

ACADEMIA 8-9

თბილისის სახელმწიფო
სამხატვრო აკადემია



8.9

თბილისის ავღონ ქუთათელაძის
სახელობის სახელმწიფო
სამხატვრო აკადემია

ACADEMIA

2020-2021



თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია
TBILISI STATE ACADEMY OF ART

რედაქტორი

მარინე ბულია

სარედაქციო საბჭო

გია გუგუშვილი, გია ბუღაძე, ვახტანგ ლიჩელი,
ნინო ლაღანიძე, ნინო ჭოდოშვილი,
ნანა კუპრაშვილი, ანა კლდიაშვილი, ირინა ელიზბარაშვილი,
მზია ჯანჯალია, მაია მანია, ლიანა ანთელავა

ინგლისური ტექსტის რედაქტორი

თამარ ჯანაშია

დიზაინი

თამაზ ვარვარიძე

კომპიუტერული უზრუნველყოფა

ირმა ლიპარტელიანი

Editor

Marina Bulia

Editorial board

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

Editing of English texts

Tamar Janashia

Design by

Tamaz Varvaridze

Computer services provided by

Irma Liparteliani

გარეკანზე: მერაბ აბრამიშვილი, პალმა, 2000; ბაგრატის ტაძარი, სვეტის კაპიტელი, 1003

Front cover: Merab Abramishvili, Palm Tree, 2000; Bagrati Cathedral, The column capital of the porch, 1003

www.art.edu.ge

თსსა, 2021

TSAA, 2021

ISSN 1512-0899

შინაარსი CONTENT

2020

- 6 სამსონ ლეჟავა**
ნიკო ფიროსმანაშვილი და ძველი აღმოსავლეთის ხელოვნება
(საკითხის დასმისათვის)
- 11 Samson Lezhava**
Niko Pirosmashvili and Old Oriental Art
(Stating the Issue)
- 13 კახა ხიმშიაშვილი**
მეცხრამეტე საუკუნის თბილისის წყლით მომარაგების
ერთი დეტალისთვის
- 16 Kakha Khimshiashvili**
One Aspect of the Tbilisi Water Supply System in the 19th Century
- 21 მაია იზორია**
უახლესი ტენდენციების საკითხი ქართულ მხატვრულ კერამიკაში
- 27 Maia Izenia**
The Latest Trends of the Georgian Artistic Ceramics
- 35 ცისია კილაძე**
ლხინის სცენები ქართულ მოდერნისტულ მხატვრობაში –
სივრცისა და დროის ასპექტები
- 40 Tisia Kiladze**
The Scenes of the Feasts in Georgian Modernist Painting –
Aspects of Space and Time
- 46 ნათია ებანოიძე**
ფორმისა და საზრისის ურთიერთმიმართების შესახებ
მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედებაში
- 51 Natia Ebanoidze**
On the Interrelation of Form and Meaning in the Works
of Merab Abramishvili
- 58 ნატო გენგიური**
XX საუკუნის არქიტექტურული მემკვიდრეობა –
თბილისის მეტროპოლიტენის სადგურები
- 67 Nato Gengiuri**
Architectural Heritage of the 20th Century – Tbilisi Metro Stations
- 75 გიორგი მარგიშვილი**
ნოეს კილობნის აგებულების შესახებ
(მოსაზრება)
- 77 Giorgi Margishvili**
On Design of Noah’s Ark
(Opinion)
- 84 მარინა თევზაია**
მულტიმედიის დანერგვა მუზეუმებში
- 86 Marina Tevzaia**
Implementation of Multimedia at the Museums
- 87 მარიამ ჯანელიძე**
რუსუდან ერისთავი
ელექტრონული ანუ ციფრული გამოცემა. ინტერაქტიული სწავლება
- 91 Mariam Janelidze**
Rusudan Eristavi
Electronic i.e. Digital Publishing. Interactive Learning

- 92 მარიამ დავითაშვილი**
 აღმოსავლური მედიტაციების გამოყენება
 ფოტოგრაფიის შესწავლის პროცესში
- 95 Mariam Davitashvili**
 Use of the Oriental Meditation Techniques during the Process
 of Studying Photography
- 101 გიორგი ზაკარაშვილი**
 კულტურის სფეროს სარგებლიანობა, ჩართულობა და
 ხელმისაწვდომობა ეთნიკური უმცირესობებისთვის საქართველოში
- 106 Giorgi Zakarashvili**
 Usefulness, Inclusion and Accessibility of Culture for the
 Ethnic Minorities of Georgia

2021

- 107 მაია იზორია**
ანა კლდიაშვილი
 თრიალეთის პეტროგლიფების სემანტიკის შესახებ
- 111 Maia Izoria**
Ana Kldiashvili
 On the Semantics of the Trialeti Petroglyphs
- 116 არჩილ ჭოღოშვილი**
 ნეოლითური სახლის განვითარების შესახებ
 (მეორე ნაწილი)
- 131 Archil Chogoshvili**
 On Development of the Neolithic House
 (Part two)
- 132 ირმა მათიაშვილი**
 სამეუფო ემბლემის ისტორიული ასპექტები
 XI ს-ის ქართულ რელიეფში
- 139 Irma Matiashvili**
 Historical Aspects of the Royal Emblem and the Georgian
 Stone Reliefs of the 11th Century
- 145 ეკატერინე კვაჭატაძე**
 ეპისკოპოს პარტენოზ ხარჭაშნელის საფლავის ფილა
- 150 Ekaterine Kvachatadze**
 The Gravestone of Bishop Parthenoz of Kharchashani
- 157 თეა ინჭკირველი**
 ტრადიციისა და ნოვაციის პრობლემა ახალ ხატურებაში
- 163 Thea Intskirveli**
 The Problem of Tradition and Novation in Contemporary Icon Painting
- 169 ანა მგალობლიშვილი**
 ზოგიერთი საკითხი ნეობიზანტიური ხელოვნების შესახებ
- 172 Ana Mgaloblishvili**
 Some Issues of Neo-Byzantine Art
- 176 ნინო ჭინჭარაული**
 ლენინიანა – ქართული ფერწერის მივიწყებული ფანტომი
- 190 Nino Chincharauli**
 Leniniana – the Forgotten Phantom of Georgian Painting

- 194 ცისია კილაძე**
გოტფრიდ ბოემის ჰერმენევტიკული ხედვა და მოდერნისტული პორტრეტები
- 199 Tsisia Kiladze**
Gottfried Boehm's Hermeneutical Inspiration and Modernist Portraits
- 203 ქეთევან (ქეთი) შავგულიძე**
„სიმულაცია არის სიმულაცია, არის სიმულაცია, არის სიმულაცია...“
- 207 Ketevan (Keti) Shavgulidze**
„Simulation is Simulation, is Simulation, is Simulation...“
- 210 ინგა (კლარა) ქარაია**
კურატორული საქმიანობის ზოგიერთი ასპექტი ხელოვნების მუზეუმებსა და გალერეებში
- 217 Inga (Klara) Karaia**
Some Aspects of Curatorial Work in Art Museums and Galleries
- 223 კახა ხიმშიაშვილი**
დამოკიდებულება ძეგლის რეკონსტრუქციისადმი: თანამედროვე ტენდენციები
- 227 Kakha Khimshiashvili**
Different Approaches Towards the Site Reconstruction: Modern Trends
- 235 მანანა კავსაძე**
ნალესობების მინერალოგიურ-პეტროგრაფიული შესწავლის მნიშვნელობა
- 238 Manana Kavsadze**
Importance of Mineralogical and Petrographic Study of the Plasters
- 243 ლელა მიქაბერიძე**
ვაჟა ჩიტორელიძე
რესტავრაცია-კონსერვაცია და საგამოფენო სტანდარტი
- 245 Lela Mikaberidze**
Vazha Chitorelidze
Restoration, Conservation, and the Exhibition Standards
- 248 სოფიო მიქაბერიძე**
მარიამ საღარაძე
ნანა ხუსკივაძე
ჯოშუა ალფრედ ჰილი
გაჯის შელესილობის კვლევის მნიშვნელობა კედლის მსატვრობის ტექნოლოგიაში
- 254 Sophio Mikaberidze**
Mariam Sagaradze
Nana Khuskivadze
Joshua A. Hill
Importance of Research into the Gaji-Plaster for the Wall Painting Technology
- 258 დოდო ჭუმბურიძე**
პროაქტიული მართვა და კულტურის სფეროს პროექტების მასშტაბურობა
- 262 Dodo Tchumburidze**
Proactive Management and the Scale of Cultural Projects

სამსონ ლეჟავა

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

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

ნიკო ფიროსმანაშვილი და ძველი აღმოსავლეთის ხელოვნება (საკითხის დასმისათვის)

ნიკო ფიროსმანაშვილის ფენომენი საკვირველად მრავლისმომცველია. მისი შემოქმედების მრავალმრიანობა და მართლაც ამოუწურავი ტევადობა სულ ახალსა და ახალ სააზროვნო პრობლემებს წამოსწევს წინ ჩვენ წინაშე. ამ პრობლემებზე ფიქრისას ვხვდებით: რაც მეტად ვულრმავლებით მის შემოქმედებას, მით მეტად ამოუცნობლად წარმოგვიდგება იგი¹. მასში მიმართებათა იმდენად უხვი და ხშირად უეცარი ასპექტები ამოტივტივდება, რომ უნდა ვადიაროთ: ამ უდიდესი შემოქმედის დანატოვარის გაგება ჯერ საწყის ფაზებსაც კი ვერ გაცდენია. არადა, უამრავ რასმე წერენ ფიროსმანაშვილზე, ხშირად დიდად საგულისხმოსაც, მაგრამ მაინც ფაქტია, რომ მხატვრის სილიადე უცნაურ სიმორეს, ერთგვარ ვერმისაწვდომობასაც კი ატარებს. ეს ვერმისაწვდომობა თავისებურ ენიგმატურობასაც გულისხმობს.

ენიგმატურობაზე ყურადღების გამახვილება შემთხვევითი არაა – ამ ტექსტის მიზანდასახულობა ის არის, რომ რამდენადმე მაინც, უფრო კონკრეტულად იქნას თემატიზებული ოსტატის მიმართება ძველადმოსავლურ ხელოვნებასთან, რომლისათვისაც ნიშანდობლივია ცივილიზაციის „აკვანისათვის“ სახასიათო პირველად და „შეკუმშულად“ სინთეზური აზროვნება ხელოვნების ქმნილებებში. მათში უცილობელია შინაგანად ღრმად მოტივირებული და გადამწყვეტი მაღიარებლობა „ზენა სფეროთა“ საზრისადვლილი უპირატესობისა, რასაც არსობრივად უკავშირდება შესაძლო სისრულით ჩენილი – ზოგან ზემდლავრი, სხვაგან კი უფრო შერბილებული, ოღონდ მეტწილად ძირისძირული მონუმენტურობა და თავისებური „დროისმიღმერობა“ – ანუ: ამკარად ჩანს მიყურადება, მზერის მიმპრობლობა ჟამზე ამალღებულისადმი, დასაბამიერისადმი... როდესაც ვჭვრეტთ ძველადმოსავლურ, მაგ., შუმერულ ქმნილებებს, გვიჩნდება იმის განცდა, რომ „პერსონაჟები“ (ხელისუფალნი იქნებიან ისინი, თუ დიდმოხელენი), მათი ღრმად სპირიტუალური, პოლითეისტური რელიგიური სივრცის თვით მიღმა საგულვებელ, მთლად ბოლომდის საკრალიზირებულ საუფლოსაც კი არიან თვალმიპრობილნი, თანაც უდიდესი კონცენტრაციით. ეს იმ სახის თვალმიპრობილობაა, რომელიც უკავშირდება მეტად სპეციფიკურ იერსა და რაც უმთავრესია, თავად წყობას არაერთი შუამდინარული ქმნილებისა. სინამდვილეში, მათში არსადაა რაიმედაგვარი გაშეშებულობა თუ გახვეებულობა. ეს უფრო მძლავრი, „ბირთვისებური“ თავმოყრილობაა და გარინდება, როდესაც „პროტაგონისტი“ აქ მყოფს, „წინადაბარეს“ ვერც კი აღიქვამს, მისგან „განრიდებულია“, ხოლო სანაცვლოდ, უკვე ნახსენებ „ზენაარსს“ – მთელის გულისყურით, მთელის ენერგიამოკრებილობით, მთელის არსებით მიემართება. ერთი მხრივ, აქ თვალსაჩინოა დიდად თავისებური, „შეკუმშული ცენტრისკენულობა“, მაგრამ მეორე მხრივ, მზერის აქტივობის გზით, ცენტრიდანული „განსხივება“ იჩენს თავს ამ ენერგიისა, მისი მიზანსწრაფვა ზედირებული, მიუწვდომელი და აღმატებული პირველსაწყისისაკენ. დიდწილად, ამდაგვარი სახისა არის, მაგ., ურუქელი დიდმოხელე კურლილის ქანდაკება (III ათასწლეულის II მეოთხედი). იგი ერთიანად, უწყვეტად მრგვლოვანია, ამ უწყვეტობაში კი სემანტიკური გამახვილებითა და ლაკონიური ექსპრესიით არის აქცენტირებული, მაგ., თვალთა ზომების შთამბეჭდავი გადიდება. მაგვანი „იკონოგრაფია“ და თავისებური სახიერება გამოარჩევს მოხელეებიჰილის ქანდაკებას მარიდან (III ათასწლეულის შუა ხანა) – მარი კი, შუმერულ კულტურასთან ღრმად იყო წილნაყარი. ამ ქმნილებაში, თვალების ჰიპერტროფირებული ზომა და მისტიკურობის შემმატებული, სილურჯით გამოკვეთილი განყენებულობა სრულებით ორგანულია ამგვარი გადაწყვეტისათვის. აქაც წინარე ნიმუშთან ახლოსმყოფია ხელების „სასობითი“ განთავსება. უჭვს გარეშა, რომ იმავ სახის განწყობას ატარებს ლაგამის სახელმომხვეჭილი, წყაროებში ქველ პიროვნებად მოხსენიებული

¹ ფიროსმანი და ქართული კულტურა, საერთაშორისო ინტერდისციპლინური კონფერენცია, თბ., 2014.

მმართველის, გუდას ქანდაკება (XXII ს. ძვ.წ.). მრავლისმეტყველია ეს ქმნილება: ერთი მხრივ, მასში ძალაუფლებისმიერი „დიდებაც“ უთუოდ ჩანს (ჩემთან საუბრისას, ამაზე გაამახვილა ყურადღება ცნობილმა მკვლევარმა მ. დიდებულიძემ), მაგრამ, მეორე მხრივ, მისი ლოცვითი პოზა უზუნაეს ძალთადმი მორჩილებასა და უდიდეს კრძალვასაც გამოხატავს. პლასტიკური დამუშავების სისრულე-დახვეწილობით, იგი ეგვიპტურ „სუპერპერფექტულობას“ უახლოვდება, მაგრამ სიმკაცრის ხარისხი აქ მაინც შერბილებულია და პროპორციათა გაცილებით უფრო „დამჯდარი“ ხასიათი, რეალურ განმასხვავებლობას უსვამს ხაზს...

როგორც ვხედავთ, ხერხთა სხვაობებისა და საზოგადოდ, მთელი ვარიაციულობის მიუხედავად, ზემოთ განხილულ ნიმუშებში სრულებით გამომწვევტია საზიარო, მსოფლმხედველობის სიმდგრადით განპირობებული, „ურთიერთმცნობი“ მიდგომები.

და აი, ამ სუულპტურებზე დაკვირვებისას (რომელნიც „მრგვლოვანებისდა“ მიუხედავად, თავისი წამყვანი ორიენტაციით, „წარდგინებითად“ ფრონტალურია), მეხსიერებაში ამოგვიტივტივდება ნიკო ფიროსმანაშვილის საუკეთესოთაგანი, ალბათ „ქრესტომათიული“ ქმნილება – „მეთევზე წითელი პერანგით“.

ამ ნაწარმოებში სრულებით ცხადია ხელშესახები „გადაძახილი“ დროით დიდად დაცილებულ, მაგრამ ხედვის თვალსაზრისით, ბევრწილად „მანლობლურ“, ზემოაღწერილ ქმნილებებთან. მაინც რა არის აქ ურთიერთმემახსენებელი, ურთიერთმგვანი?

უპირველესად, ეს არის საერთო წყობა, გამოვლენილი არაპასიურ, ერთგვარად „ქმედით“ სტატიკურობაში; მზერის სპეციფიკურ – შორის, უშუალოდ „ვერსახილველის“, თითქოსდა „შინაგანად“ მჭვრეტელ აქტივობაში; ლაკონიზმის მრავლისმომცველობა – ტევადობაში; მონუმენტურობასა და ადამიანური მასშტაბის ორგანულ თანამყოფობაში (სწორედ ამამიცაა საძიებელი ზემოაღნიშნულ შემერულ ქანდაკებათა სპეციფიკა და სხვაობაც, უმეტესად მაინც, უფრო მკაცრ და უფრო დისტანცირებულ, არაერთგან „ზეადამიანური“ მასშტაბით გამორჩეულ, ეგვიპტურ სუულპტურათაგან, თუმცა მათ შორის (მაგ., მისტიკურობის თვალსაზრისით), ღრმა თანაზიარობაც არ იწვევს ეჭვს – პროპორციათა თვალსაჩინო სხვაობისდა მიუხედავად.

ფიროსმანაშვილის ხელოვნებასთან უძველეს შუამდინარულ ნაწარმოებებს, ამას გარდა, ანათესავებს გარკვეულ მახვილთა დასმის იმდაგვარი, საბოლოო ჯამში მოზომილი ექსპრესია, მთლიანობითობის ხარისხსა და გადამწყვეტობას სავსებით რომ ექვემდებარება, და ამას გარდა, ხშირად, პროპორციათა გარკვეული სიახლოვეც.

როგორღა შეიძლება აიხსნას ესოდენ უზარმაზარი დისტანციით დაცილებულ ეპოქათა კუთვნილ არტეფაქტებს შორის ასეთი არახელწამოსაკრავი, შინაგანი სიახლოვე?

ერთი მხრივ, ამ საგულისხმო მოვლენის ახსნა შესაძლებელია დავუკავშიროთ მაგ., კ.გ. იუნგისეულ „არქეტიპების“ თეორიას², მაგრამ, მეორე მხრივ, არსებობს შესაძლოა, უფრო ნაყოფიერი გზა, რომელზეც ამჯერად უნდა გამახვილდეს ყურადღება: ეს გზა უკავშირდება ქართული და ძველადმოსავლური სამყაროს კულტურულ-ისტორიული პარალელების კვლევას, რასაც ახორციელებდა აკად. გ. ჩიტაია – ერთი მხრივ, აღმოსავლეთმცოდნე, მეორე მხრივ კი, ჩვენში ეთნოლოგიური სკოლის დამფუძნებელი. მან, ეთნოლოგ ე. ნადირაძის თქმით, საკუთრივ ქართული ეთნოგრაფიული მასალის საფუძველზე, კონკრეტული მაგალითებით (მაგ., გავიხსენოთ კარის საკეტი, ე.წ. „დათვა-ბოყვა“. ს.ლ.), დაასაბუთა ქართული და ძველადმოსავლური „კულტურულ-გენეტიკური“ მონათესავეობის ფენომენი³.

ეს მით უფრო მეტად არის ხაზგასასმელი, რომ ფაქტობრივად პარალელურად, ასევე გამოჩენილმა ფოლკლორისტმა, საქართველოში ამ სამეცნიერო დარგის პიონერმა ვ. კოტეტიშვილმა გამოკვთა⁴, რომ ჩვენში ფართოდ გავრცელებულმა მემორიული კულტურის ნიმუშებმა (სახელდობრ – საფლავის ქვებმა), დაადასტურა მათ აღნაგობაში ჩენილი „ძველი აღმოსავლეთის სუნთქვა“ (თუკი შევადარებთ ჩვენ მიერ მოხმობილ შუამდინარულ ქმნილებებს საქართველოში ფიქსირებულ, თუგინდ უახლესი პერიოდის საფლავის ქვათა გამოსახულებებს, ამ მოსაზრების სისწორეში ეჭვს ვერც შევიტანთ – აშკარა ხდება ზოგან ერთგვარად „დამოკლებული“, ლეჩხუმში დადასტურებულ გამოთ-

² К. Юнг, *Архетип и символ*, Москва, 1991.

³ ე. ნადირაძე, ქართული და ძველადმოსავლური სამყაროს კულტურულ-ისტორიული პარალელები გ. ჩიტაიას მეცნიერულ მემკვიდრეობაში, საერთაშორისო კონგრესი „ქართველოლოგიის პრობლემები და პერსპექტივები“, მასალები, თბ., 2015.

⁴ ვ. კოტეტიშვილი, *ქართული ხალხური პოეზია*, თბ., 1939.

ქმას თუ გავიხსენებთ „ჯუჯგულა“ აღნაგობისა და საზოგადოდაც, „უმთავრესზე დაყვანილი“ იერის ურთიერთმეხასენებლობა). სამწუხაროა, რომ ვ. კოტეტიშვილმა ეს თვალსაზრისი მხოლოდ მცირედი შენიშვნის სახით დააფიქსირა, რაც ავტორს ამ პუბლიკაციაში არც განუვითარებია, მაგრამ მის ამ პოზიციას მაინც დიდი წონადობა აქვს, მით უფრო, რომ ვ. კოტეტიშვილი პროფესიონალი მოქანდაკე იყო და ამასთანავე, მასვე ჰქონდა მომზადებული საგანგებო ნაშრომი ქართულ მემორიულ კულტურაზე, რომელიც სამწუხაროდ, დაიკარგა ამ დიდი მკვლევარის რეპრესირების შედეგად (სრულიად რეალურია ვარაუდი, რომ მისი ეს თეზა კონკრეტული მაგალითებითაც იქნებოდა განმტკიცებული!).

სწორედ აღნიშნულ კონტექსტში ძალიან მნიშვნელოვანია წამყვანთაგანი ქართველი ისტორიკოსის, აკად. ნ. ბერძენიშვილის შეხედულება ნ. ფიროსმანაშვილისა და საფლავის ქვათა სამყაროს თანამოზიარეობის შესახებ. კერძოდ, იგი თვლიდა, რომ „ფიროსმანაშვილი“ აბრების მიღმაცაა საძიებელი. ვფიქრობ, ის არ გულისხმობდა მაინცადამაინც, კონკრეტულად ამ უდიდეს მხატვარს, არამედ მისი ნაღვანის ანალოგიურ გამოვლინებებს, ჩენილს სხვა სარბიელზე, კერძოდ კი, სასაფლაოთა მემორიულ ხელოვნებაში⁵.

თავის მხრივ, უკანასკნელ ხანს, კარგად ცნობილი „ფიროსმანოლოგის“, დიდად ნიჭიერი ხელოვნების ისტორიკოსის გ. ხოშტარიას გამოკვლევებში ყურადღება კვლავაც მახვილდება ძველი აღმოსავლეთის კულტურის როლზე და თავისი „პირველსაწყისობით“, მის არსებით მნიშვნელობაზე ქართული კულტურისათვის, რაც ამ ნააზრევში უკავშირდება ნ. ფიროსმანაშვილის ხელოვნებასაც, რომლის წვდომამაც გ. ხოშტარიასავე ნააზრევი გზისგამკვალავად აღიქმება⁶. აქვე დავძენ, რომ იგივე მკვლევარი, კონკრეტული ანალიზის საფუძველზე, გვესაუბრება ნ. ფიროსმანაშვილისა და საფლავის ქვათა ურთიერთკავშირის შესახებაც⁷, რაც მოგვიანებით ახალი მასალებით

გამდიდრდა და გაღრმავდა ა. შანშიაშვილის ნაშრომებში⁸.

ამრიგად, წამყვან ქართველ ეთნოლოგთა, ფოლკლორისტთა, ისტორიკოსთა და ხელოვნებათმცოდნეთა გამოკვლევებში იკვეთება რამდენიმე მნიშვნელოვანი და ურთიერთგამაძლიერებელი თეზა:

1) ეთნოლოგიური მასალით საბუთდება ღრმა ურთიერთკავშირი ძველადმოსავლურსა და ქართულ კულტურებს შორის; 2) ვიზუალურ-საგნობრივი ფოლკლორის, კერძოდ კი საქართველოში საფლავის ქვათა მაგალითზე, ასევე ფუძნდება საფუძვლიანი მოსაზრება მათი კომუნიკაციის შესახებ ძველი აღმოსავლეთის სივრცესთან; 3) თავის მხრივ, ისტორიული კვლევის მეთოდოლოგიით, იკვეთება აშკარა ურთიერთსიახლოვე საფლავის ქვებსა და ნ. ფიროსმანაშვილის ხელოვნებას შორის⁹; 4) ამჯერად, უკვე სახელოვნებათმცოდნეო კუთხით, კვლავაც ამოტივტივდება სიდრმითი მიმართებანი ძველადმოსავლურსა და ქართულ ხელოვნებას შორის (რაც ნ. ფიროსმანაშვილის მაგალითზეც საბუთდება, თუმცა კი ბევრად ფართო კონტექსტით განიხილება).

მთელი ეს ავტორიტეტული ნააზრევი, ჩვენს ზემოგანხილულ დაკვირვებებს ვფიქრობ, გაცილებით მეტ საბუთიანობას სძენს, თუმცა, კვლევის განგრძობა ამ მიმართულებით აქტუალურიცაა და გასაღრმავებელიც.

ახლა კი კვლავ ნ. ფიროსმანაშვილს მივუბრუნდეთ. გარდა საყოველთაოდ ცნობილი სურათისა „მეთევზე წითელი პერანგით“, არანაკლებ ინფორმაციულია მისივე „მეთევზე კლდეთა შორის“. აღნიშნული ქმნილების ჩინებული ანალიზი აქვს განხორციელებული დ. თუმანიშვილს¹⁰. ჩვენ ამ შემთხვევაში, სხვა ასპექტი გვაინტერესებს: აქ ვლენილი თავისებური „განრიდება“ წუთისოფლისგან (თუმცა საბოლოოდ, არა მისდამი ზურგმუქცევა), ამ ნამუშევარშიც იხილება, რა შთაბეჭდილება-საც აძლიერებს რეალურ კონტექსტში არაბუნებრივი, თუმც კი საკუთრივ სურათის კონტექსტში – სრულებით ორგანული, რამდენადმე „გასპეტა-

⁵ ნ. ბერძენიშვილი, *საქართველოს ისტორიის საკითხები*, წ. 1, თბ., 1964.

⁶ გ. ხოშტარია, *ქართული ვიზუალური ხელოვნების სტრუქტურული თავისებურება, საერთაშორისო ქართველოლოგიური კონგრესი, მასალები*, 1, თბ., 2015.

⁷ Г. Хоштария, *Своеобразие построения картин Пироманашвили, II международный симпозиум по грузинскому искусству*, Тб., 1977.

⁸ ა. შანშიაშვილი, *ფიროსმანის პორტრეტის იკონოგრაფია და მისი ეპოქალური კონტექსტი, ფიროსმანი და ქართული კულტურა*, საერთაშორისო ინტერდისციპლინური კონფერენცია, თბ., 2014.

⁹ ამ საკითხს საგანგებოდ შევეხე ნაშრომში: ს. ლეჟავა, ნ. ფიროსმანაშვილი და ტრადიციული ხალხური ხელოვნება, საერთაშორისო ინტერდისციპლინური კონფერენცია „ფიროსმანი და ქართული კულტურა“, თბ., 2014.

¹⁰ დ. თუმანიშვილი, *ნარკვევები, წერილები*, თბ., 2001.

კებულ-განყენებული“ სითეთრე პერსონაჟისა. აქ ჩვენთვის ყველაზე საგულისხმო ის არის, რომ ამავე უბრალო მეთევზის სახეში აღიქმება ერთგვარი „ნეტარი ღიმილი“. იგი არა მხოლოდ ძველბერძნულ კუროსთა, არამედ ეტრუსკული სამარხების მეულეთა წყვილების, ე.წ. „არქაულ“ ღიმილსაც შეგვახსენებს. თუმცა, არსებითად, ამავე სახის „სახეგაბრწყინვებულ“, მგულვებელ თუ „მხილველ“, მარადიულ „ღიმილისმიერობას“ – ჩვენ აშკარად ვხედავთ ზემოთგანხილული ებიპილის ქანდაკების მიმიკასა და გამომეტყველებაში (რაც ე.წ. „არქაული ღიმილის“ მართლაცდა უშორეს ფესვებზე მეტყველებს). ამასთანავე, აღნიშნულ სკულპტურაში გამოვლენილი, „არახილულის“ მჭვრეტელი, ინტენსიური სილურჯე ფართოდ „განხელილი“ თავლებისა იმ სახის „მეტაფიზიკურობის“ შემცველია, როგორც თავის მხრივ, ნ. ფიროსმანაშვილისეულ სურათში „მეთევზე კლდეთა შორის“ არის ჩენილი (რაც ამჯერად ფონის „იმიერსილურჯეში“ ცნაურდება...).

ყველაზე მეტად ხაზგასასმელი მთელ ამ კონტექსტში ის არის, რომ ე.წ. „არქაული ღიმილი“ ჩვენებურ საფლავის ქვებშიც ეჭვიმუტანელია¹¹. ამ ღიმილის შეფარული საზრისი უნდა გულისხმობდეს მიცვალებულის შეწყალებისა და საზოგადოდ, „ზენა ძალთა“ კეთილგანწყობის მოიმედებობას... ინტერესმოკლებული არაა, რომ ხიმშის ეკლესიის (X-XI სს.) ინტერიერში დაცული ანგელოზის რელიეფურ გამოსახულებაში, რომელიც ბევრად გვიანია (XVIII-XIX სს. მიჯნა?), არ უნდა იყოს გამორიცხული (როგორც ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა ე. კვაჭატაძემ ჩემთან საუბრისას აღნიშნა), „არქაული ღიმილის“ არსებობა. შეიძლება დავუშვათ, რომ ამ ღიმილში მხვედრი, ეგების ერთგვარი „სინერგიულობის“ მგულვებელი გულდია „მიმღებობაც“ კი იგულისხმებოდეს¹²... თავისთავად, მრავლისმეტყველია საფლავის ქვებისა და ამ შემთხვევაში, სატაძრო რელიეფის ანალოგიურობა ზემოაღნიშნული თვალსაზრისით...

* * *

ამჯერად კი გავიხსენოთ კ. ზდანევიჩი, გამოჩენილი ქართველი მხატვარი და მოღვაწე, ძლიერი ავანგარდისტი, თავისი შემოქმედების ხარისხით

¹¹ ე. ნადირაძე, ქვითხურობა და საფლავის ძეგლები შიდა ქართლში, კრებული „შიდა ქართლი“, თბ., 1987.

¹² თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, თბ., 2017.

საერთაშორისო რანგის ფიგურა, ნ. ფიროსმანაშვილის აღმომჩენთაგანი, მისი მემკვიდრეობის მცოდნე და მისივე შემოქმედების აღიარებული მკვლევარი...

ისიც, მსგავსად ვ. კოტეტიშვილისა, ოდონდ ამჯერად ნ. ფიროსმანაშვილთან მიმართებით, წინ წამოსწევს ძველადმოსავლურ ხელოვნებასთან კავშირის საკითხს¹³, კერძოდ, ეხება მის ანიმალისტურ შედეგებს – ლომებს, რომელნიც მისი მართებული შეხედულებით, შეგვახსენებს ძველ ასურულ გამოსახულებებს ნადირობის სცენებში (მხედველობაში აქვს ძვ.წ. VII ს-ში ქმნილი ნინევიის სასახლის რელიეფები). ამ თვალსაზრისით, განსაკუთრებით საგულისხმოა მომავლადვი დედალი ლომის გამოსახულება. აქ უნდა გამოიკვეთოს არა მხოლოდენ საზიაროდ ძალუმი მონუმენტურობა და შინაგანად დამუხტული ვიტალურობა – სიმკვრივე, არამედ მკვეთრად აქცენტირებული, ხაზგასმული ექსპრესიით დიდად მეტყველი, მხატვრულად შთამბეჭდავად გამდაფრებულ ტორთა გამომსახველობა (განსაკუთრებით ეხება ეს ფიროსმანისეული შავი ლომის ფიგურას¹⁴).

მართალია, ამ შემთხვევაში, საუბარია არა შუმერულ, არამედ ასურულ ხელოვნებაზე, მაგრამ ისიც ხომ ცნობილი გამონათქვამია, რომ „ისტორია იწყება შუმერიდან“... მართლაც, აღიარებულია, რომ შუმერი ერთგვარი „სუბსტრატია“ მთელი შუამდინარული ცივილიზაციის „თიხის მწიგნობრობისა“ და საზოგადოდ – კულტურისა. ის ხომ იმის ანალოგიურ როლს ასრულებდა ძველ აღმოსავლეთში, როგორსაც ბერძნული, მოგვიანოდ კი ლათინური ანტიკურ ეპოქასა და შუა საუკუნეების ევროპაში...

ეჭვი არაა, რომ თავისებური გადაძახილი, თუ „ხიდი“ შუმერულ სივრცესთან, რომელიც დანამდვილებით იხილვება ნ. ფიროსმანაშვილის ნაღვაწში, განსაკუთრებულად მრავლისმთქმელია, ვინაიდან ნ. ფიროსმანაშვილი არის უმთავრესთაგანი, კრებისითი სიმბოლო საქართველოსი, მისი ხედვისა და მისივე იდენტობისაც...

მაგრამ ახლა, როდესაც რამდენადმე მაინც, გაცხადდა მსგავსი ნიშან-თვისებები, აუცილებელი ხდება დაკვირვება რეალურ სხვაობებზეც.

პირველ ყოვლისა, ხაზგასასმელია, რომ ნ. ფიროსმანაშვილი არა პასიური მემკვიდრე, არამედ ქმე-

¹³ კ. ზდანევიჩი, ნ. ფიროსმანაშვილი, თბ., 1965.

¹⁴ Э. Кузнецов, Нико Пиромани, Ленинград, 1984.

დითი გამტარია იმ რელიგიურობით გაჯერებული საზოგადოების ხედვისა, რომელიც XVIII ს-მდე მაინც, გადამწყვეტ პარადიგმას წარმოადგენდა საყოველთაო მასშტაბით. მაგრამ იმავდროულად, ნიკალა შვილია რამდენადმე სეკულარიზებული საზოგადოებისა და ამასთან, წილნაყარია ე.წ. „პროგრესის“ მოსურნე ავანგარდისაც მხატვრობაში. შესაბამისად, საკუთარ თავში ის დაძაბული ბინარული ოპოზიციის (თუ სულაც – ოპოზიციების) მატარებელია.

ამ მხრივ ცხადია, დიდია სხვაობა უშორესი ეპოქების „კუთვნილ“ შუამდინარულ კულტურასთან, სადაც მთლიანობითი რელიგიური ხედვა უბრალოდ – გარდამწყვეტი იყო.

თუმცა, აქ ჩვენ კიდევ ერთ ასპექტზე უნდა გავამახვილოთ ყურადღება, რომელიც გაცილებით მრავლისმომცველი პრობლემემატიკის ანალიზში დაგვხმარება: მხედველობაში გვაქვს ის, რომ მზერის სწორედაც არსობრივზე, არაწარმავალზე მიმართულობის მსგავსება და საერთოდ – თანაზიარის სპეციფიკურობა იმავე მზერის შინაგანი მახასიათებლებისა – თვალსაჩინო სხვაობასაც ავლენს ძველადმოსავლურ ქმნილებებთან. აქ (როგორც გერმანისტმა და მუსიკოსმა ზ. ლეჟავამ ჩემთან საუბრისას ნათელყო), გადამწყვეტი ისაა, რომ მაგ., ებიჭილი „ჩვენს მიღმა“ და თანაც, რამდენადმე თითქოს „აღმამიმართულად“ იყურება, ხოლო ნ. ფიროსმანაშვილთან, ჩვენ მაინც სულ სხვა რასმე ვხედავთ: მის გმირთა „არაამოსაყენ“ მიმართული გამოხედვა, აშკარად უფრო პირდაპირია: ისინი ხომ ჩვენც (თუმცა „ზემოციურად“) გვეკონტაქტება, და იქვე, ჩვენსავე „მიღმაც“ იმზირება. აქ თვალსაჩინოვდება მნიშვნელოვანი „კონცეპტუალური“ ანალოგია ხატწერასთან, სადაც ხშირად (თუმცა არა ყოველთვის), მზერის ამგვარი სპეციფიკა ვლინდება. მართლაც, ლოცვის ჟამს, მორწმუნენი მივმართავთ ხატს არა მხოლოდ სიტყვით, არამედ მზერით და არაერთგან (თუმცა კი არა ყოველთვის, ვინაიდან მაგ., „ირიბმზერიანი“ ხატებიც არსებობს), ისიც ცოცხლად გვიცქერს. არც შუამდინარული და არც, მით უფრო, ეგვიპტური ქმნილებანი ჩვენ მეტწილად არ გვეკონტაქტებიან, ისინი უპირატესად „ზენაარსს“ მიაყურალებენ.

ამრიგად, ფიროსმანაშვილი ხატთან გაცილებით ანლოს დგას (როგორც ქრისტიანული ტრადიციის მატარებელი), ვიდრე ძველადმოსავლური,

ჩვენგან ბევრად დისტანცირებული ქმნილებები. მართალია, სხვა რიგის დისტანცია ფრესკამიც და ხატწერამიც აშკარად არის. ასევე, რამდენადმე ფიროსმანაშვილთანაც დასტურდება, მაგრამ აქ (ბევრგან მაინც), გადამწყვეტია მოწყალე, ღმობიერი და სასიკეთო ენერგიით აღსავსე, მაღლისმიერი „მომართულობა“ ჩვენსკენვე, რისი თვალსაჩინო მაგალითიც არის ვარძიის მაცხოვრის „ხატისებრი“ ფრესკა. საზოგადოდ, ჩვენი მეოხი წმინდანნი, თუკი ვ. ბერიძის ერთ გამონათქვამს გავისხენებთ, „საკვირველი სულიერი ძალით“ გამოირჩევიან და ამ ძალას პირდაპირ ასხივებენ კიდევ. არსებობს, როგორც ითქვა, „ირიბმზერიანი“ ხატებიც, ოღონდ ისინიც, თუკი ჩვენს მზერას არ „ხვდებიან“, მაინც თითქოს „გვაკვირდებიან“. აქ სრულიად გამოირიცხება ჩვენდამი ის „ნეიტრალურობა“, რაც გამოარჩევს ძველადმოსავლურ ქმნილებებს, რომელნიც ჩვენს სივრცეს თითქოს „განერიდებიან“ (ეს ჩანს როგორც ფუნქციურად „არასახილველ“, ისე სახილველ ქმნილებებშიც).

ახლა რაც შეეხება საკუთრივ ფიროსმანაშვილს: მისი, ღვთის ხატად და მსგავსად აღქმული, უბრალო მეთევზე ცხადია, წმინდანი არ არის, მაგრამ იგი (უკეთ – მისი ორივე, როგორც „წითელი“, ისე „კლდიანი“ ვარიანტი), აშკარად ავლენს ალუზიურობას მაცხოვრის წმინდა მოციქულთა სამყაროსთან¹⁵.

შესაბამისად, ისე ჩანს, რომ ფიროსმანაშვილისეული, მრავალგან „გარინდული“, ხანდახან თვით „აღმატებული“ მონუმენტურობა (რომელიც უკავშირდება არა მხოლოდ ჩვენებურ ფრესკასა და ხატწერას, არამედ ქართულ მუასაუკუნოვან ქედურობასა და განსაკუთრებით – რელიეფსაც)¹⁶, იმავდროულად, მოყვასისეული „სიღობოს“ მატარებელიცაა. მისი პერსონაჟები, უპირატესად მაინც, გულმოწყალე ქრისტიანები არიან. ზოგ შემთხვევაში, მათში ჩენილი სიმკაცრე (არაიშვიათად – ამაღლებულობაც), ვერასგზით გადაწონის მათსავე ხშირად ჩენილ მისანდობელობას, ერთგვარ სირბილეს.

ფიროსმანაშვილი შედარებით უშუალოდ, სწორედ მუასაუკუნოვანი ხედვის მატარებელია, მაგრამ ეს სულაც არ გამოირიცხავს იმას, რომ იგი

¹⁵ ნ. ბურჭულაძე, აღდგომის თემა ნიკო ფიროსმანაშვილის შექმნელებაში, *ალავერდი*, #17-18, 2017.

¹⁶ ს. ლეჟავა, ნ. ფიროსმანაშვილის მხატვრობის მნიშვნელობისათვის, *სპექტრი*, 2005.

(უფრო შორეულად), ძველადმოსავლური ხედვის მემკვიდრეც არის, და თანაც, უიშვიათესთაგანი მემკვიდრეც, ვინაიდან თითქოსდა ანალოგიური მიდგომები (თუნდაც გოგენთან ჩენილი დიალოგი – მაგ., ძველევგვიპტურ ხელოვნებასთან), უფრო საგანგებოა, ვიდრე ფიროსმანთან, რომელიც მაგ., შუამდინარული კულტურის მესხიერების უშუალო მატარებელია და არა მისი „მაძიებელი“.

აქვე ისიც უნდა დავძინოთ, რომ ადრეული შუმერული მაგალითები მართალია, ეგვიპტურ ნიმუშთა უმეტესობისათვის ნიშნული, ბევრად „შეუვალი“ სიმკაცრისაგან განსხვავებით, რამდენადმე ნაკლებად „განშორებულად“ აღიქმება, მაგრამ როგორც კონტაქტურობით, ისე მზერათა ურთიერთშეგებებით, მათგანაც ძალიან სხვავდება ფიროსმანაშვილისეული, საკუთრივ ქრისტიანულ ხატთან მონათესავე მიდგომისათვის, საბოლოო ჯამში, ნიშანდობლივი სულიერი ამაღლება სოციალურ იერარქიაზე (თუმც კი, მისი უარყოფის გარეშე). სოციალური იერარქიის კვალი ცხადია, ბევრად მეტად არის (და უნდა იყოს კიდევ) დატანილი შუასაუკუნოვან ქართულ ხელოვნებაში. ამ კუთხით, ფიროსმანაშვილი რამდენადმე სხვაობრივ, ახალი დროისათვის ნიშნულ ხედვას გვთავაზობს, იქნებ ნაკლებად მწყობრს, მაგრამ კვლავაც ქრისტიანულს.

აქ პროტაგონისტთა სოციალური სივრცე, ბუნებრივია, გაცილებით გაფართოებულია, მაგრამ ძალაში მაინც რჩება მთავარი: მასთან ხომ ყველანი თანასწორად აღიქმებიან ღვთის წინაშე, კერძოდ: თავადიცა და გლეხიცა, მუშაცა და ინტელიგენტიც, ყარაჩოხელიცა და მემუსიკეც, ახალი დროის მილიონერიცა და დატაკიც – ისინი, საბოლოო ჯამში, დიდი, „ყოვლად საკაცობრიო“ ერთობის თანამოზიარენი ჩანან...

SAMSON LEZHAVA

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

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

NIKO PIROSMANASHVILI AND OLD ORIENTAL ART (STATING THE ISSUE)

The article describes correlation of N. Pirosmashvili's art to the Mesopotamian culture. Georgian art historians, ethnologists, folklorists and researchers of artist's creative work present importance of the Mesopotamian space for Georgian culture from different angles and analyze details revealed not only in art of Pirosmashvili, but in memorial monuments and artifacts preserved in the ethnographic areas as well. At the same time, the emphasis is made on those essential features of Georgian reliefs from the Middle Ages, which are paradigmatically expressed in the art of the Ancient East. The same article manifests specificity directed not at any particular object, but towards the "constant observations" present in the Sumerian and Mari sculptures, in the "amazement" of Georgian temple reliefs and, finally, reflected in a similar approach of Pirosmashvili's "Fisherman in a Red Shirt".



1. ქალაქ-სახელმწიფო მარის მმართველის ებიჰ-ილის ქანდაკება, ძვ. წ. XXV ს.
Statue of Ebih-II, The Ruler of the City-state Mari, 25th century BCE.



2. ქალაქ-სახელმწიფო ლაგაშის მმართველის გუდაას ქანდაკება, ძვ. წ. 2144-2124
Statue of Gudea, The Ruler of the City-state Lagash, 2144-2124 BCE.



3. ნიკო ფიროსმანი, მეთევზე წითელ პერანგში, 1908
Niko Piroshvili, Fisherman in a Red Shirt, 1908



4. ნიკო ფიროსმანი, მეთევზე კლდეებში, 1906
Niko Piroshvili, Fisherman Among Rocks, 1906

კახა ხიმშიაშვილი

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

მეცხრამეტე საუკუნის თბილისის წყლით მომარაგების ერთი დეტალისთვის

თბილისის წყლით მომარაგება ადრეული შუა საუკუნეებიდან მოყოლებული ძირითადად, ან მტკვრის წყლით, ან ჭებით, ანდა წავკისის, ოქროყანისა და სოლოლაკის ხევებიდან ჩამოყვანილი თიხის მილებით წყალსადენით ხდებოდა.

ჭები თბილისში შედარებით იშვიათობა იყო და თბილისის წყლით მომარაგებაში დიდ როლს არ ასრულებდა. დღემდე მოაღწია ჭამ ფორაქიშვილების დარბაზში. ეს დარბაზი ერთადერთია, რომელიც დღემდე შემორჩა თბილისში, თუმცა გვარიანად გადაკეთებული. იგი ავლაბარშია და ამჟამად სასტუმრო „კოპალას“ კომპლექსში შედის.

მეცხრამეტე საუკუნისთვის თბილისელების წყლით მომარაგება ძირითადად, წყლის დამტარებელთა, ანუ თულუხჩთა, ხელში იყო. თულუხჩები თულუხებით, ანუ წყლის საზიდარი ტყავის ჭურჭლით, ეზიდებოდნენ მტკვრიდან წყალს. თულუხები, როგორც წესი, ან ცხენს, ანდა ჯორს ჰქონდა აკიდებული. თულუხები უნაგირის კუხზე წყვილად – მარჯვნივ და მარცხნივ – იყო დამაგრებული. თულუხს ზემოთ ნაწილში შედარებით განიერი ხვრელი ჰქონდა, ხოლო ქვემოთ „სახელოთი“ ბოლოვდებოდა ვიწრო ხვრელით. თულუხის შევსება ხდებოდა წყლით ზემოდან, ცხადია, განიერი ნაწილიდან, ხოლო მყიდველისათვის ჩამოსხმა ხდებოდა „სახელოდან“. ამასთან, წონასწორობა რომ დაცული ყოფილიყო, თულუხები წყალს ჩამოსხმადნენ ხოლმე ხან მარჯვენა და ხანაც მარცხენა თულუხიდან¹. თუმცა, იყვნენ თულუხები, რომელებიც ზურგით დაატარებდნენ წყალს, ზოგი კი თიხის კოკებითაც დაატარებდა. თულუხებს, სხვა პროფესიის ხალხის დარად, თავისი ამქარი ჰქონდათ. მეცხრამეტე საუკუნის ოთხმოცდანი წლებისთვის თბილისის წყლით დაახლოებით სამასი თულუხჩი ამარაგებდა. მეცხრამეტე საუკუნის ოთხმოცდაათიანი წლებიდან თბილისის თვითმართველობამ თულუხების შეცვლა დაიწყო „ბოჩკებით“, როგორც იმ დროს ეძახდნენ კასრებს, და კასრშემოდგმული ოთხთვალეებით ან ორთვალეებით ხდებოდა წყლის ჩამოტარება და მოქალაქეების მომსახურება. თუმცა, ტრადიციული თულუხები კიდევ კარგა ხანს გამოიყენებოდა. შემორჩენილია მეცხრამეტე საუკუნეში გადაღებული თულუხჩთა კოლორიტული ფოტოები, რომლის რამდენიმე ნიმუში მოგვყავს (სურ. 1, 2, 3, 4)².

პირველი თანამედროვე ყაიდის წყალსადენის ქსელი, რომელსაც მტკვრიდან წყლის ამოსაქაჩი ორთქლის მანქანა ამარაგებდა, აიგო 1861 წელს ყორღანოვის მიერ. მთელი ქსელი დაახლოებით 5,5 კილომეტრი იყო და გოლოვინის გამზირსა და მიმდებარე ქუჩებს ამარაგებდა წყლით. თავდაპირველად ეს წყალსადენი ამარაგებდა მხოლოდ სახაზინო შენობებს, თუმცა მოგვიანებით ამ ქსელს შეძლებული კერძო აბონენტებიც შეუერთდნენ³.

ცხადია, 1861 წელს აგებული საქაჩი და წყალმომარაგების სისტემა ოდნავადაც ვერ აკმაყოფილებდა თბილისის წყლით მომარაგებას, მით უმეტეს, რომ ქალაქი სწრაფად იზრდებოდა. 1887 წელს თბილისმა მიიღო ახალი წყალსადენი, რომელიც ავჭალის წყაროდან მარაგდებოდა. თუმცა, სულ რამდენიმე წელში ნათელი გახდა, რომ ეს ახალი წყალსადენიც ვერ აკმაყოფილებდა ქალაქის მოთხოვნებს. მხოლოდ 1905-1906 წლებში გამოყვანეს ავჭალიდან თბილისში მეორე წყალსადენის მაგისტრალური ხაზი⁴. და მაინც, თბილისის წყალსადენით მიწოდებული წყალი არ ყოფნიდა. პერიოდულად იგრძნო-

¹ ქართული მატერიალური კულტურის ეთნოგრაფიული ლექსიკონი, ინტერნეტ სტატია, თბ., 2011, <http://www.nplg.gov.ge/gw-dict/index.php?a=term&d=39&t=1865>

² ფოტოები აღებულია „კვირის პალიტრის“ სტატიის „თბილისური თულუხები“ ინტერნეტ გამოცემიდან (4 აპრილი, 2012), <https://www.kvirispalitra.ge/history/12034-tbilisuri-thulukhchebi.html> და „City Kvira“ სტატიის „როგორ მარაგდებოდა თბილისი წყლით – მეთულუხებიდან მაგისტრალურ წყალსადენამდე“ ინტერნეტ გამოცემიდან (27 აგვისტო, 2018), <http://www.city.kvira.ge/2018/08/27/როგორ-მარაგდებოდა-თბილის/>.

³ მ. კვარაცხელია, თბილისის ადგილობრივი თვითმართველობის პრაქტიკული მოღვაწეობა 1917-1921, თბ., 2017, გვ. 46.

⁴ იქვე, გვ. 47.

ბოდა წყლის მწვავე დეფიციტი. შესაბამისად, შუა საუკუნეების წყალმომარაგების სისტემებზე და ალტერნატივებზე – ჭებზე, თულუხჩებზე, კერამიკული მილებით წყაროებიდან წყლის მიწოდებაზე – პრაქტიკულად მეოცე საუკუნის დასაწყისამდე და მეოცე საუკუნის დასაწყისშიც იყო მოთხოვნა.

თიხის მილებით წყალგაყვანილობის მოწყობა ჯერ კიდევ ანტიკური ხანიდანაა საქართველოში ცნობილი. მაგალითისათვის შეგვიძლია დავასახელოთ ბაგინეთის არქეოლოგიური ძეგლი⁵. ეს სისტემა შუა საუკუნეების მთელ მანძილზე ფართოდ იყო გავრცელებული მთელ საქართველოში⁶ თბილისის ჩათვლით⁷.

2012 წელს მთაწმინდის ფერდზე, ტვერელის ეკლესიის ზემოთ, რომელიც დასერილია ბილიკებით და, სადაც სავარჯიმოდ და რეკრეაციული მიზნით, მრავალი თბილისელი დადის, თბილისის მუნიციპალიტეტმა წამოიწყო კეთილმოწყობის სამუშაოები. კეთილმოწყობის არსი იყო ბილიკების ნაწილის ალაგ-ალაგ მოკირწყვლა, ალაგ-ალაგ კიბეების გამართვა, ასევე სავარჯიმო ტრენაჟორებისა და საბაღე მერხების დადგმა. სამწუხაროდ, კეთილმოწყობის სამუშაოები არქეოლოგიური ზედამხედველობის გარეშე მიმდინარეობდა. ერთ-ერთი ასვლისას აღმოვაჩინე, რომ მუშებს, რომლებიც ბუნებრივ, გრუნტის ბილიკს კირწყლავდნენ, დაზიანებული და ამოყრილი ჰქონდათ თიხის მილები. მილები ცალსახად წყალსადენისა იყო. როგორც აღმოჩნდა, ერთ-ერთი ბილიკის კარგა გრძელი მონაკვეთი სწორედ კერამიკული მილებით მოწყობილ წყალგაყვანილობის ტრასას მისდევდა.

კერამიკული მილების სიგრძე 43 სმ-ია, განიერი პირის გარე დიამეტრი 12, ხოლო შიდა პირის 10 სმ-ია, ვიწრო პირის გარე დიამეტრი 9, ხოლო შიდა 7 სმ-ია. როგორც ეს წყალსადენის ასეთ კერამიკულ მილებშია ხოლმე – მილის ვიწრო პირი შედიოდა განიერ პირში და ასე ეწყობოდა წყალსადენი (სურ. 5). ვიწრო პირს 4,5 სანტიმეტრში შესქელება დაუყვება, რომელიც არ აძლევდა საშუალებას

უფრო ღრმად შესულიყო ერთი მილი მეორეში. ამ შესქელების დიამეტრი 12 სმ-ია. ჩემს მიერ ნაწიხი მილებიდან ერთ შემთხვევაში კერამიკული მილი შიგნიდან მწვანე ფერის ჭიქურით იყო დაფარული (სურ. 6).

