effect characteristics, they attract the attention of ceramists today.

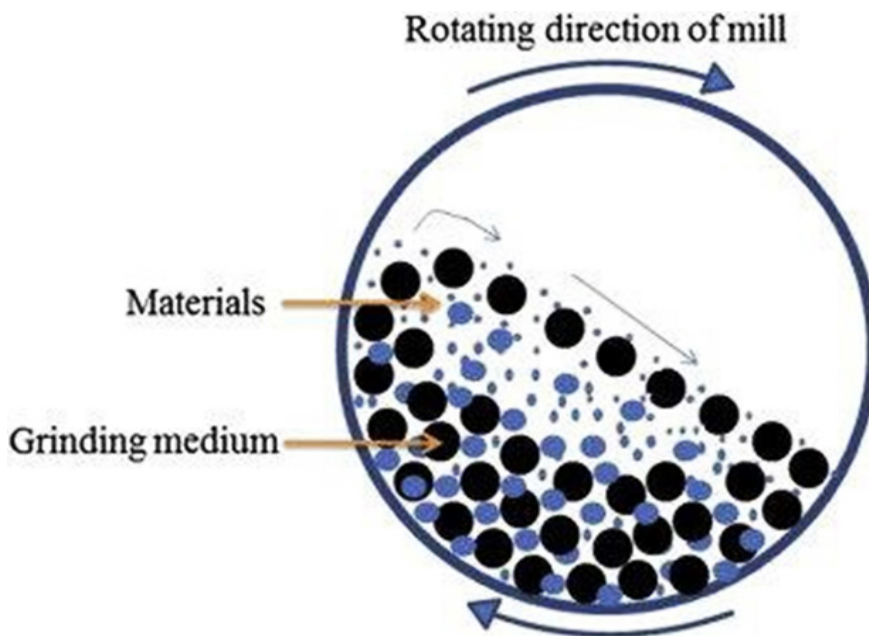
There are ordinary crystal glazes and Macro crystal glazes. The creation of Macro crystals of large sizes requires some different specific technological nuances, which are described in the article.

Macro crystalline glazes are collected on the surface of the melting glaze and form various crystal structures. It is possible to distinguish them visually since they are different from the characteristic pattern of the glaze. The cooling duration of macro crystalline glazes are longer compared to the normal crystalline glazes.

In the long-stop cooling graph, the crystal cores are able to find some time to expand as an ice crystal expands and grows. As the kiln's temperature increases, the raw materials that will form the crystal structure melt and start to establish chemical bonds between themselves. Subsequently, when the eutectic point is reached, the crystals that have established their structural bonds with the help of the saved time of slow cooling gain their own characteristics and expand by including the minerals that dissolved and melted properly in the glaze to its structure.

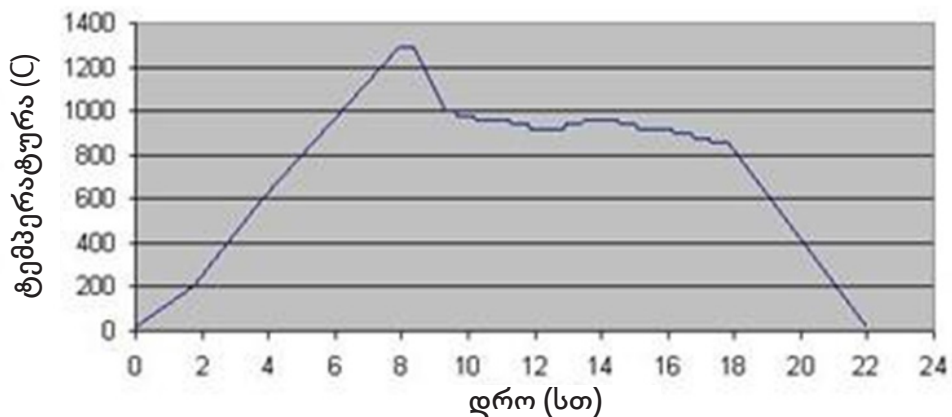
The article provides a detailed overview of the desired temperature mode and expressed the temperature firing scheme.

The article specifies methods for making the glaze. Also are highlighted those hazards that may impede the successful growth of crystals during the firing. Explained in detail the typical mistakes which usually interfere with the achievement of positive results during preparation of the glaze. Provided clear practical examples of implementation of the given process.



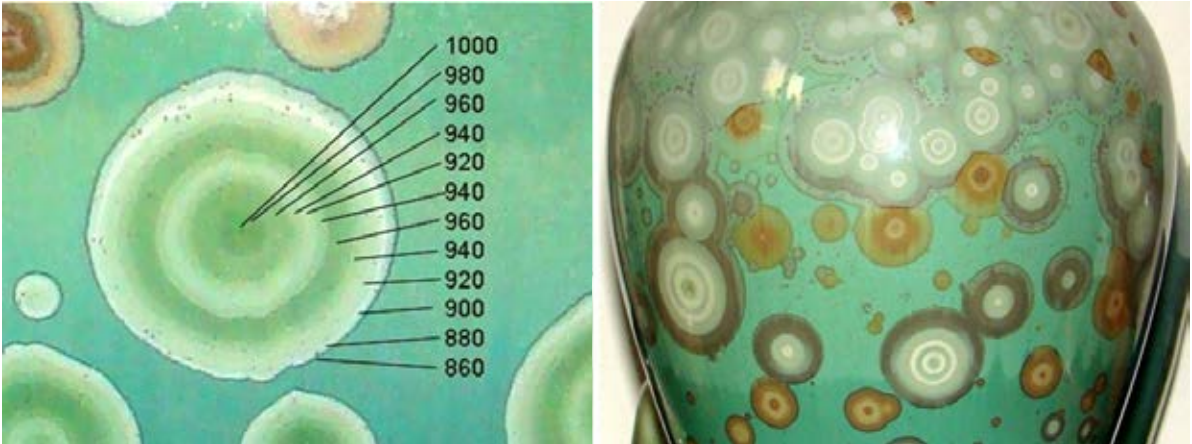
ნახატი 1: ჭიქურის დაფქვის მეთოდი ბურთულოვანი დაფქვის ტექნიკის გამოყენებით  
 Drawing 1 Glaze grinding method by using ball milling technique is shown in principle