აღმოჩენილი მილების მიმდებარე ტერიტორიის ყურადღებით დათვალიერებამ შესაძლებელი გახდა წყალსადენის ტრასის გამოვლენა და კარტოგრაფირება. აღმოჩნდა, რომ ფერდობზე ორი წყალსადენის ტრასა იყო გამართული. სათავე ნაგებობები, წყალშემკრები ავზები, საკმაოდ იყო ერთმანეთს დაშორებული. ერთი წყალსადენის სათავე ნაგებობა დღესაც მუშა მგომარეობაშია, იქ ბუნებრივი წყარო გამოდის, რომელსაც ავზი აქვს გაკეთებული და იქიდან მოსახლეობა დღესაც იღებს წყალს. ამ წყაროსა და ავზის კეთილმოწყობაც განხორციელდა 2012 წელს (სურ. 7). ხოლო მეორე წყალსადენის სათავე ნაგებობა – პატარა, ბეტონით გაკეთებული ავზი – კი არის შემორჩენილი, მაგრამ მთლიანად დამშრალია. წყარო იქ აღარ გამოდის (სურ. 8). ბეტონის ავზი მეოცე საუკუნეში გაკეთებულის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

ორივე წყალსადენი, როგორც ჩანს, ერთ ადგილას ჩადიოდა – დაახლოებით იქ, სადაც ოთხმოციან წლებში მოქანდაკე ელგუჯა ამამუკელის სახელოსნო იყო, ახლა კი სასტუმრო „ადამო“-ა. ამ მიდამოებში წყალსადენის კვალი იკარგება. თავად სასტუმრო „ადამო“ ძმები კაკაბაძეების (ყოფილი მოსკოვის) ქუჩის ზედა ნაწილის თავზეა მოქცეული. ის მდებარეობს პოლიკავშირის კვანძის ქუჩა ნომერ ოთხში. სავარაუდოა, რომ სწორედ აქ, სადაც მოსკოვის ქუჩის ზედა ნაწილში იყო მოწყობილი წყარო, რომელსაც კერამიკული მილებით მიეწოდებოდა წყაროს წყალი ფერდობიდან.

მეცხრამეტე საუკუნეში ქალაქი გაიზარდა და მიაღწა იმ ადგილს, სადაც ახლა რუსთაველის გამზირი მთავრდება და რუსთაველის ძეგლი დგას, ადგილს, რომელსაც მეცხრამეტე საუკუნეში „მასკოვსკაია ზასტავას“ ეძახდნენ, რადან აქ იყო განლაგებული სამხედრო პოსტი და შლაგაუმი მოსკოვისკენ მიმავალი გზისკენ. „მასკოვსკაია ზასტავასთან“ ჩამომავალ ხევს კი შეარქვეს „მასკოვსკაია ბალკა“ (მოსკოვის ხევი). ე.წ. „მასკოვსკაია ბალკა“-ში მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარში დაიწყო ინტენსიური განაშენიანება. მოგვიანებით ქუჩას, რომელიც ამ ხევის ადგილას წარმოიქმნა,

⁵ ა. აფაქიძე, *ქალაქები და საქალაქო ცხოვრება ძველ საქართველოში*, თბ., 1963, ტაბ. XXII.

⁶ დ. თუმანიშვილი, ნ. ნაცვლიშვილი, დ. ხომტარია, *მშენებელი ოსტატები შუა საუკუნეების საქართველოში*, თბ., 2012, გვ. 219-223.

⁷ დ. მშენიერაძე, უძველესი წყალსადენი თბილისში, *მეცნიერება და ტექნიკა*, N10, 1951.

მოსკოვის ქუჩა დაარქვეს და ეს სახელი ლამის ორიათასიან წლებამდე ერქვა. ამჟამად ამ ქუჩას ძმები კაკაბაძეების ქუჩა ჰქვია.

სავარაუდოა, რომ, როცა ქალაქი გაიზარდა და ჩამოყალიბდა მოსკოვის ქუჩა, მის ზედა ნაწილში მოეწყო წყარო, რომელსაც წყალი მთაწმინდის ფერდობზე აღმოჩენილი კერამიკული მილებით აწყობილი წყალსადენის სისტემით მიეწოდებოდა და ამგვარად მარაგდებოდნენ წყლით მოსკოვის ქუჩის მცხოვრებლები.

ასევე სავარაუდოა, რომ თავდაპირველად სათავე ნაგებობა გამართეს უშუალოდ მოსკოვის ქუჩის ზემოთ მდებარე წყაროზე. მაგრამ, როგორც ჩანს, ეს წყარო მალევე დაშრა და ამიტომ წყალი გადმოიყვანეს უფრო მოშორებით არსებული წყაროდან, რომელიც დღესაც არსებობს. სხვანაირად გაუგებარია რატომ უნდა მიემართებოდეს ორი სხვადასხვა წყაროდან წამოსული წყალსადენის სისტემა ერთი და იგივე ადგილისაკენ.

ის ადგილი, სადაც წყარო უნდა ყოფილიყო მოწყობილი, მთლიანად სახეცვლილია, როგორც იქ ჩადგმული ნაგებობის გამო, ასევე მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარში გაყვანილი ქუჩის (პოლიკარპე კაკაბაძის ქუჩა) გამო, რომელმაც მთლიანად უცვალა სახე მთაწმინდის ფერდს ბესიკის ქუჩიდან (მამადავითიდან) მაყაშვილის ქუჩამდე. ამიტომ ზუსტად თქმა, თუ სად იყო წყარო მოწყობილი, შეუძლებელია. სამწუხაროდ, 2012 წლის კეთილმოწყობის სამუშაოებმაც ძლიერ დააზიანა ისტორიული წყალსადენი (სურ. 9). მაგრამ, მიუხედავად დაზიანებებისა, მაინც შესაძლებელია, კერამიკული მილების მცირე ნატეხებით, რომლებიც აქ-იქ ყრია ბილიკებზე, წყალსადენის ტრასა დიდი სიზუსტით დადგინდეს (სურ. 10).

როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, კერამიკული მილებით წყალსადენის სისტემის გამართვა საქართველოში დაიწყო ანტიკურ ხანაში და შემდეგ, პრაქტიკულად უწყვეტად, ასეთი სისტემა გამოიყენებოდა მთელი შუა საუკუნეების განმავლობაში. ამასთან, მილების ზომა და კონსტრუქცია თითქმის უცვლელია. ამიტომ ძალიან ძნელია, თუ არა შეუძლებელი, მხოლოდ კერამიკული მილებით წყალსადენის სისტემის აგების დათარიღება თანმხლები არქეოლოგიური მასალის გარეშე. სამწუხაროდ, ჩვენს შემთხვევაში, არქეოლოგიური მასალა არ არსებობს.

შეიძლება მხოლოდ ვივარაუდოთ, რომ ეს კონკრეტული კერამიკული მილებით აგებული წყალმომარაგების სისტემა გამართული უნდა იყოს მეცხრამეტე საუკუნეში, ქალაქის ზრდისა და მოსკოვის ქუჩის განაშენიანების კვალდაკვალ. თანაც, თავდაპირველად მოწყობილი სისტემა მალევე გამოვიდა წყობიდან, რადგან წყარო ფერდობზე დაშრა და ამიტომ მალევე გამართეს ახალი წყალმომარაგების ტრასა უფრო მოშორებული წყაროდან.

ამ მცირე სტატიის მიზანი სამეცნიერო მიმოქცევაში თბილისის წყალმომარაგების დამატებითი ახალგამოვლენილი მასალის შემოტანაა. უფრო ზუსტი და მეტი მონაცემებისათვის ამ წყალმომარაგების სისტემის ფუნქციონირების თარიღის, მისი მოწყობის და სხვა დეტალების შესახებ სამომავლო კვლევაა საჭირო, როგორც ადგილზე, არქეოლოგიური გათხრების ჩათვლით, ასევე საარქივო დოკუმენტების ჩადმავებული შესწავლა.

ბოლოს გვინდა ეს სტატია დავამთავროთ 1915 წლის ამბით. 1915 წლის ზაფხულში წმ. ნინოს ქართულ ლაზარეთში ავადმყოფ ვაჟა ფშაველას, გარდაცვალებამდე ცოტა ხნით ადრე, მთის წყაროს წყალი მოუთხოვია. ამ სურვილის შესასრულებლად მისი ძმა სანდრო რაზიკაშვილი და შიო მღვიმელი მთაწმინდის ფერდობზე ასულან და იქიდან ჩამოუტანიათ წყალი. ალბათ, სწორედ იმ წყაროდან⁸.

⁸ 14 ივნისს ვაჟა გადაიყვანეს წმ. ნინოს სახელობის ქართულ ლაზარეთში, ახლანდელი უნივერსიტეტის შენობაში. 18 ივნისს ექიმთა კონსილიუმმა (რომელსაც დაესწრნენ: სპ. ვირსალაძე, ივ. გომართელი, გრ. რუხაძე, შ. მიქელაძე და ვლ. მახვილაძე) დაადგინა, რომ ვაჟას წყალი ჩაუდგა ფერდში. პოეტი ნატრობს მთასა და მთის წყალს. შიო მღვიმელი და სანდრო რაზიკაშვილი თხოვნას უსრულებენ. 27 ივლისს დილით პოეტი თითქოს კარგად გამოიყურებოდა, ემუსაიფა ექიმ ვლ. მახვილაძეს და მოწყალეების დას ანიკო კობიაშვილს. შუა დღის შემდეგ ცუდად გახდა. რომელი საათიაო? – უკითხავს, – სამიო, – უპასუხია მოწყალეების დას, ანიკო კობიაშვილს. ვაჟას უთხოვია: თუ ღმერთი გწამს, ლოგინი იატაკზე გამიშალე და გარშემო ყვავილები დამაყარეთ, – იქნებ მაშინ მაინც წარმოვიდგინო ჩემი ძვირფასი მთაო... <https://vaja--pshavela.weebly.com/43094304431943044321-4324432843044309430843144304-430543124317430643204304432443124304.html>

KAKHA KHIMSHIASHVILI

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

ONE ASPECT OF THE TBILISI WATER SUPPLY SYSTEM IN THE 19TH CENTURY

From early medieval times onward Tbilisi was supplied by water either from Mtkvari river, wells, or the ceramic pipes from Tsavkisi, Okrokana and Sololaki ravines Mtkvari being the major source among those three. The water was delivered by professionals who were united in a guild of people called “Tulukhchi”. They collected water from designated places into special leather vessels called “Tulukhi”. Tulukhi were delivered to the customers by horses or donkeys. Some of the Tulukhchis also carried ceramic jars by themselves. By the end of the 19th century the carriages with barrels were introduced to the business, however all water delivery persons still maintained their title “Tulukhchi” until the early 20th century.

The first modern water supply system of Tbilisi was built in 1861. Steam engines pumped water from the river Mtkavri to supply it through the 5,5 km long iron pipes to the main artery of the city – the Golovin avenue. In 1887 Tbilisi was added several additional pump stations and water supply systems. But those newly built systems still could not meet the needs of the city. Therefore, until the beginning of the 20th century the capital mostly relied on a traditional, medieval supply system.

In 2012 Tbilisi Municipality initiated some infrastructure works on the Mtatsminda slope which overlooks the Mtasminda district. This area of the town was developed in the second half of the 19th century. The mountain slope with its numerous natural trails remains a very popular recreational zone among the Tbilisi citizens. Construction of the recreational infrastructure in 2012 resulted in some parts of the natural trails being paved with the cobble stones. Unfortunately, the works were conducted without any archeological supervision and unexpectedly revealed ceramic pipes which used to be part of the old water supply system. Some of them were damaged, some of them were just made visible on territory of the trails. The author of the article studied the area and discovered there two different lines of ceramic pipes. One of them starts next to a spring that is in use even nowadays and runs down towards the “Adamo” hotel (4 Polikarpe Kakabadze street). Another line originates next to an already dried spring and moves in the same direction. The scholar registered the GPS coordinates of both.

It is hard to say when those two ceramic water supply lines were built. One can only speculate with certain level of certainty that they were built in the second half of the 19th century when Tbilisi started to expand and the area of the Moscow street was built in the Mtatsminda district beneath the pipelines in question. According to another theory everything started with only one water supply line, however, its source dried out hence creating need for an additional pipe. This would explain the fact that both lines are constructed into the same direction. Unfortunately, location where the water supply lines would reach their meeting point (according to the assumption there should have been a point of the water collection) has gone through drastic changes and developments. Once again, nowadays one can only speculate that the upper part of the Moscow street housed a public water source which supplied the whole area by potable water.

If the assumptions and theories turn out to be correct, it will become obvious that the medieval water supply systems were still in use in the second half of the 19th century.

Naturally further studies and if possible, archeological excavations are needed to collect more evidence and establish the facts about who and when built those water supply lines and how they were used.



1. თულუხჩი ცხენით წყლის ჩამოსხმის დროს

A water peddler (Tulukhchi) delivers water



2. თულუხჩები ცხენებით მტკვრის ნაპირზე

A water peddler (Tulukhchi) at the Mtkvari river



3. თულუხჩები დოქებით
A water peddler (Tulukhchi) with ceramic jars

4. თულუხჩი ასხამს წყალს კასრში წყლის წერტში
A water peddler (Tulukhchi) collects water in a barrel at a water station





5. კერამიკული მილი, ამოგდებული კეთილმოწყობის სამუშაოების დროს
A ceramic pipe discovered during the construction works



6. მოჭიქული კერამიკული მილი
A ceramic pipe glazed from inside



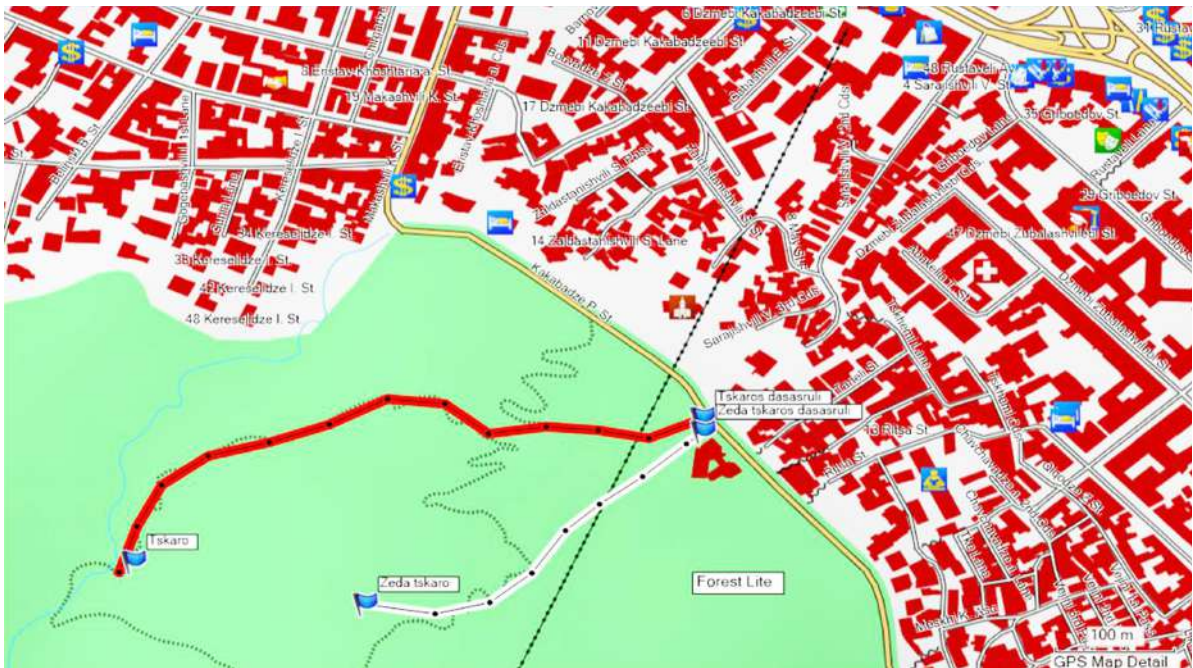
7. წყარო (სათავე ნაგებობა)
Natural spring and the main station



8. დამშრალი სათავე ნაგებობა
Dried our spring and the main station



9. კერამიკული მილების
წყალსადენის ნაშთი
Remains of the ceramic pipes



10. წყალსადენის ტრასების სქემა

Map with the GPS tracks of the water supply lines

მანია იზორია

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

უახლესი ტენდენციების საპირობის ქართულ მხატვრულ კერამიკაში

უახლესი ქართული კერამიკის მხატვრული ძიებები გამორჩეულია თავისი რთული, მრავალსახოვანი ხასიათით... მასში თავს იყრის საზოგადოდ გავრცელებული მსოფლიო ტენდენციები და წინარეხანის ადგილობრივი სკოლის მიღწევები. ამიტომ იგი თანამედროვე ეტაპზე წარსულთან კავშირს, იდენტობას ინარჩუნებს.

გასული საუკუნის შუა ხანებში წამოჭრილი სივრცის, ფორმისა და ფუნქციის ურთიერთმიმართების პრობლემა უმნიშვნელოვანესია პლასტიკური ხელოვნების უკლებლივ ყველა დარგისთვის და მათ შორის კერამიკისთვის. ეს პრობლემა მწვავედ დგება XXI საუკუნის მულტიმედიაური სინთეზისკენ მიმართულ თანამედროვე ეპოქაშიც და მრავალფეროვნად აისახება უახლესი ქართული კერამიკის მხატვრულ ძიებებში. ნაწარმოების ფორმისქმნადობისას თიხის ამოუწურავი პლასტიკური შესაძლებლობები, სახვითი ელემენტების მრავალგვარად გამოყენებისა და სივრცეში მასშტაბური ტრანსფორმაციის უნარი უახლეს ქართულ კერამიკას საშუალებას აძლევს თანამედროვე ეპოქაშიც ქმედითი იყოს. მით უფრო, რომ წინამორბედმა თაობამ უკვე შექმნა გარეგნული ინოვაციების ნარატივი და შეძლო ეჩვენებინა კერამიკული მასალების ქუმარიტი არსი. სწორედ 1960-1970-იანი წლების ქართულმა კერამიკამ აღადგინა და მოდიფიცირებულად გააგრძელა აქამდე არსებული ტრადიციების გარკვეული მეგვიდრობითობა. ქვეყნის „კარჩაკეტილობის“ მიუხედავად, ამ პერიოდიდანვე იწყება ქართული კერამიკის მსოფლიო ხელოვნებასთან დაახლოების რთული გზა, რაც მისი იმჟამინდელი მდგომარეობისა და მიზნების შესატყვისი პრობლემატიკით ვლინდება.

უტილიტარული ნაკეთობების ფორმისქმნადობისას თავს იჩენს ფუნქციონალიზმისა და მინიმალიზმის მიმდინარეობათა დამოკიდებულებისა და ელემენტების გამოყენება. ამ ტიპის ნამუშევრების გამახვილებული განზოგადებული პლასტიკა, მყარი კონსტრუქციული აღნაგობა, ტექტონიკურობა და მინიმალურამდე დაყვანილი დეკორი საგნის არსებით თვისებებს, მის არსს, რაობას, იდენტობას წარმოაჩენს. ყოფითი ფორმის გაძლიერებული მონუმენტურობა გარემოს გამფორმებლად ამკვიდრებს მას. მეორე პარალელური პოზიციით, 1960-1970-იანი წლების ქართული კერამიკა ანალიტიკური განსჯის ეპოქას ნაწარმოების მხატვრული ფორმის ემოციური, „განსულოვნებული“ სიმბოლიკით ეხმარება. ობიექტური რეალობისგან გამონთავისუფლებული მისი პირობითი მოცულობა, ფაქტურა და ფერი თითქოსდა სახვითი ხელოვნების ზღვარს „აბიჯებს“.

დღევანდელი გადმოსახედიდან, ნაწარმოების ეროვნულ მხატვრულ ფორმას „ამოფარებული“ ეპოქალური ძიებები 1980-იანი წლების ქართულ კერამიკას სააშკარაოზე გამოაქვს. იგი მას სუბიექტის ლოგიკით განზოგადებულ ცნებებთან აკავშირებს და განიხილავს, როგორც ქუმარიტების ნარატივს. ამ პერიოდიდან მოყოლებული სამყაროს აღქმის ტრანსფორმაცია ცნობიერების სხვა სიბრტყეზე გადაინაცვლებს, რაშიც ნაკლებმნიშვნელოვანია მიმეტური რეპრეზენტაცია, ვიდრე რაიმე სახის რეფლექსია, ან რეპრეზენტაციის მეთოდები. ერთგვარ პარადიგმას წარმოადგენს დასავლური მოდერნიზმის, პოსტმოდერნიზმის, მინიმალიზმისა და კონცეფტუალიზმის მსოფლმხედველობრივი და ვიზუალური ინტერპრეტაცია. მათდამი მიმართვა ადგილობრივი სიმბოლიზმისა და რომანტიზმის საფუძველზე მიმდინარეობს, რასაც სხვადასხვა საზრისისა და ხელწერის მატარებელი სუბიექტების ფონზე ინდივიდუალიზმი ახასიათებს. სამყაროს ხედვის კოსმოპოლიტურობასთან ერთად, მხატვრები გზას აძლევენ იმ განცდებსა და გრძობებს, რომლებსაც გონისმიერი განსჯის პროცესი განწყობების, ასოციაციების სახით იწვევს. ამ ყველაფერმა მოიტანა გამოხატვის თავისუფლება და ძირითადად აისახა საქსპოზიციო და მონუმენტური კერამიკის სახეობებში. მის განვითარებას ერთგვარი წინაპირობა შეუქმნა 1960-იანი წლების ქართულმა კერამიკულმა სკოლამ, რომელმაც გარემოსთან ინტეგრირებით, სახვითი საწყისის დომინირებითა და არქიტექტურასა თუ ხელოვნების სხვა დარგებთან სინთეზირებით საფუძველი ჩაუყარა ამ ძიებებს.

მომდევნო თაობის ექსპერიმენტატორობა სწორედ წინარე ხანის ტექნიკურ-ტექნოლოგიურ პრაქტიკას ეყრდნობა. ეს მხატვრები იმდენად სრულყოფილად ფლობენ ნებისმიერ მასალას და იმდენად პროფესიონალურად იყენებენ მას, რომ მუშაობის პროცესში მხოლოდ ფიქრი, განსჯა და გამოწვის „მისტიკურ აქტზე“ დამოკიდებულება დარჩენიათ. 1980-1990-იან წლებში ასე ყალიბდებიან ისინი არტისტებად, ინდივიდებად, რომლებიც ქართულ მოდერნისტულ კერამიკაში პლასტიკურ-ფერწერული ეფექტების გამომსახველობას ამკვიდრებენ. მათი პლასტიკური მეტაფორები მითოლოგიზებულ დროში მოქმედებენ. ნამუშევრები უმეტესწილად, მოდერნისტული და პოსტმოდერნისტული ხელოვნების მხატვრული ელემენტების ნაზავით შესრულებული თიხის კამერული ქანდაკებებია, რომლებიც კონსტრუქციულ ხასიათს ინარჩუნებენ და სივრცის ორგანიზებას განაგრძობენ.

ნაკეთობების უკიდურესად განზოგადებული სტილიზებული მოცულობა, ფაქტურა და ფერი ავტორის ერთგვარ „თვითნებობასაც“ გვიჩვენებს. თანამედროვე ქართულ კერამიკაში ამის მაგალითები მრავლად გვაქვს. გია (გიორგი) იაშვილის კერამიკული ქანდაკება „მხედარი“ (მამოტი, მარილები, 1991) რეალური ხატის გავლენით აღქმული კონცეფტია (სურ. 1). მისი ერთ არსებად ქცეული ადამიანისა და ცხენის ჰიბრიდული მოდელის სიმბოლიკასა და სემანტიკას არქაულად განზოგადებული და გამარტივებული, სტილიზებული და დეფორმირებული, „დაძაბული“ პლასტიკური ფორმა წარმოადგენს. პერსონაჟის „ფარული მღელვარება“ ნაკეთობის მონოქრომული ზედაპირის რელიეფური ფაქტურითაც ვლინდება. რეპრეზენტაციის შემეცნებითი და სენსორული ხერხებით ყალიბდება ოთარ ვეფხვაძის კომპოზიცია „ნაყოფიერება“ (მამოტი, ჭიქური, 1990). მის არსს ამ თემის გამომხატველი არქეტიპების, სიუხვის თასისა და ფრთოსანი ქალღვთაების პლასტიკური მოტივი გადმოსცემს (სურ. 2). ამდენად, იგი ქანდაკებაა და მხოლოდ სიმბოლურად ატარებს უტილიტარულ ფუნქციას. ნამუშევრის რაფინირებული ფორმების ერთგვარი არქაულობა, სემანტიკური ნაწილების ხაზგასმული უტრირება, სიძველის გამომხატველი ზედაპირის ფაქტურა და ანტიკურ-ელინისტურ თუ ძველ აღმოსავლურ სამყაროსთან კონტექსტში აღქმული ფერების სიმბოლიკა ნაყოფიერების ცნების ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობის გამტარი ხდება.

ქეთევან რუხაძის კომპოზიცია „მეტამორფოზა“ (მამოტი, მეტალთა ოქსიდები, ოქრო, ჭიქური, 1991), რომელიც თითქოსდა ავტორის შეფასებითი პოზიციიდანაა წარმოდგენილი, მოდერნისტული იმპერატივების ნიმუშთა რიგს განეკუთვნება (სურ. 3). ქანდაკების კონცეფტუალური საფუძველია მოცულობაზე ბარელიეფურად დაძერწილი ქალის განზოგადებული გამოსახულების შინაგანი გარდასახვის ვიზუალურად ჩვენება. ამ დროს წარმოქმნილ მრავალსახოვნებასა და ქალის თითოეული სახის განსხვავებულ მეტყველებას მოქნილი, მკვეთრი ნახატითა და სიმბოლური ფერებით გაძლიერებული გამოსახულების მხატვრული ეფექტები განაპირობებს. ამავე ავტორის „წელიწადის დრონი“ (მამოტი, მეტალთა ოქსიდები, ჭიქური, 1989) 1980-იანი წლებიდან გავრცელებულ ე.წ. „სტრუქტურულ-სკულპტურული“ ანსამბლების მიმართულებას ასახავს (სურ. 4). მას ყველა ის თვისება ახასიათებს, რაც ამ ანსამბლების ბუნებას აქვს. პირველ რიგში, ეს არის სტრუქტურაში შემავალი პლასტიკური მახვილების ისეთი იმპროვიზირება, რომელიც სხვადასხვა ასპექტით წარმოაჩენს თემას. ამიტომ ამა თუ იმ სივრცის გათვალისწინებით, შესაძლებელი ხდება ანსამბლების პლასტიკური ელემენტების ე.წ. „მომთაბარეობა“ ანუ მოძრაობა, თავისუფლად გადაადგილება. ქანდაკებები სხვადასხვა გარემოს ზემოქმედებით სხვადასხვაგვარად განლაგებიან და კომპოზიციურ წყობას მუდმივად იცვლიან. ამასთანავე ცალკეული მათგანის დასრულებული მხატვრული ფორმა მის გათითებულად, დამოუკიდებლად ექსპონირების საშუალებასაც იძლევა. ანსამბლების ტიპოლოგიური სიახლოვის მიუხედავად, ქეთევან რუხაძის კომპოზიციის გამომსახველობას საფუძვლად უდევს თხელი, სიფრიფანა ფორმებისა და ნაძერწობის ორიგინალური პლასტიკა. აგრეთვე სიმბოლური ფერებით მოხატული ზედაპირის მხატვრული ეფექტებით გამოწვეული განცდა.

ქეთევან რუხაძისგან განსხვავებით, ნინო ციციშვილისა და მარია (მარიამ) იზორიას ანსამბლურად გადაწყვეტილი კომპოზიციები ერთი და იმავე ფორმის, მაგრამ სხვადასხვა ზომის სკულპტურული ელემენტებით იგება და სივრცის მასშტაბთან ურთიერთობის დემონსტრირებას გვიჩვენებს. ამ კომპოზიციების ერთგვარ რეპლიკას წარმოადგენს ქალის უკიდურესად არქაული პლასტიკა, რომლის ზოგადად დაძერწილი, გამარტივებული ფორმები

სემანტიკური მნიშვნელობის უძველეს პირობით გამოსახულებად აღიქმება. ამიტომ სხვადასხვა პოზიციაში გადმოცემული სკულპტურული ელემენტები თავისი უშუალო გამომხატველობით პირველსაწყისთან ასოცირდება. ნინო ციციშვილის კომპოზიცია სახელწოდებით „ქარში“ (შამოტი, ფაიფური, 1990) მიზნად ისახავს გამოიწვიოს ანალოგიის განცდა კლასიკური ქანდაკების კერამიკულ იმპროვიზაციასა და სამყაროს მარადიულობას შორის (სურ. 5, 5ა.). ამ შემთხვევაში კონცეფტუალური ინტერესია მინიმალისტურად შესრულებული ქანდაკებების განმეორებითი რიტმით, მკაფიო სილუეტითა და მონოქრომული ზედაპირით ქვისა და თიხის მასალათა არსის, მათი მუდმივობის ჩვენება. ამავე ავტორის მეორე კომპოზიცია „მატიარქატი. კერამიკოსები“ (შამოტი, მეტალთა ოქსიდები, ჭიქური, წერნაქი, მაიოლიკა, შებოლვა, 1989) მკვეთრი ფერებით მოხატული მცირე ზომის ქალთა არქაული, მკვრივი ტორსების ანსამბლია¹ (სურ. 6). ბაზისად გამოყენებული მინის სამკუთხა სიბრტყე ანსამბლის სოლისებურ განლაგებას მიმართულებას აძლევს. მინაზე არეკლილი რიტმულად განმეორებადი, მსგავსი გამოსახულებები და განათებით წარმოქმნილი ცხოველხატული ეფექტები ანსამბლის სივრცეში არქაული ეპოქების ნოსტალგიას იწვევს. მინის სამკუთხა სიბრტყის სიმბოლური ფორმა არა მარტო აძლიერებს კომპოზიციის ანსამბლურობას, არამედ ხაზს უსვამს მისი ნაწილების სინტაქსურ ერთეულებად შეკავშირებას. ამ კონტექსტში მინა – წყლის, ტორსი – მიწის, ხოლო ინტენსიური ფერების ლივლივი – მზის ილუზიას ბადებს. სიცოცხლის საწყისებად აღიარებული ეს ელემენტები ამავე დროს, ანსამბლშიც შეწყობილად თანაარსებობენ.

მარიკა (მარიამ) იზორიას სკულპტურულ კომპოზიციაში სახელწოდებით „ცეკვა“ (შამოტი, შერეული ტექნიკა, 1994) საპირისპირო ამოცანა დგას. იგი სამყაროს მარადიულობის ილუზიას ქალთა პირობითი ფიგურების დინამიკური პლასტიკით წარმოქმნის, ამ შთაბეჭდილებას კი ამძაფრებს ქანდაკებათა მოძრაობის დიფერენცირებით. დომინირებული თეთრი ფერის სიმბოლიკა, ზედაპირზე დაქრწილი თუ ჩაკვეთილ-ამოღარული ელემენტების სემანტიკა თემასთან დაკავშირებული ასოციაციების მრავალგვარობას იწვევს. გარდა ამისა, გამომსახველობითი ხერხების ამგვარ

ურთიერთჩანაცვლებას სიცხადე და მთლიანობა შეაქვს კომპოზიციაში (სურ. 7). შეიძლება ითქვას, რომ ყველა ამ ანსამბლში ფიგურების მეტყველება, მათი ზომების ცვალებადობა თუ მოძრაობის დიფერენცირება გადმოსცემს იმ რიტმს, რომელიც უსასრულო სივრცესთან ასოცირდება.

XXI საუკუნის დასაწყისში შესრულებულ სკულპტურულ ინსტალაციებში კონცეფტუალური საწყისი საგრძობლად ღრმავდება, რის დროსაც რეპრეზენტაციის ხერხები თავად ხდებათ რეპრეზენტაციის ობიექტები². მარიკა (მარიამ) იზორიას სკულპტურული ანსამბლი „ცეკვა“ (თიხა, ნახევრადშებოლვა, ვერცხლის ნიტრატი, 2001) (სურ. 8) და კომპოზიცია „რიტუალი“ (შამოტი, შერეული ტექნიკა, 2007) (სურ. 9) მიწიერი და ზეციური საწყისების ერთიანობის იდეას არა სტატიკური, არამედ მოძრაობაში მყოფი პლასტიკური მახვილებით გადმოსცემს³. მისი კონცეფტი ხდება ქალის განყენებული ფიგურა, რომელიც არქექიპების ანალიზის საფუძველზე ყალიბდება და ბუნების არსს გამოხატავს. მატერიალური და გამჭოლი ნაწილების დინამიკური შეთავსებით აგებული ქალის პლასტიკური იმპროვიზაციები ერთგვარ მედიუმებად წარმოგვიდგებიან. მათი სემანტიკურად მნიშვნელოვანი სხეულის ნაწილები მხატვრული ეფექტებით მახვილდება. ამ ეფექტების უსასრულო მრავალგვარობას დეტალიზების გარეშე ნაქანდაკარი, ლაკონური ფორმები, განსაკუთრებით კი მოხატულობა და ზედაპირის სპეციფიკური ფაქტურა წარმოქმნის.

ანთროპომორფული მოტივების გარდა, ობიექტებად გვევლინებიან „განსულოვნებული“ უტილიტარული ფორმებიც. ასე მაგალითად, გია (გიორგი) იაშვილის კომპოზიციაში „ფიქრი“ (თიხა, შებოლვა, 1996წ.) მონოქრომული უტილიტარული ნაკეთობების „გაცოცხლებას“ რელიეფურად დაქრწილი სიუჟეტური გარსი და სოლარულობისკენ მიდრეკილი, განყენებული ყოფითი ფორმების განმეორებადობა იწვევს (სურ. 10).

ამ ეტაპზე თვისებრივად ახალი ესთეტიკური ფენომენის მატარებელი ხდება მასალათა სინთეზის მეთოდით შექმნილი კერამიკული კომპოზიციები, რომლებიც გათვალისწინებულია როგორც საექსპოზიციოდ და ზოგადად საინტერიეროდ, ასევე საექსტერიეროდაც. ყველაზე გავრცელებულია

¹ მ. იზორია, ქართული მხატვრული თანამედროვე ხელოვნება 1980-1990-იან წლებში, *სპექტრი*, N 1-2, გვ. 64.

² არტურ კ. დანტო, ძირითადი ნარატივები და კრიტიკული პრინციპები, *ხელოვნების დასასრულის შემდეგ, თანამედროვე ხელოვნება და ისტორიის მიჯნა*, თბ., 2013, გვ. 53-54.

³ იქვე, გვ. 65.

თიხისა და ლითონის, ან თიხის, ლითონისა და მინის მხატვრული შესაძლებლობების ტრადიციული შეთავსება. 1998 წელს გამართულ კავკასიის კერამიკის საერთაშორისო სიმპოზიუმზე უმაღლესი პრიზი დაიმსახურა სწორედ ამ პრინციპით შესრულებულმა ნინო ციციშვილის ანსამბლურად გადაწყვეტილმა არქიტექტურულ-პლასტიკურმა კომპოზიციამ სახელწოდებით: „დალი“ (შავპრიალა კერამიკა, მინა, ლითონი). რკინის მსუბუქი კონსტრუქციებითა და ლარნაკების უტილიტარული ფორმებით აწყობილი ანსამბლი საინტერესო იყო იმიტაც, რომ ავტორი შეეცადა ქალღვთაების კოსმიური ბუნება თადოვანი კონსტრუქციის სივრცეში საკრალურ წრეზე სიარულის პერფორმანსითაც წარმოეჩინა. ოთარ ვეფხვაძის სხვადასხვა დროს შესრულებული დეკორატიული კომპოზიციები – თიხის უტილიტარული ფორმებისა და მცირე პლასტიკის „ადმოსავლური მოტივები“ (წმინდა ცხოველები, სვინქსისა და ქალღვთაებათა ქანდაკებები) უპირატესად ამ მასალების კომბინაციებით აღწევს ორიგინალურ მეტყველებას (სურ. 11). მარია იზორიას ნახელავებში ეს ტრადიციული სქემა გარკვეულწილად ირღვევა. მასალათა სინთეზირებისას იგი ქსოვილის ეფექტებსაც მიმართავს. თიხის, ლითონისა და ბატიკის შეთავსება ეგზოტიკურ ელფერს სძენს მოდერნის სტილის ვარიაციებზე აგებულ დეკორატიული სანათების სერიას (2010-2012). მისივე ნამუშევარში, სახელწოდებით „პრიზი“ (თიხა, მინა, 2015) ლითონის გარეშე, თიხისა და მინის გამოყენებას ნაწარმოებისთვის უნდა დაეკარგა ტექტონიკურობა და სიმყარე, მაგრამ პრაქტიკულად ასე არ მოხდა. მინის მასალის გამჭვირვალებისა და სიმსუბუქის მიუხედავად, მისი ბლოკის მასიურმა კონსტრუქციამ თიხის ცენტრალურ ელემენტს საიმედო საყრდენი შეუქმნა.

გასაკვირი არ არის, რომ ორივე მხატვარი, ო. ვეფხვაძე და მ. იზორიაც გარემოს დიზაინში იწყებენ მოღვაწეობას, სადაც წამყვანია კონსტრუქციულობა და მონუმენტურობა. ოთარ ვეფხვაძის ტრადიციული მასალების (თიხა-ხე-ლითონი-მინა) სინთეზირებით შექმნილი სივრცობრივი კომპოზიციები – ფერწერულ-პლასტიკური არტ-ობიექტები ამ სფეროშიც რაფინირებულნი, ელევანტურნი და დელიკატურად დახვეწილნი არიან. თავისი ლირიკული გამომსახველობით ისინი ძირითადად კამერული მიკრო-სივრცეების გამფორმებლად გვევლინებიან (სურ. 12). მარია იზორიას ფერწერულ-სკულპტურული პანოებისა და მცირე

არქიტექტურული ფორმებით წარმოდგენილი არტ-ობიექტების შედარებით დიდი ზომები და გამოყენებული მასალებისა (თიხა-ხე-ლითონი-მინა-ქვა-სარკე, სხვადასხვა საღებავით მოხატული სიბრტყეების ჩანართები) თუ ტექნიკების ფართო დიაპაზონი მიზნად ისახავს ლანდშაფტისა და ნაგებობის მასშტაბურ სივრცესთან მათ თანაარსებობას. ზოგჯერ მხატვრის არტ-ობიექტებს მრავალფუნქციური დატვირთვა აქვს და გამფორმების როლის გარდა, ინტერიერის მაორგანიზებელი კონსტრუქციის დანიშნულებასაც ითავსებს⁴ (სურ. 13).

სწორედ ასეთი მრავალფუნქციურობა ახასიათებს გია (გიორგი) მიმინოშვილის მინიმალისტურად გადაწყვეტილ არტ-ობიექტებსაც. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ამ ავტორის მიერ შესრულებული კიევის ერთ-ერთი ქალაქგარეთა ვილის (არქიტექტორი – იგორ პალამარჩუკი) დიზაინი – ექსტერიერისა და ინტერიერის მხატვრული გაფორმება (შამოტი, შერეული ტექნიკა, კიევი, 2016). გია მიმინოშვილი შენობის ნათელი კედლების ზედაპირს შავი ფერის რვა საფასადო კერამიკული ჩანართით (30 x 60 x 80 სმ) და შიდა სივრცისთვის გათვალისწინებული რელიეფური პანოთი (60 x 300 სმ) ამკობს (სურ. 14ა, 14ბ). ნაგებობის დეკორატიულ სისტემას მხოლოდ ერთი მოტივი აქვს და ინსტალაციის მსგავსად, მთელ შენობაში მეორდება. მაღალი რელიეფით დაძვრნილი დეკორის მკაფიო და გამომსახველი ტალღოვანი მოტივი თავისი ასიმეტრიულობითა და დინამიკურობით არქიტექტურის სწორ ხაზებს აცოცხლებს. იგი ამავე დროს, შავი ფერითა და ნაჭედი ფორმების სიმკაცრით შენობის მთელ სივრცეში ტექტონიკურობის შეგრძნებას ავრცელებს. ამგვარად, ნაგებობის დიზაინი ისეთივე სადა და მარტივია, როგორც არქიტექტურული ფორმები, რის საფუძველზეც ისინი ერთმანეთს სტილისტურად ეხმიანება და გარკვეულ ჰარმონიას აღწევს.

უნდა ითქვას, რომ XXI საუკუნის დასაწყისიდან ქართულ კერამიკაში საკმაოდ ნათლად გამოიკვეთა მინიმალისტური მიმართულება, რომელმაც ერთი მხრივ, გააძლიერა ნაწარმოების კონცეპტუალური მხარე, მაგრამ იმავდროულად, გარკვეულწილად, შეზღუდა გამომსახველობითი ხერხების ფართო სპექტრით გამოყენება. თუმცა მინიმალიზმის საზღვრებშიც ადგილობრივი სიმ-

⁴ ქ. რუსაძე, გარემოს დიზაინი – ხელოვნებათა სინთეზი არქიტექტურასთან (მარია იზორიას შემოქმედების მიხედვით), *Academia*, 2017-2018, #6, გვ. 158-163.

ბოლიზმისა და რომანტიზმის ელემენტების აშკარა „შეჭრა“ შეინიშნება. ეს ძირითადად თავს იჩენს თემისადმი დამოკიდებულებაში. თუმცა ცალკეულ შემთხვევაში მის მხატვრულ ინტერპრეტაციაშიც ვლინდება და მოცულობის ზედაპირზე ფაქტურულ-ფერადოვანი ეფექტების გაჩენას განაპირობებს, რაც ნამუშევარში ავტორისეულ ხელწერასაც ამკვიდრებს.

სანიშნოდ შეგვიძლია მოვიყვანოთ ნატო ერისთავის პლასტიკური და პლასტიკურ-კონსტრუქციული ობიექტები. მათი გეომეტრიულად გამარტივებული აბსტრაქციული ფორმები შიდა სტრუქტურასა და შემომსაზღვრავ სილუეტს ერთმანეთთან ორგანულად აკავშირებს. ამიტომ, ცხადად შეიგრძნობა ობიექტის რეალური სივრცე და ხაზი ესმება ირგვლივ არსებულ გარემოს. თავად ობიექტების გეომეტრიზებული ფორმები, ფერითი კონტრასტები და არაერთგვაროვანი ფაქტურა შესაბამის მოდელზეთან იწვევს ასოციაციებს. მაგალითად, ამ ხერხით, სერიაში „აგურის ქარხანა“ (თიხა, შერეული ტექნიკა, 2011) ადამიანის ყოფაში აგურის მნიშვნელოვანების კონცეფტუალური საფუძველია წარმოჩენილი (სურ. 15). ავტორი აგურის მზა ფორმების მონაწილეობით პირობითად ასახავს ქარხნის მუშაობის პროცესს. ობიექტის შემადგენელი ნაწილების გადმოცემისას კი, აგურთან დაკავშირებულ ფაქტურულ-ფერადოვან სიმბოლიკასა და ეფექტებს მიმართავს.

ლია ბაგრატიონის, მალხაზ მშველიძის და გია (გიორგი) მიმინოშვილის მინიმალისტურად შესრულებულ აბსტრაქციებში ანალიტიკა იმდენად ძლიერდება, რომ ობიექტი „კონცეფტუალური არტის“ სფეროში გადადის. კადრულობის პრინციპით წარმოდგენილი ინსტალაციები ავტორისგან ხანგრძლივ დაკვირვებასა და ემოციურ დონეზე განსჯას მოითხოვს. ლია ბაგრატიონის ნამუშევრების სივრცობრივი სტრუქტურა, ასკეტური ფერები და მკაფიო სილუეტები ილუზორულობას უთმობს გზას. ინსტალაცია „ფულის ილუზია“ (სერიაში გამოყენებულია ტერაკოტა, ფაიფური, ოქრო, პლათინის ფირფიტა, ავეჯი, ქვიშა, 2003) წარმოგვიდგენს ობიექტებს (სურ. 16), რომლებიც განასახიერებს ზარდახმის ფორმის კონსტრუქციებს, ან მისი მოყვანილობის ელემენტებს. ხის კონუსური გრძელი სიბრტყეების კომპოზიციური წყობით ავტორი თავისებურ პანოს ქმნის და ფულის დასტების ასოციაციას იწვევს. ლ. ბაგრატიონის კონცეფტუალური სტრატეგიიდან გამომდინარე, ობიექტების განმეორებითობა, ხის გრძელი

სიბრტყეების კომბინაციების ცვალებადობა ხელს უწყობს ახალი მეტაფორული კონსტრუქციების ჩამოყალიბებას.

მხატვრები იდეის წარმოსაჩენად ნებისმიერ საშუალებას მიმართავენ. ეს ე.წ. „დიდი თამაშის“ სახელით ცნობილი რეპრეზენტაციის მეთოდი ხშირად ერთდროულად მოიცავს რამდენიმე მედიას: სკულპტურას, ვიდეოს, ფილმს, ინსტალაციას და მათ შორის პერფომანსსაც⁵. მისი დამკვიდრება ქართულ კერამიკაში ორ ათეულ წელზე მეტია რაც მიმდინარეობს. ლია ბაგრატიონის კონცეფტუალურ გამოფენაზე „ზუსტად“ (2015) თიხის ქვიშარით არსში ჩაღრმავების მიზანმა საგამოფენო სივრცეში განაპირობა, როგორც პერფომანსისა და ვიდეოს ვიზუალური ელემენტების შეტანა, ასევე ექსპოზიციაში ტექსტუალური კომპონენტების ჩართვაც. მათი საშუალებით გამოფენის კვლევის ობიექტი – თიხა, რამდენიმე ფორმულის სახით განიხილება. თიხის ქოთანის და მის შიგნით, სივრცეებში „დავანებული სულის“ საკრალური სივრცე. აგრეთვე თიხა, როგორც „სულის ქურჭლის“ მასალა. ამ კონტექსტში, ავტორისა და მკურნებლის პერფომანსში მონაწილეობა გამოფენაზე „გათამაშებული“ იქნა თიხის ქოთანის კეცის მტვრევის აქტით, რის დროსაც შიგთავსში ჩაყრილი სველი ბრინჯი ინარჩუნებდა ქურჭლის ფორმას და კეცის საზღვრებში „დავანებული სულის“ ასოციაციებს იწვევდა. ვიდეოს კადრებშიც მტვრევის აქტის გაბმულად ჩვენება „ქურჭლისა და სულის“ მარადიული ურთიერთკავშირის იდეას „ქადაგებდა“. საგამოფენო დარბაზში ექსპონირებული ნამუშევრებით შექმნილი, ერთი შეხედვით, არქაული გარემო, რომელსაც ავტორმა პირობითად უწოდა „შეშლილი ჩაის სმა“ – თავისი ურთიერთგამომრიცხავი ქვეტექსტებით ყველა დროსა და ყველა ეპოქას უკავშირდებოდა. თუ უძველესი ეპოქის პლასტი მიწისა და წყლის სტიქიების განუყოფლობას ასახავდა, თანამედროვე სამყაროს სიბრტყეზე იგი აირეკლავდა საზოგადოების ცნობიერებაში მიმდინარე დესტრუქციულ პროცესებს, გათითოვანებას, ნიჰილიზმს. რღვევის პირამდე მისული თიხის ქურჭლის და კედლებზე შეკიდული აღმოსავლური მოტივის, მუდმივი წრებრუნვის სიმბოლოს განმასახიერებელი წრიულად ჩახვეული რეზინის მილის ელემენტების ერთობლიობამ თიხისა და თიხის ქურჭლის საკრალური და ფიზიკური ცნებების ურთიერთგამომრიცხავი

⁵ ჯ. მაიერი, *მინიმალიზმი, სამოციანი წლების ხელოვნება და პოლემიკა*, თბ., 2014, გვ. 8-10, 21-22.

არსობრივი დატვირთვა გამოავლინა. ამით თითქოსდა ერთგვარი ირონია შესძინა გამოფენის სახელწოდებას „ზუსტად“ (სურ. 17).

არტიტერიუმის ღონისძიების ფარგლებში ქართულმა კერამიკამ კონცეფტუალიზმის კიდევ ერთი მიმართულება – ინტელექტუალური განსჯის ობიექტის „მატერიალიზაციის“ პროცესი ასახა⁶. „ღია“ სივრცეში თიხის ბლოკებით აგებული ლალი ქუთათელაძის კომპოზიცია „ცეცხლოვანი კედელი“ (2014) უპირველესად, გამოწვის მისტიკური აქტისადმი მიძღვნილი მონუმენტი – სიმბოლოა. იგი იმავდროულად, ბუნებასთან ძეგლის შერწყმისა და ლანდშაფტის განუყოფელ ნაწილად გადაქცევის პროცესსაც წარმოაჩენს.

წარმოდგენილი სურათის მრავალფეროვნების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, ქართული თანამედროვე კერამიკა მსოფლიო ხელოვნების პროგრესს იზიარებს. ისე რომ, საკუთარ ადგილობრივ ფესვებსაც არ წყდება. ამავე დროს სწორედ ეს მრავალფეროვნება, ყველა თანამედროვე მიმართულების ქმედითობა, ამ დარგში ერთგვარ სირთულესაც წარმოქმნის. ერთი მხრივ, მასში თავს იჩენს წმინდა მოდერნისტული მიდგომა – ფორმის საგნობრიობისა და ზედაპირის მხატვრული დამუშავებისას წამოჭრილი ფორმალური ამოცანები. მათ გადასაწყვეტად კერამიკოსები მსოფლიო მემკვიდრეობას მიმართავენ. ასევე აქტიურად იყენებენ ტრადიციების ფართო სპექტრს თავისი რომანტიული, მითოლოგიზებული მსოფლალექმითა და ტექნიკურ-ტექნოლოგიური ხერხების მდიდარი ბაზისით.

პარალელურად, ამ დარგშიც აქტიურდება თანამედროვე ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი ფილოსოფია – „ჭეშმარიტების ძიებისკენ“ მიმართული ტენდენცია. კლასიკური მოდელით მინიმალისტური ნამუშევრების ვიზუალური მხარე თავისი ასკეტური, მკაცრი ხასიათით მკვეთრად ავლენს ფილოსოფიურ საწყისს. თუმცა განხილვამ გვიჩვენა, რომ ქართული კერამიკა ამ ტიპის ნამუშევრებშიც ბოლომდე ვერ ელევა მხატვრულად გამომსახველი ეფექტების შექმნას. ფორმის ზედაპირის ასკეტურ სახეში კერამიკოსებს ძალზე მწირად, მაგრამ მაინც შეჰყავთ ფაქტურულ-ფერადოვანი ნიუანსები. ეს ერთგვარი მინიმუზებაა იმაზე, რომ კოსმოპოლიტური „მინიმალიზმის“ წიაღშიც ქართული კერამიკა საკუთარ საწყისებს ეძიებს.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ცხადია, რომ ეს დარგი მიზანდასახულად იღწვის იმ ახალი განაცხადისთვის, რომლის პროდუქტი ალბათ მალე, არსებული ძიებების განვითარების შედეგი იქნება.

⁶ ა. კ. დანტო, შესავალი: მოდერნი, პოსტმოდერნი და თანამედროვე, *ხელოვნების დასასრულის შემდეგ, თანამედროვე ხელოვნება და ისტორიის მიჯნა*, თბ., 2013, გვ. 23-26.

MAIA IZORIA

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

THE LATEST TRENDS OF THE GEORGIAN ARTISTIC CERAMICS

Inexhaustible plastic possibilities of clay, the use of pictorial elements and the ability to scale transformation in space allow ceramics to remain an urgent material used in the modern era. Starting from the 1960s Georgian ceramics took a long way to become part of the global production – an act reflected in the problems that are common to the field. The issue of interaction between a form, a space and a function is of a special urgency remaining the most important problem for all areas of plastic arts in the modern age of the 21st century and the multimedia synthesis when they become the most relevant elements. During the recent years artistic trends of the Georgian ceramics manifest this issue in different ways. Moreover, since the 1960s the Georgian school of ceramic production has already started to create a narrative about the innovations at the same time demonstrating the true nature of ceramic materials. It restored the connection with the past and introduced national traditions into the modern style. Therefore, the latest artistic trends are based on accomplishments of the local school and are genetically linked to the past. Monumental character of the works is strengthened through making conditional forms of artworks symbolic and acquiring the role of a designer of space within the boundaries of utilitarian ceramics. This happens despite the state ideology. The artists use the attributes and elements that are characteristic to functionalism and minimalism while Georgian ceramic remains of a quest for its origin in the realm of generalized cosmopolitan trends and basically tries to maintain its indigenous appearance.



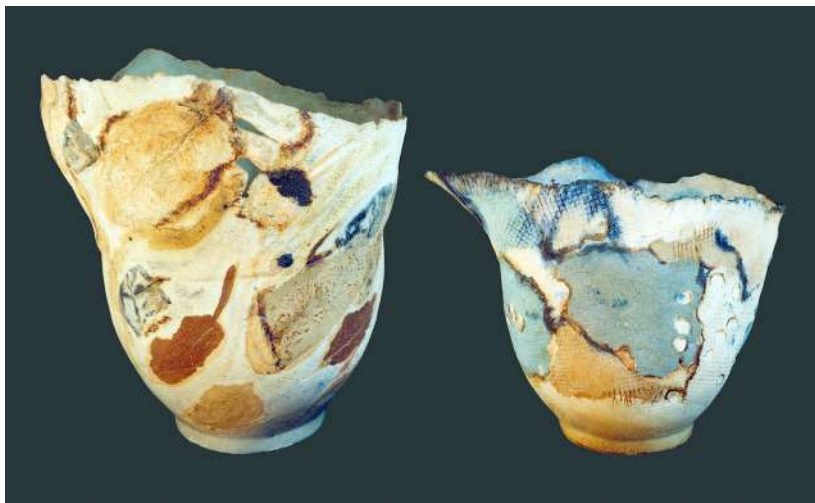
1. გიორგი იაშვილი, მხედარი,
შამოტი, მარილები, 1991
George Iashvili, The Rider,
chamotte, salts, 1991



2. ოთარ ვეფხვაძე, ნაყოფიერება
შამოტი, მარილები, 1990
Otar Vepkhvadze, Fertility, chamotte,
salts, 1990



3. ქეთევან რუხაძე, მეტამორფოზა,
შამოტი, მერეული ტექნიკა, 1989
Ketevan Rukhadze, Metamorphosis,
chamotte, mixed technique, 1989



4. ქეთევან რუხაძე, წელიწადის
დრონი, შამოტი, შერეული
ტექნიკა, 1989
Ketevan Rukhadze, Four Seasons,
chamotte, mixed technique, 1989



5. ნინო ციციშვილი, ქარში,
შამოტი, ფაიფური, 1990
Nino Tsitsishvili, In the Wind,
chamotte, porcelain, 1990



6. ნინო ცციშვილი, მატრიარქატი, კერამიკოსები, შამოტი, შერეული ტექნიკა, 1989
Nino Tsitsishvili, Matriarchy, The Ceramists, chamotte, mixed technique, 1989



7. მარია იზორია, ცეკვა, შამოტი, შერეული ტექნიკა, 1994
Marika Izoria, Dance, chamotte, mixed technique, 1994



8. მარია იზორია, ცეკვა, თიხა, ნახევრადშებოლვა ვერცხლის ნიტრატი, 2001
Marika Izoria, Dance, clay, semismoking, silver nitrate, 2001



9. მარია იზორია, რიტუალი, შამოტი, შერეული ტექნიკა, 2007
Marika Izoria, Ritual, chamotte, mixed technique, 2007



10. გია იაშვილი, ფიქრი, თიხა, შუბოლვა, 1996
George Iashvili, Thoughts, clay, smoking, 1996



11. ოთარ ვეფხვაძე, ტროას ცხენი, შამოტი, შერეული ტექნიკა, 2012
Otar Vepkhvadze, The Trojan Horse, chamotte, mixed technique, 2012



12. ოთარ ვეფხვაძე, სახელოსნო, ინტერიერის დიზაინი
Otar Vepkhvadze, Workshop, interior design



13. მარია იზორია, ბუხარი – ხევსურეთი ,
შამოტი, შერეული ტექნიკა, 2012
Marika Izoria, Fireplace - Khevsureti,
chamotte, mixed technique, 2012



14^ა. გია (გიორგი) მიმინოშვილი, ინტერიერის კერამიკული პანო, შამოტი, შერეული ტექნიკა, კიევი, 2016
 Gia (George) Miminoshvili, ceramic panel for the interior, chamotte, mixed technique, Kyiv, 2016



14^ბ. გია (გიორგი) მიმინოშვილი, საფასადო კერამიკული ჩანართები, შამოტი, შერეული ტექნიკა, კიევი, 2016
 Gia (George) Miminoshvili, ceramic inserts of the façade, chamotte, mixed technique, Kyiv, 2016



15. ნატო ერისთავი, აგურის ქარხანა, თიხა, შერეული ტექნიკა, 2011
Nato Eristavi, Brick Factory, clay, mixed technique, 2011



16. ლია ბაგრატიონი, ფულის ილუზია, ფაიფური, ოქრო, პლათინის ფირფიტა, ქვიშა, ავეჯი, 2003
Lia Bagrationi, Illusion of Money, porcelain, gold, platinum, sand, furniture, 2003



17. ლია ბაგრატიონი, შეშლილი ჩაის სმა გამოფენაზე „ზუსტად“, 2015
Lia Bagrationi, Crazy Tea Party at the exhibition "Exactly", 2015

ცისნია კილაძე

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

ლხინის სცენები ქართულ მოდერნისტულ მხატვრობაში – სივრცისა და დროის ასპექტები

ლხინის თემა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი და პოპულარული მოტივია ქართულ მოდერნისტულ მხატვრობაში. რამ განაპირობა მოდერნისტ მხატვართა ამგვარი ინტერესი დღეობის, დღესასწაულის, ლხინის სცენათა მიმართ?

ამ საკითხზე დაფიქრებისას, ალბათ, მაშინვე ნიკო ფიროსმანის მხატვრობა გაგვახსენდება, სადაც ლხინი წარმოგვიდგება როგორც უნივერსალური, საკრალური მოვლენა, სიმბოლური მნიშვნელობის რიტუალი, რომელსაც არც დასაწყისი აქვს და არც ბოლო. ფიროსმანის წვეულება ყოველთვის ღია ცის ქვეშაა, ჰაერზე, ვენახში, მინდორში, დუქანთან, ოღონდ არა ინტერიერში. მოქეიფენი განსაზღვრულ ადგილას არასდროს არიან, გარემო პირობითია. ეს ეპიკური მოვლენაა, იმპერსონალური და ზედროული, მარადიული და უსასრულო. პერსონაჟები გარინდებულები არიან, დრო არ არსებობს, არც დროის რომელიმე მონაკვეთისა ან სეზონის აღნიშვნა ხდება. ლხინი, როგორც ერთგვარი მისტერია, ფიროსმანის დიდ პანორამებში სამყაროს მოდელურად გადაიქცევა, სადაც თითოეული სცენა ავტონომიურია და ამავე დროს, ერთიან დინებაში ორგანულად ჩართული (სურ. 1). ბოროტებასა და სიკეთეს მდინარე ჰყოფს, წისქვილის ბორბლის მუდმივი ტრიალით ლხინი სიკეთის მხარესაა და ის ყოველთვის გამარჯვებას ზეიმობს, სიცოცხლის გამარჯვებას სიკვდილზე. როგორც გრიგოლ რობაქიძე იტყოდა ფიროსმანის შესახებ – „აქ მხოლოდ სიცოცხლეა, ხალისით, გულახდით, ნადიმით, ხედავ ფიროსმანს და გჯერა საქართველო“¹. სივრცის მთლიანობა, სადაც ადამიანი და ბუნება, სიკვდილი და სიცოცხლე, ბოროტება და სიკეთე ერთიან ჰარმონიულ მიკროკოსმოსს წარმოადგენს, თითქოს ღმერთის თვალთაა დანახული. ფიროსმანის დღეობები სამებისა და საიდუმლო სერობის თავისებური რეპლიკებია. მისი მხატვრობის კავშირი შუა საუკუნეების ფრესკებთან არაერთხელ აღნიშნულა მკვლევართა მიერ².

ლხინის, როგორც ერთგვარი მისტერიის ჩვენება გრძელდება ქართული მოდერნიზმის მხატვრებთანაც. მათთვის ამოსავალი წერტილი ფიროსმანი და მის მიღმა, შუასაუკუნოვანი ტრადიციაა, თუმცა, რა თქმა უნდა, მათი მსოფლგანცდა მკვეთრად იცვლება. სამყაროს მთლიანობა და მუდმივობა, მარადიულობის შეგრძნება ირღვევა და ერთგვარი კონტრასტები, დაპირისპირებები, წინააღმდეგობის განცდა ჩნდება, მატულობს სუბიექტივიზმი და სამყაროს ერთიანობაც თითქოს მოზაიკასავით იშლება სხვადასხვა ასპექტებად. ფიროსმანის იმპერსონალური, ზედროული დღეობებისგან განსხვავებით, მოდერნიზმის მხატვრები პერსონალურ სივრცეს და დროის განსხვავებულ, ზოგჯერ პარადოქსულ და სინთეზურ სპექტრს გვიჩვენებენ.

ადამიანი, თავისი ინდივიდუალური ნიშნებით, განუყოფელი ნაწილი კი აღარაა სამყაროსი, არამედ ხშირად, მასთან დაპირისპირებული სუბიექტია, ჩნდება ეგზისტენციალური პრობლემა, ჰარმონიას დეკონსტრუქცია ცვლის. იცვლება სივრცისადმი დამოკიდებულება და ჩნდება დროის განსხვავებული შეგრძნება. მაგ., შალვა ქიქოძის დღეობის სცენაში (სურ. 2), ფიროსმანისგან განსხვავებით, კადრი გაჭედლია, ლხინი აქაც ღია ცის ქვეშაა, თუმცა სივრცე ისეა დაკუმშული, რომ ისეთი შთაბეჭდილებაა თითქოს ადამიანები მომწყვდეულნი არიან საკუთარ ორომტრიალში. აშკარაა სხვადასხვა დროის შეგრძნება, ტიკზე შემოსუპული ბავშვი – დიონისეს, ბახუსის ალუზია ანუ მითოსური დროა, მოქეიფენი და მოცეკვავენი ეროვნულ სამოსში – მინიშნებაა წარსულზე, ისტორიულ ტრადიციაზე, ხოლო თანამედროვე დრო სივრცის მხატვრულ გადაწყვეტაში და გროტესკის, ირონიის წინ წამოწევაში ვლინდება.

¹ გ. რობაქიძე, *ფიროსმანიშვილი*, თბ., 1926, გვ. 64.

² Г. Хоштария, Вопросы генезиса творчества Нико Пиросманашвили, *Литературная Грузия*, 1980, гв. 204-214; ვ. ბერიძე, *ნიკო ფიროსმანიშვილი*, თბ., 2007, გვ. 47-94.

სიმულტანურობის პრინციპი აქ სხვადასხვა დროის კრებითობითა და სივრცის რთული აგებულებითაა წარმოჩენილი. მითიურის და რეალურის გამთლიანება მხატვრის ფილოსოფიურ ხედვას უკავშირდება. ეს თითქოს ბრეიგელისეული მეტაფორების მოდერნისტული ვარიანტია. როგორც ბრეიგელთან, ადამიანები აქაც მარიონეტებს ჰგვანან და კომპოზიცია აქაც ზედხედიდანაა დანახული. ამავე დროს, ეს პანორამა ფრაგმენტულია, თითქოს გრძელი ამბის ერთი ფრაგმენტი, თუმცა დასრულებული ფრაგმენტი. მოქმედება კადრს მიღმაც უნდა გრძელდებოდეს, რასაც გადაჭრილი გამოსახულებები და მოძრაობები მიანიშნებს. ეს მოძრაობები გვიჩვენებს დროის დინებას, მის დაუსრულებლობას და ამავე დროს, ამ ადმიანთა აბსურდულ ყოფას მოცემულ დროში. ლხინი აქ სტიქიური ხასიათისაა, ადამიანთა ექსპრესიული მოძრაობების გამო, ცეკვა ჩოჩქოლს ემსგავსება, ხოლო მხიარულება – სევდანარევ, დრამატულ სურათს. ჰაერი არ არის, ფიგურები სიმჭიდროვეში ცეკვავენ. სივრცე დახშულია, თუმცა არაა მოსაზღვრული, რაკილა გაგრძელება იგულისხმება, დროც განვრცობადია. ყოველივე ეს ერთგვარ დიონისურ და იმავდროულად, ესქატოლოგიურ ელფერს სძენს დღესასწაულს. ესქატოლოგიის ეს შეგრძნება, როგორც ჩანს, შალვა ქიქოძის მორალისტური მსოფლმხედველობიდანაც გამომდინარეობს. ფიროსმანის ლხინი, რომელიც დემრთან თანაყოფნის და ლოცვის მსგავსია, ქიქოძესთან ქაოსისა და ტრაგიზმის, სამყაროს დასასრულის შეგრძნებით იცვლება. ლხინი აქ ტვირთად ქცეულა თითქოს და კუთხეში მოუმწყვდევია მოქეიფენი. ადამიანისა და სამყაროს ურიერთჰარმონია დარღვეულია და ეპოქის სტიქიური არეულობის შეგრძნებითაა განმსჭვალული.

დღეობის სცენად შეიძლება ჩაითვალოს ასევე მ. ქიქოძის სურათი „სამი მხატვარი“ (სურ. 3), სადაც კვლავ მითოსური და კონკრეტული დროის ნაზავია თავისი წარმართული ნიუებითა და ცდუნების თემაზე ასოციაციებით. თუმცა ეს მითოსური დრო სუბიექტივიზირებულია კონკრეტული პერსონაჟებით. დროსტარება ღია ცის ქვეშაა, თითქოს აყირავებული, ლამის უკუპერსპექტივით ნაჩვენები ზღვის დეკორატიული პანოს ფონზე. მიუხედავად ფილოსოფიურ-ალეგორიული მოტივებისა, სივრცე აქ ზედმიწევნით პერსონიფიცირებულია. ხაზგასმულია, რომ ის დანახულია მხატვრის მიერ, რომელიც სურათში იმყოფება, მის მიგნითაა ანუ ალეგორიულიც და კონკრეტულიც,

მისი კონკრეტული და სუბიექტურ-ექსპრესიული ხედვა-ჩვენებაა. მხატვარი თითქოს ორმაგად მონაწილეობს სივრცის მოდელირებაში, ქმნის ნახატს და ამავე დროს, ის თავადვეა ნაწილი სივრცისა. მსგავსი შეერთება განსხვავებული დროის, მითოსურის და კონკრეტულის მოდერნისტული სიმულტანურობის პრინციპია და ევროპულ ნიმუშებში, მეტადრე სიმბოლისტური ხასიათის ნაწარმოებებში, აღრიდანვე გვხვდება – მაგ., პოლ გოგენთან, სურათში „ხილვა ქადაგების შემდგომ“, ასევე მის სიმბოლურ ავტობორტრეტებში, სადაც მითოსურისა და კონკრეტულის გამთლიანება, რელიგიის სუბიექტივიზაცია აშკარაა.

ასეა მარც შაგალთანაც, მაგ., სურათში „მე და სოფელი“, სადაც ბავშვობის მოგონებები, ადამიანები, ცხოველები, პეიზაჟი ერთ სუბიექტურ განცდაში, პოეტურ მთლიანობაშია გაერთიანებული და ყველაფერი მხატვრის ხედვის წერტილიდანაა ნაჩვენები.

მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ კ. პეტროვ-ვოდინის სურათიც „1918 წელს პეტროგრადში“ (სურ.4), სადაც მხატვარი ათავსებს რამდენიმე სივრცით პლანსა და დროით ალუზიას. დედა-შვილი პირველ პლანზეა გამოსახული, ხალხი კი ფონზე, მოშორებით. ეს სიმორე არა მხოლოდ სივრცითი, არამედ დროითიც არის. სტატიკური დედა-შვილი მოგვაგონებს ღმრთისმშობელს ყრმით, ხოლო ხალხი ქაოტურია, ეფემერულია ანუ წინა პლანზე მარადიულობაა, და უკანა პლანზე კი წარმავლობა.

შალვა ქიქოძესთან ამგვარი სიმულტანურობის პრინციპი, სადაც ერთმანეთს ერწყმის კონკრეტული და განყენებული, წარმოსახვა და რეალობა, პირობითი და ბუნებრივი, საშუალებაა გადმოსცეს მარადიული კატეგორიები. მასთან მითოლოგიური, ისტორიული და რეალური დროის კრებითობა მარადიულობისა და წარმავლობის საჩვენებლადაა გამოყენებული. ეს გამიზნული საშუალებაა ფილოსოფიური ხედვის გადმოსაცემად.

კიდევ უფრო პერსონალურია დრო და სივრცე ლადო გუდიაშვილის ლხინის შემთხვევებში, რომლებიც, მ. ქიქოძის ფილოსოფიურ-სიმბოლურ დამოკიდებულებებისგან განსხვავებით, ზღაპრულ-ეგზოტიკური³ ელფერისაა. გუდიაშვილის ლხი-

³ ი. არსენიშვილი, საუკუნის პირველი მეოთხედის ქართული დაზგური ფერწერის ზოგიერთი მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებები, ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო ნაშრომების კრებული, თბ., 2000, გვ. 10-15; თ. ტაბატაძე, არტისტული კაფე ქიშქრიონი და მისი მოხატულობა, ტფილისი, 1919 წელი, თბ., 2011, გვ.84-91.

ნი ქალაქურ ყოფაში, მის სივრცეში ინაცვლებს და მისი ნაწილი ხდება – ქალაქი და ქეიფი ერთმანეთთან ასოცირდება. სწორედ თბილისური ყოფაა 1910-20-იან წლებში გუდიაშვილის შემოქმედების მთავარი თემა. გუდიაშვილთან ლხინის თემის სიყვარულს ვახტანგ ბერიძე ფიროსმანის შემოქმედებისადმი ინტერესს უკავშირებს, თუმცა მისი თქმით, ფიროსმანისაგან განსხვავებით, გუდიაშვილი „გარედან“, „როგორც სხვა სამყაროდან მოსული“⁴ აკვირდება ძველ თბილისს, ის მისთვის თითქოს უჩვეულოა. ფოლკლორული საწყისი ფიროსმანისა მასთან ეგზოტიკურობით იცვლება. ხოლო კოსმიური წესრიგი, იერარქიულობა და ეპიკურობა ექსპრესიითა და ბოჰემური დინამიკით. ყარაჩოდელი ტიპების, მეძავი ქალების, კინტოების ქეიფი წარსულის ნოსტალგიაცაა. ზოგადად, მოდერნიზმისთვის დამახასიათებელია ქალაქური კულტურისადმი ინტერესი, ხოლო ინტერესი კერძოდ ამ სუბ-კულტურისადმი, როგორც ჩანს, მისივე კვდომას უკავშირდება⁵. ამ დროს კინტოთა დეკადენტური შრე უკვე წარსულს ბარდება, რამაც ნაწილობრივ გამოიწვია მისი რომანტიზება და დრამატიზება. მართლაც, გუდიაშვილის ქეიფები უცნაური შეერთებაა ყოფით-დრამატულის, ტრაგიკულისა და თან ზღაპრულის. დრამა, შინაგანი სიცარიელე, ტრაგიზმიც კი იმალება შეტორტმანებული კინტოების დარდიმანდული, მხიარული ქეიფის მიღმა. გაჭედილი კადრი, ლაქოვანი სიბრტყეების მონაცვლეობა, ხაზებისა და სიბრტყეების შეპირისპირება, სივრცის ვერტიკალურობა, კონტრასტული ფერები, პროპორციული სისტემის რღვევა, რყევისა და დეფორმაციის შეგრძნება – რეალობა აქ დეფორმირებულია. კომპოზიცია სიბრტყეზე ვერტიკალურად იშლება, ფორმები აყირავებულია, დეფორმაცია არა მხოლოდ ცალკეული პერსონაჟებისთვის, არამედ მთელი სივრცისთვისაა დამახასიათებელი.

კინტოები აქაც ღია ცის ქვეშ არიან, როგორც ფიროსმანის შემთხვევაში, აქაც ბუნების ელემენტი მარადიულობის ნაწილი შეიძლება იყოს, თუმცა, ფიროსმანისგან განსხვავებით, ეს სასრული ლხინია, რომელიც ცეკვასა და მოძრაობაში გადაიზრდება და ფორიაქის, შინაგანი მღელვარების ნიშნითაა დადგასმული. მაგ., სურათში „კინტოების ქეიფი“ (სურ. 5) ყველაფერი მოძრაობას მოუცავს

და ფონიც ერთიანად აყირავებულია. ფაქტონიც მოძრაობის ერთიან ბრუნვაშია ჩართული. კინტოების ქეიფს მთელი გარემომცველი სამყარო შეუპყრია და მოძრაობა სიღრმიდან მნახველისკენ მოემართება და თითქოს სადაცაა სასურსათო სიბრტყეს უნდა გადმოსცდეს.

ავიღოთ მაგ., „სადღეგრძელო ალიონზე“ (სურ. 6), აქ თეთრი ფერის მაგიდის ლაქა ზედხედიდანაა ნაჩვენები, ის აყირავებულია, ბოთლი სადაცაა უნდა გადმოვარდეს მაგიდიდან, დოქი იქცევა. ასევე სურათში „კინტოების ქეიფი ქალთან“ (სურ. 7), სადაც თეფში კვლავ დაყირავებულია. საგნები თითქოს სადაცაა უნდა გადმოცვივდეს. სურათში „სადღეგრძელო ალიონზე“ შეტორტმანებული და დეფორმირებულია მოქეიფეთა ფიგურებიც. ქალის ფიგურა თითქოს წელში ტყდება, ექიდნური და ორაზროვანია მისი ალმაცერი გამოხედვა, ხე დახრილია და მასზე მიყუდებულ, თავჩაქინდრულ, მთვრალ კინტოს მხოლოდ მისი ტანი თუ აკავებს, მარჯვნივ კუთხეში მჯდომი ფიგურაც თითქოს სკამიდან ცურდება. ვერტიკალური და დამრეცი დიოგონალური სიბრტყეების ერთობლივი რიტმი ძლიერ ექსპრესიას ქმნის. სივრცის ამგვარი დეფორმირება, დაკუმშვა და აყირავება, უკუპერსპექტივის პრინციპი, მნახველთან ახლოს მოტანილი კადრი გააზრებული მხატვრული პრინციპია. სივრცე ისევე შეტორტმანებულია, ისევე გროტესკულია, როგორც მისი პერსონაჟები. შეიძლება ითქვას, გუდიაშვილმა, კინტოების მსგავსად, სივრცეც დაათრო ანუ მისი სივრცე ძალზე პერსონიფიცირებულია. ამავე დროს, ჩნდება მთაბეჭდილება, რომ ეს მხოლოდ ბოჰემურ მემთვრალეთა ლხინი არ არის. ამ მერყეობისა და ცვალებადობის გამო, ჩნდება შინაგანი ეჭვის, სიცარიელის, გაორების შეგრძნება. ალმაცერი, ექიდნური, ორაზროვანი მზერები ამ შინაგან ეჭვსა და ტრაგიზმს აძლიერებს. თითქოს პერსონაჟთა სულიერი მდგომარეობა შიგნიდან გარეთაა ამოტრიალებული, აღნიშნული სივრცული კომპონირების ხერხებით. დაეჭვება, გაორება, დეკადანსური განწყობა წარსულის რომანტიკული ნოსტალგია არაა მხოლოდ, არამედ ადამიანთა ეგზისტენციალური სევდისა და მელანქოლიის გამომხატველიცაა. სივრცის პირობითი და ძალზე სუბიექტური ინტერპრეტაციის ნაწილია ასევე, ერთი მხრივ, წარსული დროის შგრძნება და მეორეს მხრივ, სრულიად პირობით-ზღაპრული, მითოსური დრო. მაგ., სურათში „თევზი ცოცხალი“ (სურ. 8) ორი ცხენის

⁴ ვ. ბერიძე, *გუდიაშვილი, ხელოვნება-თბილისი, კორვინა-ბუდაპეშტი*, 1975, გვ. 24, 25.

⁵ თ. ტაბატაძე, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 89.

გაზნეილი ფიგურა, მდინარიდან ამოზრდილი კინტო თევზებით, სრულიად პირობით, ზღაპრულ შთაბეჭდილებას ქმნის. თითქოს ეს ცხენებიც განსულიერებული, არამქვეყნიური არსებები არიან, გუდიაშვილის ჯეირნების და მერანისა არ იყოს. პოეზია, ზღაპარი, ისტორია და ქალაქური ყოფა ერწყმის ერთმანეთს ანუ ლხინი აქ პოეტურ-ეგზოტიკური, დრამატული მისტერიაა.

ცეკვის რიტმითაა ამოძრავებული სურათი „ჩაი-ხაში“ (სურ.9), სადაც სტილიზებული ხაზის პლასტიკა, რიტმი კარგად ავლენს კინტოების ხასიათს და ტემპერამენტს. კომპოზიცია კვლავ სიბრტყოვანია. მუქი კოლორიტი და ამონათებული დატეხილი, კუთხოვანი ლაქები, ხაზის სტილიზაცია, გროტესკი კუბისტური ტენდენციების ცოდნას მოწმობს. ამ სურათს პიკასოს „ავინიონელ ქალებს“ თუ შევადარებთ, დავინახავთ, რომ საერთო ფორმალური ნიშნების გარდა, აქ კომპოზიციურ-სტრუქტურული კავშირიცაა (სურ. 10). დასავლური მოდერნისტული მიდგომა აქ ერწყმის ქართულ და აღმოსავლურ პლასტიკას. სურათში თითქოს ალკოჰოლის სუნი იგრძნობა, ჭიანურის ხმა ისმის. გუდიაშვილი კუბისტურ მიდგომას და ქართული პლასტიკის, ცეკვის ელემენტებს აერთიანებს. გროტესკი, ლამის პაროდია და კვლავ დრამა ერთადაა ლხინის თითქმის რომ სასოწარკვეთილად ექსპრესიულ სცენაში. პიკასოს შემთხვევაში, ავინიონელი ქალები ნიდბოსანი, გროტესკული არსებები არიან, ასევე გროტესკულია გუდიაშვილის კინტოთა სახეები, თუმცა ისინი მეტად ინარჩუნებენ ანთროპომორფულობას.

აღსანიშნავია, რომ ქართულ მოდერნიზმში დეჰუმანიზაცია არ მომხდარა. ადამიანის როლი მოცემულ სივრცეში მაინც წამყვანია. ცხადია, ზოგადად სივრცის ინტერპრეტაცია მთავარი თემაა სახვით ხელოვნებაში და ცნობიერების ყოველგვარი ცვლილება სწორედ სივრცის მოდელირებაზე აისახება. დასავლური მოდერნიზმის და საერთოდ XX საუკუნის მხატვრობის შემთხვევაში, ხშირია სივრცის სიმჭიდროვე, სადაც ადამიანი სივრცის ბატონ-პატრონი კი აღარაა, არამედ თითქოს კუთხეშია მომწყვდეული⁶. მაგ., პიკასოს „აბსენტის მოყვარული ქალი“ (სურ. 11) თითქოს შეპყრობილია სივრცის მიერ, ხელების მოძრობაც სიმპტომატურია. ის კუთხეშია მომწყვდეული და ღმე-

რთისგან მიტოვებული, მარტოობის შეგრძნებით დაღდასმული. ქალი თავისი ფორმით აბსენტის ბოთლსაა მიმსგავსებული. ადამიანის საგნად ქცევა, მისი საგნობრიობა ხშირია მოდერნისტულ მხატვრობაში, მეტადრე მოდერნის სტილში. მაგ., კლიმტის ქალები, სადაც ქალი ფაქტობრივად, ძვირფას სამკაულადაა გადაქცეული. მსგავსი პრინციპი შეიძლება შეგვხვდეს ჰ. მატისთან, ლ. კირხნერთან და სხვებთან, სადაც ადამიანთა ფიგურები საგანთა ტოლფასია. ეს დაკავშირებულია არა მხოლოდ ეგზისტენციალური მარტოობის პრობლემასთან, არამედ იმასთან, რომ ადამიანი მასობრივი ინდუსტრიისა და ცნობიერების ნაწილი ხდება. ჩვენში, როგორც ჩანს, ეს მასობრივი ცნობიერება, სხვადასხვა მიზეზების გამო, ვერ დამკვიდრდა. ქართული მოდერნისტული სივრცეები მაინც ანთროპომორფული და ანთროპოცენტრულია. იქნებ, ამაშიც მქდავდება ქართული მოდერნიზმის წარსულთან კავშირი, წარსული მეგვიდრეობის სიყვარული, რაც არაერთხელ აღუნიშნავთ მკვლევარებს.

ევროპულ მოდერნიზმში ძალზე პოპულარულ კაფეების თემას ჩვენში, ნაწილობრივ, სწორედ ეს ტრადიციული ლხინის თემათა ვარიანტები ცვლის და მიუხედავად იმისა, რომ შ. ქიქოძესა და ლ. გუდიაშვილთან დღეობების სცენებში დრო და სივრცე ძალზე პერსონალური და სუბიექტურია, მაინც რჩება ფიროსმანისეული ლხინის, როგორც საკრალური მისტერიის განცდა. ამ დამკვიდრებულ ფორმულას მისდევნებს სხვა მხატვრებიც. მაგ., ფელიქს ვარლამიშვილი და ელენე ახვლედიანი. ე. ახვლედიანის სურათში „ქეიფი გზაზე“ (სურ. 12) გუდიაშვილისეული სივრცისა და დროის პირობითობა მეტი კონკრეტულობით და ჟანრულობით იცვლება, ხოლო ხაზოვან-ლაქოვანი სტრუქტურა ფერწერულობით. აქ დროც უფრო კონკრეტულია და მეტია ნარატივი, თუმცა მხატვარი განზოგადებას მიმართავს სხვადასხვა ხედვის წერტილების გამთლიანების ხარჯზე. ე. ახვლედიანს, როგორც პეიზაჟისტს, ადამიანთა და ბუნების კავშირი აინტერესებს. საკრალურს, მისტიკურს მასთან ბუნების პოეტიკა ენაცვლება, პანთეისტური განცდა, ბუნების განსულიერება ჩნდება. რის გამოც ლხინი აქაც ერთგვარ მისტერიად წარმოგვიდგება.

ფელიქს ვარლამიშვილის დღეობის სცენებშიც, გუდიაშვილის მსგავსად, აშკარაა ფიროსმანის მემკვიდრეობა. ფიროსმანის წაბაძვით, მისი ლხინიც

⁶ П. Волкова, Лекция – История искусства, Возрождение, 2011, Высшие курсы сценаристов и режиссеров Москва <https://www.youtube.com/watch?v=brv177TSzhk>

სამყაროს მიკრომოდელია. გაშლილი ლანდშაფტი, პანორამა ზედხედიდანაა დანახული, შიგ ჩაკარგული ადამიანებით, ტაძრის გამოსახულებით. მინიატურული ფიგურები და მათი მოძრაობები ორნამენტუბივით თუ სამკაულებივითაა მიმობნეული სივრცეში (სურ. 13). პანორამული ხედის ფონზე ამოწერილი ფიგურები, ზოგჯერ დეტალიზაცია, კვატროჩენტოს ლანდშაფტებს მოგვაგონებს ან კიდევ დასავლურ ტრადიციაში უხვად არსებულ, კარნავალის ამსახველ სცენებს.

წარსულის ნოსტალგია აქაც ცხადია, თუმცა აქ დღეობა თეატრალიზებულ დადგმას მოგვაგონებს, პეი-ზაჟი კი ბუტაფორიას. სივრცის ამგვარი თეატრალიზება მოვლენისადმი აღწერილი დამოკიდებულებითაა გამოწვეული. მხატვარი აღწერს სახალხო დღესასწაულს, როგორც ეგზოტიკურ მოვლენას, ეროვნული ტრადიციების ჩვენებით, თუმცა ის თითქოს დისტანცირებულია ამ მოვლენისგან და მისი რეტროსპექტივით შემოიფარგლება.

კიდევ უფრო მეტადაა თეატრალიზებული ლხინი ვარლას უფრო მოგვიანო სურათში – „თბილისი, მეტეხი, ფუნუკულიორი“ (სურ. 14), სადაც მოქეიფენი თითქოს სცენაზე არიან წარმოდგენილი და მათ უკან ძველი თბილისის ბუტაფორიული ხედი იშლება. ეს ხედი თბილისის ღირსშესანიშნავი ადგილების მონტაჟს წარმოადგენს. სხვადასხვა და მრავალი სივცობრივი მონაკვეთის გამთლიანება კვლავ მოდერნიზმის სიმულტანურობის პრინციპს მისდევს, თუმცა, ამ შემთხვევაში, ეს თბილისის ეგზოტიკურობის საჩვენებლადაა და სივრცე უფრო მექანიკურად შემონტაჟებული და გამოგონილ-ტრანსფორმირებულია. ეს ყველაფერი კი ეგზოტიკურობის რეპრეზენტაციაა, რის გამოც სურათი მისალოც ბარათს, ტოპოგრაფიულ ლანდშაფტს ემსგავსება. ვარლასთან ლხინი ეპიკური მოვლენა, რიტუალი აღარაა, ის სიმბოლურია, თუმცა სპექტაკლადაა ქცეული.

ამ მოკლე მიმოხილვიდანაც ცხადი ხდება, რომ ლხინისა და დღეობის თემა, მისი სივრცულ-დროითი გადაწყვეტა ქართული მოდერნისტული აზროვნების მნიშვნელოვანი გამოხატულებაა. ყველა მხატვარი სუბიექტურ ჭრილში ახდენს მის ტრანსფორმაციას, თუმცა მიუხედავად ამისა, რჩება მთავარი ხაზი – ლხინი, როგორც სამყაროს ფილოსოფიური სახე, რომელიც შუა საუკუნეებიდან და ფიროსმანიდან მოდის. როგორც სიმბოლო შესაქმის მეშვიდე დღისა, როდესაც წუთისოფლის დაუნდობელი დინებისგან შესვენება და მარადიულის, აბსოლუტური რეალობის გახსენება ხდება. გარდა ამისა, დღესასწაულის თემა თვით ქართული მოდერნიზმის სიმბოლოდაც შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, რაკილა ლხინი ქართული კულტურის დიაობასაც ასახავს. ქართულ-ტფილისურმა ავანგარდმა ხომ სადღესასწაულო სუფრასავთ მოიკრიბა განსხვავებული კულტურები და დაპირისპირებულთა ერთიანობა შექმნა.

TSISIA KILADZE

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

THE SCENES OF THE FEASTS IN GEORGIAN MODERNIST PAINTING – ASPECTS OF SPACE AND TIME

The theme of a feast is one of the most important and popular ones in the Georgian modernist painting. In this sense one is immediately referred to the paintings of Niko Piroshmanashvili, where the feast is presented as a universal, sacred event, a ritual of symbolic meaning with no beginning or end. Piroshmani's parties always take place in the open-air settings, air, vineyards, fields, in front of the shops, but not in the interiors. They never happen at the specific locations. The environment always remains conditional and hosts an epic event which is impersonal, eternal, and infinite. The works of the modern artists from the post-Piroshmani generation have changed dramatically when universality and constancy of the universe, the feeling of eternity became violated, some contrasts emerged and sense of resistance and subjectivity increased, the unity of the universe dissolved into different aspects. Unlike the impersonal intersectings by Piroshmani, the modernist artists introduced different, sometimes paradoxical, and synthetic spectrum of a personal space and time. However, even in their works the feasts continued to remain a mystery with all artists attempting to transform it in a subjective way at the same time maintaining the main line of presenting it as a philosophical image of the universe, which originated from the Middle Ages and Piroshmani's works. The image serves as a symbol of the seventh day of commemoration, when the world was destroyed mercilessly and an eternal, absolute reality became part of the memories. The topic of the holiday can also be perceived as a symbol of Georgian Modernism since a feast is related to the openness of the Georgian culture. The Georgian and Tiflis avant-garde has solemnly brought together different cultures of celebration to create the unity of the opposites.



1. ნიკო ფიროსმანი, ბოლნისის დღეობა

Niko Pirosmanashvili, Feast in Bolnisi



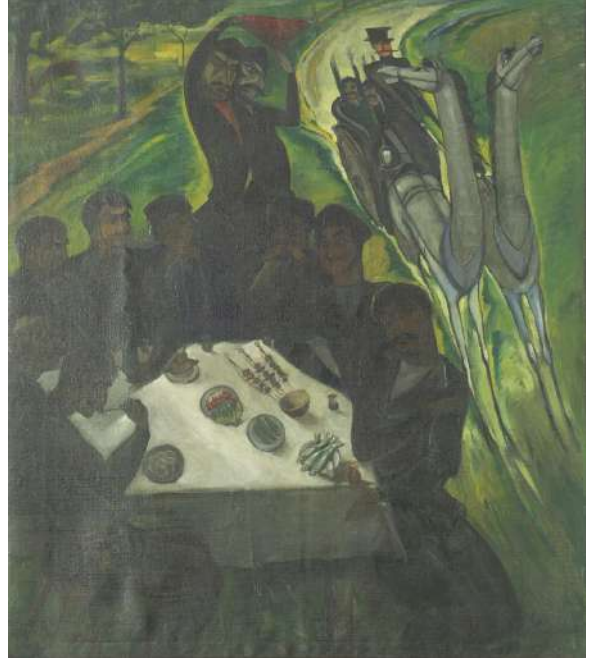
2. შალვა ქიქოძე, დღეობა, 1920
Shalva Kikodze, Feast, 1920



3. შალვა ქიქოძე, სამი მხატვარი, 1920
Shalva Kikodze, Three Artists, 1920



4. კუზმა პეტროვ-ვოდკინი, 1918 წელს პეტროგრადში, 1920
Kuzma Petrov-Vodkin, The Year 1918 in Petrograd, 1920



5. ლადო გუდიაშვილი, კინტოების ქეიფი, 1920
Lado Gudiashvili, The Feasting Kintos (Fruit Sellers), 1920



6. ლადო გუდიაშვილი, საღვებრძელო ალიონზე, 1920
Lado Gudiashvili, Toast at the Crack of Dawn, 1920



7. ლადო გუდიაშვილი, კინტოების ქეიფი ქალთან, 1919
Lado Gudiashvili, Kintos (Fruit Sellers) Feasting with a Woman, 1919



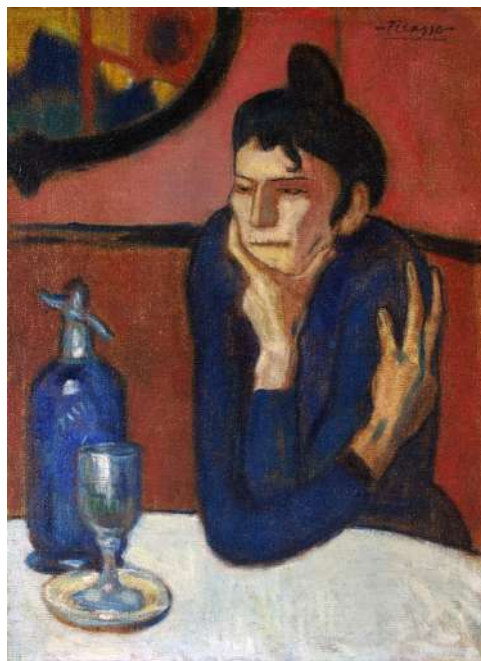
8. ლადო გუდიაშვილი, თევზი ცოცხალი, 1920
Lado Gudiashvili, Fish "Tsotskhali", 1920



9. ლადო გუდიაშვილი, ჩაი-ხაში, 1919
Lado Gudiashvili, Tea and Khashi, 1919



10. პაბლო პიკასო, ავინიონელი ქალწულები, 1907
Pablo Picasso, Les Femmes d'Alger, 1907



11. პაბლო პიკასო, აბსენტის მოყვარული ქალი, 1901
Pablo Picasso, Absinthe Lover, 1901



12. ელენე ახვლედიანი, ქეიფი გზაზე, 1924
Elene Akhvediani, Feast on the Road, 1924



13. ფელიქს ვარლამიშვილი, დღეობა, 1920-იანი წწ

Felix Varlamishvili, Feast, 1920s



14. ფელიქს ვარლამიშვილი, თბილისი, მეტეხი, ფუნიკულიორი

Felix Varlamishvili, Tbilisi, Metekhi, Funicular

ნათია ებანოიძე

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

ფორმისა და საზრისის ურთიერთმიმართების შესახებ მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედებაში

წარმოდგენილი წერილის მიზანია, მერაბ აბრამიშვილის მხატვრული ფორმის ანალიზისა და ინტერპრეტაციის, მის შემოქმედებაში გარკვეულ თემათა და მოტივთა ეტაპობრივ ტრანსფორმაციაზე თვალის მიდევნების გზით, აჩვენოს როგორ განაპირობებს მხატვრული ფორმის ევოლუციას მის მიღმა არსებული საზრისობრივი ველი და როგორ მანიფესტირებს ის ფორმაში.

მ. აბრამიშვილის მხატვრობა სახე-ხატებით „დაწერილი“ ტექსტია, რომელიც ნათლად აირეკლავს მხატვრის ძიებებს, მისი მსოფლხედვის ტრანსფორმაციის პროცესს. მის ნამუშევრებში წლების მანძილზე მეორდება ერთი და იგივე თემები, ხშირად – ერთი და იგივე გამოსახულებებიც, რომელთაც მხატვარი გამუდმებით უბრუნდება და სხვადასხვა პერიოდში მათ განსხვავებულ ვერსიებს ქმნის. თუ ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით გავაღვივებთ თვალს აღნიშნულ გამოსახულებებს, დავინახავთ, რომ მ. აბრამიშვილის მხატვრული ფორმა მკვეთრად ევოლუციონირებს და კონკრეტული მიმართულებით ვითარდება.

ერთსა და იმავე მოტივისკენ მუდმივად მიბრუნება მხატვრის მიზანმიმართულ ძიებაზე მიანიშნებს. თითქოს იგი ცდილობს მოიხელთოს რაღაც არსებითი, მიაგნოს საკუთარი განცდის ზუსტ ვიზუალურ შესატყვისს. მისი განსაკუთრებული მხატვრული მეტყველება განუწყვეტელი ძიების შედეგია. ყოველ ახალ სურათზე ახალი აქცენტები, ახალი მხატვრული ელემენტი ჩნდება. მხატვარი ნაბიჯ-ნაბიჯ კრებს წარმატებით მიგნებულ სახვით ხერხებს და ბოლო, საუკეთესო ნიმუშებში სწორედ ამგვარი ცალკეული ელემენტების ერთობლიობას ვხედავთ. თუმცა, ეს მოძრაობა, ერთი შეხედვითვე, თვალში არ გვხვდება, მაგრამ, როდესაც ყურადღებით დაკვირვებას ვიწყებთ, აღმოვაჩინებთ, რომ ყოველი ახალი ნამუშევარი ახალ საფეხურზე გადასვლას, სათქმელის დაზუსტებას, მიზანთან ფრთხილ და დაჟინებულ მიახლოებას ამჟღავნებს.

მერაბ აბრამიშვილის სურათების პერსონაჟები სულიერი არსებები არიან, შინაგანი ენერჯის მატარებლები, რომელთა მატერიალური ფორმის მიღმა ცოცხალი ვიბრაცია შეიგრძნობა. მხატვარს აინტერესებს სიცოცხლე, არა არსებობის, არამედ ყოფიერების გაგებით; სიცოცხლე, როგორც აბსოლუტი, როგორც სამყაროს მამოძრავებელი ძალა, მისი ნებისმიერი გამოვლინება; ადამიანი, მაგრამ არა მისი ფსიქოლოგია, არამედ მისი სიდრმისეული არსი, სამყარო თავის მატერიალურ და არამატერიალურ განზომილებებში.

სიცოცხლის საზრისის შეცნობა ქრისტიანული კონტექსტის ფარგლებში იშლება. შემოქმედების ადრეულ ეტაპზე მისი სურათები შფოთის, ერთგვარი დაძაბულობის მდგომარეობას ათვალსაჩინოებს. ბევრ მათგანში სიკვდილის თემაა აქცენტირებული. მერაბ აბრამიშვილის შემოქმედებაში სიცოცხლის ფენომენის გახსნა სწორედ სიკვდილის შეცნობით იწყება. სიკვდილის ფენომენის გააზრება, მასთან შეჯახება თუ შეჭიდება განსაზღვრავს მის ძიებებს და აყალიბებს საბოლოოდ მის პარადიგმას.

აბრამიშვილის სახე-ხატები ფიქრითა და განსჯით, ფილოსოფიით არ იბადება. ის უფრო ჭკრეტს და მედიატორად იქცევა, საგანთა მიღმა არსებული გადმოაქვს მატერიალურ განზომილებაში და ცდილობს, მოუძებნოს მას შესატყვისი პირობითი მხატვრული ფორმა. ამ მხატვრობაში საზრისის გამოკვეთისა და ფორმათქმნის პროცესები ურთიერთგანმაპირობებელია. რაც უფრო მკაფიო კონტურებს იძენს მსოფლმხედველობრივი პოზიცია, მით უფრო ზუსტდება ფორმა და პირიქით, ფორმათქმნის პროცესში იკვეთება საზრისი. აღნიშნული პროცესი ვლინდება ნებისმიერ თემაზე შექმნილ ნამუშევრებში. თუმცა, ამჯერად, მხოლოდ ზოგიერთ მათგანზე შევიჩრდებით. ამ მიზნით, გამოვყავით მცენარეების გამოსახულებები და სახარებისეული თემები.

სახარების ერთ-ერთი ეპიზოდი, რომლითაც განსაკუთრებით ინტერესდება მხატვარი, არის „უფლის სერობა“. 1990 წელს შესრულებული სერობის კომპოზიცია (სურ. 1) მხატვრის ძიებების დასაწყისს ათვალსაჩინოებს. კომპოზიციაში ამ სცენის ტრადიციული სქემის ელემენტებს ვხედავთ. გამოსახულება უკიდურესად განზოგადებულია. თითქმის დაუმუშავებელია ზედაპირები. აქ ყველაფერი მინიშნებაა. თითქოს ყველაფერი ზედმეტია, გარდა იმ შინაარსისა, რომელიც გამოსახულების მიღმაა. მხატვრულ ხერხთა სიმცირე, უკიდურესი განზოგადება და ნიშნობრიობა ფორმის მიღმიერის ხაზგასმას ახდენს.

მომდევნო წლების „უფლის სერობის“ კომპოზიციებში გამოსახულება თანდათან შედარებით ზუსტდება, უფრო კონკრეტული ხდება და მკაფიო სტრუქტურას იძენს. კომპოზიცია ამორფულიდან უფრო გამოკვეთილი და მკაფიო ხდება. თუმცა, ყველაფერი ისევ პირობითი ნიშნის ფარგლებში რჩება. ფიგურები თითქოს გამჭვირვალენი არიან. ისინი რაღაც მისტიკურ ფრინველებს უფრო ჰგვანან, ვიდრე ადამიანებს. კომპოზიციებში შემოდის მეტი სინათლე, რომელიც მკაფიოდ წარმოაჩენს ფერთა მრავალფეროვნებას. 2005 წლის „უფლის სერობის“ კომპოზიციაში (სურ. 2) სივრცე სინათლით გაჯერებული ხდება, რასაც ფერის შუქმნათობა განაპირობებს. თითქოს მხატვარს აღარ სჭირდება სიღრმის საჩვენებლად ფორმის გაბუნდოვნება. განზოგადების უდიდესი ხარისხის, ნიშნამდე დაყვანილი ობიექტის, პირობითი სივრცის ფარგლებში შენარჩუნებული მკაფიოება, წესრიგი, ფორმის ლაკონიურობა სურათის თავისებურ ატმოსფეროს ბადებს: მქრქალ, ჰაეროვან სივრცეში, რომელიც მატერიალურისა და არამატერიალურის ზღვარზეა, საიდუმლო აღესრულება. საზრისი ნათელი, ცხადი ფორმის წიაღში იხსნება და თან, თითქოს ამ სინათლეშივე განლევას ლამობს. მინიშნება მასზე ძუნწად, ლაკონიურად კეთდება. ამის ხარჯზე, გაზრდილია არამატერიალურის ხარისხი.

სასურათე სიბრტყის ფარგლებში სინათლის შემოტანით მერაბ აბრამიშვილი მატერიის გადალახვას ახერხებს და სამყაროს მისეული განცდის ვიზუალურ შესატყვისს ქმნის. სინათლეში განილევას ფორმა, ფიზიკური რეალობა ქრება და ადგილს სულიერი, მეტაფიზიკური რეალობა იკავებს (სინათლე სულიერი რეალობის მეტაფორად არის

წარმოდგენილი მისტიკოსთა, ნეოპლატონიკოსთა ტექსტებში). სინათლე მ. აბრამიშვილთან სახვითი ხერხია, რომლის საშუალებითაც მხატვარი სასრულ ფორმაში (სურათში) უსაზღვრობისა და უსასრულობის საზრისის მოქცევას ახერხებს.

სინათლის ამგვარი აქტუალიზაცია ამ სცენის ტრადიციული გამოსახულებებისაგან განსხვავებულ, უჩვეულო სახეს სძენს სურათს. ცხადია, მერაბ აბრამიშვილი კარგად იცნობს შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობას, მის პრინციპებსა და კანონებს; ბუნებრივია, მან იცის ასეთი საკვანძო სცენის სიმბოლური მნიშვნელობაც. მასთან ეს განსხვავებული გადაწყვეტა არა მხატვრული ფორმის, არამედ უპირველესად, მისი საზრისის სუბიექტური ინტერპრეტაციაა. მერაბ აბრამიშვილისთვის მთავარია ის განცდა, რაც მას უჩნდება კონკრეტულ თემასთან დაკავშირებით და მთავარია ამ შინაგან განცდაზე მინდობა, მისი ზუსტი ვიზუალიზაცია. მისთვის ყოველგვარ ობიექტურობას, მყარ მნიშვნელობებსა თუ კულტურის სტერეოტიპებს თანდათან ეცლება საზრისი და ამის კვალად, უფრო და უფრო ძლიერდება მისი შინაგანი სულიერი რეალობა, როგორც ყველაფრის საზომი. მისი ბოლო პერიოდის სურათები სწორედ ამ სულიერი რეალობის გამამყდავნებლად გვევლინება, იმ განზომილების, რომელიც არ ცნობს სამყაროს ობიექტურობის საზღვრებს.

ჩვენთვის საინტერესო ასპექტით, ასევე ნიშანდობლივია მთავარანგელოზ გაბრიელის გამოსახულებები (არა მხოლოდ ხარების კომპოზიციებში, არამედ, ცალკე გამოსახულებები). თავდაპირველად, აღრეულ ნიმუშებში, მაგალითად, გაბრიელის 1993 წელს შექმნილ გამოსახულებაში (სურ. 3), მთავარანგელოზის ფიგურა პირდაპირ ასოციაციას ბადებს შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობის ნიმუშებთან. ამ ნამუშევარში გაბრიელის ფიგურა აღიქმება, როგორც რაღაც სცენის ნაწილი, ფრაგმენტი, რომელიც ჩართულია ჩვენს თვალს მიღმა არსებულ მთლიანობაში. მხატვარი ეტაპობრივად ამუშავებს ამ მოტივს და წლების განმავლობაში, სხვადასხვა დროს შესრულებულ ნამუშევრებში ვლინდება ფორმის თანდათანობითი დაშორება პირველწყაროსაგან. პირობითი მეტყველების შენარჩუნების კვალად, ეს ფორმირების პროცესი განსხვავებული, ორიგინალური სახვითი მეტყველების ჩამოყალიბებით აღინიშნება. ფიგურა

ნელ-ნელა იძენს ჰაეროვან დინამიკას, სიმსუბუქეს. მხატვარი უფრო და უფრო თამამად ამუშავებს მოტივს. აღრეული ნამუშევრების ფიგურის შეყოვნებული მოძრაობა შექმნათი ფერით მინიშნებულ სივრცეში ანგელოზის უწონო სხეულის მოძრაობად გარდაიქმნება. ჩვენს მიერ პირველად განხილულ ნიმუშში მკაფიოდ მონიშნული ნიადაგის შრე, რომელზედაც მყარად მიაბიჯებდა გაბრიელი, გვიანდელ ნამუშევრებში მთლიანად ქრება. ფიგურა აღარ ეხება პირობითად მინიშნებულ მიწას, მისი ტერფები აღარ აბიჯებს. გაბრიელი, ფეხის წვერებზე შემართული, ოდნავა ეხება სიმყარეს ფეხქვეშ და თითქოს ჰაერში ლივლივებს. მხატვრული გამომსახველობა არამატერიალური უწონადობისკენ, განზოგადებისა და პირობითობის ხარისხის ზრდისკენ ვითარდება. პარადოქსულად ზუსტდება ფიგურის შემოსაზღვრული კონტურები, კონკრეტდება სახის ნაკვთები, იზრდება დეკორატიულ ელემენტთა რაოდენობა (გვიანდელ ნიმუშებში, გაბრიელის სამოსი ორნამენტული მოტივებით იფარება). ასეთია გაბრიელის ერთ-ერთი ბოლო, 2006 წელს შესრულებული, სინათლით გაჯერებული, მატერიალური წონადობისაგან დაცლილი გამოსახულება, რომელიც აღნიშნული მოტივის თამამ, თავისუფალ ინტერპრეტაციად, მთლიანად ინდივიდუალური ხედვით განსაზღვრულ სახედ ფორმდება (სურ. 4).

მხატვრული ფორმის ამავე ტიპის ევოლუცია ახასიათებს „ხარების“ კომპოზიციებსაც. 1996 წელს შექმნილი „ხარება“ (სურ. 5) აღრეული ეტაპისათვის დამახასიათებელ ნიშნებს ავლენს: სრულიად დაუკონკრეტებელია სახეები, სხეულის ნაკვთებიც ოდნავ არის მინიშნებული. ფიგურა ფონისაგან მკაფიოდ არ გამოიყოფა. ზედაპირების დამუშავებისას გამოყენებულია მუქი, დაბინდული ტონალობები. ამ თემაზე შექმნილ მომდევნო ნამუშევრებში კვლავ ფორმის დაკონკრეტების, კონტურით მკაფიოდ გამოკვეთისა და ფერის გაღიაკვების, განათების ტენდენცია შეინიშნება (სურ. 6). საბოლოოდ კი, 2006 წელს შესრულებულ „ხარების“ კომპოზიციამში (სურ. 7) მხატვრის ძიებები იმავე ხაზის მიდევნებით განსრულდება, როგორც ეს საილუმო სერობის კომპოზიციებში ვნახეთ. მხატვარი აღარ უფრთხის მკაფიობას, სიმკვეთრეს, კონკრეტულობას. მას აღარ სჭირდება ბურუსში გახვიოს სცენა, დაბინდოს სახეები. გამოსახულება მთელი სივრცით, ნათლად და დამაჯერებლად წა-

რმოდგება ჩვენს წინაშე. ამავე დროს, სინათლის ინტენსივობის გაზრდა არ იწვევს გამოსახულების ქრობას. მხატვარი ახერხებს, სივრცისა და კონკრეტულის ფარგლებში, შეინარჩუნოს ფორმაც და მინიშნოს ტრანსცენდენტურზეც.