### გამონვის განრიგი

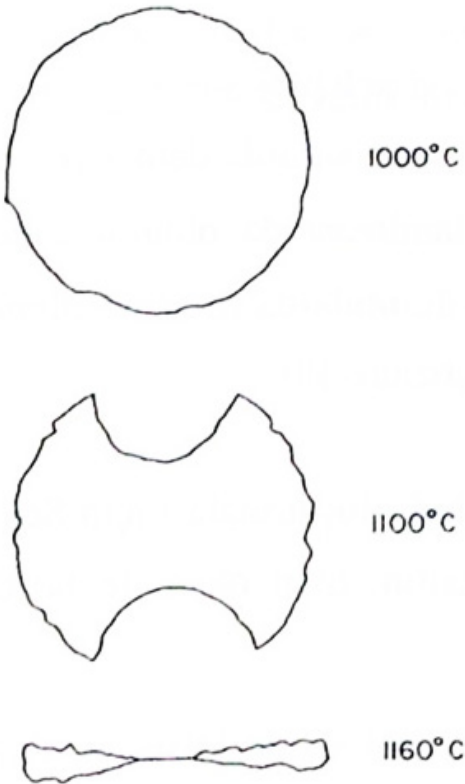


გრაფიკი 1: გრაფიკში გამოსახულია მაკრო ჭიქურის გამონვის 22-საათიანი განრიგი. გამონვა დასრულებულია 8 საათში, დაყოვნების პერიოდი გრძელდება 10 საათი, ხოლო გაგრილება – 4 საათზე მეტი

Chart 1. The chart shows the firing schedule of a macro glaze which has been fired for 22 hours. The firing has been ended after a slow increase for 8 hours, a pending period for 10 hours and a cooling time of more than 4 hours



1. მაკრო კრისტალების განვითარება ტემპერატურის (°C) ზრდასთან ერთად, შემდგომი დაყოვნების და გაგრილების ფაზების სტადიების შემდეგ  
 The development of the macro crystals that take place during increasing, pending and cooling stages in °C phases



ნახატი 2. ფორმები, რომლებსაც ლეზულობს მაკრო კრისტალები სხვადასხვა ტემპერატურის პირობებში

Drawing 2. The shapes that the macro crystals take under different temperatures

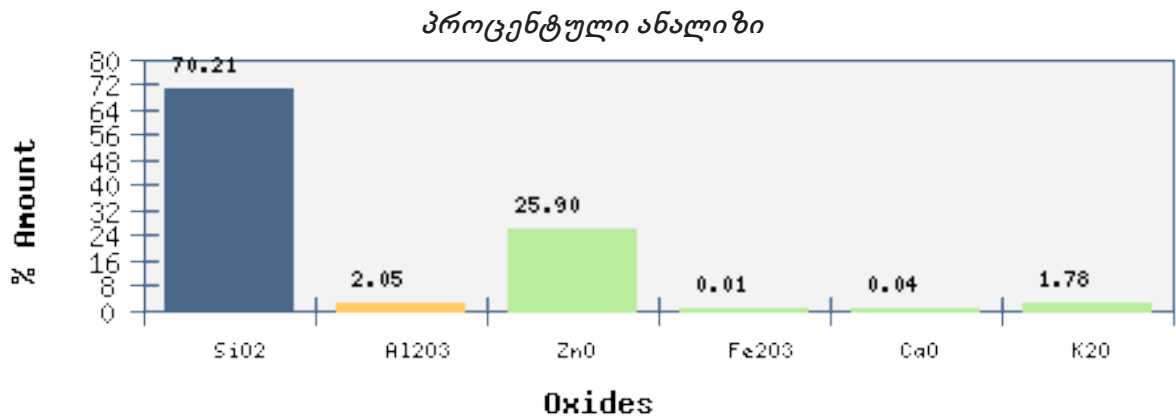


2. თუთიასა და ტიტანის კრისტალური სტრუქტურების გამოსახულება ორი განსხვავებული ტემპერატურის პირობებში  
The different crystal structure of zinc and titanium crystals in two different glaze structure and two different temperatures



3. თევზზე მოთავსებული მაკრო კრისტალურ ჭიქური  
A macro crystalline glaze which has been tried on a plate

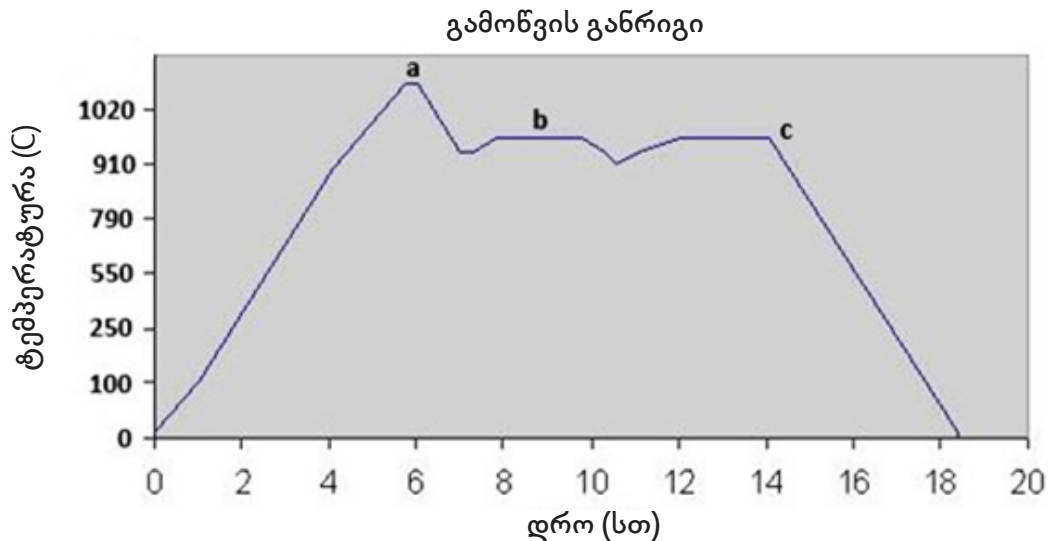




გრაფიკი 2. ზეგერის შკალის მიხედვით გამოთვლილი მაკრო კრისტალური ჭიქურის პროცენტული ანალიზი  
 Chart 2: The percentage analysis of the macro crystalline glaze has been calculated with the seger scale



4. თეფშზე დატანილი მაკრო კრისტალური ჭიქურის დეტალი  
 A detail of macro crystalline glaze which has been tried on a plate



გრაფიკი 3: თეთრი მაკრო კრისტალური ჭიქურის გამონვის პროგრამა, კრისტალური ჭიქური რომელიც ცივდებოდა 7 სთ. 30 წთ. დატოვებულ იქნა ლუმელში 18 სთ და 20 წთ.

ა. მაქსიმალური ნიშნული რომელზეც აინია ტემპერატურამ – 1050°C.

ბ. ჭიქურის დაყოვნების საშუალო ტემპერატურა – 955°C.

გ. ნელი გაციების პროგრამის საფეხურები.

Chart 2: The firing program of the white colored macro crystalline glaze is shown on the above chart, The crystalline glaze which has been cooled for 7 hours and 30 minutes, was left in the kiln for a total of 18 hours and 20 minutes.

a. The maximum point at which the glaze that is at 1050°C ascends.

b. The glaze's waiting time at 955°C in average.

c. Entering the slow cooling program steps



5. მინისებრი ფაიფური

Vitreous China Clay

## ბექა მანისურაძე

საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი

### სხვადასხვა ქვეყნის ტრადიციული საცხოვრებელი სახლის თანამედროვეობაში ტრანსფორმაციის შესახებ

დღევანდელ მსოფლიოში გავრცელებულია საერთაშორისო არქიტექტურული სტილი, რომელსაც ასევე პოსტ-მოდერნიზმაც მოიხსენიებენ. აღნიშნული მიმდინარეობა იდეოლოგიურად არ განიცდის კულტურული, გეოგრაფიული თუ ეროვნული მოტივების გავლენას და იგი უფრო თავისუფალ სტილად შეგვიძლია ჩავთვალოთ<sup>1</sup>. არქიტექტურის ამგვარად განვითარება საცხოვრებელ სახლებთან მიმართებაში თავისთავად წარმოქმნის თავისებურებებს, რადგან მაცხოვრებელი სხვადასხვა კულტურას, ეთნიკურ ჯგუფსა და რელიგიურ კონფესიას განეკუთვნება და შესაბამისად, განსხვავებული ესთეტიკური მოთხოვნები და ღირებულებები გააჩნია.

ამ ფონზე ვფიქრობთ, საკმაო მნიშვნელობა ენიჭება არქიტექტურის ეროვნული იდეების ახლებურ გააზრებასა და გადაფასებას. ეროვნულ მოტივებში უპირველესად, იგულისხმება მხატვრული და ხუროთმოძღვრული ტრადიციები, რაც თავისთავად გულისხმობს უფრო მეტად სიმბოლურ და მისტიკურ დამოკიდებულებას სინათლისადმი, ფერისადმი, სივრცისადმი და ა.შ.

ის თუ როგორ შეიძლება ახლებურად წარმოჩინდეს სხვადასხვა ქვეყნისა და კულტურის საცხოვრებელი სახლის არქიტექტურა, რომელიც გარკვეულწილად, თანამედროვედ გაიზიარებს საკუთარ ხუროთმოძღვრულ ტრადიციებს, თავისთავად რთული საკითხია. თუმცადა XXI საუკუნეში მრავალი ისეთი პროექტი განხორციელდა, რომელიც აღნიშნული იდეები მეტ-ნაკლებად საინტერესოდ განხორციელდა. ამ ნაშრომში სხვადასხვა გეოგრაფიული არეალიდან მოხმობილი, რამდენიმე ასეთი საინტერესო მაგალითი იქნება განხილული.