მერაბ აბრამიშვილისათვის საინტერესო კიდევ ერთი თემა – მცენარეთა სამყაროა. ის ხან რეალურ მცენარეებს ხატავს, ხან კი თვითონ ქმნის ფერადფოთლებიან, სიზმრისეულ ყვავილებსა და ხეებს, თითქოს მისტიკური ზმანებები გადმოაქვს სხვა სამყაროდან. თუმცა, თემატიკის მიუხედავად, ამ ნამუშევრებს ნატურმორტებს ვერ ვუწოდებთ. აქ არსადაა ბუნების რეალური სურათები – „მკვდარი ბუნების“ ხატები. ეს სივრცით სავსე სამყაროს სურათებია, ყველა დეტალი: ფოთოლი, ყვავილი, მცენარის ფესვი „სუნთქავს“. მაგრამ ეს არ არის მიმეტურობის საშუალებით მიღწეული შედეგი; საერთო მხატვრული გამომსახველობა ერთდროულად, პარადოქსულად უახლოვდება ნატურას და, იმავდროულად, წარმოადგენს განზოგადებულ პირობით სახე-ხატს. თუმცა, ასე მკაფიოდ ეს მხოლოდ მოგვიანებით იჩენს თავს. თავიდან კი, მხატვრის ძიებები ამ გზის დასაწყისს თავისებურად ათვალსაჩინოებს. 1987 წელს შესრულებული „ნატურმორტი“ (სურ. 8) ამ თემისადმი მიმართვის ერთ-ერთი პირველი მცდელობაა. სურათის გამომსახველობა ერთგვარი სიძველის ეფექტითა და ფოთლების ფერადოვანი რიტმიკით იქმნება. ეს ხერხები უფრო მეტად გამომსახველია მოგვიანო ნამუშევრებში და საბოლოოდ, განსხვავებულ მხატვრულ მეტყველებამდე განივრცობა. 1988 წელს შესრულებულ ნამუშევარში – „ყვავილები ქოთანში“ (სურ. 9) მხატვრული გამომსახველობა ოდნავ განსხვავებულია წინა ნიმუშისაგან; ის უფრო დაცლილია დეტალებისაგან და ნაკლებად შეიგრძნობა ფაქტურა, მაგრამ კვლავ ახლოს დგას მასთან. ამ მოტივს ზუსტად იმეორებს 2006 წლის კომპოზიციის ყვავილებით (სურ. 10). თუმცა, რამდენიმე განსხვავებული დეტალი მთლიანად ცვლის მიღებულ შთაბეჭდილებას. თუ წინა ნიმუშში გამოსახულება, ფაქტურა ჯერ კიდევ ხელშესახებია, აქ ის ფერმკრთალდება და თითქოს სივრცეში შერწყმას ლამობს. „მიწიერ“, მატერიალურ ფერებს ცვლის გამჭვირვალე, ჰაეროვანი ტონები და მთელი გამოსახულება მატერიალურის, ნატურასთან მიახლოებულისა და ილუზორულის, არსებობისა და არარსებობის ზღვარზეა. 2000 წელს შექმნილ „პალმა-

ში“ (სურ. 11) მხატვრული მეტყველება სულ სამი ფერით იქმნება. პალმის გამოსახულება თითქოს ბინდებუნდიდან იკვთება. მთელი სივრცის მომცველი პალმის ტოტები და ფოთლები ჰარმონიულ წრიულ რიტმს ქმნის. პალმის ხის მოტივი, ისევე, როგორც ნებისმიერი სხვა თემა, მოგვიანებით, ბუნდოვანი ხატიდან უფრო მკაფიო, კონკრეტულ, ნათელ და ცოცხალ გამოსახულებამდე მიდის, რომელიც, ამავე დროს, ინარჩუნებს უზოგადესის აღმნიშვნელის ნიშან-თვისებებს. გამოსახულება, ერთდროულად, უფრო და უფრო „ცოცხლდება“, დამაჯერებელი ხდება და, ამავდროულად, უფრო და უფრო შორდება ნატურას. ერთ ნაბიჯს ამ გზაზე წარმოადგენს 2001 წელს შესრულებული „პალმა“, სადაც რეალურთან სიახლოვის ხარისხის კლების კვალად, მეტად შეიგრძნობა ფაქტურა, რის ხარჯზეც მეტი დამაჯერებლობა მიიღწევა. გამოსახულება თითქოს სივრცეში კი არ თავსდება, არამედ გამოიკვეთება მისგან. კომპოზიცია მეტ კონტრასტულ დაპირისპირებაზე იგება. მოგვიანებით, 2002 წლის ნამუშევარში, პალმის ტანი აღარ ამოიზრდება მიწიდან. ის დეკორატიულ ბაც ლაქად ადევს მიწის მომნიშვნელ არეს. თითქმის შემოქმეველია აქამდე ყველაზე ინტენსიური და ნათელი მონაკვეთი – სულ ქვედა, თეთრი მარაო, ის თითქმის შერწყმულია ფონთან. დანარჩენი ფოთლები კი ლაქვარდისფერი ხდება. მიწისა და ცის ფერები ერთმანეთში ირევა. მიწისფერი და ლაქვარდისფერი ერთნაირი ინტენსივობით ჟღერს და განეფინება სივრცეში. თითქოს მხატვარი ცისა და მიწის ერთიანობასა და მთლიანობას ხატავს. 2003 წლის ნამუშევარში კი (სურ. 12) შუქის ინტენსივობა და ფერის გამჭვირვალობა კიდევ უფრო მეტ სიმძაფრეს იძენს.

გვიანი პერიოდის ნამუშევრებისთვის ფერის შექმნათობა და გამჭვირვალობა, სივრცის (სივრცულის) შეგრძნება და ფაქიზი ტონალობები, კოლორიტის სულ რამდენიმე ფერის ტონებით შექმნა დამახასიათებელი. ფერის საშუალებით ფიგურისა და ფონის ერთმანეთისაგან მკაფიოდ გამოიკვანა და, იმავდროულად, მათი შუქით გაჯერება და ამგვარად, შუქით მათი გაერთიანება, ერთმანეთით განმსჭვალვა ტიპური ხდება ბოლო პერიოდისათვის. 2006 წლის სურათში „ასკილი“ (სურ. 13) რამდენიმე ფენად, ერთმანეთის ზემოდან „დალაგებული“ ასკილის ტანის ხლართების

ბაცი ოქროსფერის, ერთმანეთის მიჯრით „ჩალაგებული“ წვრილი ფოთლების გამჭვირვალე ცისფერისა და ნაყოფის ინტენსიური წითლის შეხამების შედეგად ხალასი ფერადოვნება მიიღწევა. მოთეთრო ფონის, ასევე ფოთლებისა და ნაყოფის ნათელი ფერის საშუალებით, სურათი სინათლით გაჯერებულია.

ბოლო წლებში დახატული ყვავილები, ყლორტებზე ასხმული ფერადი, ფარატიწა, განიერი, ბრტყელი ფოთლებით მთელ სივრცეს მოიცავს და ავსებს გამჭვირვალე ფერადოვნებით (ხასხასა ვარდისფერი სულ უფრო ხშირად ჩნდება გვიანდელ სურათებში). ფაქიზი, ამაღელვებელი დინამიკით სავსე გამოსახულებები თითქოს ჩვენს თვალწინ ვიბრირებს. მცენარე ხომ მატერიის ერთ-ერთი ყველაზე მყიფე ფორმაა. ამდენად, დიდწილად ატარებს თავის თავში იმ საწყის ენერგიას, რომლის შეგრძნებისა და გამოსახვისკენაც ასე ისწრაფვის მხატვარი. სწორედ ამიტომ აკვირდება ასეთი აღფრთოვანებით ამ მატერიალურ ფორმას, რომელიც კონკრეტული მცენარეებიდან თანდათან სიზმრისეულ სახე-ხატად გარდაიქმნება, როგორც ზემსგავსება, როგორც მატერიალური ფორმის მიღმა არსებულის ყველაზე უფრო ვრცლად მომცველი მეტაფორა. საბოლოოდ, მხატვრის შფოთი, რომელიც ნათლად იკითხება ადრეულ ნამუშევრებში, სიცოცხლის მთელი სისავსით განცდად ტრანსფორმირდება და ამდღებულები განწყობის, მაჟორული ტონალობის სახე-ხატებად ფორმდება გვიან პერიოდში.

შემთხვევითი არ არის, რომ 2006 წელს მერაბ აბრამიშვილი ხატავს სამოთხის ბაღს მანდალას ფორმით, რომელიც მხატვრის ძიებების ლოგიკურ დასასრულად წარმოგვიდგება და რომელშიც ვლინდება მისი ძლიერად პერსონალური ხედვა (სურ. 14). მ. აბრამიშვილის „სამოთხე“ არ წარმოადგენს მანდალას მოტივის სქემატურ გამოსახულებას, როგორც დამახასიათებელია ბუდისტური მანდალებისათვის. აბრამიშვილის მანდალაში ხეების, ყვავილების, ანგელოზების წრიულად მოძრავი, მბრუნავი მწკრივები, თავიანთი გამჭვირვალე ფერებით, თითქოს მარადიულ წრებრუნვაში ჩართულები, ცოცხალ, შინაგანი დინამიკით გამსჭვალულ ვიბრაციას გამოსცემს.

საინტერესოა, რომ კ. გ. იუნგი მანდალას განიხილავს, როგორც თვითობის, ინდივიდის მთლიანობის გამოსახულებას. იგი შენიშნავს, რომ მა-

ნდალების შექმნისკენ სწრაფვა ჩნდება ინტენსიური პერსონალური ზრდის მომენტებში. მათი გაჩენა მიანიშნებს ფსიქიკის სიღრმისეულ შრეებში მიმდინარე კვლავ დაბალანსების პროცესებზე.

მერაბ აბრამიშვილი სამყაროს შექმნის ძირებიდან, ადამიანური ტკივილის გავლით, მის განსრულებამდე გზას გადის. ადრეული ნამუშევრების ტკივილიანი, ხშირად, პირქუში ატმოსფერო თანდათანობით სინათლით სავსე, გახსნილ სამყაროდ ტრანსფორმირდება. მ. აბრამიშვილის ბოლო, მანდალას ფორმით წარმოდგენილი „სამოთხე“ სწორედ ამ გზის განსრულების ხატია. „სამყაროს შექმნის პირველი დღიდან“ ბოლო პერიოდის „სამოთხემდე“ ჩატეულია გზა, რომლის დასაწყისში „იქმნა ცა და მიწა“, ხოლო ბოლოს – გაქრა დრო; დასაბამი დაედო ახალ ცას და ახალ მიწას: „აჰა, დადგება ჟამი, როცა მხვნელი თავს წაადგება მომკვლს, ყურძნის მწურავი – მთესველს“¹. ანუ ეს სივრცეში განფენილი დროა, დღეთა დასასრული.

დასასრულის, როგორც მოლოდინის, როგორც იმედის შინაარსი მარადიული სივრცის მოპოვებაა, „იმ სივრცის, სადაც ყველაფერი, რაც იყო, რაც არის და რაც იქნება, ერთჟამობაში მოექცევა“². ამ სივრცის ხატი ახალი იერუსალიმია, ზეციური, მაგრამ სივრცეში განფენილი ქალაქი. ალბათ, შემთხვევითი არც ის არის, რომ მერაბ აბრამიშვილი სწორედ იმავე გვიან პერიოდში, რომელსაც მისი ზემოთ ხსენებული „სამოთხე“ ეკუთვნის, ხატავს „ახალ იერუსალიმს“ (სურ. 15), დიდი ზომის სინათლითა და სივრცით გაჯერებულ სურათს, რომელიც სწორედ ახალი მიწის, ახალი კოსმოსისა და სამოთხისეულ მდგომარეობაში დაბრუნებული, პირველქმნილი ჰარმონიის მომპოვებელი ადამიანის სიმბოლოდ გვევლინება.

¹ ამოს, 9:13.

² ზ. კიკნაძე, „ბიბლიური დრო“, *ომეგა*, №12, 2001, გვ. 66.

NATIA EBANOIDZE

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

ON THE INTERRELATION OF FORM AND MEANING IN THE WORKS OF MERAB ABRAMISHVILI

This paper aims to examine evolving of artistic forms, the ways of their manifestation and essential meanings that condition the process. This task will be accomplished through observation of a gradual transformation of specific themes and motives in Merab Abramishvili's work, analysis of the artistic forms and interpreting of their meanings.

Abramishvili's work is characterized by an insistent perfection of form and an intense quest for the equivalence between that form and its content. He continues his search until the form reflects completely and turns into an exact counterpart of the content. Each motive and image are developed in detail. Consequently, though it might not be so clear at first glance, the artistic form evolves in individual manner producing totally different depictions of the same objects. Furthermore, the artist not only uses the same motives but also focuses on the same images over the several years. The process of shaping the artistic language and essential meanings expressed through that language are inter-conditioned: the form (the image) becomes more specific in accordance with development of the world perception; on the other hand, the meanings are shaped in the process of creation. One observes a paradoxical coexistence of mutually exclusive features, including a vivid, convincing depiction that grows more and more distant from the model and becomes subject to a gradual shift from a vague image to a clear, distinct and vivid manifestation that remains within the framework of generalization. The late works of the artist are characterized by lightful, transparent colors that create a sense of space (spaciousness), as well as subtle tonal combinations created by applying only a few colors. In consequence of increasing specification of the image, late works also reveal a trend to separate a figure from the background simultaneously unifying these two elements by light.

One can say that the main theme of Abramishvili's work is existentialism, and the main issue that interests the painter is life - not everyday life, but life in its existential dimension. That is why he appears fascinated by different forms of life – a phenomenon which is inevitably linked with death. In Abramishvili's work it is comprehended through the understanding of death when endless struggles with it led to forming of his paradigm. Finally, the artist's anxiety, observed in his early works, is transformed into an intensified sense of life, into a new world full of light and delight that is seen in his late paintings.



1. საიღუმლო სერობა, 1990

The Last Supper, 1990



2. საიღუმლო სერობა, 2005

The Last Supper, 2005



3. მთავრანგელოზი გაბრიელი, 1993
Archangel Gabriel, 1993



4. მთავრანგელოზი გაბრიელი, 2006
Archangel Gabriel, 2006



5. ხარება, 1996

Annunciation, 1996



6. ხარება, 2002

Annunciation, 2002



7. ხარება, 2006

Annunciation, 2006



8. ნატურმორტი, 1987
Still-life, 1987



9. ყვავილები ქოთანში, 1988
Flowers in a Pot, 1988



10. ყვავილები
ქოთანში, 2003
Flowers in a Pot,
2003



11. პალმა, 2000

Palm Tree, 2000



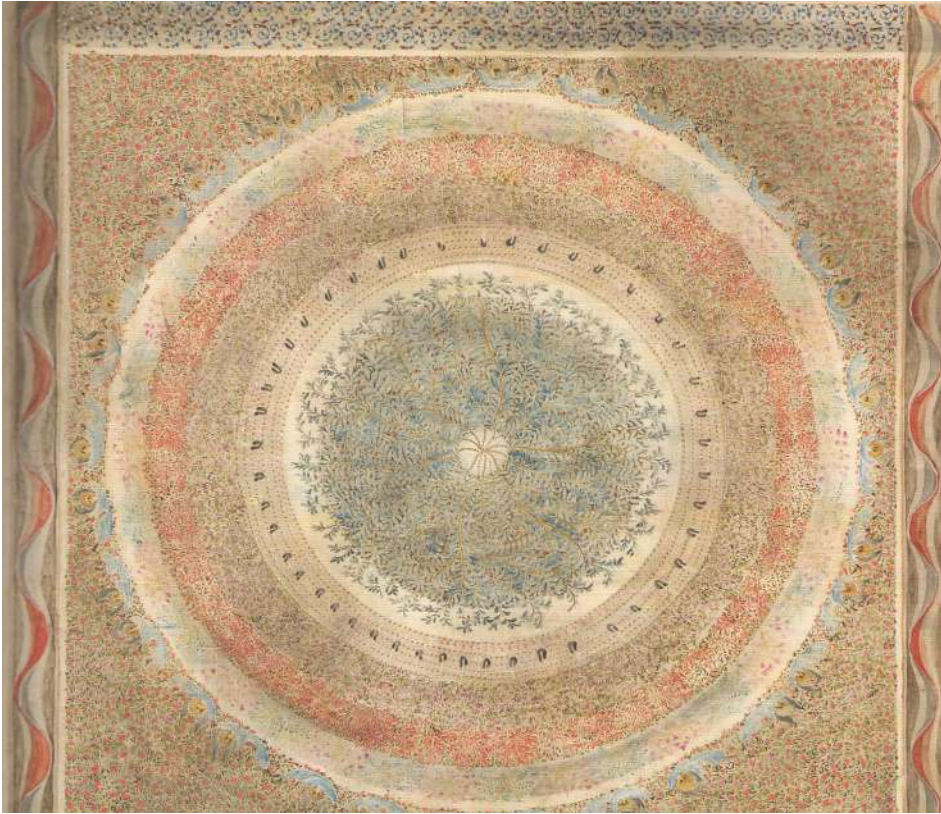
12. პალმა, 2006

Palm Tree, 2006



13. ასკილი, 2006

Dogrose, 2006



14. სამოთხე, 2006

Paradise, 2006



15. ახალი იერუსალიმი, 2006

New Jerusalem, 2006

ნათო გენგიური

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

XX საუკუნის არქიტექტურული მემკვიდრეობა – თბილისის მეტროპოლიტენის სადგურები*

1972 წელს ჟურნალ „სოვეცაია არხიტექტურა“-ში გამოქვეყნდა თამაზ გერსამიას სტატია „ესეც ძველებია“... ამ ნაშრომში ავტორი განიხილავს თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტს, რუსთაველის თეატრს, ოპერისა და ბალეტის თეატრს და სხვა თბილისურ შენობებს, ცდილობს დაამტკიცოს მათი მხატვრული და ისტორიული მნიშვნელობა. დღეს ამის წაკითხვა უცნაური მოულოდნელობაა, რადგან ეჭვი აღარავის ეპარება თბილისის დასახელებული ნაგებობების ღირებულებაში, მაგრამ ეს ახლა... ჩანს, 1970-იან წლებში საჭირო იყო ამაში სხვების დარწმუნება და სპეციალიზირებულ ჟურნალში გამოქვეყნება. ალბათ ბევრნი იყვნენ კიდევ ისეთნი, რომლებიც მათ ღირებულებას ვერ აღიქვამდნენ.

როცა ამაზე დაფიქრდი მივხვდი, რომ სულაც არ არის მოულოდნელი „ვერ აღქმა“, რადგან იგივე ხდება დღეს, საბჭოთა პერიოდის ქართული არქიტექტურის და ხელოვნების ნიმუშების მიმართ. უმრავლესობის თვალში ისინი ღირებულად არ ითვლება და ბევრი რამ ნადგურდება. არადა XX საუკუნის ქართული არქიტექტურის ისტორიას ბევრად განსაზღვრავს სწორედ ის ნიმუშები, რომლებიც საბჭოთა პერიოდშია ჩაფიქრებული და შესრულებული. აქედან გამომდინარე, ჩვენი ხელოვნებათმცოდნეობის დღევანდელ, ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ამოცანად მესახება იმ მხატვრული ღირებულებების წამოწევა, გაანალიზება, შეფასება, გადარჩენა, რაც საბჭოთა პერიოდიდან შემოგვრჩა. ის, რაც იმ ხანაში შეიქმნა და დაიწერა, დღეს ახლებურ მიდგომას და გააზრებას მოითხოვს. დარწმუნებული ვარ, სამომავლოდ ამ ეპოქის ხელოვნების მრავალი ასპექტი, არქიტექტურის კონკრეტული შენობებიდან დაწყებული, ზოგად-ისტორიული საკითხებით დამთავრებული, არაერთი მკვლევარის შესწავლის ობიექტი გახდება. ერთ-ერთი ამათგანია თბილისის მეტროპოლიტენის სადგურების არქიტექტურა, რომელსაც ეძღვნება ჩვენი წინამდებარე ნაშრომი.

თბილისში მეტროპოლიტენი 1966 წელის 11 იანვარს გაიხსნა. მეტროს სადგურების დაპროექტების პერიოდი ემთხვევა ქართული საბჭოთა არქიტექტურის ახალ ეტაპს – საბჭოთა მოდერნიზმს, რომელმაც სტალინური ამპირის სტილი ჩაანაცვალა. ეს მოვლენა ტოტალიტარულ იმპერიაში შიდა პოლიტიკის გარკვეულ ცვლილებებთან, შედარებითი თავისუფლების გარკვეულ დამკვიდრებასთან იყო დაკავშირებული.

1955 წლიდან საბჭოთა კავშირისა და საბჭოთა ბანაკის სხვა ქვეყნების არქიტექტურაში ახალი ეტაპი იწყება, რადგან ამ წელს გამოვიდა სამთავრობო დადგენილებები, რომლებმაც შეცვალა სამშენებლო პოლიტიკა ყველა რესპუბლიკაში და მათ შორის, საქართველოშიც. არქიტექტურასთან დაკავშირებულ დადგენილებებში პირდაპირ იყო დაგმობილი არქიტექტურული „ზედმეტობები“, რომლებშიც სტალინური ამპირისთვის დამახასიათებელი დეკორი, არქიტექტურული და მხატვრული დეტალების სიუხვე, ძვირადღირებული მასალის გამოყენება იგულისხმებოდა. იყო მოწოდება არქიტექტურა ყოფილიყო „სადა, უბრალო და იაფი“. ეს კი იმას ნიშნავდა, რომ ხუროთმოძღვრული ხელოვნება მხატვრული ფორმის მოდერნისტული გააზრებისკენ შემობრუნდა. სტალინური არქიტექტურის მკაცრად პომპეზურმა, მძიმე ფორმებმა ადგილი დაუთმო უბრალო, სადა მოხაზულობებს, შეიქმნა რაღაც განსხვავებული და ახლებური. შეიძლება ითქვას, რომ 1960-იანი წლები ქართულ არქიტექტურაში ერთგვარი ექსპერიმენტული მცდელობების ხანაა. ახლა არქიტექტორებს შეეძლოთ ის გაეკეთებინათ, რაც წინათ აკრძალული ჰქონდათ. მსოფლიოში არსებული ახალი არქიტექტურული პროექტების შესახებ უცხოეთიდან შემოჰქონილმა ინფორმაციამ არქიტექტორებს შედარებითი თავისუფლების შეგრძნება მოუტანა, რამაც სიახლეებისკენ სწრაფვა გააღვივა¹.

*წინამდებარე ნაშრომის მოკლევარიანტი წაკითხულია მოხსენებად ბერლინში, საერთაშორისო კონფერენციაზე „Underground Architecture revisited“ 2019 წლის თებერვალში და დაიბეჭდა გერმანულ ენაზე: Gengiuri Nato, Architektur der U-Bahn-Stationen von Tbilisi – Vergangenheit und Gegenwart. In: Underground Architecture Revisited. ICOMOS Deutschland. Berlin. 2020. s. 73-79.

¹ ნ. გენგიური, ახალი მოდერნიზმი საბჭოთა პერიოდის ქართულ არქიტექტურაში. ტრადიცია და ინოვაცია, XX საუკუნის ხელოვნება, ტ. VI, თბ., 2016, გვ. 202-216.

თბილისის მეტროპოლიტენის სადგურების დაპროექტების პერიოდს (1962) ქრონოლოგიურად ყველაზე მეტად უახლოვდება კიევის (უკრაინა, დაპროექტდა 1958-ში) და ბაქოს (აზრებაიჯანი, გაიხსნა 1967 წელს) სადგურები (ამის შემდეგ, საბჭოთა კავშირში ახალი მეტროპოლიტენი გაიხსნა მხოლოდ 1975 წელს ხარკოვში და ასევე, იმავე წელს მატარებლის გვირაბი ახალ ათონში). ამ სამი ქალაქის – კიევის, თბილისისა და ბაქოს სადგურების შედარება სტილისტური თვალსაზრისით, გვიჩვენებს თავისებურ გადასვლას ძველი (სტალინის პერიოდის) მიდგომებიდან ახალ, მოდერნისტულ მიდგომებზე. თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ამ მეტროს სადგურებიდან ძველ ტენდენციებს უფრო ადრეული – კიევის სადგურების არქიტექტურა ავლენს, გარკვეულად მჭიდვანდება ისინი ბაქოს ადრეულ სადგურებშიც. ტოტალიტარული ქვეყნისთვის სახასიათო იდეოლოგიური მითითებებისა და სამთავრობო დადგენილების მიღვენება, კონკურსისთვის წარდგენილ პროექტებში და მათზე მსჯელობისასაც ჩანს. ძირითადი პათოსი, როგორც მოგვხსენებთ, იყო სტალინის პერიოდის არქიტექტურის წინააღმდეგ გალაშქრება, მითითება იმ პერიოდის პროექტების სიძვირეზე, „ზედმეტობების“ არსებობაზე, დროისა და თანხების ფლანგვაზე. დაისახა უფრო ეკონომიური პროექტების შექმნის ამოცანა, რამაც ბუნებრივია, გავლენა მოახდინა კონკურსებზე. იყო უკიდურესობებიც: მაგალითად, კიევში, სადგურების საკონკურსო პროექტების განხილვისას, სსრკს მთავრობის ახალი დადგენილებების გათვალისწინებით, ზოგს გამოუთქვამს აზრი, რომ ვინაიდან სადგურს ხალხის დიდი რაოდენობის სწრაფი გამტარობის უნარი აქვს, ამიტომ, გაფორმების, გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშების ფართო გამოყენება არ არის რეკომენდირებული. ზოგიერთი მათზე საერთოდ უარის თქმის მომხრე იყო. ამ მიმართულების მომხრეები თვლიდნენ, რომ არ არის საჭირო სადგურებს ჰქონდეს განსაკუთრებული გამომსახველობა, იდეური შინაარსი ანდა ეროვნული კოლორიტი, სადგურები უნდა იყოს უბრალო². ამ იდეებმა ვერ გაიმარჯვა, თუმცა გავლენა მოახდინა სადგურების არქიტექტურულ სახეზე.

² Г. Головки, *Архитектура Киевского метрополитена, Строительство и архитектура*, № 11, 1960, გვ. 15-16.

ა) თბილისის მეტროს სადგურების არქიტექტურა

თბილისში მეტროპოლიტენის პირველი ხაზის ძირითადი სადგურების მშენებლობა 1965 წლის ბოლოსთვის უკვე დასრულებული იყო. პირველი მახტის მშენებლობა კი უკვე 1953 წელს იყო დაწყებული. პირველი ხაზის პროექტების უმრავლესობა (ისინი თბილისის არქივშია დაცული) 1962 წლით არის დათარიღებული. მეორე ხაზი მხოლოდ 1979 წელს ამუშავდა. პირველი ხაზის სადგურებიდან ორი – „დიდუბე“ და „ელექტროდეპო“ – მიწისზედა სადგურებია, ხოლო დანარჩენები – მიწისქვეშა: „ოქტომბერი“, „ვაგზლის მოედანი“, „მარჯანიშვილი“, „რუსთაველი“, „ლენინის მოედანი“, „26 კომისარი“, „300 არაგველი“, „ისანი“, „სამგორი“ (ბოლო ორი 1971 წელს გაიხსნა). პირველი ხაზის სადგურები იმით გამოირჩევა, რომ მათ აქვთ როგორც მიწისქვეშა³, ისე მიწისზედა ნაწილი. მოგვიანებით ამუშავებული, მეორე ხაზის სადგურები არ შეიცავს მიწისზედა პავილიონებს, თავისებურ გადასასვლელებს, არქიტექტურულ-მხატვრულ „არეებს“, რომლებიც მიწისქვეშა გვირაბებთან აკავშირებს მგზავრებს. ეს ძალზე საინტერესოა, რადგან მიწისზედა ვესტიბულები გამოდის, როგორც იმ ეპოქის, იმ პერიოდის ერთ-ერთი არქიტექტურული თავისებურება. თავისებურება, რომელიც 1960-იან წლებს უკავშირდება და გარემოსა და არქიტექტურის კავშირზე მოგვითხრობს.

საინჟინრო თავისებურებების მიხედვით, საერთოდ, მეტროს სადგურები რამდენიმე ჯგუფად იყოფა: მიწისზედა, მიწისქვეშა ღრმა (ერთკამარინი), მიწისქვეშა კოლონური, ღრმა/ნაკლებადღრმა და მიწისქვეშა პილონური ღრმა. უნდა აღინიშნოს, რომ თბილისში არის ყველა ამ ტიპის სადგური. რამდენადაც ეს უფრო ტექნიკური საკითხებია, მათზე აღარ შევჩერდები და მეტროპოლიტენის პირველი სადგურების არქიტექტურულ-მხატვრულ მხარეზე გავამახვილებ ყურადღებას.

თბილისის არქივში დაცულია მეტროს სადგურთა პროექტები, ზოგჯერ რამდენიმე ვარიანტიც და ისინი გვიჩვენებს ჩანაფიქრთა მრავალფეროვნებას, თავისებურ ექსპერიმენტებს, რომელთაც მიმართავენ ქართველი არქიტექტორები ამ ახალი ამოცანის გადაჭრისას. თუმცა უნდა ითქვას, რომ რიგი პროექტებისა, განსხვავებულად განხორციელდა შემდგომ. შეიძლება გამოვყოთ მეტროს

³ მხოლოდ ორს – „დიდუბე“ და „ელექტროდეპო“ – არ აქვს მიწისქვეშა სადგური.

სადგურის არქიტექტურული გადაწყვეტის რამდენიმე ტიპი და ასე დავაჯგუფოთ თბილისის სადგურების პროექტები:

პირველ ჯგუფში შევიყვანეთ მიწისზედა სადგურები, რომელთაც მიწისქვეშა ნაწილი არ გააჩნიათ: მეტროს სადგური „დიდუბე“ (არქიტექტორები: ნიკოლოზ ლომიძე, გივი მოძმანიშვილი) და „ელექტროდებო“ (დღეს „გოცირიძე“, არქიტექტორები: ნიკოლოზ ლომიძე, გივი მოძმანიშვილი).

მეორე ჯგუფში გავაერთიანეთ 1960-იანი წლების პროექტები, რომლებიც შეიცავენ მიწისზედა და მიწისქვეშა სადგურებს და სხვა შენობების ნაწილად გაიზარებინ. ესენია „ვაგზლის მოედანი“ (დღეს „სადგურის მოედანი“, არქიტექტორები: რევაზ ბაირამაშვილი, დავით მორბედაძე), რომელიც ვაგზლის ადმინისტრაციული კორპუსის პირველ სართულზეა; ასევე, „ლენინის მოედანი“ (დღეს „თავისუფლების მოედანი“, არქიტექტორები: რევაზ ბაირამაშვილი, ვლადიმერ ალექსი-მესხვილი, ქეთევან კობახიძე), რომელიც საჯარო ცენტრთან და თეატრთან ერთადაა დაპროექტებული. მესამე ნიმუშია მეტროს სადგური „მარჯანიშვილი“ (არქიტექტორები: შოთა ყავლაშვილი, ნელი ქვარცხავა, თემო მიქაშავიძე, გივი მელქაძე)⁴, რომელიც ადმინისტრაციული ნაგებობის პირველ სართულზეა.

⁴ თავდაპირველი პროექტის მიხედვით, ამ ჯგუფში შეგვძლო შეგვეყვანა სადგურები „300 არაგველი“ (თავდაპირველი კორპუსის პროექტი – გალდავა) და „26 კომისარი“. ისინი საცხოვრებელი კორპუსის პირველი სართულის ნაწილში იყო ჩაფიქრებული, თუმცა მერე სხვაგვარად განხორციელდა – ცალკე ამენებული პავილიონების სახით. მეტროპოლიტენის სადგურის „26 კომისარი“ (დღეს „ავლაბარი“) მიწისზედა ვესტიბულიც ცალკე ამენდა, ხოლო კორპუსმა მეტროს ვესტიბულის უკან დაიკავა ადგილი.

რაც შეეხება „300 არაგველს“, მისი თავდაპირველი პროექტი მთლიანად დარჩა ქაღალდზე. აქ ჩაფიქრებული იყო თითქმის მთელი უბნის გადაკეთება, არსებული პატარა კერძო სახლების აღება, პატარა ქუჩების გაუქმება და ერთი უზარმაზარი კორპუსის წამოჭიმვა. მისი პირველი სართულის კუთხის ნაწილს კი მეტროს ვესტიბული დაიკავებდა. თუმცა, არქიტექტორ გიგა ბათაშვილის თქმით, ამხელა ნგრევა-შენებისათვის თანხები არ მოიძებნა, სადგური კი სწრაფად იყო დასასრულებელი (პირადი საუბარი). შედეგად, ამ ტიპურად საბჭოურ პროექტზე უარი თქვეს და ჩემი აზრით, უკეთესი ვარიანტი განხორციელეს: ეს გახლავთ პატარა სკვერში განთავსებული მეტროპოლიტენის სადგური „300 არაგველი“. სწორედ ამის გამო ეს უკანასკნელი მეტროს სადგურების მესამე ჯგუფში, სადგურების ყველაზე მიზიდველ ჯგუფში შევიყვანე.

მესამე ჯგუფი, მეორე ჯგუფის მსგავსად, მოიცავს სადგურების მიწისქვეშა და მიწისზედა ნაწილებს და იმით გამოირჩევა, რომ მათი მიწისზედა პავილიონები დამოუკიდებელი ნაგებობებია, დაპროექტებულია სკვერთან ან უშუალოდ სკვერში, გარემომცველ ბუნებასთან ერთად, გარშემო დატოვებული თავისუფალი სივრცით. ამ ნიშნით გამორჩეული სადგურები გახლავთ „რუსთაველი“ (არქ. ლევან ჯანელიძე, ოთარ კალანდარიშვილი), „300 არაგველი“ (არქ. თამაზ თევზაძე, გიგა ბათაშვილი), „ნაძალადევი“ (არქ. თამაზ თევზაძე, რამაზ კვიციანი) და „ისანი“ (არქ. გივი მოძმანიშვილი, ნიკოლოზ ლომიძე). ბუნებრივი სიმწვანე კი მათი უმრავლესობის ექსტერიერის და ინტერიერის მხატვრული სახის ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვანი ფაქტორი გახლდათ. სამწუხაროდ, პოსტსაბჭოთა პერიოდისთვის ეს მომენტი შემოქმედელი და დაუფასებელი აღმოჩნდა, საქმის უცოდინარმა და უსულგულო მიდგომამ ეს არქიტექტურული ნიმუშები დააზარალა. ამ მტკივნეულ საკითხზე ქვემოთავე შევჩერდები, ახლა კი აღნიშნული მეტროს სადგურების მოკლე დახასიათებას შევეცდები.

საყურადღებოა, რომ თბილისის მეტროს სადგურების არქიტექტურულ-მხატვრული სახე ხელოვნებათა სინთეზის ნათელი ნიმუშია და იმ ეპოქის გამორჩეულ ქართველ ხელოვანთა შემოქმედების ნაყოფია. მათზე უკვე დასახელებული არქიტექტორების გარდა, მუშაობდნენ ისეთი მხატვრები და მოქანდაკეები, რომელთაც ეპოქა შექმნეს XX საუკუნის ქართულ ხელოვნებაში. ესენი არიან მხატვრები და მოქანდაკეები: კოკა იგნატოვი, სოსო ქოიავა, რადიმ თორდია, ელგუჯა ამამუკელი, თეიმურაზ გიგური და სხვები. აღსანიშნავია, რომ მეტროპოლიტენის სადგურების წარწერებისთვის ქართული და რუსული შრიფტი სპეციალურად შეიქმნა მხატვარ შოთა კუპრაშვილის მიერ⁵. შრიფტის გადაწყვეტა პასუხობდა მეტროს სადგურებში განხორციელებულ მხატვრული მიდგომებს და თავის როლს ასრულებდა ერთიანი სტილის შექმნაში (სურ. 14).

მეტროს სადგური „რუსთაველი“ ერთ-ერთი გამორჩეული ნიმუშია (სურ. 1, 2, 3). მიწისქვეშა სადგურის არქიტექტორი ლევან ჯანელიძეა, მიწისზედა ვესტიბული კი ოთარ კალანდარიშვილს ეკუთვნის. ქანდაკებით კი ის ელგუჯა ამამუკელმა შეამკო⁶. 1966 წლის 11 იანვარს მეტროპოლიტენი

⁵ შ. კუპრაშვილი, *გრაფიკა*, თბ., 1999, გვ. 73, 123.

⁶ В.Беридзе, Н.Езерская, *Искусство Советской Грузии – 1921-1970. Живопись. Графика. Скульптура*, Москва, 1975, გვ. 306.

სწორედ ამ სადგურზე გაიხსნა. ის ერთ-ერთი გამორჩეული სადგურია მხატვრული ჩანაფიქრის მთლიანობისა და დეტალების გააზრების მხრივ. არქიტექტურული გადაწყვეტით სადგური „რუსთაველი“ განსხვავებულია ამ ჯგუფის სხვა ვესტიბულებისგან: ის სკვერთან მეზობლობს, მაგრამ მისგან დამოუკიდებელ ჩაკეტილ სტრუქტურას ქმნის. მხატვრულად მომგებიანი გადაწყვეტაა მიწისზედა ვესტიბულის ინტერიერის წრეზე დაგეგმარება. თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ წრიული ვესტიბულები იმ პერიოდს ახასიათებს და გვხვდება სხვაგანაც. მაგალითად, კიევის მეტროპოლიტენის სადგურებს შორის. ეს არის ყველაზე ღრმა მეტრო თბილისში (100 მ სიღრმეზეა) და ერთ-ერთი ყველაზე ღრმა ევროპაში. მიწისქვეშა სადგური სამნაწილიანი, პილონებით დაყოფილი სივრცეა. არქიტექტურული ნაწილების პროპორციები, მოპირკეთება და გაფორმების დეტალები მის სადა ელემენტურობას განაპირობებს. ელგუჯა ამაშუკელი სადგურ „რუსთაველის“ რელიეფური დეკორის შექმნისას შოთა რუსთაველის უკვდავი პოემით არის შთაგონებული: ეს ჩანს პირველ ყოვლისა მეტროს პორტალის რელიეფში, მიწისქვეშა სადგურის ცენტრალური დარბაზის შესანიშნავ წრიულ ჭედურ პანოში. ის პოემის თემასთან აკავშირებს და მხატვრულად იაზრებს ისეთ დეტალებსაც, როგორცაა საპაროების ლითონის ცხაურები ცენტრში ვეფხვის მოქნილი ფიგურით და სკამების ფეხები, რომლებიც ვეფხვის ფორმის, მეტად გამომსახველი სილუეტებით გამახსოვრდება. თითქმის იმავე პერიოდის კიევის მეტროს სადგურების გაფორმებაშიც არის გამოყენებული სკულპტურები. თუმცა მათი სტილი ისევ სტალინის პერიოდიდან მომდინარეა: რეალისტურ-მონუმენტური. მათთან შედარებით თბილისის სადგურის „რუსთაველი“ რელიეფური გაფორმება ახალ მხატვრულ გამომსახველობას გვიჩვენებს: ეს არის სიბრტყულ-პირობითი მხატვრული ენა, რომელიც ერთდროულად ეფუძნება ქართული, შუა საუკუნეების მქანდაკელობის გამოცდილებას და მეორე მხრივ, პასუხობს მხატვრული ფორმის მოდერნისტულ ძიებებს. თბილისის მეტროპოლიტენის სადგურების და მათ შორის, სადგურის „რუსთაველი“, ანალიზი და ღრმა შესწავლა, ჯერ კიდევ წინაა და ჩვენი შემდგომი ამოცანაა. ამ ეტაპზე უნდა აღინიშნოს ერთი გარემოება, რომელიც მეტროს სადგურის არქიტექტურულ გადაწყვეტას გარკვეულად ქართულ ტრადიციას უკავშირებს. ნიშანდობ

ბივია, რომ არქიტექტურულ დეტალებში, კერძოდ კი, ქვედა სადგურის პილონების ზემოთ განიერ, ქვემოთ შევიწროვებულ ფორმაში მკვლევარებმა სამართლიანად დაინახეს ქართული დედაბოძის ფორმის გამოძახილი⁷. ვფიქრობ, მნიშვნელოვანია ისიც, რომ აქ აღნიშნული ფორმის გამოყენება საყურადღებოა არა მხოლოდ მხატვრული კუთხით, არამედ მორგებულია ფუნქციურ საჭიროებას: სიგანეში აქცენტირებულ პილონებში საპაროები მოხერხებულად განთავსდა.

ერთმანეთის მსგავსი გადაწყვეტით გამოირჩევა სადგურები „ნაძალადევი“ (არქ. თამაზ თევზაძე, რამაზ კიკნაძე) და „300 არაგველი“ (არქ. თამაზ თევზაძე, გიგა ბათიაშვილი). ეს პროექტები, „ისანთან“ და „დიდუბესთან“ ერთად, ასახავს 1960-იანი წლების ე.წ. „საბჭოთა მოდერნიზმის“ ქართულ არქიტექტურაში შემოჭრილ ერთ ტენდენციას: შენობის სიმსუბუქის შთაბეჭდილების მიღწევისკენ სწრაფვას. ჩვენ ვხედავთ, რომ წინა წლების სტალინური ამპირის შენობების სიმძიმესა და პომპეზურობას ზოგიერთმა არქიტექტორმა სინათლითა და გამჭვირვალეობით სავსე შენობები დაუპირისპირა. მხატვრული გადაწყვეტის სწორედ ამ მიმართულებაშია აღნიშნული სადგურები „300 არაგველი“, „ნაძალადევი“, „ისანი“ და „დიდუბე“. ნიშანდობლივია, რომ ამ ხაზს არქიტექტორთა ერთი ჯგუფი ავითარებს (პირველი ორი სადგურის ვესტიბულის ავტორია თამაზ თევზაძე, ხოლო დანარჩენი ორის – ნიკოლოზ ლომიძე და გივი მოძმანიშვილი).

სადგურების – „300 არაგველი“ (სურ. 4) და „ნაძალადევი“ (სურ. 5, 6) მიწისზედა პავლიონები გარკვეულად მსგავსი კომპოზიციისაა და ითვისებისწინებს გარემომცველი ბუნების ჩართვას შენობის მხატვრულ-ესთეტიკურ სახეში. ისინი სკვერთან ერთად არიან გააზრებული და რადგან მათი სწორკუთხა მოცულობის 2 საფასადო მხარე მთლიანად შუშისაა, გარემო აქტიურად მონაწილეობს არა მარტო ექსტერიერის, არამედ ინტერიერის ვიზუალური სახის ჩამოყალიბებაში. ამის გამო, ვესტიბულების ინტერიერები არა მხოლოდ სინათლითა და სიმსუბუქითაა სავსე, არამედ თავისებური სიმშვიდით ივსებოდა ბუნებრივი სიმწვანისთვის ასპარეზის გახსნის გამო. მათი

⁷ ნ. ჯაში, *სოციალისტური თბილისის ხუროთმოძღვრება*, თბ., 1983, გვ. 67; ს. ლეჟავა, *დარბაზული ხუროთმოძღვრება და XX საუკუნის ქართული არქიტექტურის ზოგიერთი პრობლემა*, *Academia*, #6, 2018, გვ. 113.

ფასადების გამჭვირვალეობა ბუნებრივი გარემოს ინტერიერის თანამონაწილედ აქცევს. ეს მათი კიდევ ერთი საერთო ნიშანია. ბუნებისა და გარემოს გათვალისწინება, მწვანე საფარისა და არქიტექტურის შერწყმა, ის დადებითი თვისებებია, რომელიც ამ პერიოდის ქართულ არქიტექტურას ახასიათებს. ამით ის აგრძელებს თბილისური არქიტექტურისა და საერთოდ, არქიტექტურის ბუნებასთან ჰარმონიული შერწყმის ტრადიციას⁸. სხვა მხატვრული ღირსებებიც ახასიათებს ამ სადგურებს: ესაა მხატვრული გაფორმების მომგებიანი კავშირი არქიტექტურის სტილისტურ მახასიათებლებთან. დეკორატიული გაფორმების შესატყვისობა არქიტექტურული ჩანაფიქრის სტილთან კარგად ჩანს მეტროპოლიტენის სადგურის „ნაძალადევი“ მიწისზედა პავილიონში. აქ ერთ კედელზე წარმოდგენილია პანო (ავტორი კოკა იგნატოვი) – თბილისის პანორამა თუ ძველი რუკების სტილში შესრულებული ხედი (სურ. 6). რძისფერ მარმარილოზე გრავირებული გამოსახულებები ფაქიზად ეფინება სიბრტყეს და გიზიდავს თავისი დახვეწილი ესთეტიკით, კომპოზიციის შესატყვისი ფორმის, მხატვრულად გააზრებული მეტროპოლიტენის ემბლემითა და საპირისპირო მხარეს, იგივე სტილში შესრულებული საათის ციფერბლატით. თუმცა ესეც ვერ იქნა შემჩნეული სადგურების ჩვენი თანამედროვე „განმახლებლების“ მიერ და მისი წარმოჩენის მაგივრად, დაამახინჯეს ქმნილება: ძველი ციფერბლატის ცენტრში უხეშად ჩასვეს ელექტრონული საათი.

საინტერესოა, რომ მეტროპოლიტენის სადგურის „დიდუბე“ პროექტისთვისაც ძალზე მნიშვნელოვანია ბუნებასთან, სიმწვანესთან ჰარმონიული შეხამება (სურ. 7, 8, 9). ესეზად შემორჩა, მაგრამ რეალურად არ განხორციელებულა ერთ-ერთ შესასვლელთან განთავსებული დიდი ჰაეროვანი თალი, რომელიც სადგურის დასახელების თავისებურ გაფორმებას წარმოადგენდა და ბუნებრივ გარემოში უნდა ყოფილიყო ჩაწერილი. სადგურის დასახელებისა და შესასვლელის თალით გაფორმება საინტერესოა, არქიტექტორთა გემო-

ვნების თვალსაზრისით, რომელიც იმ ეპოქის მხატვრულ მისწრაფებებს ესადაგება და სხვა ზემოთ განხილულ შენობებშიც შეიგრძნობა. არქივში დაცულია ამ სადგურის პროექტის ორი ვარიანტი (ერთი ჩიხლაძის, მეორე – ლომიძე-მოძმანიშვილის). მიუხედავად იმისა, რომ მეორე ვარიანტი იქნა დამტკიცებული განსახორციელებლად, ავტორები ჩანს, რიგ მომენტებში ემთხვეოდნენ ერთმანეთს ან ცალკეული დეტალების გაზიარება მაინც მოხდა პირველი პროექტიდანაც: მაგალითად, მოსაცდელი ბაქანის გადახურვა ცენტრში განლაგებული ბეტონის საყრდენების ერთ მწკრივზეა დაფუძნებული და აქეთ-იქით ჩიტის ფრთებვით, გამლილი გადახურვა აქვს. სწორედ ეს არის კონსტრუქციული სიხალე, რომელიც თბილისში მაშინ შემოვიდა: სადგურის შენობაზე ვხედავთ, რომ გივი მოძმანაშვილი და ნიკოლზ ლომიძე იყენებენ რკინა-ბეტონის თხელკედლიან, გარსულ გადახურვას (ისევე როგორც სადგურში „ისანი“). ასეთი გადახურვა, რომელიც ბეტონის ქვემოთკენ შევიწროვებულ ბურჯებს ეყრდნობა, მერე გავრცელდა საბჭოთა არქიტექტურაში და ისეთ მცირე ფორმების არქიტექტურაშიც გვხვდება, როგორიცაა მაგალითად, ავტობუსების გაჩერებები. ამჟამად პლატფორმა გარემონტებულია, მუხის ხის სკამები, რომლებიც ბეტონის ბურჯებზე, ლითონის კრონშტეინებით იყო დამაგრებული⁹, მოხსნილია, ისევე როგორც მათი საზურგეების ჰორიზონტალური ზოლები. ეს დეტალები კი მაშინდელი სადა-ჰაეროვანი სტილის გამოვლინება იყო და ასე მგონია, მაშინდელი მოდის კაბებით იყო შთაგონებული. ესეზზეც ხომ, მასშტაბის ჩვენებისთვის, ასეთ კაბაში გამოწყობილი ქალი წარმოგვიდგება. ყოველივე იმ დროის სადა ესთეტიკის გემოვნებაში ჯდებოდა და სტილს პასუხობდა¹⁰.

თავისი გამორჩეული მხატვრული ღირსება თბილისის მეტროპოლიტენის სადგურს „ისანი“ გააჩნია, რომელიც ასევე გარემომცველი სკვერის ბუნებრივ გარემოსთან კავშირს ითვალისწინებს (სურ. 10, 11, 12). შთაბეჭდილებას ახდენს მისი ტალღოვანი სახურავი, რომელიც აფრიალებული ქსოვილის სიმსუბუქით ეფინება გამჭვირ-

⁸ ეს თვისება განსაკუთრებით დასაფასებელია დღეს, როცა თბილისის ახალ მშენებლობებში ბუნებრივი ანდა არსებული გარემოს გათვალისწინების მწვავე დეფიციტი და იგნორირება ჩვეულებრივ მოვლენად გადაიქცა. ეს სავალალო დამოკიდებულება თვით მეტროპოლიტენის აღნიშნულ სადგურებსაც შეეხო, როცა გარემო შემოუშენეს, ჩადგეს ყოვლად შეუფერებელი ჯიხურები, ნაგებობები და თითქოს „სასუნთქი“ არე გადაუკეტეს შენობებს.

⁹ ნ. ჯანბერიძე, *ქართული საბჭოთა არქიტექტურა*, თბ., 1971, გვ. 451.

¹⁰ სადგურის „დიდუბე“ შენობის თავდაპირველ მხატვრულ იერს ზიანი მიაყენა ზედა შესასვლელთან არსებული ხიდის ლითონის თალის მოუფიქრებელი ფორმით გადახურვამ პოსტსაბჭოთა პერიოდში.

ვალე, ელიფსურ კორპუსს. მეტროს სადგურის „ისანი“ მიწისზედა ვესტიბული მართლაც იმ მიმართულების ღირსეულ წარმომადგენელად მიმაჩნია, სიმსუბუქის, სინათლის, ჰაეროვნების ესთეტიკა, ახალი, ექსპრესიული მხატვრული განცდა რომ შემოიტანა ქართულ არქიტექტურაში. სახურავის სიმსუბუქეს მაშინ ხაზს უსვამდა მთელ პერიმეტრზე შემინული ქვედა კორპუსი. გამჭოლი, თითქოს უკედლო „სხეული“ განსაკუთრებულ სიმსუბუქეს ანიჭებდა მას. დღეს ეს ექსპრესია მნიშვნელოვნად შემცირებულია, რადგან ახალი, ამრეკლავზედაპირიანი მიწებია ჩასმული, შენობამ გამჭვირვალეობა დაკარგა. ამის გამო, მისგან წამოსულმა მხატვრულმა ეფექტმა მნიშვნელოვანი დანაკარგი განიცადა. სიახლე იყო შიდა სივრცის გადაწყვეტაც: ინტერიერში ოთხივე მხრიდან სინათლის ნაკადი იღვრება თაღოვანი მოხაზულობის, მთელ სიგანეზე გახსნილი ღიობებიდან, ჭერის მრუდხაზოვნებას სიმსუბუქის ეფექტს ქმნის. ჰავილიონის ინტერიერში განთავსებული, იმ ეპოქის არქიტექტურის დეკორატიული გაფორმებისთვის დამახასიათებელი პანოც, თავისი ოდნავ შეზნექილი, მორკალული ზედაპირით, ჰარმონიულ შესატყვისობაშია არქიტექტურულ ფორმებთან. ეს არის მოჭიქული, რელიეფური ფილებით შედგენილი კერამიკული პანო მეფის ნადირობის თემატიკით. განზოგადებული, პირობით-დეკორატიული ფორმებით მოცემულია ფლორა და ფაუნა, ცხენოსანი მეფე და მშვილდოსანი მონადირეები, მზე და მთვარე, რაც თითქოს კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს ბუნებასთან კავშირის თემას და მოგვაგონებს თბილისის დაარსების ლეგენდას, ვახტანგ გორგასალის ნადირობისა და ცხელი წყაროების აღმოჩენის შესახებ. მომწვანო-მოცისფერო, თიხისფერი, ყვითელი და ცისფერი აქცენტებით შედგენილი კოლორიტი ისევ ბუნებრივობასთან დგას ახლოს და ფერადოვნებითაც ესიტყვება არქიტექტურულ ჩანაფიქრს. თუმცა დღეს ეს ყველაფერი ინტერიერის ახალი, მხატვრულად გაუაზრებელი „ჩანამატების“ (ჯიხურები, სასაზღვრო მოწყობილობების შეუფერებელი ფერი) გამო ითრგუნება და შეუმჩნეველი რჩება. ნიშანდობლივია, რომ ტექნიკური ხასიათის არქიტექტურული ელემენტები მხატვრულად არის გაფორმებული, რაც სახასიათოა ამ პერიოდის სადგურებისთვის. მაგალითად, ქვედა სადგურის ელექტროკარადის საფარი შეამკეს ჭედურობით, რომელიც სოსო ქოიავამ შეასრულა (სურ. 13).

ბ) სადგური „ისანი“ – გარსული არქიტექტურის პირველი ნიმუში თბილისში

მეტროს სადგური „ისანი“ ახალ სიტყვას ამბობს ქართულ არქიტექტურაში კონსტრუქციის თვალსაზრისით – მსგავსად სადგურისა „დიდუბე“, ისიც თხელკედლიანი, გარსული გადახურვის ერთ-ერთი პირველი ნიმუშია¹¹. მისმა არქიტექტორებმა ნიკოლოზ ლომიძემ და გივი მოძმანიშვილმა ამ მხრივ ექსპერიმენტი მეტროს სადგურის „დიდუბე“ პროექტშიც განახორციელეს და მძიმე ბეტონის „გამსუბუქების“, ვიზუალურად ბეტონის კონსტრუქციის სიუხუბის დაძლევის, „ჰაეროვნების“ ეფექტის შექმნის მაგალითი გვიჩვენეს.

მეტროს სადგურის „ისანი“ პროექტი 1968 წელს შეიქმნა, ხოლო მშენებლობა 1971 წელს დასრულდა. არქიტექტურული მოცულობის გადაწყვეტაში გამოყენებულია გარსული კონსტრუქცია: 4 ჰიპერბოლური პარაბოლოიდი, რომელიც 4 საყრდენს ეყრდნობა. სწორედ ასეთმა სივრცულმა სისტემამ განაპირობა კონსტრუქციის სიმსუბუქის ხაზგასმა. ეს არის სიახლე იმ პერიოდის თბილისისათვის და ასევე, ეს სადგური არის გარსული არქიტექტურის, ჰიპერბოლოიდურ-პარაბოლოიდური გადახურვის ერთ-ერთი უადრესი ნიმუში სსრკ-ში. როგორც ცნობილია, გარსული კონსტრუქციების პოპულარობა მსოფლიო არქიტექტურაში 1950-იანი წლებიდან იზრდება. საქართველოში აშენებული გარსული კონსტრუქციების პარალელად ისეთ ინჟინერ-არქიტექტორთა შემოქმედება გამოგვადგება, როგორიცაა ფელიქს კანდელა (1910-1997) ანდა აღმოსავლეთ გერმანელი ულრიხ მუთერი (1934-2007), რომელთაც ჰიპერბოლური პარაბოლოიდების მშენებლობას ფართო გაქანება მისცეს. არ მაქვს ზუსტი მტკიცებულებები, მაგრამ შესაძლებელია, აღმოსავლეთ გერმანიასთან კონტაქტები და მუთერის ქმნილებები, ამ შემთხვევაში, ინსპირაციის წყარო გამხდარიყო თბილისის სადგურის „ისანი“ არქიტექტორებისთვისაც. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ქართველი არქიტექტორი ბრმად არ იმეორებს იმ დროს უკვე აშენებული „ჰიპერბოლების“ ფორმას. ჩვენ თუ თბილისის მეტროს სადგურს შევადარებთ ჰიპერბოლურ პარაბოლოიდებს, მსგავსებასთან ერთად, შევამჩნევთ გან-

¹¹ ნ. გენგიური, გარსული არქიტექტურა და მოდერნიზმი საბჭოთა ბანაკის ქვეყნებში, *მე-2 საერთაშორისო კონფერენციის „კულტურა და ხელოვნება – კვლევა და მართვა“ მასალები*, ბათუმი, 2017, გვ. 41-50.

სხვაკვებებს. ყველაზე უფრო მეტროს სადგურის სტრუქტურას როსტოკ-ვარნემუნდეს ზღვისპირა კაფე-რესტორანი „ტეეპოტი“ ჩამოჰგავს¹². საინტერესოა, რომ ორივე – სადგურიც და რესტორანიც თითქმის ერთ დროს – 1967 და 1968 წელსაა შექმნილი. თუმცა ფორმის მსგავსების მიუხედავად, მხატვრული ხასიათი და შთაბეჭდილება განსხვავებულია – მეტროს სადგური „ისანი“ უფრო დინამიური და ექსპრესიული ჩანს, ხოლო რესტორანი – გაწონასწორებული. ეს რამდენიმე ფაქტორით არის განპირობებული. გეგმა მეტროს სადგურს უფრო აქვს, ხოლო „ტეეპოტს“ – წრიული. რესტორანში საყრდენები თანდათანობით გადაედინება სახურავის აბრისში, თითქოს გადახურვა მიწიდანვე იწყება. მეტროს სადგურის საყრდენები კი ვიზუალურად გამოყოფილია სახურავისგან, რომელიც მართლაც აფრიალებული ქსოვილივით ეფარება მას. ეს კი არქიტექტურულ სტრუქტურას, გამჭვირვალე მინის კედლებთან ერთად, მეტ ჰაეროვნებას ანიჭებს. ამკარაა, რომ ლომიძე ჰიპერბოლური პარაბოლოიდის კიდეც ერთ ვარიაციას გვთავაზობს. ამას ვერ ვიტყვით, მაგალითად, ბაქოში აშენებულ კაფეზე „ქემჩუ-ქინა“, რომელიც ზუსტად იმეორებს მუთერისავე პოტსდამური კაფეს „ზეეროზე“ სტრუქტურას.

გ) თბილისის მეტროპოლიტენის მეორე ხაზის სადგურები

თბილისის მეტროპოლიტენის მეორე, საბურთალოს ხაზის სადგურები დაპროექტდა 1970-1973 წლებში. ყველას გამოარჩევს ის, რომ მიწისზედა ვესტიბულებზე უარია ნათქვამი. მათ მხოლოდ მიწისქვეშა სადგურები გააჩნია. სიახლეები აქვს ჩანს: მაგალითად, ღრმა მოწყობის სადგურები „ვაგზლის მოედანი 2“ (არქიტექტორი თ. კალანდაძე) და „პოლიტექნიკური“ (არქიტექტორი – გივი მოძმანიშვილი) (სურ. 15), გადაიხურა მონოლითური ბეტონისა და რკინა-ბეტონის ერთკამარიანი კონსტრუქციით, რაც მაშინდელი პერიოდის მიხედვით, პირველად განხორციელდა საბჭოთა კავშირში სწორედ თბილისში¹³. აქედან მოყოლებული ერთკამარიანი გადახურვები 1970-იანი წლების სადგურების დაპროექტებაში აქტუალური ხდება არა მარტო თბილისში. მაგალითად, თბილისის მეტროპოლიტენის მე-2 ხაზის მშენებლობის პარალელურად,

მუშაობა მიდიოდა ხარკოვის მეტროპოლიტენის სადგურებზე (გაიხსნა 1975 წელს), სადაც ასევე გვხვდება ერთკამარიანი გადახურვა, თბილისის სადგურის „პოლიტექნიკური“ მსგავსად დამუშავებული ზედაპირით („სპორტივნაია“, თავდაპირველი „ცენტრალური სტადიონი“, არქიტექტორები: იური პლაკსიევი, ვლადიმერ სპივაჩუკი).

1970-იანი წლების სადგურებში მხატვრული გაფორმება, სადგურების პირველ ნიმუშებთან შედარებით, უფრო მეტი სისადავით გამოირჩევა: აქცენტი გაკეთებულია ფართო, ჰაეროვან სივრცეებზე. ამ პერიოდში, განსაკუთრებით მეორე ხაზის მეტროს სადგურების კედლებიდან ქრება 1960-იანი წლებში პოპულარული ქედური პანოები და ამის მიზეზი ისაა, რომ გოგირდოვანი აირები, რაც გვირაბებისთვის სახასიათოა, ამუქებდა ქედურობის ზედაპირს და გამოსახულებების აღქმას შეუძლებელს ხდიდა. მასზე უარი ითქვა. თუმცა მონუმენტურ ხელოვნებას არც ამ დროის სადგურებში დაუკარგავს მნიშვნელობა, რასაც მოწმობს ამ პერიოდში შექმნილი თვალსაჩინო ნიმუშები: მაგალითად, სადგური „ტექნიკური უნივერსიტეტი“ (ყოფილი „პოლიტექნიკური“) გამორჩეულია გაფორმებით: ის შემკულია მხატვრული კომპოზიციებით ხელოვნების, სპორტის და განათლების თემაზე. შესრულების ტექნიკა ახლებურია – ის კერამიკული რელიეფისა და მოზაიკის კომბინაციას წარმოადგენს (ავტორები: რადიმ თორდია, ილენ ტაბიძე, აპოლონ ხარებავა). კერამიკული რელიეფური პანოები ამ დროიდან პოპულარულია და გვხვდება, როგორც მეორე ხაზის, ისე პირველი ხაზის 1980-იან წლებში გახსნილ ახალ სადგურებში. მაგალითად, სადგურის „ვაგზლის მოედანი 2“ ორივე ჩამკეტი კედელი სოსო ქოიავას მიერ შექმნილი კერამიკული პანოებითაა შემკული. პანოები გვაქვს მეტროს სადგურების „სამგორი“ (კერამიკული პანოების ავტორები: ილენ ტაბიძე, რადიმ თორდია და აპოლონ ხარებავა) და „თემქა“ (დღეს „გურამიშვილი“, არქ. ნიკო ლომიძე) კედლებზე და სხვაგანაც. უნდა აღინიშნოს, რომ სადგურების პანოები განათების სპეციალურ მოწყობას საჭიროებენ, რაც იყო ჩაფიქრებული მათ ავტორთა მიერ. თუმცა არც საბჭოთა პერიოდში და არც შემდგომ მეტროპოლიტენის ადმინისტრაციის მიერ არ იქნა გათვალისწინებული ეს აუცილებლობა¹⁴. დღესაც პანოები ან სრულიად გაუნათებელია, ან გაუაზრებლად ნათდება, რაც ავტორთა

¹² მუთერზე და „ტეეპოტზე“ იხ. T. Seeböck, *Schwünge in Beton. Die Schalenbauten von Ulrich Müther*, Berlin, 2016, გვ. 256-260.

¹³ В. Гоциридзе, Г. Циминтия, Голубые экспрессы идут в Сабуртало, *Метрострой*, №1, 1980, გვ.10.

¹⁴ ამის შესახებ გულისტკივილით საუბრობენ ბატონები რადიმ თორდია და სოსო ქოიავა.

სამართლიან გულისტკივილს იწვევს და მეტროს ინტერიერების მხატვრულ ეფექტს დიდად ვნებს.

დ) იდეოლოგია და მეტროს სადგურები

სსრკ-ს ქალაქებში მეტროს სადგურები გახდა საბჭოთა იდეოლოგიური პროპაგანდის თავისებური ადგილებიც, როგორც ეს მაშინ ყველა სფეროში იყო მიღებული. საბჭოთა იდეოლოგიის შესაბამისად შეირჩა, ყველა უკვე ნახსენებ ქალაქში, სადგურების დასახელების ნაწილი: მაგალითად, „ოქტომბერი“, „ლენინის მოედანი“ და „26 კომისარი“ – თბილისში, „26 კომისარი“, „28 აპრილი“ (აზერბაიჯანის წითელი არმიის მიერ დაპყრობისა და გასაბჭოების დღე), „ბაქოს საბჭო“ – ბაქოში; „ოქტომბერი“, „კომსომოლსკაია“ – კიევში და ა.შ. საინტერესოა, რომ მაშინაც კი, როდესაც სადგურის დასახელებაში ასე პირდაპირ არ არის გაქდერებული საბჭოთა იდეოლოგიური „ნიშან-სვეტები“, პროპაგანდისტული აქცენტები გაფორმებაშია დასმული: მაგალითად, კიევში სადგური „ვაგზალი“, გაფორმებულია რელიეფებით, რომლებიც უკრაინის ისტორიას ეხება და აქაც აქცენტები გაკეთებულია იდეოლოგიის მიხედვით. წარმოდგენილია კომპოზიციები „ოქტომბრის რევოლუცია“, „უკრაინელი პოეტის შევჩენკოს რევოლუციური მოღვაწეობა“, „საბჭოთა უკრაინის აყვავება“, თვალსაჩინო ადგილას კი საბჭოთა უკრაინის გერბი იყო გამოკრული. ასევე კიევში, სადგურის „უნივერსიტეტი“ ცენტრალური დარბაზის ჩამკეტ კედელთან ლენინის მონუმენტური ქანდაკება იდგა (მოქანდაკე მ. დეკარმენჯი). კიევშივე სადგურის „ტეატრალნაია“ ჩამკეტ კედელზე, ლენინის დიდი, სულპტურული ქანდაკება იყო გამოსახული. ბაქოს სადგურებიდან მაგალითად მოვიყვანთ სადგურს „ბაკოვეტი“: გაფორმების თემატიკა იყო საბჭოთა ხელისუფლების გამარჯვება აზერბაიჯანში და მისი მიღწევები საბჭოთა პერიოდში. მიწისქვეშა სადგურის პილონებზე შესრულებული იყო მცირე ზომის გრავირებული კომპოზიციები, რომლებიც ეძღვნებოდა აზერბაიჯანის მიღწევებს (ნავთობის ჭაბურღილები, ბამბის წარმოების აღმნიშვნელად – ბამბის მცენარეები და ა.შ.). ცენტრალური დაბაზის ჩამკეტ კედელზე კი ლენინის დიდი, ორმეტრიანი, სპილენძისგან დამზადებული სულპტურული თავი იყო მიმაგრებული. თბილისის სადგურები ბელადების გამოსახულების ასეთი სიჭარბით არ გამოირჩეოდა. ლენინი იყო გამოსახული მხოლოდ სადგურში „ლენინის მოედანი“, რევოლუციის თემატიკასთან დაკავშირებული სულპტურული კომპოზიცია სად-

გურის „26 კომისარი“ შესასვლელში და სადგურის „ოქტომბერი“ ქვედა სადგურში. მთლიანობაში ეს კომპოზიციებიც თავისებურ მოვალეობის მოხდად, „ხარკის გადახდად“ უფრო გამოიყურება: როგორც ზემოთ აღინიშნა, სადგურის „ოქტომბერი“ ვესტიბულში ერთი კედელი მთლიანად ეთმობა გრავირებულ კომპოზიციას, სრულიად არარევიოლუციურ თემაზე – აქ თბილისის პანორამული ხედია გამოსახული, თავისებური „ნახატებიანი რუკა“, რომელიც შესრულების ფაქიზი, ჰაეროვანი მანერით ვერ ჯდება საბჭოთა მონუმენტურ სტილში და უფრო ძველი დროის მოგზაურთა დანატოვარ თბილისის რუკა-ჩანახატებს მოგვაგონებს. თუმცა არის სადგურები, რომელთა გაფორმებაში გამოყენებული სტილი საბჭოთა მონუმენტურ-პროპაგანდისტული, დიდი ზომის ქანდაკებების გავლენას განიცდის, მიუხედავად იმისა, რომ თემა არასაბჭოური: მაგალითად, თბილისის სადგურები „წერეთელი“, გასაბჭოებამდე პერიოდის ქართველი პოეტის – აკაკი წერეთლის უზარმაზარი სულპტურული თავით ცენტრალურ დარბაზში (მოქანდაკე ელგუჯა ამამუკელი), სადგური „მარჯანიშვილი“ – რეჟისორ კოტე მარჯანიშვილის ასევე დიდი ზომის სულპტურული თავით ქვედა სადგურის, შუა დარბაზის ჩამკეტ კედელზე (მოქანდაკე მერაბ ბერძენიშვილი). ნიშანდობლივია, რომ კერამიკული პანოები, რომლებიც უფრო მეტად 1970-იანი წლებიდან იცილებს ფეხს მეტროს სადგურთა ინტერიერებში (მეტროს სადგურები: „ვაგზლის მოედანი 2“, „სამგორი“, „თემქა“, მოზაიკა და რელიეფი სადგურში „პოლიტექნიკური“) თემატიკაც და შესრულების მანერაც განსხვავებულია: აქ ჩვენ ვხედავთ იდეოლოგიური თემატიკიდან ერთგვარად ფრთხილ გადახვევას. რევოლუციონერ-ბელადთა სახეები არ ჩანს, შემოდის ხელოვნების, სპორტის, მეცნიერების, სოფლის თემატიკა, რაც „საბჭოთა მშრომელებისა და შრომის“ საბურველში გახვეული ხშირად გვათავაზობს სიმბოლურ-ალეგორიულ სახეებს, ორნამენტირებულ გამოსახულებებს, ეროვნულ მოტივებს. ხდება პერსონაჟთა ჰეროიზების შემცირება, ხშირად ორნამენტის შემოსვლა, რაც დეკორატიულ იერს ანიჭებს პანოებს. საინტერესოა, ჭვირული ორნამენტისებრ გადაწყვეტილი კერამიკული პანო (სადგური „გურამიშვილი“), რომელიც უძველეს საიუველირო ხელოვნების ნიმუშებს მოგვაგონებს, კერძოდ, ანტიკურ ჭვირულ ბალთებს, რომელთა არაერთი ნიმუში შემოგვრჩა საქართველოში და ჩანს, ხელოვანთა შთაგონების წყარო გახდა მოდერნიზმის ეპოქაში.

ე) პოსტსაბჭოთა პერიოდის ცვლილებები და პრობლემები

პოსტსაბჭოთა პერიოდში კიევშიც, ბაქოშიც და თბილისშიც მეტროს სადგურებზეც აისახა პოლიტიკური ცვლილებები: პირველ რიგში ყველგან დასახელებები, რომლებიც საბჭოთა იდეოლოგიასთან იყო დაკავშირებული, შეიცვალა ახალი დასახელებებით, ტოპონიმებით ან ეროვნულ თემატიკასთან დაკავშირებული სახელწოდებებით. იდეოლოგიასთან დაკავშირებული მხატვრული გაფორმების დეტალები – ქანდაკებები ბელადთა გამოსახულებებით, საბჭოთა სიმბოლიკა, რევოლუციური თემატიკის კომპოზიციები, ყველგან მოშალეს ან დამალეს ახალი კომპოზიციებით. მაგალითად, კიევის სადგურში „ტეატრალნაია“ ლენინის სკულპტურის წინ 2014 წელს კედელი ამოაშენეს და კიევის თეატრის ინტერიერის ამსახველი მხატვრობით შეამკეს. საბჭოთა უკრაინის გერბი მოიხსნა და სხვა. თბილისშიც ლენინის ქანდაკება დამოუკიდებელი საქართველოს დროშის გამოსახულებით შეიცვალა, სადგურს „ლენინის მოედანი“ კი „თავისუფლების მოედანი“ დაერქვა და სხვა.

პოსტსაბჭოთა პერიოდში გამოჩნდა პრობლემებიც, რომლებიც დრომ მოიტანა და საფრთხის ქვეშ მოაქცია საბჭოთა არქიტექტურის მხატვრულ-ისტორიულად გამორჩეული ნიმუშები. საქართველოში საბჭოთა პერიოდის არქიტექტურის, როგორც გარკვეული ფასეულობის აღქმა, ჯერ არ ხდება. რამდენადაც ჩემთვის ცნობილია, ამ მხრივ, განსხვავებული დამოკიდებულებები შეინიშნება სამივე ზემოაღნიშნულ ქალაქში. კიევში იდეოლოგიური აქცენტების გადანაცვლება კი მოხდა, მაგრამ თავად არქიტექტურას ცვლილებები და გადაკეთებები არ შეხებია. ბაქოში კი უფრო რადიკალურ მიდგომებსაც ვხვდებით: მაგალითად, დაანგრეს და ახლით შეცვალეს ძველი სადგური „იჩერი შეხერ“ (თავდაპირველად, „ბაქოს საბჭო“). სადგურის დანგრევის ოფიციალური მიზეზი იყო მისი არქიტექტურული ფორმის შეუსაბამობა ძველ ქალაქთან ის, რომ სადგური ფარავდა ძველ გალავანს. თუმცა ძველი გალავანი ახალი პროექტის განხორციელების შემდეგაც არ არის აქცენტირებული: გალავანი კარგად გამოჩნდებოდა თუ ახალ სადგურს მიწისზედა პავილიონი არ ექნებოდა, მაგრამ აქ დაიდგა შუშის პირამიდის ფორმის¹⁵ ახალი პავილიონი, რომელმაც ლუვრის პირამიდა გაახსენა ბევრს. საფიქრებელია, სწორედ ევროპისკენ მზერა და თანამედროვე მსოფლიოს ნაწილად თავის გააზრების მოტივი უფრო ამოდრავებდათ დამკვეთებს, როდესაც მსგავსი რეკონსტრუქცია განახორციელეს. ეს პროექტი თითქოს აცხადებს: „უკან დარჩა საბჭოთა ისტორია, ახლა მსოფლიოს ნაწილი ვართ“¹⁶.

საქართველოში სავალალო მდგომარეობაა საბჭოთა არქიტექტურის გამორჩეული ნიმუშების გაფრთხილებისა და შენარჩუნების მხრივ. იგივეა მეტროპოლიტენის სადგურებშიც: ცვლილებები მიდის არსებული არქიტექტურის და მისი სტილის გაუთვალისწინებლად, საქმის უცოდინრად. ბევრი მხატვრული მნიშვნელობის დეტალი კი დაიკარგა (ესკალატორების სანათები, სკამები). არსებული მხატვრული ფორმების გაუთვალისწინებლად, სადგურების ინტერიერსა და ექსტერიერში ახალი „ჩანამატები“ ჩნდება (ნაგებობა, ჯიხურები, სასაზღვრო მოწყობილობების შეუფერებელი ფერი, სარეკლამო და საინფორმაციო ბანერები ეფარებიან გაფორმების დეტალებს). ამიტომ ზარალდება სადგურების მხატვრულ-ესთეტიკური მხარე.

ამდენად, საქართველოში ჯერ კიდევ ეჭვს იწვევს საბჭოთა პერიოდის არქიტექტურის ღირებულება და ამიტომაც ჩვენ დანაკარგები ამ მხრივ უკვე განვიცადეთ¹⁷. ამკარაა, რომ ის, რაც შემოგვრჩა გაფრთხილებას და შენარჩუნებას საჭიროებს, რადგან განსხვავებულად გადაწყვეტილ საბჭოთა მოდერნიზმის ქართულ ნიმუშებს მხატვრულ-ესთეტიკური ღირებულება აქვს. ისინი ინდივიდუალურ ფორმებს ამკვიდრებდნენ საბჭოეთის დახურულ სივრცეში, რომელშიც სწორედ იმ პერიოდში დაიწყო ტიპური საცხოვრებელი კორპუსების მოზღვაება.

¹⁵ პირამიდის სიმაღლე უტოლდება გალავანის სიმაღლეს – ორივე 14 მ-ია. ამ შუშის პირამიდის ჩადგმით, კიდევ უფრო დაიფარა ძველი ნაგებობები, უცხო სხეულია ძველ უბანში და საერთოდ არ უნდა გაკეთებულიყო მიწის-ზედა პავილიონი, – თვლის საზოგადოების ნაწილი.

¹⁶ აზერბაიჯანის სახელმწიფოს ოფიციალური სააგენტოს მონაცემებით, პროექტი განახორციელა ისრაელის არქიტექტურულმა ბიურომ Isahouri-მ. მშენებლობაში ადგილობრივი სპეციალისტების გარდა, მონაწილეობას იღებდნენ თურქი და გერმანელი მშენებლები.

¹⁷ მაგალითად, გარსული არქიტექტურის ერთი ნიმუში – ბორჯომის წყაროს პავილიონი უკვე დაკვარგეთ, მეორე დანგრევის საფრთხეს ძლივს გადაურჩა (კაფე „ფანტაზია“ ბათუმში). უყურადღებოდა მიგდებული და ზიანდება ბევრი შენობა, მოზაიკური პანო. გაუმართლებელი გადაკეთებები განიცადა მეტროპოლიტენის სადგურებმაც.

NATO GENGIURI

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

ARCHITECTURAL HERITAGE OF THE 20TH CENTURY – TBILISI METRO STATIONS

The first subway opened in Georgia's capital Tbilisi on January 11, 1966, back when the country was incorporated into the Soviet Union as one of its Soviet Republics. The first subway stations were designed when the Soviet Modernism, a new stage in Soviet Georgian architecture, gained a foothold to replace the style introduced in the period of Stalinist empire. This transition was related to certain domestic policy changes and a relative degree of freedom allowed under the totalitarian regime.

Chronologically, the stations in Kyiv, Ukraine and Baku, Azerbaijan (1958-1967) are the closest ones to those designed in Tbilisi compared to the stations from any other Soviet city. Notably, however, old trends are most vividly reflected in the architecture of the Kyiv stations.

The Tbilisi subway consists of two lines, with the second one added in 1979, still under the Soviet rule. In terms of architectural design, the stations built along these two routes differ from each other: architectural composition of the stations from the 1960s features both overground and underground sections, while the stations on the second line showcase only overground structures. The present article distinguishes three architectural types of Tbilisi subway stations: 1) overground stations without underground sections (Didube and Elektrodepo (modern-day Gotsiridze) Stations, both designed by architects Nikoloz Lomidze and Givi Modzmanishvili); 2) Stations with both overground and underground sections, with the overground structures incorporated into the other buildings (Train Station Square (modern-day Station Square) designed by architects Revaz Bairamashvili and Davit Morbedadze, also Lenin Square (modern-day Freedom Square) designed by architects Revaz Bairamashvili, Vladimer Aleks-i-Meskhishvili, and Ketevan Kobakhidze, and the other stations), and 3) stations with standalone overground pavilions designed near or directly in garden squares. For example, Rustaveli (architects: Levan Janelidze and Otar Kalandarishvili), 300 Aragveli (architects: Tamaz Tevzadze and Giga Batiashvili), Nadzaladevi (architects: Tamaz Tevzadze and Ramaz Kiknadze), and Isani (architects: Nikoloz Lomidze and Givi Modzmanishvili).

What makes the architecture of Tbilisi's subway stations different from their counterparts is their individualistic approach. They usher in modernist trends in the Georgian architecture of that time: simplicity of form, large open glass facades facilitating active communication between the natural environment and interior architecture, and the use of thin-shell architecture technology - all these features were new to both: Georgian and Soviet architecture. All stations share one common decorative feature - relief sculpture, which is made of stone and metal panels, the latter being especially popular during this period because of the growing interest in medieval Georgian metal sculpting. Using metal reliefs is a characteristic Georgian architectural décor of the 1960s. Equally noteworthy is employment of color ceramic panels and mosaics.

The subway stations are useful for studying the period of the Soviet Modernism from the ideological and national points of view and considering the subsequent changes in the post-Soviet era.



1. მეტროპოლიტენის სადგური „რუსთაველი“, არქიტექტორები: ლევან ჯანელიძე, ოთარ კალანდარიშვილი. გაიხსნა 1966 წელს, ვ. პანკოვის ფოტო, 1982
Metro station “Rustaveli”, Architects: Levan Janelidze, Otar Kalandarishvili, Opened in 1966, Photo by V. Pankov, 1982



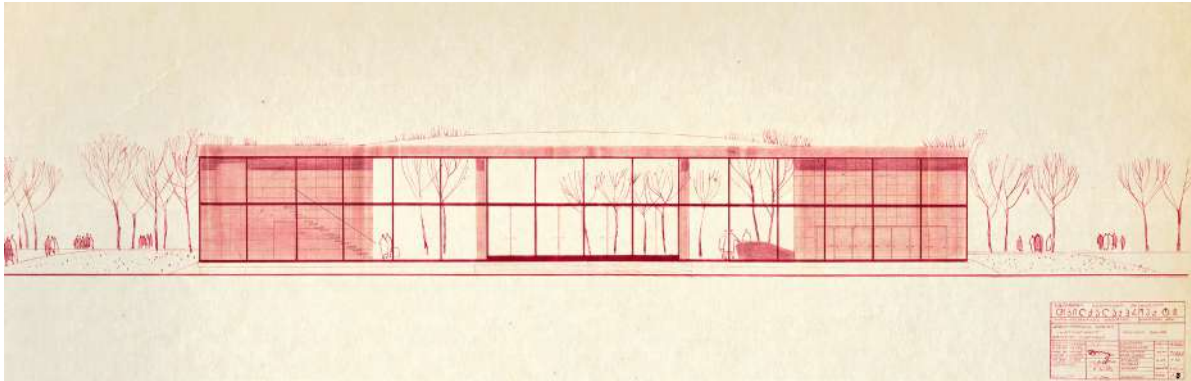
2. სადგური „რუსთაველი“, პორტალი, რელიეფის ავტორი: ელგუჯა ამაშუკელი, ავტორის ფოტო, 2019
Portal of the metro station “Rustaveli”, Author of the relief: Elguja Amashukeli, Photo by the author, 2019



3. მეტროპოლიტენის სადგური „რუსთაველი“, მიწისქვეშა სადგური, ზურაბ გენგიურის ფოტო, 2019
Metro station “Rustaveli”, Underground station, Photo by Zurab Gengiuri, 2019



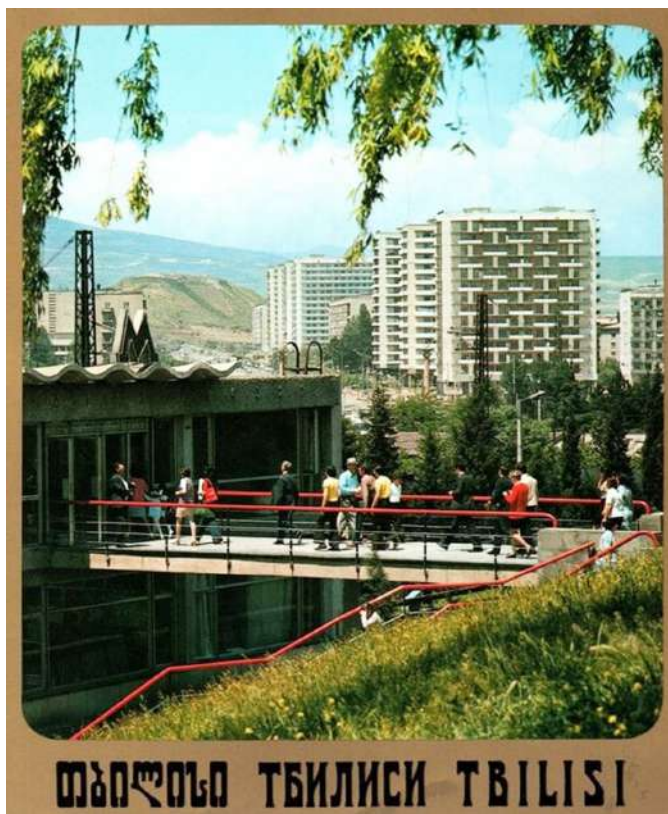
4. მეტროპოლიტენის სადგური „300 არაგველი“, არქიტექტორები: თამაზ თევზაძე, გიგა ბათიაშვილი.
ზურაბ გენგიურის ფოტო, 2019
Metro station “300 Aragveli”, Architects: Tamaz Tevzadze, Giga Batiashvili, Photo by Zurab Gengiuri, 2019



5. მეტროპოლიტენის სადგური „ნაძალადევი“ (ყოფილი „ოქტომბერი“), არქიტექტორები: თამაზ თევზაძე, რამაზ კიკნაძე. მიწისზედა პავილიონის ესკიზი, 1962, საქართველოს ეროვნული არქივი
 Metro Station „Nadzaladevi“ (former „Octoberi“), Architects: Tamaz Tevzadze, Ramaz Kiknadze, Sketch of the overground pavillion, 1962, National Archives of Georgia



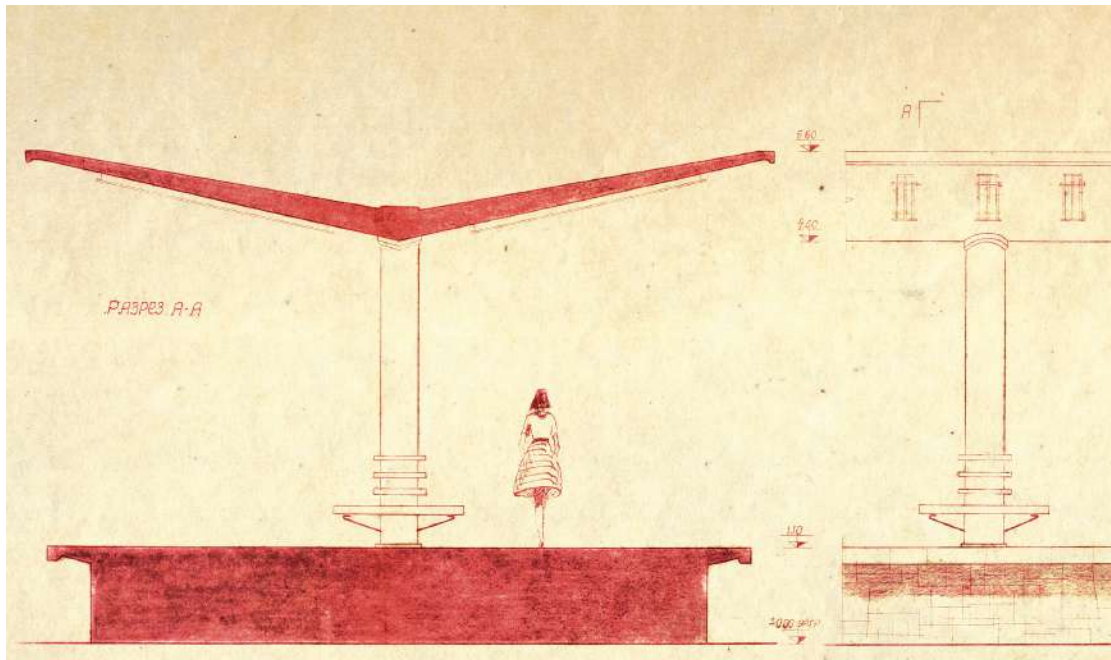
6. მეტროპოლიტენის სადგური „ნაძალადევი“, მიწისზედა ვესტიბული, პანო „თბილისის პანორამა“ (დეტალი), ავტორი: კოკა იგნატოვი, ავტორის ფოტო, 2019
 Panel „Panorama of Tbilisi“ (detail), Metro station „Nadzaladevi“, Overground vestibule, Author: Koka Ignatov, Photo by the author, 2019



7. პოსტერი მეტროპოლიტენის სადგურის „დიდუბე“ ხედით, 1970-იანი წლები
Poster with the view of the metro station “Didube”, 1970s



8. მეტროპოლიტენის სადგური „დიდუბე“, არქიტექტორები: ნიკოლოზ ლომიძე, გივი მოძმანიშვილი, ავტორის ფოტო, 2019
Metro station “Didube”, Architects: Nikoloz Lomidze, Givi Modzmanishvili, Photo by the author, 2019



9. მეტროპოლიტენის სადგური „დიდუბე“, ესკიზი, 1962, საქართველოს ეროვნული არქივი
 Metro station “Didube”, Sketch, 1962, National Archives of Georgia



10. მეტროპოლიტენის სადგური „ისანი“, არქიტექტორები: ნიკოლოზ ლომიძე, გივი მოძმანიშვილი.
 ვარლამ გენგიურის ფოტო, 1971
 Metro station “Isani”, Architects: Nikoloz Lomidze, Givi Modzmanishvili, Photo by Varlam Gengiuri, 1971



11. მეტროპოლიტენის სადგური „ისანი“, არქიტექტორები: ნიკოლოზ ლომიძე, გივი მოძმანიშვილი.
ავტორის ფოტო, 2019
Metro station “Isani”, Architects: Nikoloz Lomidze, Givi Modzmanishvili, Photo by the author, 2019



12. მეტროპოლიტენის სადგური „ისანი“, ინტერიერი, არქიტექტორები: ნიკოლოზ ლომიძე, გივი მოძმანიშვილი.
ზურაბ გენგიურის ფოტო, 2019
Metro station “Isani”, Interior with a panel, Architects: Nikoloz Lomidze, Givi Modzmanishvili, Photo by Zurab Gengiuri, 2019



13. ჭელური პანო სადგურის „ისანი“
ელექტროკარადისთვის. მოქანდაკე: სოსო ქოიავა
Embossed panel of the electrical cabinet at the “Isani”
station, Sculptor: Soso Koiava



14. მეტროპოლიტენის სადგურების წარწერებისთვის
მხატვარ შოთა კუპრაშვილის მიერ შექმნილი
შრიფტი. 1965.
Font created by Shota Kuprashvili for the inscriptions of
the metro stations, 1965



15. მეტროპოლიტენის სადგური „პოლიტექნიკური“. არქიტექტორები: გივი მოძმანიშვილი, დ. იოსავა.
ზურაბ ბალანჩივაძის ფოტო, 2017
Metro Station “Technical University”, Architects: Givi Modzmanishvili, D. Iosava, Photo by Zurab Balanchivadze, 2017

ბიორგი მარგიშვილი

არქიტექტურისა და დიზაინის სტუდია „სამი“

ნოეს კიდობნის აგებულების შესახებ

(მოსაზრება)

ნოეს კიდობნის აგებულების შესახებ მრავალი მოსაზრება არსებობს. დავა და ეჭვები ძირითადად ძველი აღთქმის ტექსტებში (შესაქმისად, თავი 6; მუხლები 14, 15, 16) აღწერილი მისი ზომებიდან გამომდინარეა ხოლმე. ამჯერად აღწერილობებზე დაყრდნობით, მისი ფორმის სწორად წარმოდგენა და წარმოსახვა გვაინტერესებს.

ჩვენს კვლევას 2016 წელს ალექსეი (ელიაჰუ) ფელიტსკის მიერ გამოქვეყნებულმა ნოეს კიდობნის აღწერილობის ახალმა გარემოებამ უბიძგა. იგი ლეონ ლევის სახელობის მკვლარი ზღვის გრაგნილების ციფრული ბიბლიოთეკის ოთხწლიანი შრომის შედეგებს ეყრდნობა¹, კერძოდ: კიდობნის აღწერილობაში მისი სიმაღლის აღმნიშვნელად გამოყენებულია სიტყვა „ნე’უსეფეტ“, რაც „შეკრებილს/თავმოყრილს“ ნიშნავს. ფელიტსკი მიიჩნევს, რომ ეს ტერმინი კიდობნის გადახურვის კოჭების ერთად თავმოყრას აღნიშნავს და რომ ნოეს კიდობანს პირამიდული (კონუსისებრი) ფორმა ჰქონდა. ავტორი ასევე შენიშნავს, რომ ძვ.წ. III საუკუნის „სეპტუაგინტიში“, რომელიც ძველი აღთქმის ებრაული ტექსტის უძველეს ბერძნულ თარგმანს წარმოადგენს, იმავე პასაჟში გამოყენებულ ბერძნულ სიტყვას მსგავსი მნიშვნელობა აქვს²; ის ასევე იმორჩებს შუა საუკუნეების ებრაელ ფილოსოფოსს და თორას ცნობილ შემსწავლელს, მაიმონიდს, რომლის მიხედვითაც, კიდობნის გადახურვა ერთ წერტილში იყრიდა თავს. „შესაქმეში“ ასეა აღწერილი:

6.14. იქმენ უკუე თავისა შენისა კიდობანი ძელთაგან ოთხკედლედათა. ბუდეებად ჰქმნა კიდობანი და მოჰკირო იგი შინადათ და გარეთ კირითა.

6.15. და ესრეთ ქმნა კიდობანი: სამასი წყრთა სიგრძე კიდობნისა და ერგასისა წყრთა სივრცე და ოც და ათი წყრთა სიმაღლე მისი.

6.16. შეკრებულ-ჰყო კიდობანი და წყრთულად შეასრულო იგი ზედა კერძო. ხოლო კარი კიდობნისა ჰქმნე იგურდივ ქუნად. საყოფელად ორ სართულებად და სამ სართულებად ჰყო იგი.

ძველი აღთქმის აღწერილობების მიხედვით, კიდობნის ზომები წყრთებშია მოცემული – 300 (სიგრძე) X 50 (სიგანე) X 30 (სიმაღლე). წყრთის ზომა მეტრულ სისტემაში მერყეობს 45.72 მმ-დან („ბიბლიური“) 50.2 მმ-მდე. შესაბამისად, კიდობანის ზომები მეტრულ სისტემაში გამოდის 137.4 X 22.9 X 13.7.

ამრიგად: ებრაულ, ბერძნულ და ქართულ წყაროებში ნოეს კიდობნის აღწერილობები ერთმანეთის მსგავსია.

ჩვენთვის აქამდე ცნობილი და გავრცელებული მისი სურათ-ხატები შუა საუკუნეებისა და ზემოთ მოყვანილ აღწერილობას იშვიათად ემთხვევა (სურ. 1, 2, 3). უმეტესად კიდობანს გემის მსგავს ნაგებობად წარმოგვიდგენენ, რომელსაც გემბანზე ხისავე, ორფერდასახურავიანი ნაგებობა ადგას (სურ. 4, 5, 6). ბუნებრივია, რომ რელიგიურ ხატებაში სიმბოლოურობას, დოკუმენტურთან შედარებით, მეტი მნიშვნელობა ენიჭება, თუმცა აღწერილობასა და გამოსახულებებს შორის განსხვავებები, როგორც ზომებში, ასევე ფორმაში, მაინც თვალში საცემია...

ზემოთ მოყვანილ აღწერილობებზე დაყრდნობით: ნოემ ღვთის კარნახით (მითითებით), ხის ოთხკუთხა ძელებით ააგო 137.4 X 22.9 X 13.7 (მეტრებში) ზომის, 2-3 სართულიანი კიდობანი, ბუდეებად შეკრა, ზემო მხარეში შეავიწროვა, ძელებს თავი მოუყარა 1 წყრთამდე (0.5 მ.) ზომაში, ხოლო შესასვლელი კარი გვერდით დაუტანა.

¹ ალექსეი (ელიაჰუ) ფელიტსკის მიერ წაკითხული ტექსტის შესახებ იხ. <https://aleteia.org/2016/07/05/was-noahs-ark-shaped-like-a-pyramid/>; <https://www.haaretz.com/israelnews/premium-tech-reveals-dead-sea-scrolls-secrets-1.5402562>; <https://ahotcupofjoe.net/2016/07/the-noahs-ark-pyramid/>; <https://www.ancient-origins.net/news-history-archaeology/dead-seas-scrolls-reveal-noahs-ark-was-shaped-pyramid-006204>

² სეპტუაგინტი, შესაქმე 6.16- Γένεσις 6.16. ἐπισυνάγων ποιήσεις τὴν κιβωτὸν καὶ εἰς πῆχυν συντελέσεις αὐτὴν ἄνωθεν τὴν δὲ θύραν τῆς κιβωτοῦ ποιήσεις ἐκπλαγίαν κατάγια δώροφα καὶ τριάροφα ποιήσεις αὐτὴν (ინგლისური თარგმანი – Thou shalt narrow the ark in making it, and in a cubit above thou shalt finish it, and the door of the ark thou shalt make on the side; with lower, second, and third stories thou shalt make it.)

ძნელია წვრილმანი აღწერილობის გარეშე კილობნის მთლიანი აღნაგობის წარმოდგენა, მით უფრო სანაოსნო ისტორიული ანალოგების არარსებობის გამო. თუმცა საყურადღებოა, რომ ზემოთ შევიწროებული ხის გადახურვის კონსტრუქციის ანალოგებს და ნაირსახეობებს, რომლებსაც ჩვენში გვირგვინს ვუწოდებთ, ნოეს შთომომავლები ჰამირიდან დაწყებული, საქართველოს და კავკასიის ჩათვლით, იბერიის ნახევარკუნძულით დამთავრებული, დღემდე იყენებენ (სურ. 7, 8, 9).

განსხვავდება გვირგვინის ფორმა და სიმაღლე. თავად გვირგვინის ყრდნობაც სხვადასხვაგვარია (2, 3, 4 დედაბოძე, კედლებზე, კედლის გასწვრივ ხის პილონებზე და სხვა). ამჯერად მაგალითებად საქართველოში (კავკასიაში) გავრცელებულ გვირგვინოვანი სახის საცხოვრებლებს დავყრდნობით, რადგან ჩვენი დაკვირვებით, ისინი უშუალოდ „ეხმიანება“ კილობნის აღნაგობას.

ამ ტიპის საცხოვრებლების გვირგვინი უმაღლეს ნაწილში ერდოთი (ლიობით) მთავრდება, საიდანაც დარბაზში სინათლე ჩაედინება, კვამლი გაიწოვება და ჰაერი ცირკულირებს. რიგ სახლებში ჩასასვლელი ერდოდან იყო. ერდო ლოცვის აღსავლენად, ციურ მნათობებზე დაკვირვებისათვის და მათზე მკითხაობისთვისაც, სადღესასწაულო (საახალწლო) მეკვლისთვის ძღვენის მისართმევად გამოიყენებოდა. ლიობის სიგრძე-სიგანე, გავრცელების მთელ არეალში, მეტ-ნაკლებად 1 წყრთის ტოლია. ერდოს უმეტესად ჩამეტიც ჰქონდა (სურ.10).

საყურადღებოა, რომ, როგორც წესი, დარბაზს, ერდოს გარდა, განათება-განიავებისთვის სხვა ლიობი (გარდა კარისა) არ აქვს; შინაური ცხოველები და ფრინველებიც ადამიანებთან თანაცხოვრობ(დნ)ენ; გვირგვინის საყრდენ სვეტებს (დედაბოძებს) საკრალური მნიშვნელობა და სახელები აქვს³; დედაბოძებიან დარბაზებში გვირგვინის დაყრდნობა თავზეებზე ხდება, დედაბოძსა და კედელს შორის მონაკვეთის შუაწელზე (ეს, ერთი შეხედვით, არაპრაგმატულია, რადგან უფრო მძლავრი თავზე სჭირდება, ვიდრე გვირგვინის კედლებზე ყრდნობის შემთხვევაში. თუმცა ეს ხერხი ამავდროულად, დარბაზის ფართობის გაზრდის საშუალებას იძლევა). აღსანიშნავია, რომ მესხური დარბაზოვანი საცხოვრებელი შედგებოდა, დანიშნულების მიხედვით, ურთიერთდაკავშირებული საცხოვრებელი და სამეურნეო სათავსებისგან, რომლებიც ერთიან, რთულ და გამართულ სისტემას ქმნიდა. გარე სამყაროსთან, ხშირ შემთხვევებში, მათ ერთი კარი აკავშირებდა (სურ. 10, 11), ხოლო სათავსების (არა ყველასი, დანიშნულების მიხედვით) განიავება-განათება უმთავრესად, გვირგვინის ან კამარის საშუალებით ხდებოდა (სურ. 12, 13, 14).

საყურადღებოა ტრადიცია, რომელიც ბოლო ხანებამდე შენარჩუნებული იყო საქართველოში და კავკასიაში, სადაც გვირგვინიანი საცხოვრებელი არსებობდა – როდესაც სახლეული (ოჯახი) საცხოვრებელ ადგილს იცვლიდა, გარკვეული რიტუალების/ლოცვების შესრულების შემდეგ, სახლს ნაწილობრივ შლიდა და ახალ საცხოვრებელ ადგილზე დედაბოძი (ხშირად თავზე და გვირგვინიც) გადაჰქონდა⁴, რაც წინაპრების პატივისცემას და სახლეულის უწყვეტ სიძლიერეს უკავშირდებოდა.

გადმოცემით, წარღვნის დაწყებამდე „...დაჰმა უფალმან ღმერთმან გარეგანით მისა კილობანი...“ (შესაქმე, 7.17). ვინაიდან ნოე და მისი თანამგზავრები ღვთის განგებას იყენენ მინდობილნი, მათთვის კილობნის მედეგობა და წყლის შეღწევისგან დაცვა უნდა ყოფილიყო მთავარი საზრუნავი და არა მისი სვლა-გზა. ჩვენი დაკვირვებით, გვირგვინიან-ერდოიან ნაგებობას, ნოეს კილობნის სტერეოტიპულ წარმოდგენებთან (ორფერდა სახურავიანი ნაგებობა გემბანზე) შედარებით, ლოგიკური უპირატესობებიც გააჩნია – ერდოში, ნაგებობის უმაღლეს წერტილში, წყლის მოხვედრის მცირე ალბათობა, განათების და განიავების საკმარისი ოდენობა, რასაც მოწმობს ათასწლოვანი საყოფაცხოვრებო გამოცდილება.

ზემოთ მოყვანილი ცნობებზე და ფაქტებზე დაყრდნობით, გთავაზობთ კილობნის ზოგად-სქემატური მოდელის ჩვენეულ წარმოდგენას (სურ. 15, 16).

ვვარაუდობთ, რომ კილობანს, დარბაზულ-ერდოიანი სახლების მსგავსად, ჭერში გვირგვინისმაგვარი ლიობი უნდა ჰქონოდა, რომელიც სვეტებზე (დედაბოძებზე) უნდა ყოფილიყო დაფუძნებული.

მიგვაჩნია, რომ გვირგვინიან-ერდოიან საცხოვრებელსა და ნოეს კილობანს შორის შთამომავლობითი, როგორც სულიერი და საყოფაცხოვრებო, ასევე კონსტრუქციული კავშირი უნდა არსებობდეს.

³ მაგ., დედაბოძი (საქართველო), ოჯახის ფუძის/ფესვის სვეტი (დაღესტანი), უფლის/ღმერთის სვეტი (მთიანი ბადახშანი).

⁴ გვირგვინის და დედაბოძის გადატანაზე იხ. სამსონ ლეჟავა, „თრიალეთის ტრადიციული საცხოვრისი – საგულისხმო კულტურული მემკვიდრეობა“, *ძველი ხელოვნება დღეს*, 04. 2013; Аркадий Гольдштейн, «Башни в Горах», *Советский Художник*, Москва, 1977, გვ. 87-88.

GIORGI MARGISHVILI

Architecture and Design Studio „Sami“

ON DESIGN OF NOAH’S ARK (OPINION)

The study was inspired by the paper of Dr. Alexey Yuditsky, who interpreted the description of Noah’s Ark from the Dead Sea Scrolls with the use of the word “ne’esefet” (gathered) to describe the height of the construction. Dr. Yuditsky interprets this text as the one describing the “ribs” (beams) of the ark that come together at the top and give the “roof” some quasi-pyramidal shape. Dr. Yuditsky also refers to “Septuagint” - a Greek word with a similar meaning used in the same paragraph, and to Maimonides, who also states that at its upper end the Ark ended in a “point.”

Jewish, Greek and Georgian sources contain the similar descriptions: Noah built a 2-3 story arch with 137.4 x 22.9 x 13.7 (in meters) dimensions out of logs that were bundled in sections, narrowed it to the top to 0.5m size, and cut a door on its side. The graphic representations of the Ark, mostly medieval, rarely match the aforementioned text and show a ship-like wooden structure with a double-pitched roof.

It is difficult to imagine the structure of the Ark in its entirety. However, similar wooden structures narrowed towards the top, known as “Gvirgvini” in Georgian culture (“a dome” or “a crown”) are found in different shapes or designs in the areas where Noah’s descendants spread during the last thousands of years between Pamir, Caucasus (including Georgia) and all the way to the Iberian Peninsula. The difference can be found in the shape and height of the dome. Its substructure also varies (bearing on 1, 2, 3 or 4 pillars, on the walls, on wooden pylons along the wall, etc.).

As the author of the article observed the domed housing structures which is typical for Georgia/Caucasus they bear certain similarities with the structure of the Ark. Gvirgvini is topped with “Erdo” (oculus, on average approximately 0.5m wide), which lets the light and air in, and the smoke out. In some houses Erdo was used as the main entrance and had various other uses, such as for praying to the God, star observation and divination, passing gifts to the first foot. Although animals and poultry lived together with humans, typically a Darbazi dwelling had no other sources of light or air besides Erdo and the main entry door. There was a curious tradition practiced in Georgia and some areas of the Caucasus where domed houses were considered a common structure. If a family moved to a new location, it organized a special ritual/prayer, followed by disassembling of Darbazi and taking the Dedabodzi (often the main support of girder and Gvirgvini dome) with it. The ritual demonstrated respect towards the ancestors and continuous strength of the family.

As Noah and his companions depended on God’s will, their main concern focused on the strength of the Ark and its protection from water penetration rather than its navigation. We believe that a domed construction with an oculus and not the stereotypical representation of the Ark with double-pitched roof would provide it with better water-tight structure since the probability of the water inflow through the highest point Erdo would be low. At the same time, Erdo would allow sufficient light and air for day-to-day life, as proved by the dwellings that lasted for thousands of years.

Based on the above information and facts the author of the article presents a schematic model of the Ark and believes that it had a dome-like roofing with oculus. Bearing on pillars and Darbazi houses carry inherited properties of Noah’s Ark which are expressed not only in spiritual and domestic connections, but in structural design as well.