#### 1. სოფლის ძველი სახლის რეკონსტრუქცია, ჩინეთი, ჟუნჰანჰანის პროვინცია, 2017 წელი<sup>2</sup>. არქიტექტორი – ტიანჯი გუანი (TianQi Guan)

სოფელში, სადაც წარმოდგენილი პროექტი განცხორციელდა, უხვადაა შემორჩენილი ძველი ხალხური საცხოვრისები. შესაბამისად, ახალ არქიტექტურულ გადაწყვეტას არ უნდა დაეკნინებინა ისტორიული მნიშვნელობის მქონე ნაგებობები. არქიტექტორი შეეცადა შეექმნა ისეთი ფორმები, რომლებიც ხაზს გაუსვამდა ძველი მასალის და საერთოდ, ძველი არქიტექტურის ხასიათს. ამისთვის, ის თავად მეორე პლანზე უნდა გადასულიყო, ნაგებობის ახალი ნაწილი კი, ასე ვთქვათ, ძველის ანტურაჟად ექცია (სურ. 1). ამის მიღწევა არქიტექტორმა ძალიან სადა და მინიმალისტური ფორმებით სცადა, მასალის მხრივ კი, მხოლოდ ერთგვაროვანი მონოლითური ბეტონითა და მინით შემოიფარგლა. არქიტექტორს არ უნდოდა ძველი მასალა ახლებურად წარმოეჩინა, ამიტომ სახურავის ჩამონგრეული ნაწილი მინით შეცვალა, ხოლო ძველი ქვის ნყოფის გაგრძელებად შიშველი ბეტონი გამოიყენა, რითაც აშკარად ხაზი გაუსვა ძველი ქვის ნყოფის სიფაქიზესა და სინატიფეს.

<sup>1</sup> Heinich Klotz, *The History of Postmodern Architecture*, 1988.

<sup>2</sup> [https://www.archdaily.com/884182/an--dream-house-an-island-rural-renewal-at-zhoushan-evolution-design?ad\\_source=myarchdaily&ad\\_medium=--show&ad\\_content=current-user](https://www.archdaily.com/884182/an--dream-house-an-island-rural-renewal-at-zhoushan-evolution-design?ad_source=myarchdaily&ad_medium=--show&ad_content=current-user)

## 2. „ტყე მთვარისთვის“, კოსტარეკა 2010 წელი<sup>3</sup>. არქიტექტორი – ბენჯამინ გარსია საქსე (Benjamin Garcia Saxe)

არქიტექტორი თავისი შემოქმედების აღწერისას, მთლიანად აქცენტს აკეთებს ყოფით ცხოვრებაში ერთგვარ ემოციურ მომენტებზე და საერთოდ თავს იკავებს არქიტექტურული ანალიზისაგან. გადანყვეტა გულისხმობს ბუნებრივი სინათლის განსხვავებულ, რიტუალურ აღქმას. უნდა აღინიშნოს, რომ სინათლის ან ფერის რიტუალური აღქმა უშუალოდაა დაკავშირებული ხალხურ მეხსიერებასთან. ფორმები შერჩეულია იმგვარი პრინციპით, რომ მოხდეს სინათლის ფილტრაცია და მისი ერთგვარად ხის თბილ ტონალობებში წარმოდგენა. ერთი მხრივ, გამოყენებულია გადაჭრილი ბამბუკის ცილინდრები, ხოლო მეორე მხრივ, თხელი ნაქსოვი მასალა, რომელიც ბაცად ატარებს სინათლეს (სურ. 2). სახლში შემოდის ბაცი, დიფუზიური, ოქროსფერი სინათლე, რომელიც მთლიანად ავსებს სივრცეებს.

## 3. Djati Lounge & Djoglo Bungalow, ინდონეზია, 2015 წელი.<sup>4</sup> არქიტექტორი – „MINT-DS“

პროექტი წარმოადგენს თერთმეტი ბუნგალოსაგან შემდგარ კომპლექსს, რომელიც მდებარეობს მალალმთიანი მალანგის აღმოსავლეთ ჯავაში. სახურავის გვირგვინული ფორმები წარმოადგენს იაველ ხალხთა საცხოვრისის ძველ ტრადიციულ ფორმას, რომელიც არქიტექტორმა ძალიან მომგებიანად გამოიყენა თანამედროვე ტიპის საზაფხულო ბუნგალოში (სურ. 3). არქიტექტორმა მოხდენილად ჩაურთო ნაგებობებს თანამედროვე ტიპის მასალები და თამამად შეიძლება ითქვას, რომ მასალათა ამგვარი დიალოგი არ არის ამოვარდნილი კონტექს-

<sup>3</sup> <https://www.archdaily.com/61814/a-forest-for-a-moon-dazzler-benjamin-garcia-saxe>

<sup>4</sup> <https://www.archdaily.com/800418/djati-lounge-and-djoglo-bungalow-mint-ds>

ტიდან. საერთო ჯამში კი მეტად საინტერესო კომპლექსი მივიღეთ, სადაც ტრადიციული და თანამედროვე მშენებლობის მეთოდები ჰარმონიულად შეერწყა ერთმანეთს<sup>5</sup>.

## 4. K ს რეზიდენცია, იაპონია, ტოიონაკა<sup>6</sup>

### არქიტექტორი – ტადაში სუგა (Tadashi Suga), ატსუო ოკიშიო (Atsuo Okishio)

აღნიშნული საცხოვრებელი სახლი, რომელიც მდებარეობს ქ. ტოიონაკას გარეუბანში, ალბათ ყველაზე საინტერესო ნიმუშს წარმოადგენს, რადგან აქ არქიტექტორმა შეძლო ტრადიციული ფორმის ან იდეის ძალიან მოხერხებულად და თანამედროვედ გარდასახვა, თან ისე, რომ არ დაკარგულიყო ძველი იდეის შინაარსი, მეხსიერება. არქიტექტორმა მთელი აქცენტი გადაიტანა სახურავზე, როგორც ერთიან გვირგვინზე და მასში მოაქცია მთლიანი სახლი, მთელი თავისი ინფრასტრუქტურით (სურ. 4). სახურავს მან ქვემოდან რიტმულად აუყოლა ხის გრძივი, ფიცრისმაგვარი ელემენტები, რომლებმაც საოცარი დინამიკურობა შესძინა მთლიან კომპლექსს და მას თითქოს ზესწრაფვა მიანიჭა (სურ. 5).

გარდა ამისა, არქიტექტორმა სრულიად გააუქმა გარე კედლები, რის გამოც, სახლი უფრო შემსუბუქდა და გაიხსნა გერემოს მიმართ. ამ შემთხვევაში, სახურავმა არა მარტო ინტერიერი დააგვირგვინა, არამედ მთლიანი „გარემომცველი სივრცე“, რაც უდავოდ, ძველი არქიტექტურის იდეის სწორად ნაკითხვად შეიძლება ჩაითვალოს<sup>7</sup>.

ბოლოს არ შეიძლება არ შევეხოთ საქართველოს, სადაც ისტორიულად, საცხოვრისთა ძალიან საინტერესო ჯგუფები განვითარდა. ერთ-ერთია სამცხე-ჯავახეთი, სადაც გავრცელებული იყო დარბაზული

<sup>5</sup> Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, 1991.

<sup>6</sup> <https://www.archdaily.com/773306/ks-residence-tadashi-suga-architects-office>

<sup>7</sup> Antonio Corcuera, *Contemporary Houses*, 2011.

ტიპის საცხოვრებელი არქიტექტურა. მიუხედავად იმისა, რომ დღეს ბევრი მათგანი განადგურებულია, რამდენიმე საინტერესო ნიმუში მაინც შემორჩა. ერთ-ერთი მდებარეობს ადიგენის რაიონის სოფელ უდეში. იგი კლიმატურად არაა მკაცრ არეალში და შესაბამისად, ფორმები უფრო მსუბუქი და ნატიფია.

დღეს-დღეისობით ხდება აღნიშნული დარბაზის ერთგვარი რეკონსტრუქცია-რენოვაცია, სადაც მსუბუქად დაზიანებული ელემენტების რესტავრაცია ტრადიციული მეთოდებით, ხოლო ზედმეტად დაზიანებული ადგილების რეკონსტრუქცია – თანამედროვე მასალებით განხორციელდება ან აღნიშნული არეალების ახლებურად გააზრება მოხდება.

რესტავრაცია-რენოვაციის აღნიშნული მეთოდის მიზანია მოხდეს ტრადიციული სახლის თანამედროვე ყოფაში ახლებურად ინტეგრაცია (სურ. 6, 7, 8). ფუნქციურად კი მნახველისათვის შესაძლებელი უნდა იყოს წარმოდგენა იმისა, თუ როგორ ცხოვრობდა მესხურ დარბაზში მაცხოვრებელი. წარმოდგენილი იქნება ძველი ყოფა-ცხოვრებისთვის დამახასიათებელი ნივთები, სამეურნეო იარაღები და მრავალი სხვა. საერთო ჯამში, სახლი უნდა გამოიყურებოდეს თანამედროვეობაში ტრანსფორმირებულ, მცირე ეთნოგრაფიულ მუზეუმად.

საბოლოოდ, რომ შევაჯამოთ, თანამედროვე საცხოვრებელ სახლში საინტერესო და მნიშვნელოვან მიმართულებად შეიძლება ჩაითვალოს ტრადიციული მოტივების ახლებური გააზრება სინათლეზე, ფერზე, სივრცესა და შინაარსზე აქცენტირებით. აღნიშნული მოტივის სხვადასხვა ასპექტები წარმატებით იქნა გამოყენებული სხვადასხვა ქვეყნის თანამედროვე საცხოვრებლების მშენებლობაში. XXI საუკუნეში გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს მაცხოვრებელმა არ დაკარგოს კავშირი საკუთარ წარსულთან და ეროვნულ ხელოვნებასთან.

Beqa Maisuradze

Georgian Technical University

## About the Transformation of Various Countries' Traditional Residential Houses into Modern Architecture

Nowadays in our life there dominates architectural direction of called „post-modern“ style. Such directions have damaged the direction of architecture, which referred to the developing chain of various types of ancient housing. This is the paradox that in our reas at that very moment when the popular housing was on of its peak of development, it has started to die. It is clear that it has happened not because of the modernism, but the twentieth century has been included in the process, with all its dynamic and modern point of view regarding the modern style of life. At first view, popular housing was not adequate of the new life, though in spite of such tendencies, post-modernism has appeared to be such free direction from the point of view of its ideology, that lots of architects had not been scared. They tried their best to use ancient architectural forms and motives in modern language from time to time, they would „find out“ very interesting works. Such ideas somehow are connected to this or that culture and tradition as well as to folk motives. In addition, from some of the implemented projects it becomes clear, that the 21<sup>st</sup> century has formed some kinds of standards on how the modern houses should look like.