1. ნოეს კიდობანი, მინიატურა ვალკალადოდან, ესპანეთი, X ს.
Noah's Ark, miniature from Valkalado, Spain, 10th century

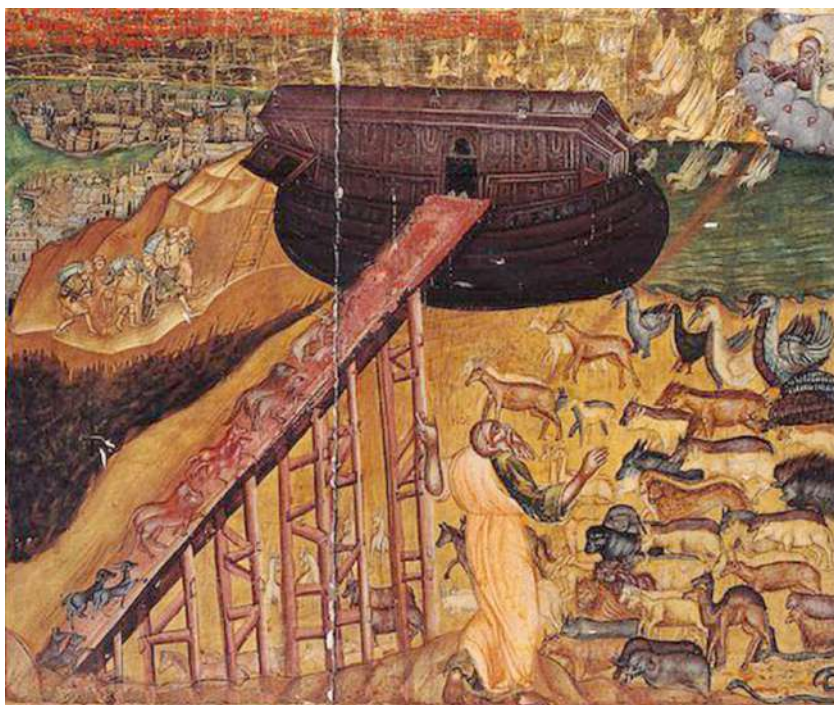


2. ნოეს კიდობანი, მინიატურა მონსიდან, ბელგია, XV ს.
Noah's Ark, miniature from Mons, Belgium, 15th century

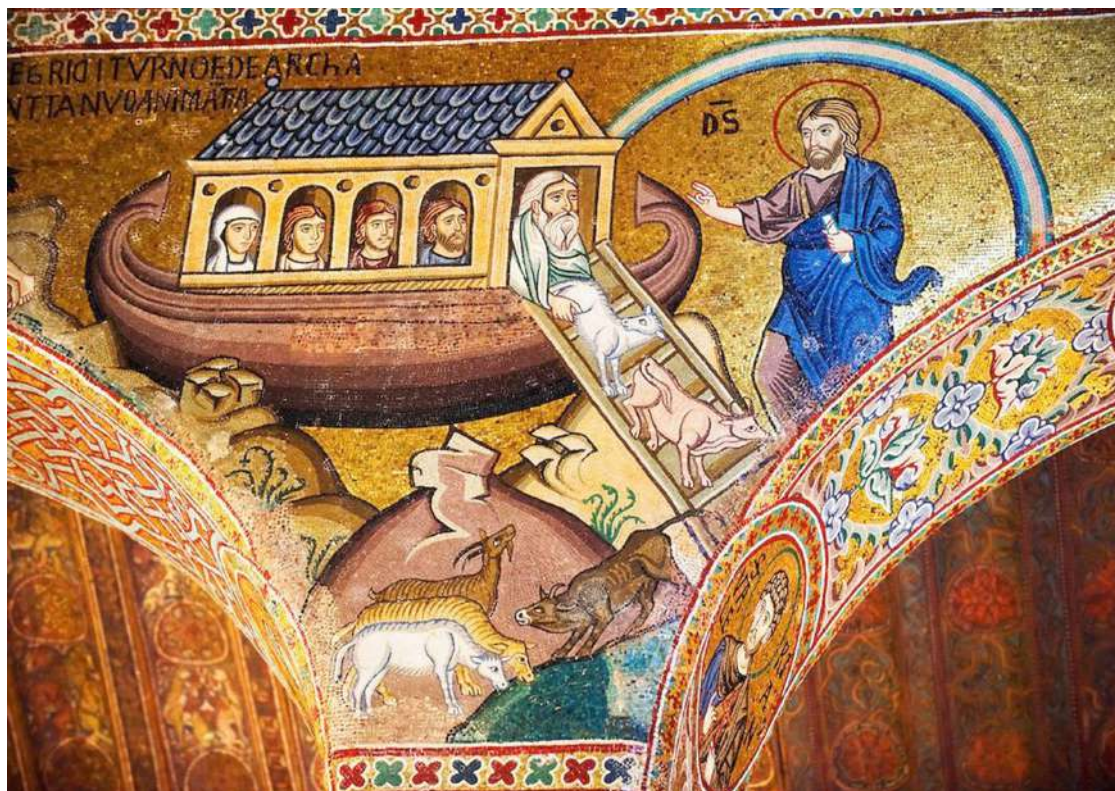


*Noah's Ark as illustrated in Martin Luther's bible,
reflecting the Hebrew description.*

3. ნოეს კიდობანი, მარტინ ლუთერის ბიბლიის ილუსტრაცია, XVI ს.
Noah's Ark, illustration from the Martin Luther's Bible, 16th century



4. ნოეს კილობანი, ხატი სინას წმ. ეკატერინეს მონასტრიდან, XII ს.
Noah's Ark, icon from the monastery of St. Catherine at the Mount Sinai, 12th century



5. ნოეს კილობნი, კაპელა პალატინა, პალერმო, XII ს.
Noah's Ark, the mosaics of the Cappella Palatina in Palermo, 12th century

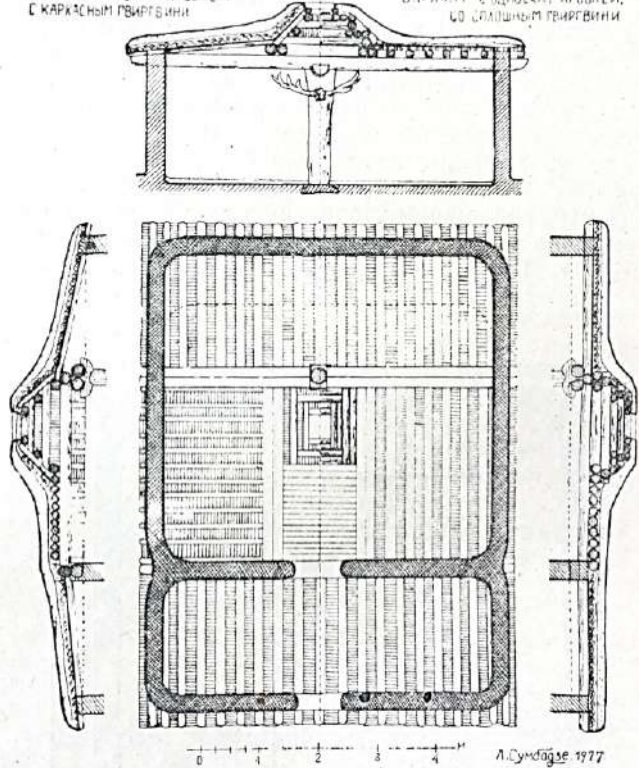


6. ნოეს კილობანი, მუღალური მინიატურა, XVI ს.
Noah's Ark, Mughal miniature, 16th century

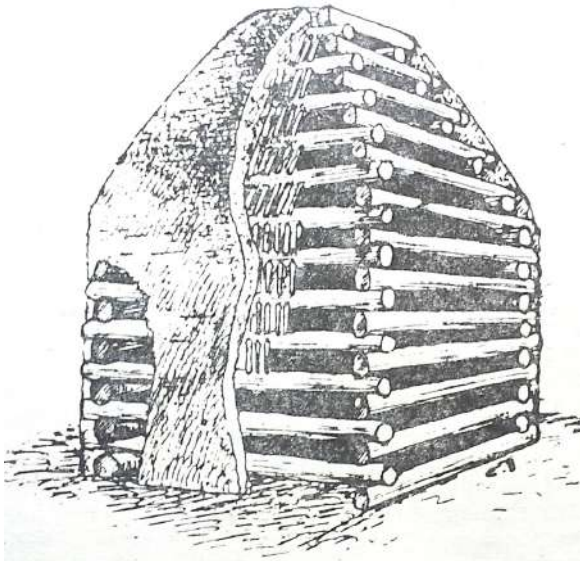
РЕКОНСТРУКЦИЯ ЖИЛИЩА КУРДЯРАКСКОЙ КУЛЬТУРЫ ШВАЦЕЛЕБИ

ВАРИАНТ С АХК АТ КРОВЛИ
С КАРКАСНЫМ ГЫРҒЫНИ

ВАРИАНТ С ОДНОКАТ КРОВЛИ
СО СЛАБЫМ ГЫРҒЫНИ

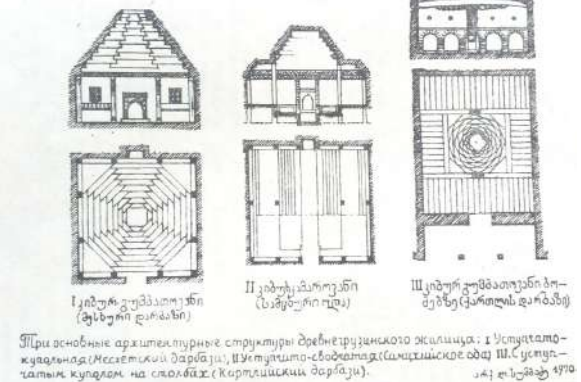


7. ვიტრუვიუსის აღწერილი მტკვარ-არაქსული სახლი,
ლ. სუმბაძის რეკონსტრუქცია
Reconstruction of a Kolhketian house, described by Vitruvius,
Reconstructed by L. Sumbadze

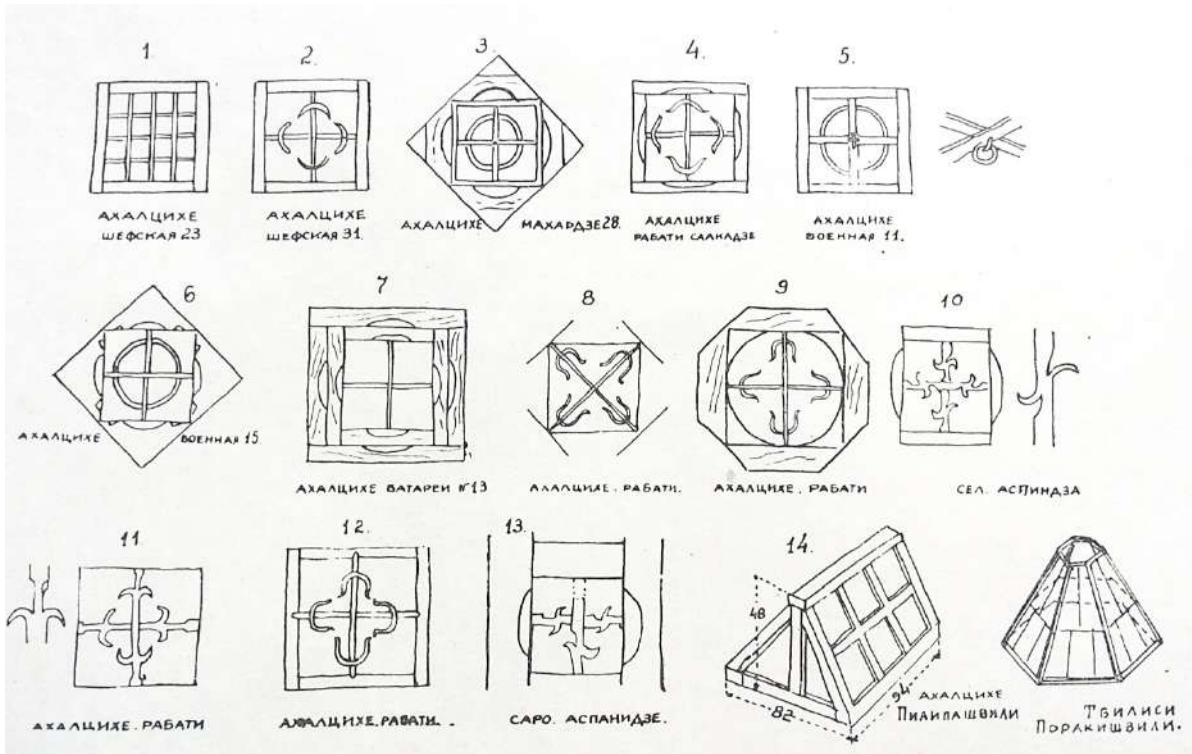


8. ვიტრუვიუსის აღწერილი კოლხური სახლი,
ლ. სუმბაძის რეკონსტრუქცია
Reconstruction of a Kolhketian house, described by
Vitruvius, Reconstructed by L. Sumbadze

ძველქართული საცხოვრებლის
სამძირითადი ხუროთმოძღვრული სფეროეჭურ.

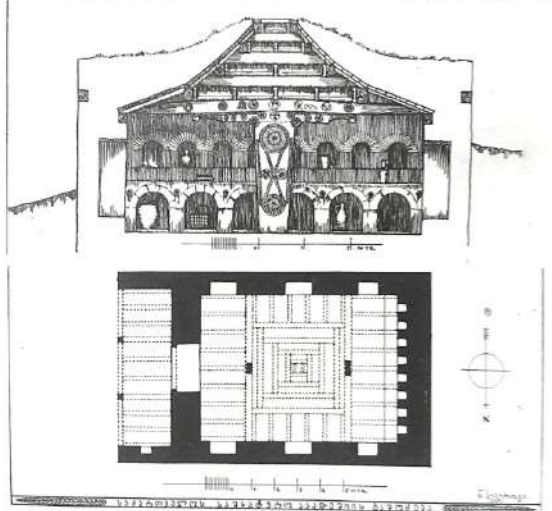
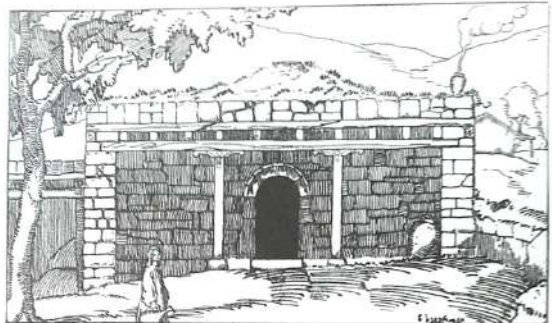


9. ძველი ქართული სახლების ძირითადი სახეობები
ლ. სუმბაძის მიხედვით
Main types of old Georgian houses described
by L. Sumbadze

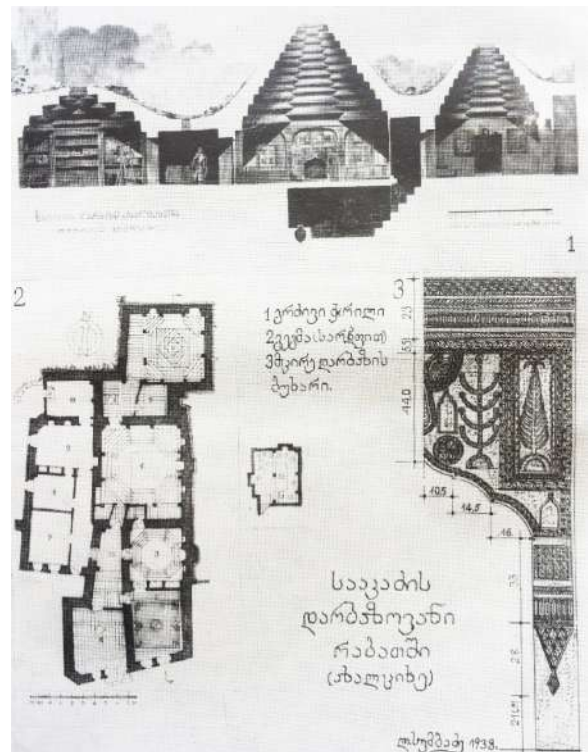
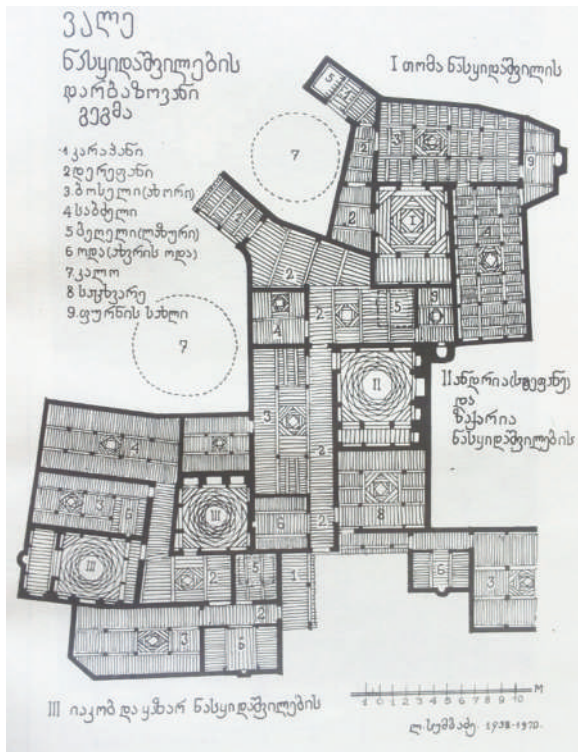
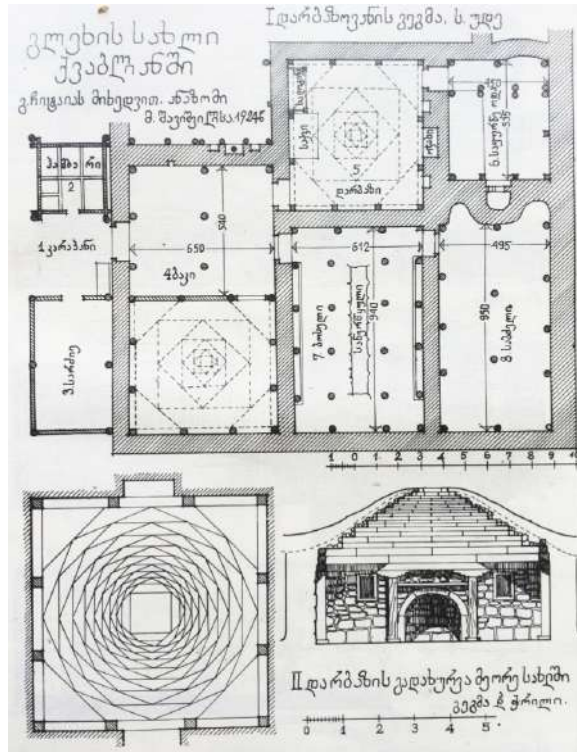


10. ერდოს ნაირსახეობები ლ. სუმბაძის მიხედვით

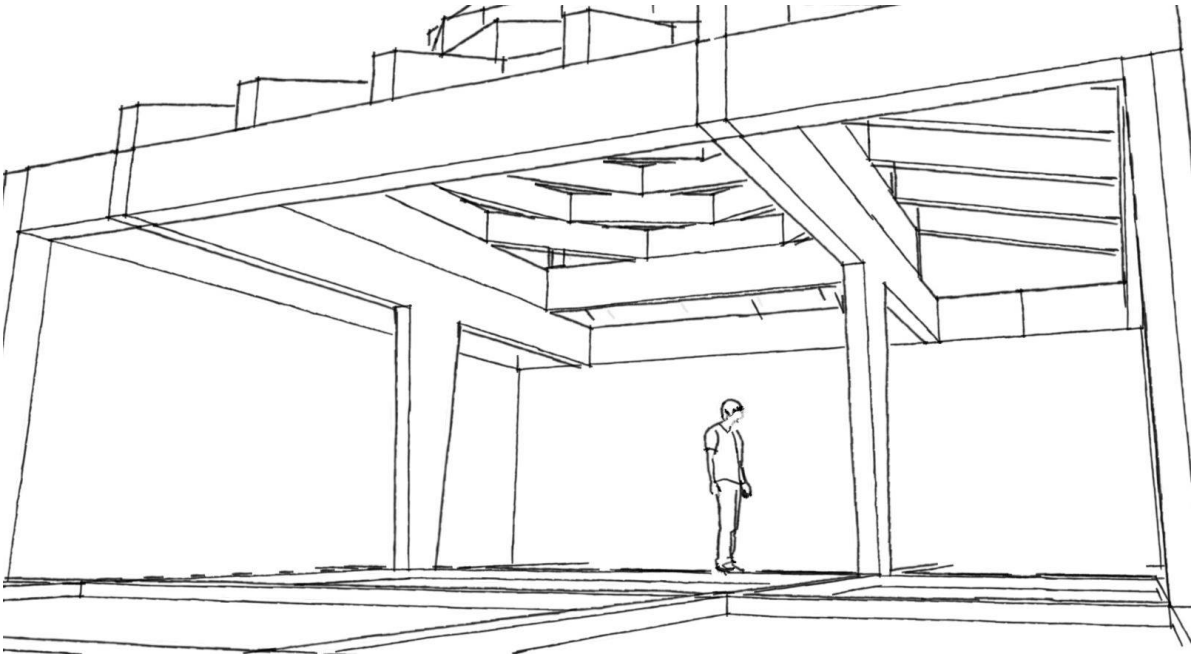
Erdo varieties, described by L. Sumbadze



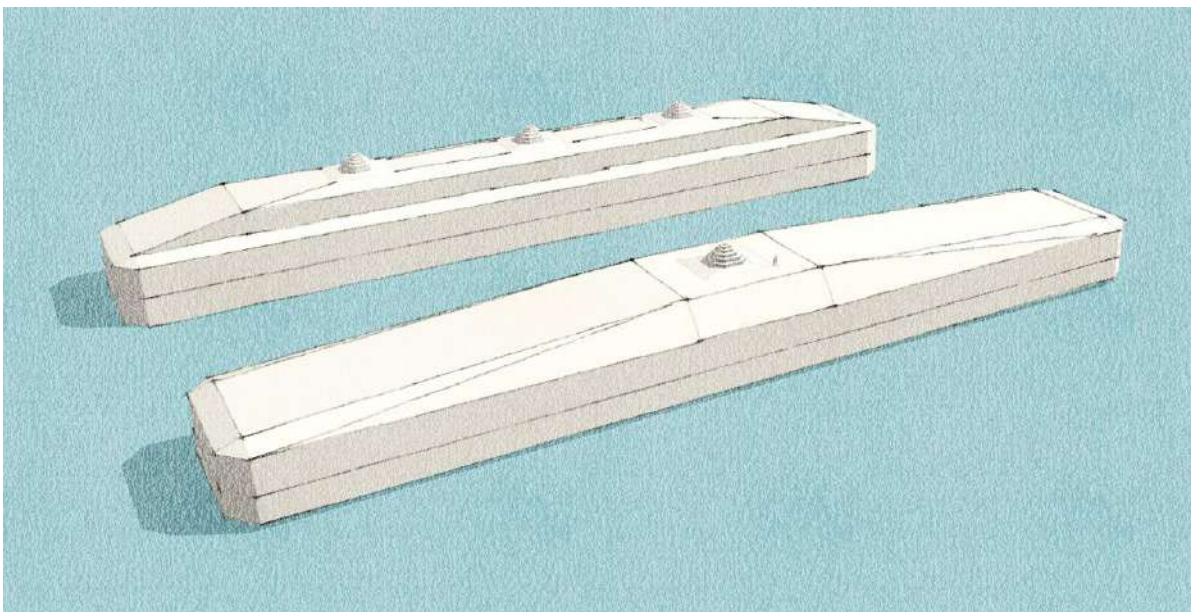
11. ორღედაბოძიანი გვირგვინიანი სახლი ლ. სუმბაძის მიხედვით
Domed house with two pillars (Dedabodzi), described by L. Sumbadze



12, 13, 14. მრავალსათავსიანი, დარბაზული ტიპის სახლები, ლ. სუმბაძე
Multiroom Darbazi type houses, described by L. Sumbadze



15. გვირგვინის დედაბოძებზე ყრდნობის სქემა, გ. მარგიშვილი
Plan of the dome that leans on the pillars, G. Margishvili



16. ნოეს კიდობნის სქემატური წარმოსახვა შესაქმის ტექსტის მიხედვით, გ. მარგიშვილი
Schematic plan of Noah's Ark based on the text of Genesis, G. Margishvili

მარინა თევზაია

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

მულტიმედიის დანერგვა მუზეუმებში

მულტიმედიური ტექნოლოგიები, საქმიანი სფეროს გარდა, სულ უფრო და უფრო აღწევენ კულტურის დარგებშიც. ნაშრომში განხილულია თანამედროვე ინფორმაციული ტექნოლოგიები, როგორც დამხმარე შესაძლებლობები, აგრეთვე დამოუკიდებელი ინსტრუმენტები ახალი ვირტუალური სამყაროს შექმნაში, კერძოდ მუზეუმებში მულტიმედიური შესაძლებლობის გამოყენება ექსპოზიციების შედგენასა და დიზაინერულ გადაწყვეტაში. თუ ადრე ისინი მხოლოდ დროებითი გამოფენებისათვის გამოიყენებოდა, ამჟამად მულტიმედია უფრო მეტი მუდმივი ექსპოზიციის ნაწილი ხდება. ამაზე არის დამოკიდებული გამოფენის ზემოქმედების ხარისხი მაყურებელზე. ამ დროს მულტიმედიის როლი მდგომარეობს მატერიალური და ვიზუალური სივრცეების შერწყმაში. სახელდობრ, ტექსტი, ფოტო, ვიდეო, აუდიო, გრაფიკა – ეს არის ის, რაც გვეხმარება უფრო ფართოდ გამოვხატოთ საექსპოზიციო მასალა, რათა მაყურებელს მუხსიერებაში დარჩეს უფრო მკვეთრი, დამახსოვრებადი სახეები.

სულ უფრო ხშირად გამოფენის თანდართული ელემენტი ხდება მაგალითად, კინოფილმი და ხმოვანი გაფორმება, ცალკეული ვიდეო თუ აუდიო ობიექტების ჩვენება. მულტიმედიური კულტურა აყალიბებს აქტიურ მომხმარებელს, რომელიც თავად ირჩევს გამოფენის დათვალიერების გზას მისთვის საინტერესო მომენტებისა და მასალის განმეორებითი ნახვის შესაძლებლობებით. მულტიმედიაში თავს იყრის ვიზუალური, აუდიო და ტექსტური მასალა ინტერაქტიულ კომპიუტერულ სამყაროში. მას შეუძლია მიიღოს ნებისმიერი ფორმა და შექმნილი იყოს მათი ნებისმიერი კომბინაცია: ტექსტი, ჰიპერტექსტი, ორგანიზმილებიანი და სამგანიზმილებიანი გრაფიკა, ანიმაცია, მოძრავი გამოსახულება (ციფრული, ვიდეო და ფოტო), მუსიკალური და ხმოვანი ეფექტები.

თანამედროვე მუზეუმები ადაპტირებულია მოწინავე ციფრული მედიის გამოსაყენებლად. შესაძლებელი გახდა აუდიტორიის, ვირტუალური წარმოდგენებისა და რეალური ობიექტის, როგორც საგამოფენო და სასწავლო პროდუქტის, ეფექტური ჩამოყალიბება, უფრო დიდი და მრავალფეროვანი აუდიტორიის ჩართვის უზრუნველყოფა, რაც მულტიმედიის ინოვაციური მეთოდების გაანალიზების, ხარვეზების გამოვლენის და საგანმანათლებლო ვებ-საიტების დახვეწის საფუძველზე განხორციელდა.

მულტიმედიური ექსპოზიცია წარმოადგენს თვისებრივად ახალ საფეხურს მუზეუმისა და დამთვალიერებლის ურთიერთკავშირში. იგი იქმნება ისეთ გარდამავალ პერიოდში, როდესაც მულტიმედიური ტექნოლოგიები წარმოადგენენ არა მხოლოდ დამხმარე საშუალებას, არამედ თავად ხდებიან ჩაბმული სამუზეუმო საქმიანობაში.

მუზეუმებისათვის ეს წარმოადგენს:

- საჯარო სივრცეში ახალი სამუზეუმო მოდელების აპრობაცია;
- სამუზეუმო მიმართულებების სრულ სპექტრს, კოლექციონერობიდან და რესტავრაციიდან დაწყებული და სარეკლამო-საგამომცემლო საქმიანობით დასრულებული;
- სამუზეუმო ექსპონატებთან და კოლექციებთან მუშაობისას ახალი ტექნოლოგიური შესაძლებლობების დემონსტრირებას;
- ახალი სამუზეუმო გამოცდილების გავრცელებას;
- პერსპექტიული მაღალტექნოლოგიური პროექტების პრეზენტაციას.

დამთვალიერებლისათვის ეს არის შესაძლებლობა, რომ:

- დაეუფლოს სახვითი ხელოვნების ნიმუშების შემეცნების ახალ საშუალებებს;
- მოხვდეს მისი მზერისაგან დაფარულ სამყაროში;
- მოახდინოს მოგზაურობა სივრცესა და დროში;

- აღმოაჩინოს მხატვრული შემოქმედების უცნობი მხარეები;
- მიიღოს ახალი შეგრძნებები და შთაბეჭდილებები მულტიმედირ სამუზეუმო აპლიკაციებში თანამონაწილეობით.

წარმოდგენილ ნაშრომში ჩვენი ყურადღება ფოკუსირებულია მაღალტექნოლოგიური მულტიმედიის საშუალებათა გამოყენებაზე ინტერაქტიულ ექსპონატებში, რომელიც სცილდება ზოგად მულტიმედიას და უნდა განვითარდეს ორი ფორმულით: 1) ინტერაქტიული ინსტალაცია (ინტერაქტიული გეიმი) 2) ე.წ. ვირტუალური რეალობის (VR) ჩვენების და მისი კომპიუტერული გენერირების გამოყენება-განვითარება, რაც გულისხმობს მუზეუმების კონკრეტული საგამოფენო სივრციდან გამოუსვლელად დამთვალიერებლის მოგზაურობას სივრცესა და დროში.

საქართველოს მუზეუმებმა დაიწყეს თანამედროვე ტექნოლოგიების გამოყენება, თუმცა ამ მიმართულებით კიდევ ბევრის გაკეთება არის შესაძლებელი. გვინდა, რომ სტუდენტების სადიპლომო ნაშრომებში წარმოჩინდეს სამუზეუმო თემატიკა, მათი შემდგომი გამოყენებით არსებულ მუზეუმებსა და ექსპოზიციებში. მაგალითად, თბილისის ავტომუზეუმში მულტიმედირ ტექნოლოგიების საშუალებით წარმოდგენილი იყოს იქ გამოფენილი ექსპონატებისა და მათი შემადგენელი ძირითადი კვანძების (მაგ., ძრავი, სამუხრუჭე სისტემა, სავალი ნაწილი) მუშაობის სქემები და თანმიმდევრობა, მათი ევოლუცია. ახლო მომავალში იწყება აბრეშუმის მუზეუმის რეკონსტრუქცია და ამ მიმართულებით ჩვენ ვთავაზობთ ახალი მულტიმედირ ექსპოზიციის შექმნას, რომელიც გაამდიდრებს და თვალსაჩინოს გახდის არამარტო იქ არსებულ ექსპონატებს, არამედ დროში მოგზაურობას. მულტიმედირ ტექნოლოგიები ინტეგრირდებიან სამუზეუმო სივრცეში და ქმნიან ახალ დიდ შესაძლებლობებს მათი არსებობისათვის, წარმოაჩენენ რა მაყურებლისათვის ინფორმაციის გადაცემის ახალ პოტენციალს.

დღევანდელი მუზეუმი არის ექსპერიმენტისა და შემოქმედების სივრცე, რომელიც საჭიროებს საკმაოდ გაბედული დიზაინერული პროექტებისა და იდეების შეთავაზებას, ხოლო მათი განხორციელების შესაძლებლობას იძლევა თანამედროვე მულტიმედირ მოწყობილობები. კომპიუტერული გრაფიკისა და ვირტუალური რეალობის მეთოდთა განვითარების საკითხები, საზოგადოდ, სამუზეუმო საგამოფენო და ინფორმაციულ სივრცეში, ასევე საჯარო პროგრამების და ახალი ინტერაქტიული ურთიერთობების შექმნა ითხოვს დიზაინის რაოდენობრივად და თვისებრივად განვითარებას. ამასთან, გალერეებში ინტერაქტიული ექსპონატებისა და „ვიზიტორების“ გაზრდილი რაოდენობა, აუდიოსახელმძღვანელოების და ვიდეოპროექტების გამოყენება, ჩვენი აზრით, მოითხოვს სასწავლო გეგმაში მასალების, საშუალებების და შესაბამისი პედაგოგების ჩართვას, მუზეუმების კოლექციების შესახებ საგანმანათლებლო მუშაობის გაძლიერებას, ადვილად სწავლებადი ინტერფეისების, მედიატექნოლოგიების გარემოს შექმნას, თუნდაც პასიური პრევენტაციებისა და მარტივი მონიტორების გამოყენებით.

ვფიქრობთ, რომ ჩვენს პედაგოგიურ და სამუშაო გამოცდილებაზე დაყრდნობით, VR სისტემების კვლევის სფეროდან საზოგადოებაში დავნერგოთ შემდეგი პარამეტრები: პროექციაზე დაფუძნებული ვირტუალური რეალობის სისტემა, ვიზუალური ჩვენება მრავალრიცხოვანი განსხვავებული (ასაკით, ენით, პროფესიით და განათლებით) აუდიტორიისათვის ერთდროულად, რისთვისაც საჭიროა კონცეპტუალური და ესთეტიკური სტანდარტების დაცვა ისე, რომ ვიზუალების ხასიათი გახდეს საინტერესო, დამაჯერებელი და გასაგები, ხოლო საგანმანათლებლო გამოცდილება – მზარდ დიაპაზონში განვითარებადი და ადაპტირებული საზოგადოების სხვადასხვა ფენისათვის. საზოგადოებრივ სივრცეებში ინტერაქტიული მულტიმედირ ტექნოლოგიების დანერგვის პროცესი უნდა იყოს უწყვეტი, კონცეპტუალური, ხილვადი, კონტროლირებადი და სტრუქტურირებული.

ამგვარად, მულტიმედიას შეუძლია გააერთიანოს რეალური და წარმოსახვითი სივრცეები, რომლის დროსაც იხსნება ადამიანური სამყარო და იგი შეერწყმის სამუზეუმო სივრცეს. ვთვლით, რომ თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის მედიახელოვნების მიმართულების სასწავლო პროგრამაში დროულად ჩართული და ათვისებადი ინოვაციური ტექნოლოგიები ამ მიზნების სავსებით ადეკვატური და შეთავსებადია.

MARINA TEVZAIA

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

IMPLEMENTATION OF MULTIMEDIA AT THE MUSEUMS

The article discusses use of new multimedia technologies as an additional tool of designing the expositions at the museums and during the exhibitions. It notes importance and benefits of more advanced connection between the exhibits and the visitors which can be created through introduction of the multimedia shows.

The author suggests some ideas for arranging of new interactive displays at the specific museums of Georgia and recommends the tasks and programs that could be useful for the students of the Tbilisi State Academy of Arts.

მარიამ ჯანელიძე რუსუდან ერისთავი

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

ელექტრონული ანუ ციფრული გამოცემა. ინტერაქტიული სწავლება

ელექტრონული ანუ ციფრული გამოცემა (პუბლიკაცია)¹ არის ელექტრონული დოკუმენტი (ჯგუფი ელექტრონული დოკუმენტებისა), რომელიც გადის სარედაქციო დამუშავებას და განკუთვნილია ელექტრონული მოხმარებისთვის. ეს არის ინფორმაცია, რომელიც ჩაწერილია დამაგროვებლებზე (CD/DVD), ან ვრცელდება ინტერნეტის საშუალებით.

ციფრული გამოცემა არის ტრადიციული ბეჭდვითი საქმიანობის, როგორცაა: წიგნი, ჟურნალი, გაზეთი, კატალოგი და სხვა – ციფრული ფორმა. იგი გამოიყენება iPad, iPhone, Android, iBook, E-Book, ვებ გვერდებისა და ბლოგებისათვის².

ელექტრონული (ციფრული) გამოცემის მომზადებისას აუცილებელია გავითვალისწინოთ გამოცემის სტრუქტურა, ნავიგაციის სისტემა, დიზაინი, ინფორმაციის განთავსების არეები, ფოტო და ვიდეო მასალისთვის არეები, შრიფტი და სხვა. გამოცემები შეიძლება იყოს პერიოდული (მაგალითად, ჟურნალი, სამეცნიერო გამოცემების სერია და მრავალი სხვა).

წიგნი, სტატია შეიძლება გამოიცეს HTML³ ფორმატში (ინგ. Hyper Text Markup Language – ჰიპერტექსტის მარკირების ენა). საერთაშორისო ქსელის ფორმატია, ძირითადად გამოიყენება ვებ-გვერდების შექმნისათვის. მისი გაფართოებაა .html ან .htm. HTML ენა შეიქმნა 1986-1991 წლებში, ბრიტანელი მეცნიერის ტიმ ბერნერსის მიერ.

უნდა გავითვალისწინოთ ის ფაქტიც, რომ თუ ვამზადებთ სამეცნიერო, სასწავლო-შემეცნებით სტატიას, მაშინ დოკუმენტის ფორმატი უნდა იყოს PDF (Portable Document Format)⁴ – Adobe-ს ელექტრონული დოკუმენტების პორტატული ღია ფორმატი; სურვილისამებრ, მომხმარებელს შეუძლია ამ ფაილის ამობეჭდვა, ამიტომ ეს ვერსია განსაკუთრებით მისაღები და მოსახერხებელია იმ ადამიანთა ჯგუფისთვის, ვისაც ურჩევნია ტექსტის ფურცელზე წაკითხვა. ელექტრონული გამოცემები შეიძლება სოციალური ქსელით მოვიძიოთ – ესეც დღევანდელ პირობებში მარტივადაა შესაძლებელი.

ციფრული გამოცემა ყველაზე თანამედროვე ინდუსტრიაა. 2015 წელს Amazon-ზე ელექტრონული წიგნების (E-Book) გაყიდულმა რაოდენობამ გადააჭარბა ბეჭდური გამოცემების გაყიდულ რაოდენობას (ეს ციფრი თანდათანობით მატულობს).

ციფრული პუბლიკაციის შექმნის პროცესი იგივეა, რაც ბეჭდური გამოცემებისა. განსხვავება მდგომარეობს შემდეგში:

- ა. ციფრული პუბლიკაცია არ ითვალისწინებს ბეჭდვას და საბოლოო პროდუქციის მისაღებად არ არის საჭირო ბეჭდვასთან დაკავშირებული პირობების დაცვა.
- ბ. ციფრულ პუბლიკაციას არ სჭირდება ფიზიკური გავრცელების ბაზარი, რადგან იგი შეიძლება ინტერნეტით, ელექტრონული წიგნის მაღაზიის საშუალებით შეიძინოს მომხმარებელმა;
- გ. ციფრულ პუბლიკაციაში შეიძლება გამოვიყენოთ აუდიო, ვიდეო და ანიმაციური ეფექტები.

არსებობს ციფრული პუბლიკაციის კიდევ ერთი დადებითი მხარეც, რომელიც პუბლიკაციის გამოცემის ხარჯებს ამოორიცხავს.

¹ https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AD%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%82%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D0%B5_%D0%B8%D0%B7%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5

² https://en.wikipedia.org/wiki/Electronic_publishing

³ <https://ru.wikipedia.org/wiki/HTML>

⁴ https://ru.wikipedia.org/wiki/Portable_Document_Format

უნდა აღინიშნოს, რომ ელექტრონული პუბლიკაცია საშუალებას იძლევა მარტივად და ხშირად განახლდეს და რედაქტირება გაუკეთდეს ამა თუ იმ ინფორმაციას, რაც აგრეთვე ძალზედ აქტუალურია.

ყველა ამ და სხვა პუნქტების გამო, ციფრული პუბლიკაცია იძენს ინტერაქტიულ თვისებებს, რაც ინტენსიურ ურთიერთკავშირს ქმნის ელექტრონულ გამოცემასა და მომხმარებელს შორის.

უნდა აღინიშნოს, რომ ციფრულ პუბლიკაციაში შეიძლება მივუთითოთ სპეციალური ადგილები – ჰიპერტექსტი, ჰიპერბმული, საიდანაც მომხმარებელს (მკითხველს) თავისუფლად შეუძლია გადავიდეს ახალი დათვალიერების ფანჯარაში. ეს საშუალებას იძლევა მკითხველმა თავად შეარჩიოს კითხვის დროს ინფორმაციის მიღების თანმიმდევრობა, საკუთარი ინტერესის შესაბამისად. ბმულს შეუძლია გადაიყვანოს მომხმარებელი, როგორც ერთ, ასევე რამოდენიმე გვერდიან ახალ ციფრულ გამოცემაზე. ასეთი სახის ციფრულ პუბლიკაციას მულტიმედია უწოდებენ.

ტერმინი „მულტიმედია“ აქტიურ გამოყენებაში 1965 წელს გამოჩნდა თეატრალურ შოუში, რომლის დროსაც იყენებდნენ სხვადასხვა გამონათქვამის საშუალებებს: სლაიდი, კინო, ვიდეო, აუდიო, განათების ეფექტები, ცოცხალი მუსიკა და სხვა.

გასული საუკუნის 70-80-იან წლებში „მულტიმედიის“ სახელის ქვეშ გულისხმობდნენ წარმოდგენას, რომელიც შედგებოდა რამდენიმე პროექტის სტატიკური ან დინამიკური გამოსახულებისგან. ამ პროექტს თან ერთვის ხმა, ან ცოცხალი მუსიკა.

მულტიმედია⁵ ლათინური სიტყვაა და ნიშნავს: მულტუმ – ბევრი, მრავალი; მედიუმ – საშუალება. არსებობს ტერმინის ორი განსაზღვრება:

1. მულტიმედია – ეს არის აპარატურული და პროგრამული უზრუნველყოფის კომპლექსი, რომელიც მომხმარებელს საშუალებას აძლევს იმუშაოს დიალოგის რეჟიმში. იგი აერთიანებს გამონათქვამის სხვადასხვა ფორმას – ხმა, ვიდეო, ანიმაცია, კომპიუტერული გრაფიკა, ტექსტი და ყველაფერი ეს შეკრულია ერთ საინფორმაციო პროდუქტში.
2. მულტიმედია – ეს არის ინტერაქტიული სისტემა, რომელიც საშუაოს უზრუნველყოფს უძრავი და მოძრავი კომპიუტერული გრაფიკით, მოძრავი ვიდეოთი, ხმით

და ტექსტით. ანუ ეს არის ტექნოლოგიური ერთიანობა, რომელიც კომპიუტერის საშუალებით აგროვებს, ამუშავებს, ინახავს და წარმოგვიდგენს მონაცემებს, ისეთებს, როგორცაა: ტექსტი, გრაფიკა, ანიმაცია ციფრული გამოსახულება, ხმა, მუსიკა, ვიდეო.

მულტიმედიას გამოყენების ფართო სპექტრი გააჩნია:

კომპიუტერულ სფეროში ეს არის საიტებისა და ჰიპერტექსტების სისტემების შექმნა;

ხელოვნების სფეროში ეს არის კომპიუტერული გრაფიკა, კომპიუტერული ანიმაცია, კომპიუტერული ვიზუალიზაცია, კომპიუტერული ვიდეომონტაჟი, ეფექტები ფილმებსა და ვიდეოში, ხმა და სხვა; მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებში ეს არის – ჟურნალისტიკა, მათ შორის ინტერნეტ-ჟურნალისტიკა, ვერბალური და სოციალური კომუნიკაცია და სხვა.

მულტიმედიის სახეობებს შორის შეიძლება გამოვყოთ:

- ხაზობრივი მულტიმედია – უმარტივესი ფორმა, როდესაც მომხმარებელი (სტუდენტი) მხოლოდ დათვალიერებს მულტიმედიურ პროდუქტს. იგი ამ დროს პასიურია, თავად დათვალიერებისას თანმიმდევრობის ცვლილებაც კი არ შეუძლია;
- ინტერაქტიული (არახაზობრივი) მულტიმედია – ფორმა, რომლის დროსაც მომხმარებელს (სტუდენტს) ეძლევა საშუალება, შეარჩიოს და დიალოგის რეჟიმში მართოს მულტიმედიური პროდუქტის ესა თუ ის ელემენტი;
- ჰიპერმედია – ინტერაქტიული მულტიმედიის ფორმა, რომლის დროსაც მომხმარებელს (სტუდენტს) მიეწოდება მულტიმედიური ელემენტების სტრუქტურა, რომლის შერჩევის თანმიმდევრობას თავად ირჩევს, ანუ თავად შეუძლია მონაცემთა ბაზიდან ინფორმაციისა და ვიზუალური მასალის მიღების თანმიმდევრობის შერჩევა;
- Live Video (ცოცხალი, პირდაპირი ვიდეო) – მულტიმედიის ფორმა, რომლის დროსაც მომხმარებელს (სტუდენტს) აქვს საშუალება რეალურ დროში შეძლოს ინტერაქტიული მუშაობა.

აღსანიშნავი და ძალზედ საინტერესოა ის ფაქტი, რომ მულტიმედიური პროდუქტის მომხმარებე-

⁵ Г. П. Катунин, *Основы мультимедийных технологий, учебное пособие*, Новосибирск, 2017, гл. 11.

ლი ერთდროულად ხდება მკითხველი, მსმენელი, მაყურებელი და მონაწილე.

სიტყვა მულტიმედია შეიძლება გავიგოთ, როგორც პროგრამული გარსი, ასევე პროდუქტი შექმნილი მულტიმედია ტექნოლოგიებით, რომელსაც შესაბამისი კომპიუტერული უზრუნველყოფა აქვს.

ვინაიდან მულტიმედია ტექნოლოგიები კომპლექსური პროდუქტია, ამიტომ მისი ცალკეული შემადგენელი ელემენტები დამოუკიდებელი სახელწოდებებით (ტერმინებით) მოიხსენიება. ყოველ მათგანში ფიგურირებს „მულტიმედია“. მაგალითად, მულტიმედია-დინამიკი, მულტიმედია-სისტემები, მულტიმედია-მომსახურება და სხვა.

თანამედროვე საინფორმაციო-კომუნიკაციური ტექნოლოგიების, განსაკუთრებით ინტერნეტის განვითარებამ, საშუალება მისცა პიროვნებას საერთაშორისო დონეზე გააცნოს ფართო აუდიტორიას თავისი შემოქმედებით-ინდივიდუალური პოტენციალი.

თანამედროვე ელექტრონული კომუნიკაციური სისტემები – ეს ვირტუალური რეალობაა.

მედიატექნოლოგიები თავისთავად შეიძლება დაიყოს ხუთ ტიპად:

1. ადრეული (ხელნაწერი)
2. ბეჭდვითი (ტიპოგრაფია, ლითოგრაფია, ფოტოგრაფია)
3. ელექტრონული (ტელეგრაფი, ტელეფონი, რადიო)
4. მასმედია (კინემატოგრაფია, ტელევიზია)
5. ციფრული (კომპიუტერი, ინტერნეტი).

მულტიმედიის სფეროს განვითარება არის მედიატექნოლოგიური თითოეული ტიპის განვითარების შედეგი – ელექტრონული ციფრული მედიის ახალი ხანა. სწორედ, მულტიმედია პროდუქტია ის პროდუქტი, რომელიც ასე უხვადაა გაჯერებული ინფორმაციით (ტექსტური, აუდიო და ვიდეო), რაც სჭირდება თანამედროვე ადამიანს.

ამასთან, გლობალურ ქსელში, ინფორმაციის წყაროს მიღების დროის შერჩევის განსაზღვრამ (რეალური დროის რეჟიმი ან მოგვიანებით), ღია და ხელმისაწვდომ პირობებში მკვეთრად შეცვალა კომუნიკაცია და ინტერნეტმა თავის თავზე აიღო მნიშვნელოვანი სოციალური ფუნქცია.

მულტიმედია, როგორც ელექტრონული კომუნიკაციის თანამედროვე საშუალება, ხასიათდება გლობალური მასშტაბით, რაც თავისთავად

ცვლის გლობალური კომუნიკაციის კულტურას. იგი ელექტრონული კომუნიკაციის სფეროებს განავრცობს ადამიანთა ცხოვრების ნებისმიერ სფეროში და გვაძლევს საშუალებას შევქმნათ ახალი „ინტელექტი“.

მულტიმედია შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ხელოვნება, რომელშიც მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია საინფორმაციო-ვიზუალურ მხარეს. არიან მეცნიერები, რომლებიც თვლიან, რომ მულტიმედიას საფუძველი ჩაუყარეს ჯერ კიდევ პირველმა ადამიანებმა, რომლებიც თავიანთ სათქმელს კელეზზე ნახატების სახით გადმოგვცემდნენ.

მულტიმედია – ეს არის ხელოვნების თანამედროვე ფორმა, გადმოცემული ციფრული ტექნოლოგიებით და გაჯერებული კრეატიული იდეებით.

დღესდღეობით იბადება ახალი შემოქმედება – ქსელური ხელოვნება (Net Art)⁶, იგივე კიბერკულტურა⁷.

ქსელური ხელოვნება – Net Art – მედიახელოვნების ფორმაა, რომელიც არტისტის მიერ გამოიყენება, როგორც ძირითადი საშუალება ინტერნეტის გლობალური ქსელის საშუალებით გადმოსცეს თავისი შემოქმედება, იდეები. შეიძლება მას ასევე ვუწოდოთ არტ-პროექტი, რომლისთვისაც ინტერნეტი აუცილებელი პირობაა, რათა აღვიქვათ ნამუშევარი, ან ინტერაქტიული ჩართულობით თავად შეგვიძლია ამ პროექტის უშუალო მონაწილენი გავხდეთ.

ქსელური ხელოვნება – Net Art – 1994 წლიდან ჩამოყალიბდა. ამ მოძრაობის ძირითადი წევრები არიან: Vuk Ćosić, Jodi.org, Alexei Shulgina, Olia Lialina, Heath Bunting და სხვა.

გერმანელი კრიტიკოსის ტილმან ბაუმგერტელის (Tilman Baumgärtel) აზრით, Net Art არის: კავშირი, გლობალური მიდწევა, მულტიმედიაურობა, ყოვლისმომცველობა, განწყობა და ინტერაქტიულობა.

კიბერკულტურა თანამედროვე ხელოვნების კულტურაა, რომელიც ეფუძნება კომპიუტერული თამაშების შესაძლებლობების გამოყენებას და ვირტუალური რეალობის შექმნას.

ამ დროისათვის, კომპიუტერული ხელოვნების სხვადასხვა მიმართულებები არსებობს: კომპიუტერული მუსიკა, ინტერაქტიული კომპიუტერული პერფორმანსი, კომპიუტერული ანიმაცია, კომპიუტერული გრაფიკა.

⁶ <https://en.wikipedia.org/wiki/Net.art>

⁷ https://en.wikipedia.org/wiki/Internet_culture

უნდა აღინიშნოს, რომ მულტიმედიისა და შესაბამისად, ციფრული გამოცემები (წიგნები, სტატიები და სხვა) უფრო და უფრო მეტად პოპულარული და მოხმარებადი ხდება, განსაკუთრებით სასწავლო და სამეცნიერო სფეროში, ასევე დისტანციური სწავლებისას. დისტანციური სწავლების დროს დიდი ყურადღება ენიჭება ინტერაქტიულ სწავლებას.

სწავლებისას ინტერაქტიულობა მნიშვნელოვანი ნაწილია, რადგან ამ დროს სტუდენტი მაქსიმალურად არის ჩართული სწავლა-სწავლების პროცესში. იგი ერთდროულად ხედავს, ისმენს და მონაწილეობს ამ პროცესში. შესაბამისად, სწავლის შედეგიც არის მაქსიმალურად მიღწევადი.

უნდა აღინიშნოს, რომ აკრედიტაციის სახელმძღვანელოში დიდი ყურადღება ეთმობა ინტერაქტიულ სწავლებას.

სახელმძღვანელოში განმარტებულია, რომ ინტერაქტიული სწავლება არის თანამედროვე საგანმანათლებლო სისტემა, რომელიც ეყრდნობა პედაგოგისა და სტუდენტის ახალი როლების ძიების პრინციპებს. ის მიზნად ისახავს პედაგოგზე ორიენტირებული ავტორიტარული სასწავლო პროცესის შეცვლას სტუდენტზე ორიენტირებული სასწავლო პროცესით, რომელიც ითვალისწინებს ამ უკანასკნელის ინტერესებსა და მოთხოვნილებებს. ინტერაქტიულ სწავლებას შემოაქვს პედაგოგიაში სწავლებისა და ცოდნის შეფასების ახალი სტრატეგიები. შესატყვისად, იცვლება სწავლების მიზანი. იგი ორიენტირებული ხდება არა მხოლოდ მზა ცოდნის მიღებაზე, არამედ უნარ-ჩვევების გამომუშავებაზე.

სტუდენტი ინტერაქტიული სწავლების სუბიექტია, მისი აქტიური მონაწილეა.

სწავლების პროცესისადმი ეს ახალი მიდგომა ეყრდნობა მნიშვნელოვან საგანმანათლებლო მიმდინარეობას – კონსტრუქტივიზმს. კონსტრუქტივიზმის ძირითადი იდეა ისაა, რომ დავებმართო სტუდენტებს ძველი და ახალი ცოდნის შედარების მეშვეობით, ახალი ინფორმაციის შეგროვებაში, დასკვნების დამოუკიდებლად გამოტანაში, დამოუკიდებლად აზროვნებაში, ცოდნის კონსტრუირება-შენებაში, სასწავლო პროცესში მაქსიმალურ ჩართულობაში. ამის გამო სტუდენტი სწავლის პროცესის აქტიური მონაწილეა. სწავლების კონსტრუქტივისტული მეთოდოლოგია გულისხმობს სწავლების პროცესში სტუდენტთა ინტერესებისა და მოთხოვნილებების მაქსიმალურ გათვალისწინებას, მათ წახალისებას, რათა შეძლონ ფაქტების, მოვლენების, ცნებების ანალიზი და ინტერპრეტაცია.

სასწავლო კურსის სწავლების მეთოდების შერჩევასა უნდა განისაზღვროს სასწავლო კურსის მიზანი და სავარაუდო შედეგი – რა უნდა იცოდეს და რისი გაკეთება უნდა შეძლოს სტუდენტმა. ამის გათვალისწინებით კი შეირჩეს სტუდენტზე ორიენტირებული სწავლა-სწავლების მეთოდები.

სასწავლო კურსი უნდა იძლეოდეს იმის შესაძლებლობას, რომ შევთავაზოთ სტუდენტს საინტერესო ინტერაქტიული კურსი.

ჩვენი აზრით, საჭიროა შეიქმნას კომპიუტერული გრაფიკისთვის მულტიმედიური სასწავლო ლექციების კურსი, რომელიც თავის თავში აერთიანებს ტრადიციულ ტექსტურ, ვიდეო, აუდიო ინფორმაციას. ყოველ ლექციაზე ინტერაქტიულად უნდა მიეწოდოს სტუდენტს შესასწავლი მასალა. ვიდეო ფაილებში ზუსტად უნდა იყოს გადმოცემული პრაქტიკული დავალების შესრულების თანმიმდევრობა. ამას უნდა მოჰყვეს დამოუკიდებელი პრაქტიკული დავალების შესრულება, რადგან არც ერთი დისციპლინის სწავლა, განსაკუთრებით კომპიუტერული გრაფიკის, არ მიიღწევა პრაქტიკული დავალების შესრულების გარეშე. ეს მაქსიმალურად აღქმადსა და დამახსოვრებადს გახდის პროფესორის მიერ ლექციაზე მიწოდებულ ვერბალური და ვიდეო ინფორმაციის დამახსოვრებას. იმის შესაბამისად, თუ რა თემა მიეწოდება სტუდენტს, ტექსტურ მასალას შეიძლება დაურთოთ: ნახატი, ფოტო, სქემა, დიაგრამა, ფოტო, ვიდეო ან აუდიო მასალა. პრეზენტაციაში შესაძლებელია ამა თუ იმ პროცესის აღსაწერად გამოვიყენოთ ანიმაცია, რათა შევექმნათ „მოძრაობის“ ილუსტრაცია. ინტერაქტიული სწავლების პროცესში ვიდეო სიუჟეტების ჩართვა „სწორი“ და „არასწორი“ ნიმუშებით სტუდენტში „ცოცხალ“ ემოციას იწვევს. ეს ხელს შეუწყობს სწავლის პროცესში სტუდენტის მაქსიმალურ აქტივობას.