1. რეკონსტრუირებული სახლი, ჩინეთი, 2017

Reconstructed House, China, 2017



2. საცხოვრებელი სახლი, კოსტარეკა, 2010

Residential House, Costa Rica, 2010

3. საზაფხულო ბუნლაგოები, ინდონეზია, 2015

Djati Lounge & Djoglo Bungalow, Indonesia, 2015







4-5. საცხოვრებელი სახლი, იაპონია, 2010

Residential House, Japan, 2010



6-7. მესხური დარბაზი სოფელ უდეში, 2019  
Vernacular „Meskhetian“ House in Georgia, Village Ude, 2019

## ხატია მახარაშვილი

საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი

### სინათლის როლი სივრცეში

ფერი, არქიტექტურა, ხალხი, საგნები ხილვადი ხდება სინათლის საშუალებით. სინათლე ერთ-ერთი ელემენტია არქიტექტურულ დიზაინში, რომელიც ცენტრალურ როლს თამაშობს ვიზუალური გარემოს შექმნაში. ის გავლენას ახდენს ჩვენს განწყობაზე, გააჩნია ესთეტიკური ეფექტი, აფართოებს და კვეთს შიდა სივრცესა და საზღვრებს, ქმნის ერთი სივრციდან მეორეში გადასვლის კავშირს, ცვლის ფორმისა და სივრცის აღქმას. მისი მეშვეობით შეგვიძლია ადამიანების ყურადღების მიპყრობა ერთი სივრციდან მეორისკენ.

სინათლის როლი სივრცეში საინტერესოდ წარმოგვიდგინა დიზაინერმა და სკულპტორმა ჰერვ დისკოტმა მან ჩამოაყალიბა შემდეგი პრინციპები: **ილუმინაცია, ლუმინაცია, ფერი და ტემპერატურა, სიმაღლე, სიხშირე, მიმართულება და განაწილება უნდა კონტროლდებოდეს**<sup>1</sup>.

**ილუმინაცია** არის სინათლის გარკვეული რაოდენობა, რომელიც გამოიყოფა განათებისწყაროდან და ეშვება ზედაპირზე. ეს არის მახასიათებელი, რომელიც სივრცულ კომპოზიციას ანიჭებს ფორმასა და ხილვადობას. მისი მეშვეობით ჩვენ ვახორციელებთ გარკვეულ ქმედებებს სივრცეში. საზოგადოებას აქვს გარკვეული მიზიდულობა განათების მიმართ, რადგან ის უზრუნველყოფს დაცულობისა და ემოციური სიმშვიდის შეგრძნებას. ამიტომაც ილუმინაცია ფრთხილად უნდა კონტროლდებოდეს.

სინათლე არის ის, რისი მეშვეობითაც აღვიქვამთ გარემოს. ის გვაჩვენებს ულიმიტო სიღრმეებსა და მიუწვდენელ გრადაციებს. სინათლე და მხედველობა ქმნის შიდა სამყაროს, გვაგრძნობინებს ფერებსა და კონტრასტს, მოცულობასა და ტექსტურას. ჩვენ შეძლებისდაგვარად ვაკონტროლებთ სინათლის დონეს დღიური აქტივობებისა და საჭიროებების შესაბამისად.

1933 წელს იაპონელმა მწერალმა ტანიზაკიმ თავის ესსეში „ჩრდილის ქებაში“ აღწერა იაპონური კულტურის ესთეტიკური მხარე, სადაც წარმოდგენილია სინათლის სიფაქიზე და ჩრდილის არსებობა. მისი აზრით, ეს ქვეყნის კულტურის მნიშვნელოვანი ნაწილია. როგორც ის აღნიშნავს, დაბალი ინტენსივობის განათება გამოკვეთს მასალას, ტექსტურას, ნიუანსირებულ ფორმას და ესთეტიკურად ახდენს სხვადასხვა საგნების წარმოჩენას სივრცეში. ეს ყველაფერი კი განათებისა და ჩრდილების ხარჯზე ხდება.

კონცეფცია რომლის თანახმადაც, სიბნელეში ჩვენ ალტერნატიულად ვხედავთ ობიექტებსა და სივრცეს, სინათლის დამსახურებაა. ეს ხდება ყოველდღიურად, იმ ბუნებრივი ციკლის გამო რასაც დღისა და ღამის მონაცვლეობა ჰქვია. როდესაც მზე ჩადის ჰორიზონტს მიღმა, ხილვადი ხდება ვარსკვლავები და მთვარე. ამ დროს ვგრძნობთ ჩვენს დამორებასა და მდებარეობას ამ უსაზღვრო სამყაროში. ურბანულმა განვითარებამ და ხელოვნური სინათლის გადამეტებულმა გამოყენებამ, შეცვალა ხილვადობა ღამის ცის მიმართ. ქუჩის განათებების სიკაშკაშისა და ცათამბრჯენების დაუფიქრებელი განათების გამო, ხშირად, ვარსკვლავები უხილავია. სინათლით დაბინძურება და ღამის ცის უხილველობა არის ხე-

<sup>1</sup> Hervé Descottes, Cecillia E. Ramos, *Architectural Lighting: Designing with Light and Space*, New York., 2011.

ლისშემშლელი მეცნიერებისათვის და იმ ადმინისტრაციისათვის, რომლებიც ურბანულ გარემოს სწავლობენ. ორგანიზაცია „ბნელი ცის ასოციაცია“ (IDA), რომელიც დაარსდა 1988 წელს ამტკიცებს, რომ აუცილებელია ზედმეტი განათების შემცირება და ხელის შეწყობა ღამის სიბნელისათვის. ფსიქოლოგიური, ეკოლოგიური და ესთეტიკური დანიშნულების გამო. შესაბამისად, გარემოს არქიტექტურაში განათებას შეუძლია უზრუნველყოს ხილვადობა და ასევე გამოიწვიოს უხილველობა.