მოცემული ლექციის აღქმის, დამახსოვრებისა და შესწავლის შემოწმება შესაძლებელი იქნება ყოველ მომდევნო ლექციაზე, გასული ლექციის ფარგლებში ინტერაქტიული ქვიზებით.

MARIAM JANELIDZE
RUSUDAN ERISTAVI

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

ELECTRONIC I. E. DIGITAL PUBLISHING. INTERACTIVE LEARNING

The paper discusses the nature of electronic, or digital publishing, the parameters necessary for its preparation, and what such publications serve. It describes the digital edition which is a digital version of the traditional publishing activity used for iPad, iPhone, Android, iBook, E-Book, web pages and blogs. The work focuses on multimedia as an interactive system that provides work with dynamic and static computer graphics, dynamic video, sound, and text and presents it as a modern art form conveyed by digital technologies and saturated with creative ideas.

The article also discusses the benefits of interactive learning and its ability to make students more active.

მარიამ დავითაშვილი

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

ადმოსავლური მედიტაციების გამოყენება ფოტოგრაფიის შესწავლის პროცესში*

2018 წლის დეკემბერში გამოვეცი ჩემი სადოქტორო ნაშრომი „ციფრული ფოტოგრაფიის და აუგმენტური რეალობის როლი ჰიპერტექსტსა და ჰიპერმედიაში“. როდესაც წიგნი დავასრულე მივხვდი, რომ ნაშრომი აგებულია დასავლურ (ევროპულ და ამერიკულ) გამოცდილებაზე. ჩემს მიერ ჩატარებული ექსპერიმენტების გარდა, ნაშრომში დამუშავებული თემების განსაზღვრებად, გამოყენებული მაქვს ევროპული და ამერიკული ლიტერატურა.

მონოგრაფიის დასრულების შემდეგ, წავიკითხე კენეტ გოლდსმიტის წიგნი „Uncreative Writing“, სადაც ავტორი, როგორც „მულტიმედია არტისტი და სიტყვების აღმასრულებელი მენეჯერი“, გვთავაზობს პროვოკაციულ მანიფესტს ციფრული ეპოქის საკითხავი ლიტერატურისთვის¹. ამ წიგნში ვხვდებით ინოვაციურ იდეებს, ტექნიკებსა და არტისტულ მაგალითებს მედიახელოვნების ახლებური გაზრებისათვის.

ერთ-ერთ ქვეთავში – „Anticipating Instability“ (მოსალოდნელი არასტაბილურობა), ილუსტრირებულია პეტერ ჰატჩინსონის ფოტონამუშევარი „მოდრავი ღრუბლები“ (1970), რომელიც შესრულებულია ჰათჰა იოგას ტექნიკის გამოყენებით, რაც გულისხმობს ინტენსიურ კონცენტრაციასა და მედიტაციური ენერჯის მობილიზაციას (სურ. 1).

პარალელურად გავეცანი ოშოს ნარინჯისფერ წიგნს, გავიარე იოგას კურსი, ჩავუდრმავდი მედიტაციის ტექნიკის არსს და აღმოვაჩინე, რომ ხედვის კონცენტრაციის განვითარებისთვის ძალიან მნიშვნელოვან გამოცდილებას წარმოადგენს ადმოსავლური შემეცნება.

ადმოსავლური მედიტაციები აგებულია სუნთქვით ვარჯიშებზე და მზერით კონცენტრაციაზე, რადგან ადამიანი არ სუნთქავს არც წარსულში და არც მომავალში, არამედ სუნთქავს აწმყოში.

მზერის კონცენტრაცია ეფუძნება ასევე აწმყო დროს და როგორც როლანდ ბარტი აღნიშნავს თავის წიგნში „კამერა ლუციდა“ – ფოტოგრაფია ეს არის სამხილი, არსებობის დასტური, თუნდაც ეს დასტური იყოს წამიერი. ფოტოგრაფია მუდმივ კავშირშია „აქ და ახლას“ შერქმობასთან².

მედიტაციური ტექნიკები წარმოადგენს იშვიათ შესაძლებლობას, რომ თავიდან ავიცილოთ დაძაბულობა, მივაღწიოთ „აქ და ახლას“ მდგომარეობას და აღმოვაჩინოთ საკუთარი თავი.

მედიტაცია ყოველთვის აწმყო დროშია, იგი სპონტანურობაა. შენ ვერ იმედიტირებ, შენ შეგიძლია იყო მედიტაციაში. შენ ვერ იქნები კონცენტრაციაში, მაგრამ შეგიძლია კონცენტრირდე. კონცენტრაცია ადამიანურია, მედიტაცია ღვთიური, – ამბობს ოშო.

ნაშრომში წარმოდგენილი მაქვს რამდენიმე ადმოსავლური მედიტაცია, რომელიც უშუალოდ ფოტოგრაფიულ პრაქტიკას უკავშირდება. 2019 წლის მაისში მივლინებული ვიყავი იტალიაში, ქ. გენუას ნატიფი ხელოვნების აკადემიაში და ეს პროექტი იტალიაში ერთთვიანი ყოფნის პერიოდში განვახორციელე. განათება-სინათლე, კადრის დაფიქსირება-დაჭერა, კადრის მოლოდინი, ფერების გრადაცია, ყურება-ყურადღება – სწორედ ის თემებია, რომლებიც თან ახლავს ფოტოგრაფს მუშაობის პროცესში. ლიგურიის ოლქის სილამაზე და პროფესიონალური გარემო გენუას სამხატვრო აკადემიაში დამეხმარა პროექტის განხორციელებაში, რისთვისაც განსაკუთრებული მადლობა მინდა გადავუხადო თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიასა და გენუას ნატიფი ხელოვნების აკადემიას.

* პროექტი შესრულებულია იტალიაში, ქ. გენუას ნატიფი ხელოვნების აკადემიაში.

¹ K. Goldsmith, *Uncreative Writing*, 2011, New York, გვ. 64-66.

² მ. დავითაშვილი, *ციფრული ფოტოგრაფიის და აუგმენტური რეალობის როლი ჰიპერტექსტსა და ჰიპერმედიაში*, 2018, გვ. 48.

მზის ამოსვლის მედიტაცია – მას აღმოსავლეთში ოქროსფერი სინათლის მედიტაციას უწოდებენ. როცა ღრმად შედიხარ მედიტაციაში, გონება ქრება, დროც ქრება. აქედან გამომდინარე, საუკუნეების მანძილზე მისტიკოსები ამბობდნენ, რომ „დრო და გონება სხვა არაფერია თუ არა ერთი მომენტის ორი მხარე. დრო არის გონების არსებობის გზა“³ (სურ. 2, 3).

ამიტომ, ტოტალურად „აქ და ახლა“ ცხოვრება – მედიტაციაა.

შეჩერდი – Stop

დღის განმავლობაში 6-ჯერ შეჩერება – მედიტაციაა. ეს აუცილებლად მოულოდნელად უნდა გაკეთდეს. ქუჩაში სიარულისას, რა სიტუაციაც არ უნდა იყოს, რაც არ უნდა ხდებოდეს, არაინაირი მოძრაობა. უნდა შეაჩერო მზერა, იყო ახლანდელ დროში და დაიწყო ფოტოგრაფირება. შემდეგ ისევ შეიძლება ამოძრავება. ეს მედიტაცია აუცილებლად უეცარი უნდა იყოს (სურ. 4).

„ყველას, ვისი ცხოვრებაც კრეატიულ სამუშაოსთან არის დაკავშირებული, შეუძლია, თავისი საარსებო წყარო მედიტაციად აქციოს.“ „ხელოვნება მედიტაციაა, ნებისმიერი აქტივობა ხდება მედიტაცია, თუ მასში იკარგებით, ასე რომ, უბრალო ტექნიკოსად ნუ დარჩებით“, – ამბობს ოშო. „თუკი მხოლოდ სპეციალისტი ხართ, მაშინ ხატვა არასოდეს გადაიქცევა მედიტაციად, თქვენ გიჟურად უნდა იყოთ მასში, მთლიანად უნდა დაიკარგოთ, არ უნდა იცოდეთ სად მიდიხართ, არ უნდა იცოდეთ რას აკეთებთ“³.

მედიტაცია გამოცდილება არაა, ის მოწმის გაცნობიერებულობაა, უბრალოდ შეხედეთ, უყურეთ და კონცენტრირებული დარჩით ყურებაზე, ამ დროს ყველაფერი გაერთიანებულია, სხვა შემთხვევაში კი არა. ამ დროს ყველა და ყველაფერი ავსებულია. იმედიტირეთ საყვარელი ადამიანის სახეზე. თუ ყვავილები გიყვართ, იმედიტირეთ ვარდზე ან მთვარეზე, ნებისმიერ რამეზე, რაც მოგწონთ.

ჩუმად ჯდომა და ლოდინი

ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მედიტაცია ლოდინის მედიტაციაა. როდესაც იპოვი გარკვეულ ადგილს, მოთავსდები და იწყებ ლოდინს. ხედვითი კონცენტრაციისას კადრის მოლოდინი უმნიშვნელოვა-

ნესი პროცესია. ლოდინი არის მედიტაცია, დალოდება მთელი ცნობიერებით. შემდეგ ხდება, რასაც ელოდები (სურ. 5).

უბრალოდ აიხედ ცაში

„იმედიტირეთ ცაზე“ – ამბობს ოშო. როდესაც დრო გამოგიჩნდებათ, დაწეით მიწაზე, უყურეთ ცას. პარალელურად ჩნდება ფოტოგრაფირების სურვილი. დაე ეს იყოს თქვენი მედიტაცია. ხანდახან ღია თვალებით, ხანდახან დახუჭული თვალებით. რადგან ცა შიგნითაცაა, როგორც დიდიცა იგი გარეთ, ისეთივეა შიგნითაც⁴.

ამასთანავე, უნდა აღინიშნოს, რომ როდესაც რამე ლურჯს უყურებ, მაგალითად, ცას, მდინარეს, ჩაიხედეთ მის სილურჯეში და ღრმა კავშირს იგრძნობთ. დიდებული სიჩუმე დაეშვება თქვენზე. ლურჯი ერთ-ერთი ყველაზე სპირიტუალური ფერია – სიჩუმის, სიწყნარის, გაწონასწორებულობის, დასვენების, მოდუნების ფერი (სურ. 6, 7).

მედიტაცია თავგადასავალია, უდიდესი თავგადასავალი, რაც კი ადამიანის გონებას შეუძლია წამოიწყოს. მედიტაცია უბრალოდ ყოფნა ემოციების, აზრების და მოქმედებების გარეშე.

უძრავი ობიექტების ყურება

ნებისმიერ ადგილას შეიძლება დაჯდე, მაგრამ წინ რაიმე ყურადღების მისაქცევი ობიექტები არ უნდა იყოს. საგნები მეტისმეტად არ უნდა მოძრაობდნენ. შეიძლება უყურო ხეებს, რადგან ისინი არ იძვრიან. პარალელურად ხდება ფოტოგრაფიული რეალობის ძიების პროცესი.

მეორე მნიშვნელოვანი საკითხია ის, რომ რაიმეს გამორჩევით არ უნდა უყურო, დააკვირდე სიცარიელეს. თვალები რაღაცაზე თავისთავად შეჩერდება, არ უნდა დაინტერესდე კონკრეტული ნივთით, არამედ დააკვირდე მთლიანობას – ჩნდება ფოტოგრაფირების სურვილიც.

მედიტაცია ნიშნავს სურვილიდან, ფიქრიდან, გონებიდან თავის დახსნას. მედიტაცია ნიშნავს მოცემულ მომენტში, აწმყოში მოდუნებას (სურ. 8, 9).

ყურება

მედიტაცია სხვა არაფერია თუ არა თვალის ახელის ხელოვნება, იმ მტვრის ჩამოშორება, რომელიც ცნობიერების სარკეს ადევს. მტვრის დაგროვება ბუნებრივია. ადამიანები მოგზაურები ვართ,

³ ოშო, *ნარინჯისფერი წიგნი*, ოშოს მედიტაციის ტექნიკები, თბილისის მედიტაციის ცენტრი, გვ. 59-60.

⁴ ოშო, *ნარინჯისფერი წიგნი*, გვ. 78.

ვიმტვერებით და ხანდახან ეს მტვერი იმდენია, რომ სარკეს მთლიანად ფარავს. ადამიანი თვითონ არის სარკე, მოგზაური სარკე. იგი მას ვერ დაკარგავს, მაგრამ შეიძლება დაავიწყდეს მისი არსებობა. მედიტაცია თვალების ახელაა, მედიტაცია ყურებაა (სურ. 10).

ყოველგვარი სიტყვების გარეშე ყურება

„სცადეთ, პატარა მოქმედებებში გონება არ ჩართოთ“, – ამბობს ოშო. „უყურებთ ყვავილს? უბრალოდ უყურეთ. არ თქვათ, რომ „მშვენიერია“ ან „მახინჯია“. არაფერი თქვათ, შეწყვიტეთ ვერბალიზაცია.

უყურეთ ბუნების ქმნილებებს – კლდეებს, ყვავილებს, ხეს, მზის ამოსვლას, ჩიტებს, მოძრავ დრუბლებს. უყურეთ ისეთ რამეებს, რასთანაც ძლიერი ემოციური კავშირი არ გაქვთ, რასთანაც შეგიძლიათ ინდიფერენტული დარჩეთ“ (სურ. 11, 12)⁵.

იმედიტირეთ სინათლეზე

რაც უფრო მეტს იმედიტირებთ სინათლეზე, უფრო და უფრო გაგაოცებთ იმის შეგრძნება, რომ რაღაც გახსნას იწყებს თქვენში. იგი კვირტის ყვავილად გადაქცევას მოგაგონებს. სინათლეზე მედიტაცია არის ერთ-ერთი ყველაზე ძველი მედიტაცია და უნდა აღინიშნოს, რომ ფოტოგრაფიასთან მჭიდრო კავშირშია. მედიტაცია ნებისმიერ სინათლეზე – მზის სინათლესა თუ სანთლის შუქზე (სურ. 13, 14).

ქართული ენა, ნიკო მარის თანახმად, განეკუთვნება ქართველურ-კავკასიურ-მედიტერანულ ენათა ჯგუფს, რომელიც თავის მხრივ, ინდოევროპულ ენათა ოჯახის ნაწილია (სურ. 15). ჩემთვის ძალიან მნიშვნელოვანია ამ ორი ცივილიზაციის ურთიერთკავშირი. გარდა ამისა, ვფიქრობ, რომ საინტერესო გამოცდილებას წარმოადგენს ვიზუალური ხელოვნებით, კერძოდ ფოტოგრაფიით დაინტერესებული პირებისთვის ამ ტიპის აღმოსავლური მედიტაციები, რომლებიც ევროპულ სივრცეში განვანხორციელებ.

⁵ ოშო, დასახ. ნაშრ., გვ. 117.

MARIAM DAVITASHVILI

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

USE OF THE ORIENTAL MEDITATION TECHNIQUES DURING THE PROCESS OF STUDYING PHOTOGRAPHY*

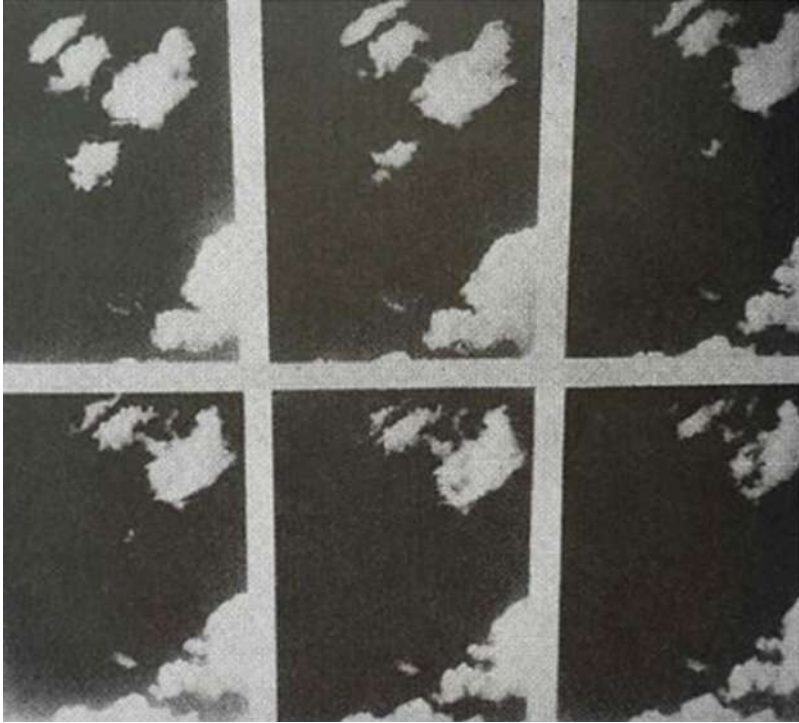
In December 2018 Mariam Davitashvili published the book dedicated to her PHD research “The Role of Digital Photography and Augmented Reality in the Hypertext and Hypermedia”. When she finished working on the monograph, she analyzed (guess) the fact, that the book was based on the Western (European-American) experience. In the publication she presented the experiments realized during the study and used the European and American literature to research the topics of her dissertation.

Consequently, when the book has already been finished Davitashvili had a possibility to read Kenneth Goldsmith’s book *Uncreative Writing* where the author as a “multimedia artist and executive manager of words, offers a provocative manifesto for writing in the digital era, with a treasure trove of ideas, techniques, and examples that allow us to make in new - again!”

In parallel, in this article the author also introduces the *Orange Book* by Osho. She passed a Yoga course and is deeply impressed by the meaning of the oriental meditative techniques after having discovered that the oriental perception of universe is a very important experience for improvement of gaze concentrations.

Photography is a source of permanent connections with the sense of “here and now” and the meditative techniques offer rare possibility to avoid the tension, achieve condition of “here and now” and discover inner possibilities.

* The project was carried out in Italy, at the Academy of Fine Arts of Genoa.



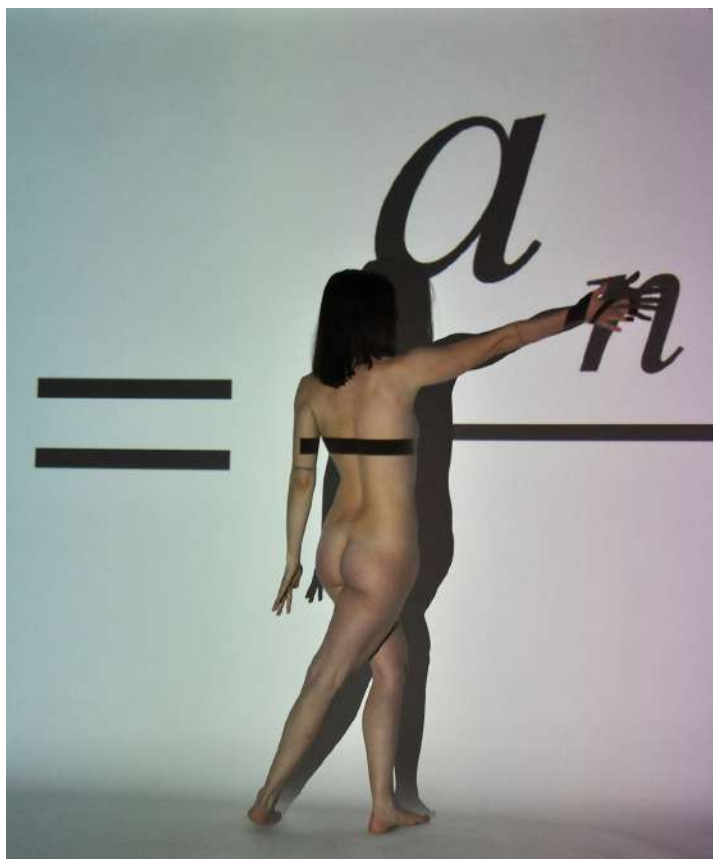
1. პეტერ ჰატჩინსონი, მოძრავი დრუბლები, 1970
Peter Hutchinson, Dissolving Clouds, 1970



- 2.3. ქ. გენუა, სადგურის მიმდებარე ტერიტორია
Genoa, Station Square



4. დღის განმავლობაში მოულოდნელად გადაღებული 6 კადრი
Six shots unexpectedly taken during a day



5. კადრის მოლოდინი, მიღებული კადრი
Waiting for a shot. Taken image



6.7. ფოტოგრაფირების პროცესში ლურჯ ფერზე კონცენტრირება
Focusing on blue color during the process of taking photos



8. 9. ქ. გენუა, 2019

Genoa, 2019

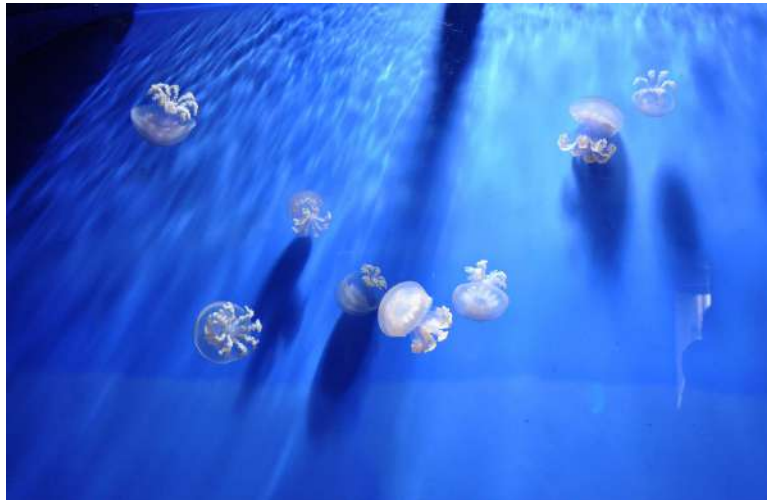


10. გენუა, დელფინარიუმი, 2019

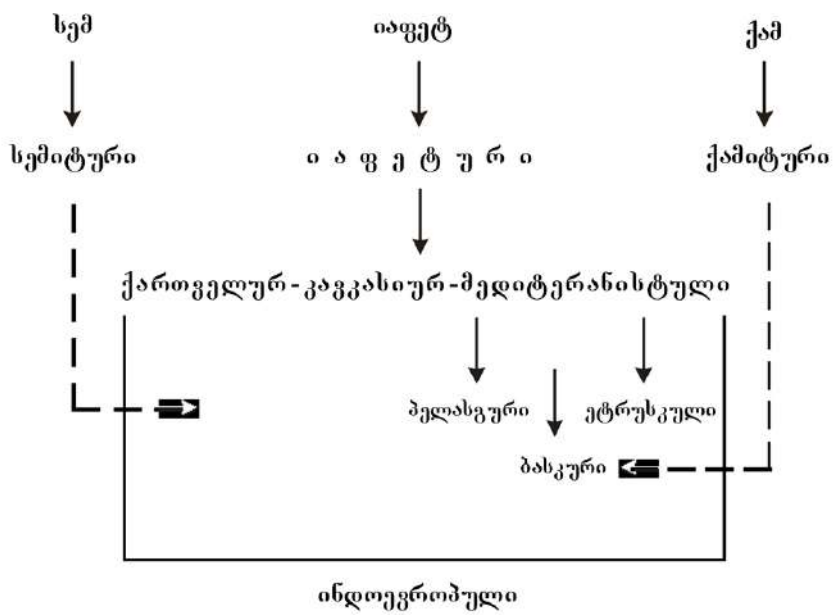
Genoa, Dolphinarium, 2019



11. 12. ფოტოგრაფირებისას კონცენტრაცია ბუნების
ქმნილებებზე
Focusing on the natural creatures during the process of
takings photos



13. 14. ფოტოგრაფირება სხვადასხვა სინათლეზე
Taking photos in different lights



15. ინდოევროპულ ენათა ჯგუფი / Indo-European linguistic group

ბიორგი ზაქარაშვილი

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

კულტურის სფეროს სარგებლიანობა, ჩართულობა და ხელმისაწვდომობა ეთნიკური უმცირესობებისთვის საქართველოში

საქართველო, ეთნიკური, კულტურული და რელიგიური თვალსაზრისით, მრავალფეროვანი ქვეყანაა. აქ საუკუნეების მანძილზე ერთმანეთის გვერდით მშვიდობიანად ცხოვრობდნენ და თანაარსებობდნენ სხვადასხვა ეთნოსისა და აღმსარებლობის ადამიანები. მიგრაციას ისეთივე უძველესი ასაკი აქვს, როგორც კაცობრიობის ისტორიას. ადამიანთა ჯგუფები ისტორიულად, სხვადასხვა (სამხედრო, პოლიტიკური, სოციალური, რელიგიური) მიზეზებით გადაადგილდებოდნენ.

გეროს მოსახლეობის განყოფილების 2018 წლის მონაცემების მიხედვით დღეისათვის მსოფლიოს მოსახლეობის დაახლოებით სამი პროცენტი – 175 მილიონი ადამიანი არ ცხოვრობს იმ ქვეყანაში, სადაც დაიბადა. მსოფლიოს მოსახლეობის რაოდენობა დღესაც იზრდება, თუმცა არა ორი პროცენტით, როგორც ეს XX საუკუნეში იყო, არამედ 1,2 პროცენტით. მიგრაციის მასშტაბი კი ძალიან გაიზარდა, რასაც, როგორც ირკვევა, განსაკუთრებით შეუწყო ხელი ბოლო ოცწლეულის გეოპოლიტიკურმა ცვლილებებმა. ამან ბევრი შიდამიგრაციული პროცესი საერთაშორისო მიგრაციად აქცია. ეთნიკური უმცირესობების მიმართ ხელშემწყობი პოლიტიკის გატარება ცალკეულ ქვეყნებში, გარდა საერთაშორისო ვალდებულებებისა, კონკრეტულ ქვეყანასა და მოსახლეობის შემწყნარებლობაზე დამოკიდებული.

გარემოს, სადაც მოსახლეობის ყველა, მათ შორის უმცირესობათა ჯგუფებიც, თანაბრად მონაწილეობს საზოგადოებისათვის მნიშვნელოვანი გადაწყვეტილების მიღების პროცესში, შეგვიძლია მრავალფეროვანი გარემო ვუწოდოთ. მრავალფეროვნება ეფუძნება ფაქტს, რომ ერთმანეთისაგან განსხვავებული ადამიანები აღიარებენ თითოეული ადამიანის უნიკალურობასა და ინდივიდუალურობას, პატივს სცემენ და იმეცნებენ ერთმანეთს განსხვავების მიუხედავად, რასაც შედეგად მოაქვს საზოგადოების უფრო ფართო თანამონაწილეობა ქვეყნის პოლიტიკურ და სოციალურ ცხოვრებაში, ეს კი დემოკრატიული სახელმწიფოს განუყოფელი ნაწილია. მრავალფეროვანი გარემოს ცნება დაკავშირებულია ადამიანთა თანასწორობის აღიარებასთან. დღეს თანასწორობა კაცობრიობის უმნიშვნელოვანეს მონაპოვრად მიიჩნევა, თუმცა საუკუნეების მანძილზე განსხვავებული ადამიანების დევნა, განადგურება, სისხლისმღვრელი ომების გაჩაღება ჩვეულებრივი მოვლენა იყო. ადამიანებს დევნიდნენ, იძულებით ამუშავებდნენ და სხვადასხვა სასტიკი მეთოდებით უსწორდებოდნენ მხოლოდ იმის გამო, რომ ისინი ერთმანეთისაგან განსხვავდებოდნენ (რელიგიით, კულტურით).

ეთნიკური უმცირესობების უფლებების დაცვის შესახებ დღეისათვის უამრავი დეკლარაცია და კონვენცია არის მიღებული. შექმნილია სახელმწიფო და დამოუკიდებელი ინსტიტუტები, რომლებიც პერმანენტულად ახორციელებენ მონიტორინგს, რომ უზრუნველყოფილი იყოს მათი ჩართულობა საზოგადოებრივ, პოლიტიკურ, ეკონომიკურ ცხოვრებაში.

2006 წლის 1 აპრილიდან საქართველო შეუერთდა კონვენციას „ეროვნულ უმცირესობათა დაცვის შესახებ“, რომელიც ავალდებულებს ქვეყნებს მათ მიერ აღებული ვალდებულება შეასრულონ სამართლიანად და ხელი შეუწყონ ეთნიკური უმცირესობების ინტეგრაციას იმ ქვეყანაში, სადაც ისინი ცხოვრობენ. ამ კონვენციაში საუბარია თანაბარ უფლებებზე ყველა დარგში მათი ჩართულობისათვის. კონვენციის მე-2 ნაწილის მე-5 მუხლის მიხედვით: „მხარეებმა უნდა აიღონ ვალდებულება შეუქმნან აუცილებელი პირობები იმ პირებს, რომლებიც მიეკუთვნებიან ეროვნულ უმცირესობებს. მათი კულტურის შენარჩუნებისა და განვითარებისათვის, მათი თვითმყოფადობის ძირითადი ელემენტების, კერძოდ, რელიგიის, ენის, ტრადიციებისა და კულტურული მემკვიდრეობის დაცვისათვის“¹.

¹ „ევროპული ჩარჩო კონვენცია ეროვნულ უმცირესობათა დაცვის შესახებ“. სტრასბურგი 1 თებერვალი 1995 წელი. <https://matsne.gov.ge/ka/document/view/1244853?publication=0> (ბოლოს გადამოწმებულია 2018 წლის 8 მაისს).

საქართველოს სტატისტიკის ეროვნული სამსახურის (საქსტატი) 2014 წლის აღწერის მიხედვით, საქართველოს მოსახლეობის 86,8% ქართველები, 6,3% – აზერბაიჯანელები, 4,5% – სომხები, 0,7% – რუსები, 0,4% – ოსები, 0,3% – იეზიდები, 0,2% – ქისტები, 0,2% – უკრაინელები, 0,1% – ბერძნები და 0,1% ასირიელები შეადგენენ².

საქართველოს კონსტიტუციის მიხედვით კი, „საქართველოს მოქალაქენი თანასწორი არიან სოციალურ, ეკონომიკურ, კულტურულ და პოლიტიკურ ცხოვრებაში, განურჩევლად მათი ეროვნული, ეთნიკური, რელიგიური თუ ენობრივი კუთვნილებისა. საერთაშორისოდ აღიარებული პრინციპებისა და ნორმების შესაბამისად, მათ უფლება აქვთ თავისუფლად, ყოველგვარი დისკრიმინაციისა და ჩარევის გარეშე განავითარონ თავიანთი კულტურა, ისარგებლონ დედაენით პირად და საჯარო³ ცხოვრებაში“.

საქართველო, როგორც მრავალეთნიკური და ტოლერანტული ქვეყანა, საუკუნეებია არსებობს, რასაც ადასტურებს არამარტო მოსახლეობის აღწერა, არამედ მათი ინტეგრაცია კულტურულ და სოციალურ სივრცეებში. ქვეყნის მთელ ტერიტორიაზე არსებული სხვადასხვა ეთნიკური თემები თავისებურ კულტურებს ქმნიდნენ და დღემდე აგრძელებენ მოღვაწეობას. მაგალითად, თბილისის ეთნიკური და კულტურული სივრცეც საკმარისია, სადაც ხანგრძლივი დროის მანძილზე, ერთმანეთის გვერდით ცხოვრობდნენ ქართველები და სომხები (ქართველების შემდეგ თბილისის მოსახლეობის ყველაზე დიდ ეთნიკურ ჯგუფს სომხები შეადგენდნენ), ებრაელები და აზერბაიჯანელები, სპარსელები, ქურთები, დაღესტნელები. XIX საუკუნეში გაჩნდა რუსებისა და გერმანელების უბნები. ჩამოსახლდნენ ოსები, ბერძნები და სხვები.

მაგ., კლდისუბანში, ფეთხანის სამრეკლოს სიანლოვს, შემადღებულ ადგილზე დგას ოთხუთხა შენობა, ჩამონგრეული გადახურვით, რომლისგანაც ამარის მცირე ნაწილიღაა შემორჩენილი. პლატონ იოსელიანის ცნობით, აქ უძველესი დროიდან ცეცხლთაყვანისმცემელთა სალოცავი – ათეშგა მდგარა და დღემდე აგრძელებს სიცოცხლეს; 1818 წელს სოფ. კუკიის მიმდებარე ტერიტორიაზე, რომელსაც შემდგომ ალექსანდრელორ-

ფი ეწოდა, ვიუტენბერგიდან წამოსული გერმანელი კოლონისტები დასახლდნენ და იქ თავიანთი ეკლესია – კირხე ააგეს. ვანქის უბანში, სადაც სომხური მონასტერი ვანქი მდგარა, სომხები მკვიდრობდნენ; ყოფილ ფრანგთა უბანში, დღევანდელ გ. აბესაძის ქუჩაზე, კათოლიკური ეკლესია დგას, რის გამოც ამ ქუჩას ფრანგთა ქუჩას უწოდებდნენ, ხოლო ეკლესიის გარშემო დასახლებას – „ფრანგთა უბანს“ და სხვა.

2008 წლის 1 ოქტომბრიდან⁴ საქართველოში ძალაში შევიდა 2005 წლის პარიზის კონვენცია „კულტურული თვითგამოხატვის მრავალფეროვნების დაცვისა და ხელშეწყობის შესახებ“⁵, რომელიც მიიღეს იუნესკოს გენერალური კონფერენციის 33-ე სესიაზე (პარიზში, 2005 წლის 3-21 ოქტომბერს). კონვენცია „კულტურული თვითგამოხატვის მრავალფეროვნების დაცვისა და ხელშეწყობის შესახებ“ განამტკიცებს კავშირს კულტურას, განვითარებასა და დიალოგს შორის, ამასთანავე, ქმნის კულტურის სფეროში საერთაშორისო თანამშრომლობის განვითარების მექანიზმებს. ამ მხრივ, იგი ადასტურებს სახელმწიფოს სუვერენულ უფლებას შეიმუშაოს კულტურის პოლიტიკა „კულტურული თვითგამოხატვის მრავალფეროვნების დაცვისა და ხელშეწყობის“ მიზნით, „კულტურების აყვავებისა და თავისუფალი ურთიერთქმედების პირობების შექმნა ურთიერთხელსაყრელ საფუძველზე“ (კონვენციის პირველი მუხლი).

კონვენცია ასევე ხაზს უსვამს კულტურის როლს მდგრადი განვითარების პროცესში (მე-13 მუხლი), მხარს უჭერს სამოქალაქო საზოგადოების აქტიურ მონაწილეობას მიზნების მიღწევის საკითხში (მე-11 მუხლი), ცენტრალურ ადგილს უთმობს საერთაშორისო თანამშრომლობისა და სოლიდარობის განმტკიცებას (მე-12-მე-19 მუხლები). დოკუმენტში ასევე ხაზგასმულია „ინტელექტუალური საკუთრების უფლებათა მნიშვნელობა კულტურის სფეროში მოღვაწე ადამიანების მხარდასაჭერად“ და დადასტურებულია, რომ „აზრის, შეხედულებათა გამოხატვის და ინფორმაციის თავისუფლება, ისევე როგორც მედიის მრავალფეროვნება,

⁴ საქართველოსათვის ძალაშია 2008 წლის 1 ოქტომბრიდან. რატიფიცირება მოახდინა საქართველოს პარლამენტმა.

⁵ საქართველოს პრეზიდენტის ბრძანებულება №253, 2008 წლის 14 მაისი, ქ. თბილისი; „კულტურული თვითგამოხატვის მრავალფეროვნების დაცვისა და ხელშეწყობის შესახებ“ კონვენციის დამტკიცებისა და ძალაში შესვლის თაობაზე.

² http://census.ge/files/results/Census%20Release_GEO (ბოლოს გადამოწმებულია 2018 წლის 12 მაისს).

³ საქართველოს კონსტიტუცია, თავი მეორე. მუხლი 38. გვ. 10.

ხელშეწყობ პირობებს უქმნის კულტურულ თვითგამოხატვას საზოგადოებაში“ (პრეამბულა).

საქართველოს მთავრობა, ქვეყანაში კულტურისა და მრავალფეროვნების გავრცელების და ხელშეწყობის თვალსაზრისით, არაერთ მნიშვნელოვან პროექტსა და ღონისძიებას ახორციელებს. ქართულ ენაში მომზადების საგანმანათლებლო პროგრამა, რომელიც საქართველოს მთავრობამ 2010 წელს ეთნიკური უმცირესობების ინტეგრაციის ხარისხის გაზრდის მიზნით შექმნა, (პროგრამის სახელწოდება „1+4“) უმცირესობების წარმომადგენლებს შესაძლებლობას აძლევს საქართველოს უმაღლეს სასწავლებლებში გამარტივებული წესით ჩააბარონ.

გამარტივებული სისტემა, ე.წ. 1+4 პროგრამა, ითვალისწინებს ზოგადი უნარების გამოცდის სომხურ, აზერბაიჯანულ, აფხაზურ ან ოსურ ენებზე ჩაბარებას და შემდგომ ერთი წელი ქართულ ენაში მომზადების საგანმანათლებლო პროგრამაზე სწავლას. ყოველწლიურად პროგრამის ფარგლებში 100 სომხურენოვანი და 100 აზერბაიჯანულენოვანი სტუდენტი ფინანსდება. ამ პროგრამის დაწყების წლიდან (2010), ყოველწლიურად იზრდება არაქართულენოვანი სტუდენტების ჩარიცხვის რაოდენობა ქართულ უმაღლეს სასწავლებლებში. 2010 წელს 247 სტუდენტი ჩაირიცხა. მომდევნო წლებში ჩარიცხული სტუდენტების რიცხვი იზრდებოდა და 2017 წელს 1047 სტუდენტს მიაღწია.

2016 წლის პირველი ივლისიდან საქართველოში ძალაშია და ამოქმედდა ევროკავშირთან ასოცირების ხელშეკრულების ყველა მუხლი. ევროპასთან ასოცირების შეთანხმების მოთხოვნილ ვალდებულებებში ერთ-ერთი ძირითადი დირექტივა კულტურული მრავალფეროვნების დაცვასა და ხელშეწყობას ეხება, ასოცირების ხელშეკრულების მე-17 თავი 362, 363 მუხლის გათვალისწინებით, იუნესკოს 2005 წლის „კულტურული თვითგამოხატვის მრავალფეროვნების დაცვისა და ხელშეწყობის შესახებ“ კონვენციით არის განმტკიცებული ასევე, მნიშვნელოვანია ე.წ. შემოქმედებითი ინდუსტრიების განვითარება.

დღესდღეობით თვით ის იდეა, რომ კულტურული მრავალფეროვნება, მათ შორის, ეთნიკურ და რელიგიურ უმცირესობათა კულტურული მემკვიდრეობა, უნდა ემსახურებოდეს ეკონომიკურ ზრდას, ექსპორტისა და დასაქმების ხელშეწყობას,

რომ ეს დარგი უნდა გაძლიერდეს, ჯერჯერობით არ არის პოპულარული და არც შესწავლილი.

საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვისა და სპორტის სამინისტროს ყოველწლიური პროგრამული კონკურსების მიზანია, საქართველოს კულტურული თვითგამოხატვის მრავალფეროვნების დაცვისა და პოპულარიზაციის მიზნით, საქართველოს ეთნიკურ უმცირესობათა კულტურული თვითმყოფადობის ღონისძიებების მხარდაჭერა, რომელიც ხორციელდება „ხელოვნების განვითარების ხელშეწყობის ქვეპროგრამის“ ღონისძიების – „ეთნიკურ უმცირესობათა ხელშეწყობა“ ფარგლებში. სადაც ასახულია საქართველოს ეთნიკურ უმცირესობათა თვითმყოფადობის ამსახველი ღონისძიებები.

გარდა ამისა სახელმწიფოს მიერ პროგრამულად ფინანსდება საქართველოში არსებული ეთნიკური უმცირესობების კულტურის ობიექტები, რაც გულისხმობს თეატრებისა და მუზეუმებისთვის გამოყოფილ წლიურ დაფინანსებას და სხვა პროექტებს. საქართველოს კულტურისა და სპორტის სამინისტროს ხელშეწყობით თბილისსა და რეგიონებში „ეთნიკურ უმცირესობათა ტრადიციული სახალხო დღესასწაულების და ღონისძიებების ხელშეწყობის მიზნით“ ტარდება კონკურსი. 2016 წელს სამინისტროს მიერ გამოცხადებულ კონკურსში გაიმარჯვა შემდეგმა პროექტებმა: „ბოშათა კულტურის ფესტივალი“⁶, „ჰაირატუნ“ – „სომხური ტრადიციული დღესასწაული „კათნაპური“ და სხვა⁷.

ეთნიკური უმცირესობებისადმი პატივისცემის ნიშნად, საქართველოში ასევე აღინიშნება აზერბაიჯანელი მოსახლეობის სახალხო დღესასწაული ნოვრუზ ბაირამი. ამ დღესასწაულით გაზაფხულის შემოსვლას აღნიშნავენ (2010 წელს გაერომ ნოვრუზ ბაირამობა გამოაცხადა საერთაშორისო დღეთ); ასევე ტარდება ერთ-ერთი უძველესი ებრაული დღესასწაული „ხანუკა“ და საიათნოვასადმი მიძღვნილი დღესასწაული „ვარდატონი“ (ვარდების დღესასწაული, რომელიც თბილისშია დაარსებული 1914 წელს და მის დამფუძნებლებად ჰოვანეს თუმანიანი და იოსებ გრიშაშვილი ითვლებიან).

⁶ ა(ა)იპ – „განიარაღება და არა ძალადობა“.

⁷ [http://mcs.gov.ge/News/saqartvelos-centrsa-da-regioneb-shi-etnikur-umc-\(1\).aspx](http://mcs.gov.ge/News/saqartvelos-centrsa-da-regioneb-shi-etnikur-umc-(1).aspx) (ბოლოს გადამოწმებულია 2018 წლის 15 მაისს).

კულტურის სამინისტროს მონაცემებით 3 თეატრში (სომხური, აზერბაიჯანული, რუსული) 2016 წელს ჯამში 157 აქტივობა განხორციელდა. აქედან: 137 სპექტაკლი, 8 პრემიერა, 15 გასტროლი, 5 საქველმოქმედო საღამო. წლის განმავლობაში სპექტაკლებზე დამსწრეთა საერთო რაოდენობამ კი 51 000 კაცი შეადგინა⁸.

აქტიურად მიმდინარეობს პეტროს ადამიანის სახელობის სახელმწიფო სომხური დრამატური თეატრის რეაბილიტაციაც, რისთვისაც საქართველოს კულტურისა და სპორტის სამინისტროდან გამოყოფილია 1 500 000 ლარი⁹.

ეთნიკური უმცირესობების უფლებების დასაცავად საქართველოს სახალხო დამცველის აპარატში შექმნილია „ტოლერანტობის“ ცენტრი, რომელიც 2005 წლიდან მუშაობს საქართველოში ტოლერანტობის კულტურის განვითარებისა და თანასწორუფლებიანი გარემოს ჩამოყალიბებისათვის. ცენტრის შექმნის თავდაპირველი მიზანი იყო უმცირესობებისთვის საკონსულტაციო საბჭოდ ჩამოყალიბება და ინფორმაციის მიწოდება საქართველოში მიმდინარე პროცესების შესახებ. ასევე, მისი შექმნა მიზნად ისახავდა 2005 წელს საქართველოს „ევროპის ჩარჩო კონვენციის“ მიხედვით აღებული ვალდებულებების შესრულების მონიტორინგს.

2017 წელს საქართველოს კულტურისა და სპორტის სამინისტრომ დაიწყო შემდეგი საიუბილეო თარიღების აღნიშვნა: საქართველოში პირველი გერმანელი კოლონისტების დასახლებიდან 200 წლისთავი, გერმანია-საქართველოს მეგობრობის 100 წლისთავი და დიპლომატიური ურთიერთობის დამყარებიდან 25-ე წლისთავი (აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ გერმანია იყო პირველი ევროპული ქვეყანა, რომელმაც აღიარა საქართველოს დამოუკიდებლობა). საიუბილეო თარიღების აღნიშვნა 2018 წელსაც გაგრძელდა და დასრულდა ფრანკფურტის წიგნის ბაზრობაზე, სადაც საქართველოს საპატიო სტუმარი ქვეყანა იყო.

გერმანია-საქართველოს მეგობრობის წლის ფარგლებში საქართველოს კულტურისა და სპორტის სამინისტრომ გამოყო 20 000 ლარი გერმანიაში ჩასატარებელი პროექტების განსახორციელებლად, ხოლო გერმანიის საელჩომ საქართვე-

ლოში განსახორციელებელი პროექტებისათვის 8 000 ევრო. კონკურსის ფარგლებში საქართველოს კულტურის და სპორტის სამინისტროში სულ 15 განაცხადი შევიდა გერმანიაში განსახორციელებელი პროექტების დასაფინანსებლად (4 განაცხადმა ვერ დააკმაყოფილა კონკურსის პირობები და გამოეთიშა კონკურსს). საბოლოოდ გაიმარჯვა 4 პროექტმა: 1) ააიპ „ადმოსავლეთ პარტნიორობის ხელოვნებისა და კულტურის საბჭო“ – ურბან სკეჩინგის გამოფენა მტუტგარტსა და ბოლნისში, 2) ააიპ „ინოვაციების ზონა“ – ქორეოგრაფიული დადგმა სევოკო/Sevoko, 3) ააიპ „გეოეარი“ – სარდაფებიდან ნათელ სივრცეებამდე, 4) ააიპ „სამხრეთ კავკასიაში გერმანული კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის კავშირი“ – ფოტოგამოფენა „გერმანელი კოლონისტები საქართველოში 1817-2017“¹⁰.

შერიგებისა და სამოქალაქო თანასწორობის საკითხებში საქართველოს სახელმწიფო მინისტრის აპარატში შემუშავებულია ხუთწლიანი სამუშაო სამოქმედო გეგმა (2015-2020), რომელშიც ყურადღება ეთმობა ეთნიკური უმცირესობების მხარდაჭერას, ხარისხიანი განათლების ხელმისაწვდომობას, კულტურული ღონისძიებების ხელშეწყობას, კულტურული მემკვიდრეობის დაცვას, პოპულარიზაციას და სხვა. საკმარისი არ არის მხოლოდ სტრატეგიების შემუშავება, მათი განხორციელებისათვის აუცილებელია მონიტორინგი. ამ მხრივ, განსაკუთრებული წვლილი მიუძღვით არასამთავრობო ორგანიზაციებს, რომლებიც შუამდგომლობენ და მონიტორინგს უწევენ მათ საქმიანობას.

არასამთავრობო ორგანიზაცია „საერთაშორისო გამჭვირვალობა საქართველო“ ამ მხრივ ერთ-ერთი აქტიური ორგანიზაციაა, რომელიც 2017 წლიდან ახორციელებს პროექტს „ეროვნული ინტეგრაციის პროგრამები“. „პროგრამის მიზანია ადგილობრივი ორგანიზაციების მხარდაჭერა, დაუცველთა უფლებების გამოვლენა და აღკვეთა“. მათი ინიციატივით ასევე შეიქმნა სხვადასხვა საგნის 11 სახელმძღვანელო აზერბაიჯანულ და სომხურ ენებზე.

კულტურისა და მათი ყოფის წარმოჩინებისთვის, არსებული პრობლემების თვალსაჩინოებისთვის

⁸ „კულტურულ-საგანმანათლებლო და ახალგაზრდული ცენტრი“.

⁹ <http://mcs.gov.ge/Public-Info> (ბოლოს გადამოწმდა 2018 წლის 13 მაისს).

¹⁰ <http://mcs.gov.ge/News/2017-cels-germania-saqartvelos-clis-farglebshi-ger.aspx>. (ბოლოს გადამოწმდა 2018 წლის 25 მაისს).

2017 წელს გადაიღეს 6 ფილმი (აქედან 3 ფილმი 3 წთ-დან 5 წთ-მდე და 3 ფილმი 18 წთ-დან 25 წთ-მდე). აკო ჩერქეზიშვილის ფილმმა „აპოლო“ მოიპოვა „წინანდლის“ პრემია. პროექტის დახმარებით აგრეთვე განხორციელდა ქობულეთელ ბომათა მონაწილეობა „არტ გენში“.

მიუხედავად იმისა, რომ სახელმწიფოს აღებული აქვს ვალდებულება უზრუნველყოს ეროვნული უმცირესობების უფლებების დაცვა, მათი ჩართულობის ხელშეწყობა ქვეყანაში მიმდინარე პროცესებში და ამ ვალდებულებების შესრულების მონიტორინგისათვის საკმაო რაოდენობის არასამთავრობო ორგანიზაცია არსებობს საქართველოში, მაინც აუცილებელია თავად ეთნიკური უმცირესობების წარმომადგენლობამ იაქტიუროს და წარადგინოს სხვადასხვა სახის პროექტები, რომლებიც მათი კულტურის პოპულარიზაციას და შენარჩუნებას შეუწყობს ხელს. ასევე, ხელს შეუწყობს კულტურათმორისი ურთიერთობების გამყარებას.

საქართველოში ეთნიკური უმცირესობების მიმართ ყურადღება და მათი უფლებების დაცვა წლიდან წლამდე უმჯობესდება. ჩვენ ყველამ უნდა გავიზიაროთ ის, რომ კონკრეტული ეთნიკური უმცირესობების ძეგლებზე საუბრის დროს, აქცენტი არ უნდა გადავკეთოდ მხოლოდ იმაზე, რომ ეს ქართული ძეგლები არ არის, არამედ იმაზე, რომ ყველაფერი ეს საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის ნაწილია. მათი არსებობა მნიშვნელოვანია ჩვენი ქვეყნის კულტურის მრავალფეროვნებისთვის.

საქართველოში იდეა იმისა, რომ კულტურული მრავალფეროვნება, მათ შორის ეთნიკურ/რელიგიურ უმცირესობათა კულტურის მემკვიდრეობა, უნდა ემსახუროდეს ეკონომიკურ ზრდას, ექსპორტისა და დასაქმების მატებას, რომ უნდა გაძლიერდეს მისი, როგორც სახელმწიფოს განვითარების პოზიტიური ფაქტორის ფუნქცია, ჯერჯერობით არ არის პოპულარული (განსაკუთრებით სახელმწიფო სტრუქტურებში). საქართველოს ხელისუფლებამ უნდა წაახალისოს და მხარი დაუჭიროს კულტურული თვითგამოხატვის მრავალფეროვნებას. კერძოდ, შექმნას შესაბამისი საგანმანათლებლო პროგრამები, მოახდინოს კულტურის გაერთიანებებისა და მათი მუშაობის მხარდამჭერი ორგანიზაციების მნიშვნელოვანი წვლილისა და როლის აღიარება და გაატაროს სხვა თანმდევი ღონისძიებები, რათა ადამიანებს ხელი მიუწვდებოდეთ მრავალფეროვანი კულტურული თვითგამოხატვის სხვადასხვა ფორმაზე (მათ შორის, პროფესიულ და უწყვეტ განათლებაზე).

GIORGI ZAKARASHVILI

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

USEFULNESS, INCLUSION AND ACCESSIBILITY OF CULTURE FOR THE ETHNIC MINORITIES OF GEORGIA

Georgia is ethnically, culturally, and religiously diverse country where people of different ethnicities and religions have coexisted and lived peacefully side by side for centuries. Migration is as old as the history of mankind with groups of people historically moving from one place to another for a variety of reasons (military, political, social, religious).

Numerous declarations and conventions on the protection of the rights of ethnic minorities have been adopted so far with the state and independent institutions established to permanently monitor and ensure their implementation in public, political and economic life.

On April 1, 2006, Georgia acceded to the Convention for the Protection of National Minorities, which obliges the countries to fulfil their commitments in a fair manner and to promote integration of ethnic minorities in everyday life of a country they live in.

According to the 2014 census of the National Statistics Office of Georgia (Geostat), 86.8% of the Georgian population is comprised of the Georgians, 6.3% Azerbaijanians, 4.5% Armenians, 0.7% Russians, 0.4% Ossetians, 0.3% Yazidis, 0.2% Kists, 0.2% Ukrainians, 0.1% Greeks and 0.1% Assyrians.

In Georgia attention towards the ethnic minorities and protection of their rights is improving on a yearly basis. One should comprehend that while talking about the cultural monuments of a specific ethnic minority, we should not focus on the fact that they are not produced by ethnic Georgians but acknowledge that they are part of the Georgia's cultural heritage and their existence is important for the cultural diversity of the country.

The Georgian government should encourage and support the diversity of cultural self-expression. Specifically, it should create relevant educational programs to recognize important cultural contribution and promote role of cultural associations and organizations, initiate the other complementary measures to give the population access to various forms of cultural self-expression (including vocational and continuing education).

მანია იზორია ანა კლდიაშვილი

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

თრიალეთის პეტროგლიფების სემანტიკის შესახებ

ჩვენი ქვეყნის ტერიტორიაზე მრავლადაა ძეგლები, რომლებზეც კლდეზე ნაკაწრი ნახატები გვხვდება და ისინი დროის საკმაოდ ფართო დიაპაზონს მოიცავს, დაწყებული პალეოლითიდან, დამთავრებული ბრინჯაოსა თუ ადრერკინის ხანით, ზოგან კი, შუა საუკუნეების ქრონოლოგიური ფენებიცაა მიკვლეული. ზოგი მათგანი შესწავლილი და დათარიღებულია არქეოლოგების მიერ, თუმცა, სახელოვნებათმცოდნეო კუთხით მათი ანალიზი ჯერ არ მომხდარა.