როდესაც საქმე სივრცის განათებას ეხება, მნიშვნელოვანია ნელ-ნელა იზრდებოდეს სინათლის დონე ინტერიერიდან გასავლელ დერეფნამდე, შენობის შესასვლელამდე და გარე სივრცემდე, იმისათვის, რომ ადამიანის თვალმა კომფორტულად მოახდინოს ადაპტაცია სინათლის დონეებზე (სურ.1).

**ლუმინაცია** ზედაპირის მიერ არეკლილი სინათლეა. მისი ალქმა და სიძლიერე დამოკიდებულია მასალის ფიზიკურ მახასიათებელზე. ლუმინაცია არის ფენომენი, რომელიც განსაზღვრავს ზედაპირზე დაცემული სინათლის ინტენსიობას.

**განათება, არეკვლა და მასალა.** ერთი და იგივე სიმძლავრის სინათლე სხვადასხვა ფერის კედელზე სხვადასხვა ეფექტებს გვაძლევს. ზოგ შემთხვევაში, მასალის ზედაპირი წარმოადგენს მეორადი სინათლის წყაროს. ამის კარგი მაგალითია მთვარე. ის თავად არ არის სინათლის წარმომშობი, მაგრამ მზის სინათლე აირეკლება მის ზედაპირზე და შედეგად ვიღებთ მთვარის სინათლეს.

**ფერი და ტემპერატურა.** სინათლის ფერი მნიშვნელოვნად არის დაკავშირებული სივრცისა და დროის ალქმასთან. ჩვენ შეიძლება არ გვახსოვდეს სივრცის არქიტექტურული დეტალები, მაგრამ ვიმახსოვრებთ ზამთრის დილის მოლურჯო სინათლეს ან მზის თბილ განათებას, რაც სივრცეს გარკვეულ ფორმას ანიჭებს გონებაში. სინათლის ფერი ცვლის ობიექტების და გარე სამყაროს ალქ-

მის გზებს. ყველა საგანს გააჩნია საკუთარი ფერი, თუმცა სინათლის ფერს შეუძლია ალქმის ტრანსფორმირება და საგნის სულ სხვა სივრცეში წარმოჩენა.

ფერის ტემპერატურა არის ვიზუალური სახე თეთრი სინათლის, რომელსაც შეუძლია მოახდინოს კლასიფიცირება თბილი ტონალობიდან გრილ ტონალობებში. აბსტრაქტულად ამის გაგება ცოტა რთულია, მაგრამ მარტივი ხდება როდესაც ამ ხედვის ილუსტრირებას ვახდენთ.

ფერადმა განათებამ და ჩრდილებმა შესაძლოა, შეცვალოს ჩვენ მიერ არქიტექტურული სივრცის ალქმა, რადგან ის ესთეტიკურად უცვლის გარემოს იერსახეს. ფერი განათების დიზაინში ხელს უწყობს ადამიანის ორიენტირებას სივრცეში. ის შთაბეჭდილებას ახდენს და გვიმარტივებს ამა თუ იმ ადგილის დამახსოვრებას. სხვადასხვა ფერები ბადებს განსხვავებულ ემოციებს. მაგალითად, მენამული ფერის საჯარო სივრცე ეიფორიის შეგრძნებას იწვევს, ხოლო ულტრამარინი – სიმშვიდის და ა.შ. ამიტომ მნიშვნელოვანი ფერის დიდი სიფრთხილით შერჩევა და ფერებს შორის კოლერაციის შესწავლა.

**სიმაღლე** და სიმაღლეზე დამონტაჟებული სინათლის წყაროები ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტია არქიტექტურულ განათებაში. სინათლის მეშვეობით ადამიანი ხედავს ობიექტს. თუ დიდ დისტანციაზე სინათლე შეუმჩნეველია, ვიზუალური ეფექტიც შესაბამისად არის ალქმული. სიმაღლეს არქიტექტურაში სივრცის გაშლილობის შეგრძნება და ვიზუალური სიახლოვე ახასიათებს.

**მზის სინათლე.** დღის განმავლობაში მზის მდებარეობა სხვადასხვა ვიზუალურ ეფექტებს და წარმოადგენს გვიქმნის. მიუხედავად იმისა რომ მზე 149 მილიონი კმ-ით არის დაშორებული დედამიწისგან, ჩვენ ამოუცნობ კომფორტს და სიახლოვეს ვგრძნობთ მისგან. მზის მდებარეობის მიხედვით იცვლება ჩრდილის ფორმა და სიძლიერე.

სინათლის სიხშირე საზღვრავს სივრცის მოძრაობას და რიტმს და განათებების მეშვეობით, სივრცული კომპოზიცია იქმნება. სიხშირის განაწილება სამი სახითაა შესაძლებელი: ხაზობრივად, შემთხვევითობით და ორგანიზებულად. ხაზობრივი განათების დროს ეფექტი აღიქმება, როგორც ერთი ხაზოვანი განათება. ილუზიას ქმნის, რომ აქვს განგრძობითი ხასიათი. შემთხვევითობით განაწილებული განათება არ ექვემდებარება არანაირ გეომეტრიულ ლოგიკას ან სპეციფიკურ ნიმუშს. ორგანიზებული განათება კი გვაძლევს ფორმისა და მოდელის აღქმის საშუალებას.

სინათლის მიმართულება და განაწილება არის ერთგვარი სკულპტორი, რომელიც საზღვრავს არქიტექტურულ ფორმას. მას აქვს უნარი განსაზღვროს სინათლის მიმართულება და მას კონკრეტული ხასიათი მისცეს. არქიტექტურა ვიზუალურად ფორმირდება სინათლის ეფექტით. არსებობს გაბნეული და ფოკუსირებული განათებები. სწორედ ამგვარი მიმართულებები და სინათლის განაწილება აძლევს არქიტექტორს საშუალებას, რომ სივრცე და საგნები სხვადასხვა ეფექტებით წარმოგვიდგინოს.

სინათლე და ჩრდილი ფორმას უცვლის ობიექტებს. პირდაპირ მიმართული სინათლე, რომელიც ეხება ზედაპირს, საგნის ტექსტურას უსვამს ხაზს. როდესაც აგურის კედელი მალა მიმართული შუქით არის განათებული, სურათი უფრო კომპლექსურია და საგრძნობია ტექსტურა, ხოლო თუ იგივე კედელი განათებულია გაბნეულად, ის უფრო ბრტყელი ჩანს, ხოლო მისი კუთხეები და ბზარები წაშლილია.

სინათლის მიმართულებისა და დისტრიბუციის კონცეფცია უახლეს ტექნოლოგიებთან არის დაკავშირებული. თუმცა, სინათლის გამოყენება უძველესი დროიდანაც აქტიურად ხდებოდა. ადამიანები ძალიან პრიმიტიულ კონსტრუქციებშიც კი იყენებდნენ ამ ფენომენს და სინათლის საშუალებით, წარმოუდგენელ ეფექტებს ქმნიდნენ. არქიტექტურის ისტორიაში უამრავი ასეთი მაგალითი არსებობს. დღის სინათლე აღიქმებოდა, როგორც მძლავრი სპირიტუალური ნიშანი. მაგალითად, ჩაკოს კანიონი არიზონაში (სურ.2). ბუნებრივი სინათლე გამოყენებულია, როგორც წყარო სპირიტუალური და პრაქტიკული მიზნებისათვის. მზის სინათლე ფიგურალურად, ხაზობრივად ეცემა კონსტრუქციას. ზამთარში ხდება მზის სხივების მეტი შემოსვლა, ხოლო ზაფხულში მწველი სიცხის ბლოკირება.

ასევე საინტერესოა რომის პანთეონი (სურ. 3). გუმბათიდან დაშვებული სინათლე ინტერიერის ტრანსფორმირებას ახდენს და მას მისტიკური სივრცის ხასიათს სძენს. ზემოაღნიშნულ მაგალითებში შენობის სტრუქტურა ადგენს სივრცეში სინათლის შემოსვლის ლიმიტებს.

სინათლე და არქიტექტურა ყოველთვის ერთ მთლიანობად განიხილებოდა. ხელოვნური განათება ისევე აუცილებელია არქიტექტურულ ფორმებში, როგორც ბუნებრივი სინათლე. არქიტექტორ სტივენ ჰოლის აზრით „სივრცე განათების გარეშე მივიწყებულია“.

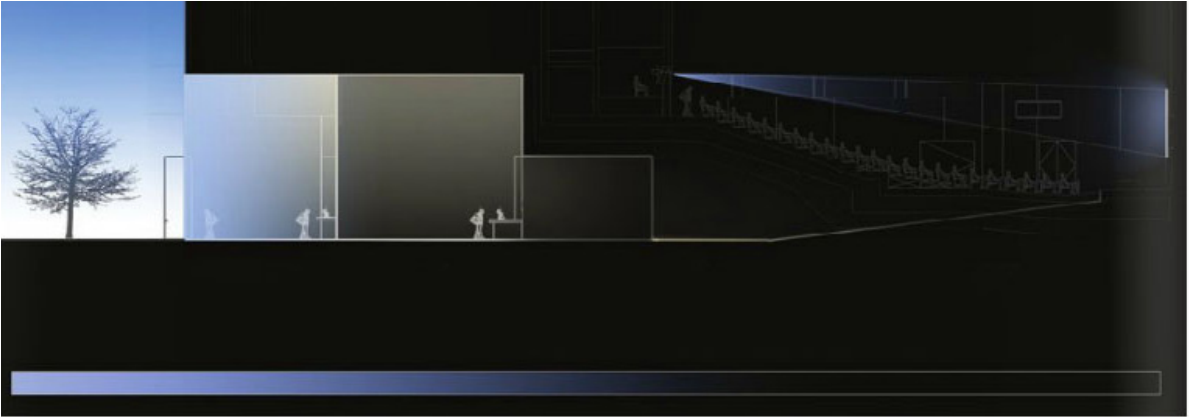
Khatia Makharashvili  
Georgian Technical University

## The Role of Light in Space

Light is one of the main elements for visual environment creation.

Hervé Descottes principles – the role of light in space.

Lightening and architecture as a whole.



1. სინათლის გრადაცია ბნელი ინტერიერიდან განათებულ ექსტერიერში  
Gradition of Light from Dark Interior to Light Exterior



2. ჩაკოს კანიონი, არიზონა  
Chako Canyon, Arizona



3. რომის პანთეონი  
Pantheon, Rome