თრიალეთის პეტროგლიფების (სურ. 1) თემაზე მუშაობა 1990-იანი წლების მიწურულს დავიწყეთ. ჩვენი კვლევის შედეგები გამოქვეყნდა 2001 წელს გამოცემულ წიგნში „საქართველო 1“¹, რასაც წინ უძღოდა ამ რიგის სხვა ძეგლების: მღვიმევისა (ზემო იმერეთი, სურ. 2) და აგცას (აფხაზეთი, სურ. 3) ზედა პალეოლითის ძეგლების კვლევა. ეს იყო კლდეზე ნაკაწრი ნახატების სახელოვნებათმცოდნეო კუთხით განხილვის პირველი ცდა.

ზოგადად, პრეისტორიულ მხატვრობასთან დაკავშირებულ სამეცნიერო ნაშრომებსა და ვიზუალურ მასალაზე დაყრდნობით, ჩვენ მივედით დასკვნამდე, რომ კლდეზე ამოკაწრული გამოსახულებები შესაძლოა ყოფილიყო ე.წ. სახვითი მაგია, რომელიც სავარაუდოდ, რელიგიური რიტუალებიდან წარმოიქმნა. ჩვენს მოსაზრებას საფუძველს უქმნიდა საქართველოში მიკვლეული ისეთი პალეოლითური მღვიმეები (კუდარო, ცუცხვათი), სადაც, მეცნიერების ვარაუდით, დათვის კულტთან დაკავშირებული მაგიური რიტუალები ტარდებოდა. მაგ., კუდაროს გამოქვაბულში აღმოჩენილ მღვიმის დათვის ქალას, რომელიც პირით ცენტრისაკენ იყო მიმართული, ნაჭდევი აჩნდა, რაც აშკარად მის სარიტუალო დანიშნულებაზე მიუთითებდა². აქედან გამომდინარე, კაცობრიობის განვითარების უადრეს ხანაში, ისევე როგორც სხვაგან, ჩვენშიც უნდა არსებობდა დათვის კულტი. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ადამიანი ამ დროს, თავისი რწმენა-წარმოდგენებიდან გამომდინარე, უკვე ატარებდა გარკვეულ რიტუალებს. ეს რიტუალები მაგიური ხასიათისა იყო და ალბათ, მიზნად ისახავდა იმდროინდელი ადამიანისათვის მნიშვნელოვან საგნებზე (ან მოვლენებზე) ზემოქმედებას. ამგვარად, ეს გახლდათ ერთგვარი სარიტუალო მაგია. მოგვიანებით კი, აქედან უნდა წარმოშობილიყო ე.წ. სახვითი მაგია, ანუ ადამიანს რიტუალების ჩატარების დროს, თაყვანისცემის რეალური ობიექტი მისი გამოსახულებით – ნახატით, ქანდაკებით – უნდა შეეცვალა. მაშინ სამეცნიერო საზოგადოება არ იზიარებდა ჩვენს მოსაზრებას, რომ კლდეზე ნაკაწრი გამოსახულებები გარკვეულწილად ასახავდა იმდროინდელი ადამიანის რწმენა-წარმოდგენებს³. თუმცა კი, მღვიმევისა⁴ და აგცას⁵ „ნახატების“ აღმომჩენი არქეოლოგები აქ დატანილ გეომეტრიულ ფიგურებს თუ განყენებულ მოტივებს სიმბოლური ხასიათის პირობით ნიშნებად მიიჩნევდნენ. ასეთი ურთიერთსაწინააღმდეგო აზრის მიუხედავად, ვგრძნობდით ცალკეული მეცნიერების, მათ შორის ოთარ ლორთქიფანიძის, ოთარ ჯაფარიძის და იუზა ხუსკივაძის ინტერესსა და მხარდაჭერას, რისთვისაც დიდი მადლობა მათ. ამჟამად ეს მოსაზრება გაზიარებულია ამ სფეროს მკვლევართა მიერ და ცხადია, რომ ჩვენს ტერიტორიაზე შემორჩენილი კლდეზე ნაკვეთი „ნახატების“ სახელოვნებათმცოდნეო (და არა მარტო) კვლევა კვლავაც ღღის წესრიგში დგას.

¹ ა. კლდიაშვილი, მ. იზორია, *საქართველო 1*, ხელოვნების ისტორია უძველესიდან გვიანბრინჯაო-ადრერკინის ხანამდე, თბ., 2001, გვ. 4-14.

² В. П. Любин, Высокогорная пещерная стоянка Кударо I, «Известия Всесоюзного Географического Общества», 1959, т. 91, в. 2. 83. 173-183.

³ მ. იზორია, აგცას მღვიმის ზედა პალეოლითის ხანის გრაფიკული გამოსახულებები, *ACADEMIA*, 2001, 1, გვ. 68-72.

⁴ С. Н. Замятнин, Пещерные навесы Мгвимеми близ Чиатур, *Советская Археология*, 3, 1937, гв. 57-76.

⁵ Л. Н. Соловьев. Надписи и изображения грота Агца у сел. Анухва-Абхазская. Материалы и исследования по археологии СССР, Москва, № 79, 1960, гв. 164-175.

დასაწყისშივე შევნიშნავთ, რომ თრიალეთის პეტროგლიფებისადმი, როგორც ფიზიკური სამყაროს ამსახველი კლდის მხატვრობისადმი, სამეცნიერო საზოგადოების ინტერესი იმთავითვე დიდი იყო. ამას უპირველესად ცხადჰყოფს ის ფუნდამენტური არქეოლოგიურ-პალეონტოლოგიური კვლევა, რომელიც მისმა აღმომჩენებმა თრიალეთის პეტროგლიფებს მიუძღვნეს⁶. თავად ძეგლი ქვემო ქართლში, წალკიდან 12 კმ-ის დაშორებით, სოფ. განთიადთან მდებარეობს. კლდოვან „ნახატებს“ მდ. ქციის მარჯვენა შენაკადის, მდ. ავდრისწყლის, ადრე პატარა ხრამის ხეობად წოდებულ, ხავსითა და მღიერებით დაფარულ, ტერასებად განლაგებულ კლდოვან მასივზე მიაგნეს. დღეს უკვე ის კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლის სტატუსს ატარებს⁷ და ამ ტერიტორიის არქეოლოგიური კვლევა კვლავ გრძელდება⁸. კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის სააგენტოს ცნობით, ამ სახის პეტროგლიფები, მათ შორის ადამიანი-მონადირეც, მდინარის მარცხენა სანაპიროს კლდოვან ტერასებზე კიდევ რამდენიმე ადგილას გამოვლინდა (2018). ამიტომ, ვარაუდობენ, რომ ხეობა თავის დროზე, მთლიანად იქნებოდა დასახლებული.

თრიალეთის კლდოვან მასივზე აღმოჩენილი მცირე ზომის გამოსახულებანი (მათი ზომა 2.5-20 სმ-მდე მერყეობს) რამდენიმე ქრონოლოგიურ ჯგუფად იყოფა და მათგან ყველაზე ადრეული (სურ. 4), სავარაუდოდ, მეზოლითის ხანით თარიღდება, ხოლო მომდევნო ფენები შუა ბრინჯაოს ხანამდე აღწევს⁹. კლდოვან მასივზე, 50 მ-ის სიგრძეზე, გამოსახულებები ჯგუფ-ჯგუფადაა დატანილი. აქ უმეტესად წარმოდგენილია ცხოველები (სურ. 5), თუმცა, მათ გვერდით ადამიანთა გამოსახულებებიც გვხვდება (სურ. 6). გარდა ამისა, აქ წარმოდგენილია გეომეტრიული ფორმებით გადმოცემული ასტრალური თუ სხვა სიმბოლური მნიშვნელობის მქონე ნიშნები.

ჩვენ ამ ნაშრომში ძირითადად, ცხოველებისა და ადამიანების გამოსახულებებს შევეხებით. რო-

გორც წესი, ამ ტიპის „ნახატებზე“ მუდამ შესაბამისი ადგილისათვის დამანასიათებელი ფაუნა ასახული. ნამარხი ძვლების მიხედვით, მართლაც დადასტურდა, რომ თრიალეთის კლდოვან მასივზე ის ცხოველებია გამოსახული, რომლებიც ოდესღაც საქართველოში ბინადრობდნენ: კეთილშობილი ირემი, დათვი, ცხენი, არჩვი, ნიამორი, ძროხა, ხარი, შველი, გველი და ალბათ, აქლემიც. აქვე გვხვდება როგორც ფრინველთა გამოსახულებები, ასევე ფანტასტიკური და ჰიბრიდული ცხოველები: ცხენი აქლემის კუზით, ფრინველი კუს ბაკნით.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, გამოქვაბულის კედლებზე ცხოველები ჯგუფებადაა განლაგებული და ეს ჯგუფები ერთგვარი მოწესრიგებულობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ამ მხრივ თრიალეთის პეტროგლიფები განსხვავდება საქართველოს ტერიტორიაზე მიკვლეულ წინარე ხანის მღვიმეებისა და აგცას ქაოსურად განლაგებული გამოსახულებებისაგან. ეს გვაფიქრებინებს, რომ ამ ეტაპზე უძველეს ადამიანს უკვე უჩნდება სიბრტყის გააზრებულად ათვისების ანუ სიბრტყეზე გამოსახულებათა გარკვეული პრინციპით (ამ შემთხვევაში ჯგუფებად) განაწილების სურვილი, ანუ ჩვენ აქ კომპოზიციის ჩასახვასთან გვაქვს საქმე.

ცხოველები თრიალეთის პეტროგლიფებზე მუდამ პროფილში არიან გამოსახული. მათი უმეტესობა ერთ მხარესაა მიბრუნებული და ამით ჯფუფებში ერთიანი მიმართულება იქმნება. თუმცა კი, თავად გამოსახულებები სტატიკურია, მოძრაობას და დინამიკას მოკლებული. ზოგიერთი ცხოველის ფიგურა ჯგუფისაკენ ზურგმქცევითაა გამოსახული ზოგი ისრითაა დაჭრილი (სურ. 7), ზოგიც მახეშია გაბმული; რამდენიმე შეთხვევაში ერთი ან ორი ცხოველი ჯგუფისაგან განცალკევებითაა მოცემული და ისეთ შთაბეჭდილებას ტოვებს, თითქოს ის ჩამორჩა და ვეღარ ეწევა დანარჩენებს. ჯგუფებში აქა-იქ მცირე სცენებია ჩართული, მაგ. ცხენების რემა (სურ. 8), ცხენი კვიცით ან ფურირემი ნუკრით; ზოგან ნუკრი ძუძუს წოვს. მეტად საინტერესოა ერთი გამოსახულება – ფურირემის წიაღში ჩახატული ნუკრის ფიგურა (სურ. 9), ამ შემთხვევაში, ალბათ, მაკე ირემია წარმოდგენილი. ამგვარი დეტალები ერთგვარ სიცოცხლეს ანიჭებს სცენებს.

ცხოველთა შორის ყველაზე ხშირად ირემი და ცხენი გვხვდება. ირემი, თავისი ქორბუდა რქების გამო, პალეოლითის ხანაშივე წმინდა ცხოველად ითვლებოდა. მაღალი, დატოტვილი რქები ზეცასთან, სულიერ სამყაროსთან დამაკავშირებელ

⁶ მ. გაბუნია, ა. ვაკუა, *პატარა ხრამის პეტროგლიფები*, თბ., 1980, გვ. 85.

⁷ კულტურული მემკვიდრეობის პორტალი <https://mem-kvidreoba.gov.ge/objects/immovable/immovableObject?id=16087>

⁸ მ. გაბუნია, მ. გაბაშვილი, თრიალეთის პეტროგლიფები – განადგურების საფრთხის ქვეშ, *რეგიონალური თანამშრომლობა კულტურული მემკვიდრეობის განვითარებისათვის*, #5, 2014, <http://rched.icomos.org/ge/?l=G&m=4-4&IID=5&AID=40&I2>

⁹ მ. გაბუნია, ა. ვაკუა, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 9-10, 58-72.

ელემენტად მოიაზრება. აქედან გამომდინარე, რქას საკრალური მნიშვნელობა ჰქონდა და თაყვანისცემის საგანგებო ობიექტი იყო. ანუ არსებობდა რქის კულტი. ამას ადასტურებს მღვიმეში დიდი რაოდენობით ნაპოვნი, მაგიური ნაჭდევებით დაფარული, სხვადასხვა ცხოველის რქები. ირემი რქების სიდიდით გამორჩეულია სხვა დანარჩენი რქოსანი ცხოველებისგან (ჯიხვი, არჩვი, ნიამორი) და ამიტომ უძველესი ადამიანის წარმოსახვაში ის ღვთაებრივი ნიშნით აღიბეჭდა. როგორც ჩანს, სწორედ ამიტომაც ის გამოსახული თრიალეთის პეტროგლიფებზე ყველაზე ხშირად. რქის საკრალურ მნიშვნელობაზე საუბრისას აუცილებლად უნდა შევხვით თრიალეთის პეტროგლიფებზე წარმოდგენილ ხარის გამოსახულებებს (სურ. 10), რომლებიც, ალბათ, სწორედ ამ ნიშნით შეარჩია აქ მოსახლე უძველესმა ადამიანმა. სავარაუდოა, რომ სწორედ ირმისა და ხარის გრძელმა და წაწვეტილებული ფორმის რქებმა და მათმა საკრალურმა მნიშვნელობამ განაპირობა მოგვიანებით, ამ ორი ცხოველის ერთ არსებად, ხარირემად გაერთიანება (სურ. 11). ირმის გარდა, ყველაზე ხშირად თრიალეთის პეტროგლიფებზე ცხენი გვხვდება (სურ. 12); რამდენჯერმე ის, აქლემის მსგავსად, ორი ან ერთი კუზითაა წარმოდგენილი. ეს კუზიანი ცხოველი რომ ნამდვილად ცხენია, ამას აქვე გამოსახული აქლემის ფიგურასთან შედარება ცხადჰყოფს. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ცხენი ამ დროს ჯერ კიდევ არაა მოშინაურებული ადამიანის მიერ, მაშინ ეს ფორმა მის ზურგზე არ შეიძლება საპალნეს აღნიშნავდეს. შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ ცხენის კუზისებურ ფორმას გარკვეული სიმბოლური მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა. ცხადია, იბადება კითხვა: ხომ არ არის რაიმე კავშირი რქასა და კუზს შორის? ხომ არ არის შესაძლებელი, სახვით მაგიაში რქისა და კუზის ანუ ცხოველის სხეულზე არსებული წანაზარდების სიმბოლური მნიშვნელობა ერთმანეთის მსგავსი, ან სულაც იდენტური ყოფილიყო? სავსებით დასაშვებია, რომ კუზი ცხენის სხეულზე, ისევე როგორც ირმისა და ხარის რქა, ღვთაებრიობის ნიშანი იყოს და რქის საშუალებით ამ ცხოველთა ზეციურ სამყაროსთან კავშირზე მიგვანიშნებდეს. ამ აზრს განამტკიცებს აქვე გამოსახული ერთ-ერთი ფანტასტიკური ცხოველის ზურგზე ხაზით მონიშნული ორი კონუსისებური პატარა კუზი, რითიც უდავოდ, ამ ცხოველის ღვთაებრიობა და მისი ზეციურ სამყაროსთან კავშირია ხაზგასმული. ამგვარად, შესაძლოა, ცხენის

გამოსახულებაზე დატანილი ერთი ან ორი კუზი, სწორედ მისი ღვთაებრიობის ნიშანი იყოს. როგორც ჩანს, მოგვიანებით ეს ფორმა, ანუ კუზი ფრთამ შეცვალა და სავარაუდოა, რომ აქედან წარმოიშვა ზღაპრული ფრთოსანი რაში – პეგასი.

ამრიგად, ირემი და ცხენი უძველესი ადამიანის წარმოდგენით, ზეცასთან კავშირში მყოფი ცხოველებია. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ მხოლოდ ეს ორი ცხოველი – ირემი და ცხენია ამ პეტროგლიფებზე სამონადირეო ბადეში გაბმული (სურ. 13). რას უნდა ნიშნავდეს ეს გამოსახულება? შესაძლოა, აქ უბრალოდ ნადირობის ეპიზოდია ასახული, თუმცა არაა გამორიცხული, რომ ამ გამოსახულების მიღმა გარკვეული აზრი ამოვიკითხოთ და სამონადირო მახე-ბადე „სულების შესაპყრობ“ საკრალურ ატრიბუტად მივიჩნიოთ. უძველესი ადამიანის რწმენით, წმინდა ცხოველის შეპყრობით, იგი კავშირს ამყარებს ზეციურ, სამყაროს მამოძრავებელ ძალებთან და ზემოქმედებს მათზე. ბადისებური ფორმა რომ მართლაც საკრალური ატრიბუტია, ამაზე მეტყველებს მისი გამოყენება სხვა გამოსახულებებზეც, მაგ., ერთ-ერთ სცენაზე გვხვდება უცნაური არსება ფრინველის თავითა და ფეხებით, მისი სხეული კი ურთიერთგადაძვეთი ხაზებითაა დაფარული, რომლებიც ბადისებურ ფორმას ქმნის. ამ ფორმას ზოგი კუს ბაცნად აღიქვამს და, შესაბამისად, ამ არსებას კუს გამოსახულებად მიიჩნევს, მაგრამ მისი ფეხების სახასიათო მოყვანილობა და თავის ფორმა აშკარად ფრინველისაა. მის ფეხებთან გაწოლილი გველია გამოსახული (სურ. 14). შესაძლოა, ეს სცენა ქართულ მითოსში მოგვიანებით დადასტურებული ფრინველისა და გველის (როგორც ზესენელის – კეთილი და ქვესენელის – ბოროტი ძალების) ერთაბრძოლის არქაული, ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებელი ფორმა იყოს. ზესენელის კეთილ ძალას ფრინველი განასახიერებს და სწორედ ამით აიხსნება მისი სხეულის ბადისებური ანუ საკრალური, ღვთაებრივი ფორმით დაფარვა.

თრიალეთის პეტროგლიფების მთავარი სიახლე ადამიანის გამოსახულებაა (სურ. 15). ეს ადამიანი მონადირეა. პროფილში გამოსახულ ცხოველთა ფიგურებისაგან განსხვავებით, იგი ყოველთვის ფასშია წარმოდგენილი. მისი სხეული მარტივად ამოკანრული კონტურის ხაზითაა მონიშნული და სახეზეც ნაკვთები პრიმიტიულადაა დატანილი. ადამიანი მშვიდად დგას და არ მისდევს ცხოველს,

როგორც ეს, უმეტესად, თანადროულ ძეგლებზე გვხვდება. აღსანიშნავია ისიც, რომ ყველა შემთხვევაში მას ხელში ჯოხი უჭირავს. ჯოხი, ეთნოგრაფიული კვლევებით, კვერთხის წინარე სახეა. კვერთხი კი, როგორც ცნობილია, ოდითგანვე ხელდასხმისა და ძალაუფლების სიმბოლო იყო. ამგვარად, აქ გამოსახული მონადირე, ალბათ, ის რჩეულია, რომელსაც ცხოველების საშუალებით ზეციურ ძალებთან კავშირის დამყარებისა და მათზე მაგიური ზემოქმედების უნარი გააჩნია. უცნაურია ისიც, რომ ადამიანს ხელში არასდროს უჭირავს მშვილდ-ისარი, ეს იარაღი ყოველთვის მის გვერდითაა გამოსახული და უმეტეს შემთხვევაში ისიც ბადისებური ფორმითაა დაფარული. აქედან გამომდინარე, მშვილდ-ისარიც საკრალურ იარაღად შეიძლება მივიჩნიოთ, რომლითაც ადამიანი წმინდა ცხოველზე ნადირობდა. აღსანიშნავია, რომ აქ არსადაა გამოსახული უკვე მოკლული ცხოველი, არამედ – მხოლოდ დაჭრილი, ანუ აქ ხაზგასმულია ადამიანის მიერ ცხოველის ცოცხლად შეპყრობის მომენტი. აღსანიშნავია ისიც, რომ თვით ნადირობის პროცესი აქ ასახული არაა, ანუ არაა რეალურად წარმოდგენილი ნადირობის სცენა, თუ როგორ მისდევს მონადირე ცხოველს, როგორ უმიზნებს მას მშვილდ-ისარს და ა. შ.

ამგვარად, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ აქ საქმე გვაქვს უფრო ნადირობის საკრალური, სიმბოლური არსის გადმოცემასთან, ვიდრე ნადირობის უშუალო ასახვასთან, მოქმედების ილუსტრირებასთან, ამბის თხრობასთან. მაგრამ რას უნდა ნიშნავდეს ნადირობის ქემმარიტი არსი? ყველა მეცნიერი, რომელიც ამ თემაზე შესრულებულ უძველეს ნახატებს განიხილავს, თვლის, რომ ნადირობის სცენა ბუნების ამალორძინებელ ნაყოფიერების ძალებზე მაგიური ზემოქმედების რიტუალს ასახავს. ამ რიტუალის აღმასრულებელი კი, როგორც ჩანს, თავად მონადირეა.

აღსანიშნავია, რომ ცხოველთა ფიგურები ბევრად უფრო ოსტატურადაა შესრულებული და ბევრად ცოცხალია, ვიდრე ადამიანისა; მათი გამოსახულებები კონტურის ხაზითაა ამოკარგული და ცხოველის იმ სახასიათო ფორმას უსვამს ხაზს, რომლითაც მისი ამოცნობა გვიადვილდება. მაგ., აქლემისა და კუზიანის ცხენის გამოსახულებებს მათი თავების სახასიათო ფორმით ვანსხვავებთ.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თრიალეთის პეტროგლიფები, ხანგრძლივი დროის განმავლობაში, ახალ-ახალი გამოსახულებებით მდიდრდებოდა.

ამ დასკვნის საფუძველია ის, რომ ნახატების სხვადასხვა ჯგუფი სტილისტურად ძალზე განსხვავდება ერთმანეთისაგან. უადრესი ფენა, რომელიც სულ რამდენიმე გამოსახულებას მოიცავს, განვითარებული მეზოლითის ხანას უნდა განეკუთვნებოდეს და ამ ფენის ცხოველთა გამოსახულებები განსაკუთრებული სიცხველით გამოირჩევა. ამ გამოსახულებათა შემთხვევაში, კონტურის ხაზი დენაღია, სილუეტი – მოქნილი, პლასტიკური და ცოცხლად გადმოგვცემს ცხოველის სახასიათო ფორმებს. სწორედ ამ ფენას ეკუთვნის ირმებისა და შვლების გამოსახულებები. უფრო მოგვიანო ფენაზე პირობითობა ძლიერდება: კონტურის ხაზი ალაგ-ალაგ კუთხოვანია, ზოგან კი ტუხილია. ამ დროისა უნდა იყოს ცხენების რემა, მახეში გაბმულ ცხოველთა გამოსახულებები და ასევე, ადამიანთა ფიგურებიც. დანარჩენი გამოსახულებანი უკიდურესად სტილიზებული და სქემატურია და უფრო გვიანდელ ეპოქებს, სავარაუდოდ, ადრე და შუა ბრინჯაოს ხანებს განეკუთვნება.

ამგვარად, აქ წარმოდგენილი სხვადასხვა პერიოდის გამოსახულებები გვარწმუნებს იმაში, რომ მდ. ავდრისწყლის (ყოფილი პატარა ხრამის) კლდოვანი მასივი ხანგრძლივი დროის განმავლობაში წმინდა ადგილად ითვლებოდა. ჩვენს მიერ ზემოთ ხსენებული აგვას, ქვემო ქართლში, სოფ. კასუმლოსთან აღმოჩენილი დამირ-გაიასა¹⁰ და ზემო იმერეთში, უახლოეს წარსულში გახსნილი უნდო კლდე-ფიცისწყაროს¹¹ მრავალფენიან ძეგლებსაც, ალბათ, ასევე წმინდა ადგილის, სალოცავის ფუნქცია უნდა ჰქონოდა. ხოლო რიტუალი, რომელიც აქ ტარდებოდა უცვლელი უნდა ყოფილიყო, რადგან რიტუალთან და კულტთან უშუალოდ დაკავშირებული ნახატების შინაარსი და გამოსახულებათა სემანტიკური მნიშვნელობები პრაქტიკულად არ იცვლება.

როგორც აღვნიშნეთ, თრიალეთის პეტროგლიფების ცხოველების ერთი მცირე ჯგუფი მეზოლითის ხანის უმნიშვნელოვანესი ძეგლია, რომელიც მეტად თავისებურია და პირდაპირი ანალოგები არ მოუპოვება. სხვა ქვეყნების ტერიტორიაზე აღმოჩენილი თანადროული, იდენტური შინაარსის

¹⁰ მ. მენაბდე, თ. კილურაძე, ქვემო ქართლის არქეოლოგიური ექსპედიციის 1980-81 წლების მუშაობის შედეგები, საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის არქეოლოგიური ექსპედიციები, XIII, თბ., 1986, გვ. 27-28.

¹¹ ნ. თუშაბრამიშვილი, პალეოლითური სადგომის უნდო კლდის კვლევის წინასწარული შედეგები, საქართველოს ეროვნული მუზეუმის მოამბე, #1, 2009, გვ. 47-58.

მქონე გრაფიკული გამოსახულებები უფრო ილუსტრაციულ, აღწერით ხასიათს ატარებს და გარკვეულწილად, თხრობით ელემენტებსაც შეიცავს მაშინ, როდესაც თრიალეთის ყველა ფენის პეტროგლიფებში აზრის განყენებული, პირობითი ფორმით გადმოცემასთან გვაქვს საქმე. მეზოლითის მომდევნო ფენის ნადირობის სცენებიც კი უშუალოდ ნადირობას არ ასახავს და მხოლოდ გულისხმობს ამ ქმედებას. თრიალეთის პეტროგლიფების კონტურული ნახატიც განზოგადებული, გეომეტრიული და სქემატურია. ეს ყოველივე კი, ჩვენს ტერიტორიაზე უძველეს ხანაშივე არსებულ გარკვეულ მემკვიდრეობითობასა და ტრადიციის უწყვეტობაზე მიგვითითებს.

თრიალეთის პეტროგლიფების თვითმყოფადობა იმაშიც ვლინდება, რომ სხვადასხვა ქვეყნის თუ რეგიონის: ესპანეთის, საფრანგეთის, ბაიკალისპირეთის, ქვემო ამურის, კარელიის, ყირიმის, ციმბირის, შუა აზიის თუ აზერბაიჯანის ამავე ხანისა და ამავე ტიპის გრაფიკულ „ნახატებთან“ მსგავსება, წინასწარი მონაცემებით, მხოლოდ ცალკეული ელემენტებით ამოიწურება.

ცხადია, რომ თრიალეთის პეტროგლიფები შემდგომ კვლევას მოითხოვს და საჭიროა მათი შედარება, როგორც მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხეში არსებულ მასალასთან, ისე საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილ იმავე რიგის თუ პერიოდის ძეგლებთან, მით უფრო, რომ ფიზიკური სამყაროს ამსახველი „ნახატების“ ტრადიცია შუა საუკუნეებშიც აგრძელებს არსებობას ჩვენი ქვეყნის მთასა და ბარშიც.

MAIA IZORIA
ANA KLDIASHVILI

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

ON THE SEMANTICS OF THE TRIALETI PETROGLYPHS

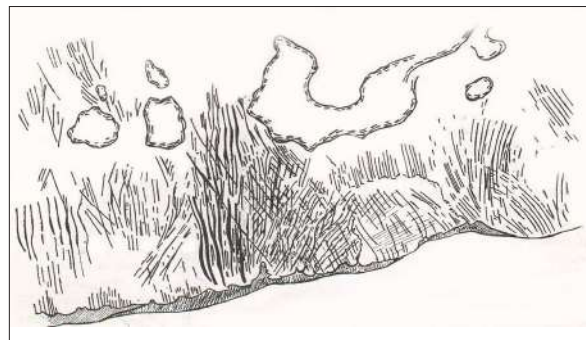
The article discusses Trialeti petroglyphs - prehistoric rock art discovered in the Southern Georgia, Tsalka district of the Kvemo Kartli (Eng. Lower Kartli) region, village of Gantiadi (Eng. Dawn). They were found in the canyon-like valley of the Avdriskhevi river on the bare rocks of the river terraces. According to the typological characteristics of the lithics they date back to the Mesolithic period, as well as the early and late Bronze Age.

The study which started in the late 1990s focuses on the Trialeti petroglyphs. Results of the research were published in 2001 in the book "Georgia I" being the first attempt to analyze the bare rock scraped images from the art historical point of view. The images from different periods revealed that for an extended period this massive rocky area, historically known as Trialeti, served as a sacred (holy) site.

Based on the semantic structure of the scraped images, it became clear, that the scholars were dealing with conventional forms, i. e. the images conditioned by the social customs and the belief systems of their creators. The petroglyphs should not be understood as direct illustrations (mimesis) of hunting scenes, but rather a depiction of sacred and symbolic essence of hunting. Pictorial language of the Trialeti petroglyphs is very laconic and schematic with no analogues found in the world. All discovered details point to a continuous presence of a certain tradition on the territory. It takes its origin from the ancient times and demonstrates unbroken and consistent development over a long period of time.

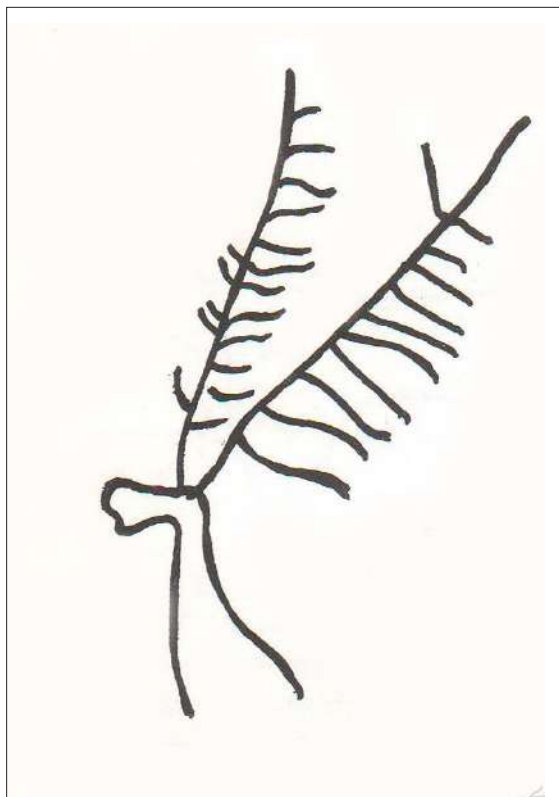


1. ხელი თრიალეთის პეტროგლიფების კლდოვან მასივზე
View of the rocky massif of Trialeti petroglyphs

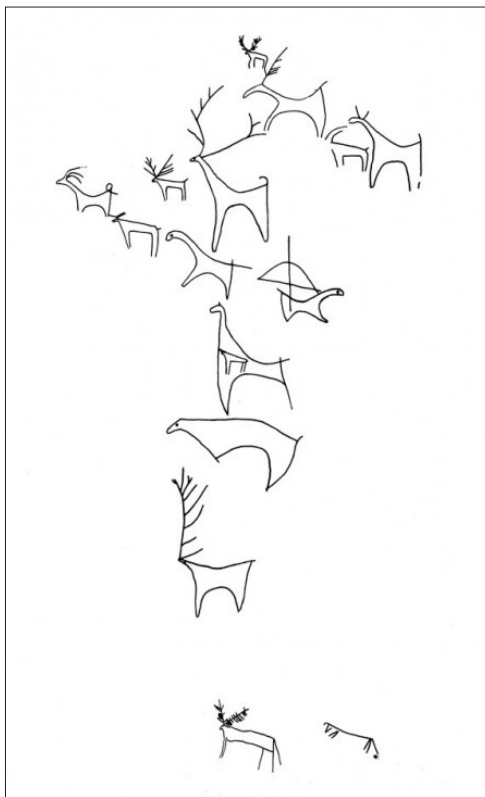


3. აგცას მღვიმის გამოსახულებები, აფხაზეთი
Figures of the Agtsa Cave, Abkhazia, Upper Paleolithic Age

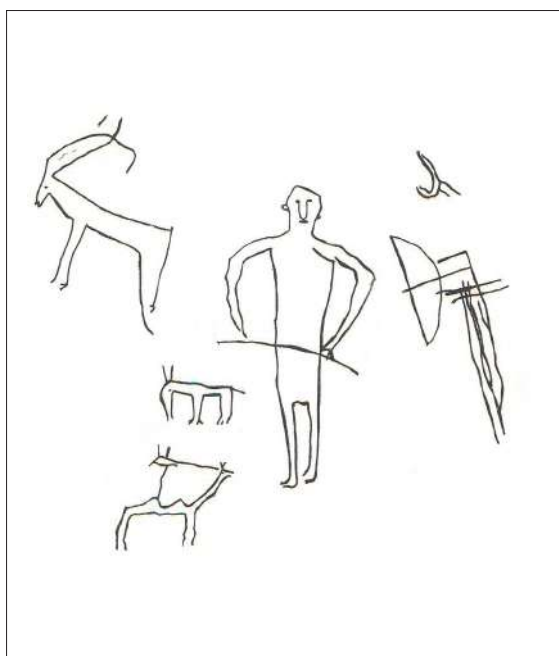
2. მღვიმევის გეომეტრიული ფიგურები, იმერეთი
Geometric figures of the Mghvimevi Cave, Imereti,
Upper Paleolithic Age



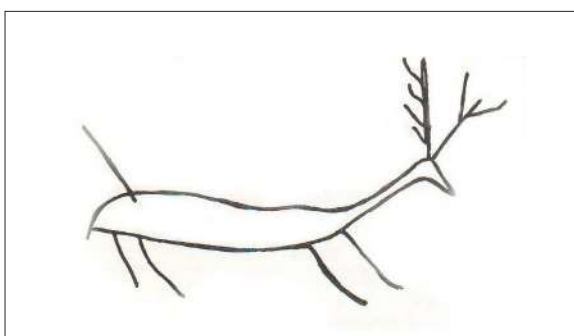
4. ირემი, მეზოლითი, თრიალეთი
Deer, Mesolithic Age, Trialeti



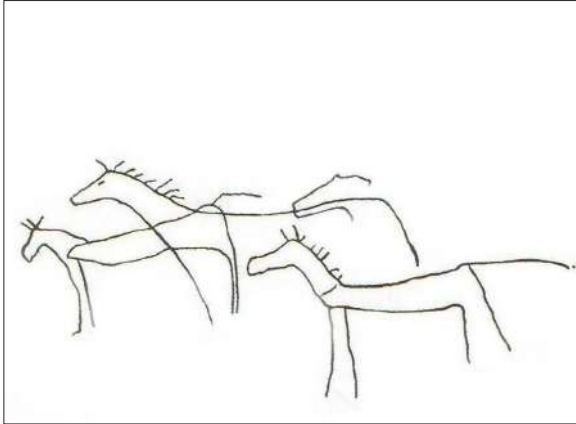
5. ცხოველების გამოსახულებები, თრიალეთი
Figures of animals, Trialeti



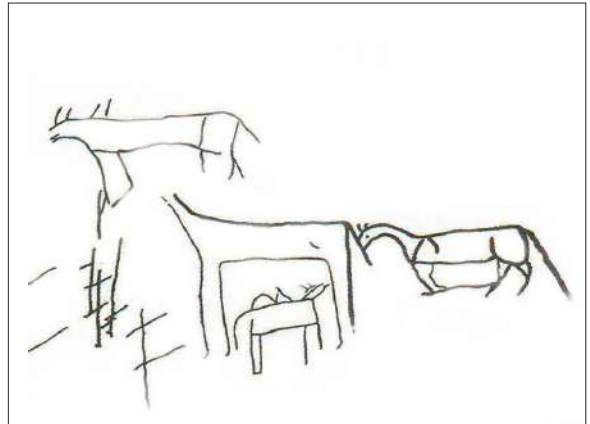
6. ადამიანის გამოსახულება, თრიალეთი
Figure of a human, Trialeti



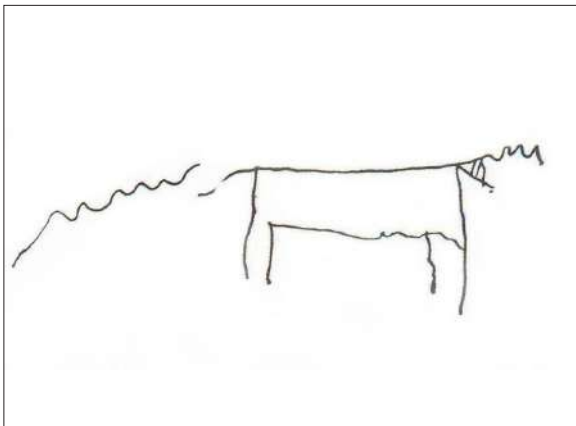
7. დაჭრილი ირემი, თრიალეთი
A wounded deer, Trialeti



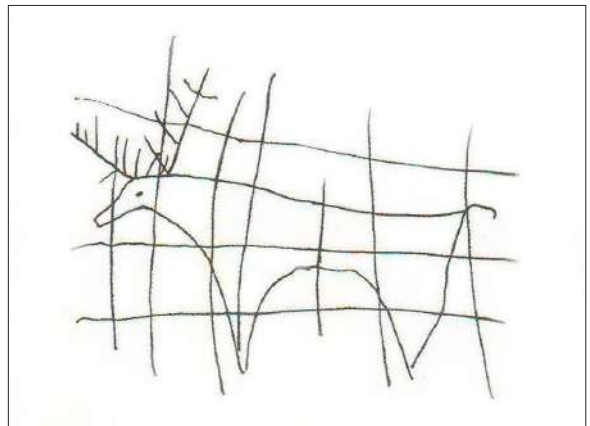
8. ცხენების რემა, თრიალეთი
The herd of Horses. Trialeti



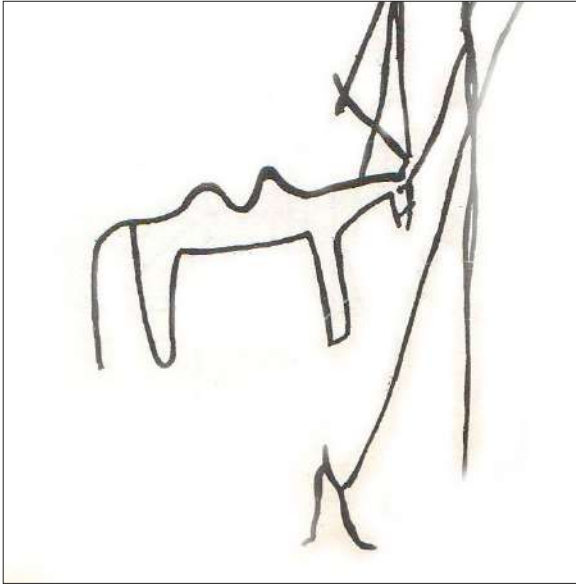
9. მაკე ფურირემი, თრიალეთი
A pregnant female deer, Trialeti



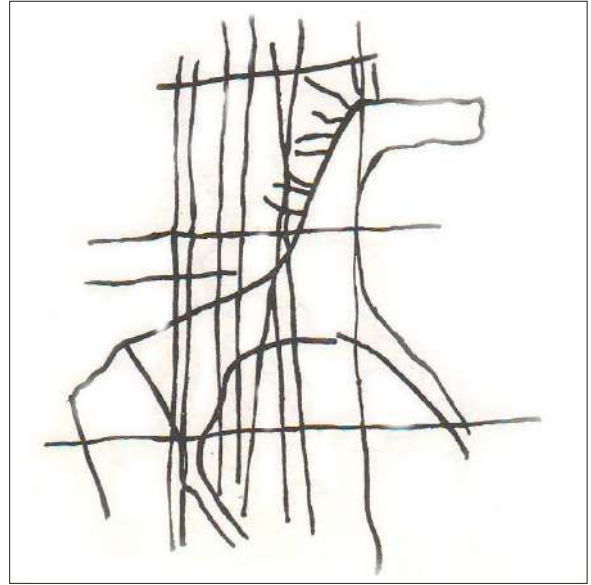
10. ხარი და გველი, თრიალეთი
A bull and a snake, Trialeti



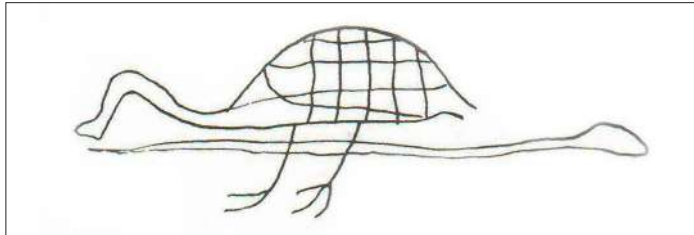
11. ხარირემი ბადეში, თრიალეთი
A bull in the net, Trialeti



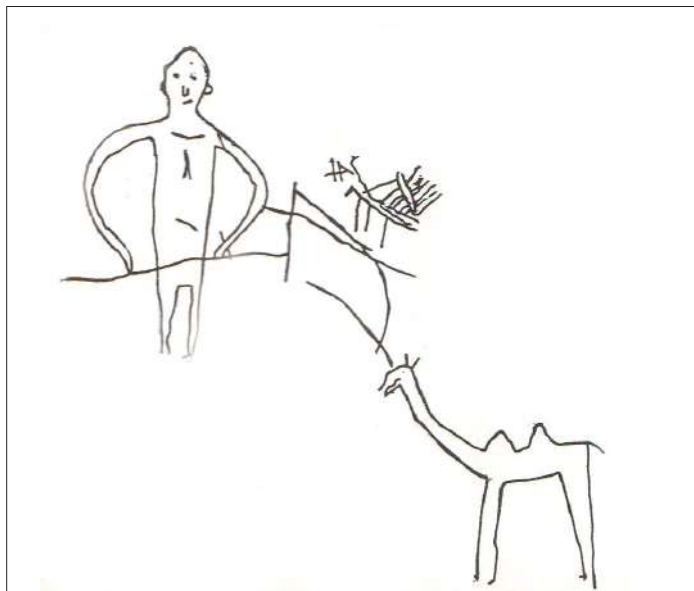
12. კუზიანი ცხენი, თრიალეთი
A humpbacked horse, Trialeti



13. მახეში გაბმული ცხენი, თრიალეთი
A horse in a trap, Trialeti



14. ფრინველი და გველი, თრიალეთი
A bird and a snake, Trialeti



15. ადამიანის გამოსახულება, თრიალეთი
Figure of a human, Trialeti

არჩილ ჟოლოშვილი

ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ნეოლითური სახლის განვითარების შესახებ

მეორე ნაწილი

ჩვენი შრომის პირველ ნაწილში წარმოდგენილი მონაცემების საფუძველზე (იხილეთ ACADEMIA 7, 2018-2019, www.art.edu.ge) გამოვიტანეთ შემდეგი დასკვნები:

უძველესი დროიდან, ფრინველთა სუზონური გადაფრენის მსგავსად, ჩლიქოსანთა მრავალრიცხოვანი ჯოგებიც მიგრირებდნენ, კავკასიის ვიწრო ხეობების გავლით, მწვანე საძოვრების მოსაძიებლად. ხეობების სივიწროვე აფერხებდა და ანელებდა ჩლიქოსანთა მოძრაობას, რაც კავკასიელ მონადირე-შემგროვებლებს ნანადირევის ერთბაშად დიდი რაოდენობით მოპოვების უაღრესად მომგებიან პირობებს უქმნიდა და ამავე დროს, ამ ვიწრობების სიახლოვეს მუდმივი მკვიდრი საგუშაგო ზღუდის აგებას მოითხოვდა მომგებიანი სანადირო ადგილის, ცოცხალი პირუტყვისა და ხორცის მარაგის დასაცავად კონკურენტული მონადირე ჯგუფებისა და მტაცებლებისაგან.

ასეთი მუდმივი საგუშაგო ზღუდე-ნაკრძალები თანდათანობით მკვიდრ, მუდმივ საცხოვრებელ სახლად განვითარდნენ და ნეოლითის კლიმატურად ხელსაყრელ ეპოქაში უაღრესად შეუწყვეს ხელი ამ ქვისა და ხის საშენი მასალით მდიდარი მთიანი რეგიონის გადაქცევას პირუტყვის მოშინაურების ყველაზე ადრეულ კერად.

ამავე რეგიონიდან იღებს სათავეს ახლო აღმოსავლეთის თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი მდინარე, პირველ რიგში აღსანიშნავია ტიგროსი და ევფრატი, რომელთა ჩაყოლებითაც მთის მოსახლეობამ თანდათანობით გაბედა და დაიწყო ჩასვლა და დამკვიდრება ამ მდინარეების ცხელ, გვალვიან, ხისა და ქვის საშენი მასალით უაღრესად ღარიბ დაბლობ რაიონებში, სადაც გაშლილი სივრცისა და აღნიშნული მასალების უქონლობის გამო მოხეტიალე მძარცველთაგან თავდაცვითი მკვიდრი ზღუდე-სამოსახლოების აგება ბევრად უფრო მრავალრიცხოვან მუშახელს მოითხოვდა ვიდრე მთის ვიწრო ხეობებში. შესაბამისად, სავარაუდოა მკვიდრი მუდმივი სახლის უფრო ადრე შექმნა მთის ვიწრო ხეობებში ე.ი. რეგიონის ძირითადი მდინარეების ზემო წელზე, ვიდრე ქვემო წელზე – ბარში.

ბარში დამკვიდრებას ხელი შეუწყო ამ რაიონებში მდინარე ევფრატის სუზონური წყალდიდობების დროს მის სანაპიროებზე დროებით წარმოშობილი და სათევზაოდ მეტად მოსახერხებელი ტბორების სიმრავლემ. ნეოლითურმა მოსახლეობამ თვითონ დაიწყო მდინარის ძირითადი კალაპოტიდან გამოშვალვი ნაკადულების გამოთხრა და მცირე ზომის ხელოვნური სათევზაო ტბორების შექმნა, რამაც არა მხოლოდ გაზარდა დამარილებული და გახმობილი თევზის მარაგი, არამედ აღნიშნული გვალვიანი სანაპიროების მორწყვას შეუწყო ხელი და ფაქტობრივად შექმნა ის სარწყავი არხების სისტემა, რომლითაც ასე განთქმული იყო შემდგომში მესოპოტამია.

მორწყვამ, სარეველებისაგან გამარგვლამ და შინაური თუ გარეული პირუტყვისაგან დაცვამ მკვეთრად გაზარდა ჯერ ბუნებრივად, აქა-იქ თავისით აღმოცენებული, ხოლო შემდეგ ადამიანის მიერ დათესილი ხორბლისა და ქერის მოსავალი, რამაც გვალვიან ბარშიც კი საკვების მნიშვნელოვანი მარაგის დაგროვებასა და მოსახლეობის მკვეთრ მატებას შეუწყო ხელი, რასაც მოჰყვა ზღუდეებისა და პირველადი ქალაქ-სახელმწიფოების მშენებლობა მოსახლეობისა და მოსავლის მარაგის დაცვის უზრუნველსაყოფად.

ამგვარად, სავარაუდოა, რომ სამხრეთ კავკასიასა და მის მიმდებარე მთიანეთში, ვიწრო ხეობებში ნეოლითში ჯერ მონადირე-შემგროვებელმა, ხოლო შემდგომ ხევებში მკვიდრი სამოსახლოებისა და მდინარეების ხეობების გასწვრივ მომთაბარე მეცხოველეობის შემქმნელმა მოსახლეობამ, ტიგროსისა და ევფრატის გვალვიან ბარში თანდათანობით ჩასვლისა და დამკვიდრების შედეგად, აქტიური მონაწილეობა მიიღო ლევანტისა და მესოპოტამიის უძველესი ცივილიზაციების შექმნაში.

ამასვე მოწმობს ნეოლითში და უფრო ადრეც, უკვე მეზოლითის ეპოქიდან, განსაკუთრებით ფაქიზი ქვის იარაღების დასამზადებელი ვულკანური ქვის – ობსიდიანის სავაჭრო გზების არსებობა ზემოთაღნიშ-

ნული მდინარეების ჩაყოლებით და ამ ვულკანური ქვის საბადოებისა და მათგან იარაღების დასამზადებელი სახელოსნოების არსებობა სწორედ ამ მდინარეების სათავეების რეგიონში ე.ი. სამხრეთ კავკასიასა და მის მიმდებარე მთიანეთში.

ამავე ვარაუდს კიდევ უფრო დამაჯერებელს ხდის გენეტიკური კვლევის შედეგები ჩატარებული, როგორც ნეოლითური ნამარხი ადამიანური მასალის, ასევე თანამედროვე ადამიანების დნმ ანალიზის საფუძველზე, რომლის მიხედვით მთელ განხილულ რეგიონში ე.ი აღნიშნული მდინარეების როგორც ზემო, ასევე შუა და ქვემო წელზე, ძველად და ახლაც, ყველაზე უფრო გავრცელებული ჰაპლოჯგუფებია G და J, თანაც ეს ჰაპლოჯგუფები ყველაზე მეტად წარმოდგენილია საქართველო-კავკასიის ხალხებში.

ამჟამად სწორედ G და J ჰაპლოჯგუფების მქონე ხალხები ითვლებიან ნეოლითის ეპოქაში მიწათმოქმედების და მეცხოველეობის შემქმნელებად ახლო აღმოსავლეთში და აქედან ამ კულტურული მიღწევების გამავრცელებლად ევროპასა და ცენტრალურ აზიაში.

ადგილზე დაფუძნებამ, მკვიდრი სახლის შექმნამ ხელას, ოხორის, ყორეს, ქორის სახით და შემდეგ მისმა გაფართოებამ, უკეთესი თავდაცვის მიზნით სახლის სახლზე მიდგმამ, შემჭიდროვებამ ე.ი. ქორის გადაქცევამ ქორედად (იხ. სულხან საბასთან ქორის და ქორედის განმარტება) გამოიწვია ერთად მცხოვრებ ადამიანთა უფრო მრავალრიცხოვანი ჯგუფების ჩამოყალიბება, რასაც მოჰყვა ბევრად მეტი სიტყვიერი კონტაქტი და შესაბამისად, მეტყველების, ენის განვითარება. ამგვარად, სახლის განვითარებამ გამოიწვია ენის განვითარება. ჩვენი აზრით, უძველეს პერიოდში, ენის განვითარებაში ქალთა როლი განსაკუთრებული უნდა ყოფილიყო, ვინაიდან მამაკაცები მეტწილად სახლის გარეთ იმყოფებოდნენ სანადიროდ და სამწყემსაოდ. გარდა ამისა, ქალები მეტყველების მეტი ინტენსიურობით გამოირჩევიან, რასაც ბიოლოგიური საფუძველი გააჩნია. შესაძლოა, ამ მიზეზებმა გამოიწვია შუმერულში ცალკე ქალთა ენის ე.წ. „ემე სალურის“ განვითარება (იხ. ი. დიაკონოვი, 1967) რომელიც ქურუმთა ენას დაედო საფუძვლად. შემდგომ ტაძრების განვითარების და ქურუმთა კოლეგიების ჩამოყალიბების კვალდაკვალ მამაკაცებმა უდიდესი წვლილი შეიტანეს ენის შეგნებული, მიზანმიმართული განვითარების საქმეში.

ენათმეცნიერული კვლევების მიხედვით, ტიგროსისა და ევფრატის ნაპირებზე, რომელთა სათავეები მდებარეობს ისტორიულ სამხრეთ საქართველოში, ხოლო შესართავები სპარსეთის ყურეში, უძველეს პერიოდში, მეზოლითსა და ნეოლითში, არსებობდა ე.წ. პროტოტიგროსული და პროტოევფრატული მოსახლეობა, რომელთა ენა გამოირჩეოდა სიტყვაში შემავალი მარცვლების გამეორებით. მაგ., აზაზა, აზიზი, ედადა, ხუმბაბა (ქუბაბა), პაზუზუ, ინანა, ზაბაბა, ბილულუ, ვუნენე და სხვა.

ქართველთა მონათესავე ხათების ქვეყნელის ღვთაებათა სახელებში ასევე აღინიშნება ასეთი გამეორებანი: ლელვანი, ისთუსთაია, ფაფაია და სხვ. ქვეყნელის ღვთაებები კი უძველესნი არიან, რადგან როგორც წესი, მომდევნო თაობის ღვთაებათა მიერ იგზავნიებიან მიწისქვეშეთში. ჩვენი აზრით, მარცვალთა გამეორების ეს მოვლენა გარკვეულ ანალოგიას პოულობს ქართულში, რომელიც აგრეთვე ძველთაგანვე გამოირჩევა სიტყვებში მარცვალთა გამეორების განსაკუთრებული სიმრავლით. მაგ., ცოცხალი, ცეცხლი, სუსხი, სისხლი, ხერხემალი, ჩონჩხი, ხახა, თუთა (თვე), წელიწადი, მარშან, ჭიმჭიმელი, კიმკიმელი, წამწამი, ციცინათელა, ჩრჩილი, ჩიჩილაკი, შიმშელი, ტიტველი, ჟინჟლი, ციცაბო, წიწიბურა, კაკელა, კრკიალა, კრკო, თუთია, თითბერი, ნანა, ღელა, ძუძუ, მამა, პაპა, თეთრი, თითი, ფაფარი, ობობა, ბორბალი, გორგალი, ლელი, ცერცი, ხირხალი, კრკო, ქრქა, გვირგვინი, ცირცელი, ჩინჩილი, ჩანჩქერი, შეშა, შაშხი, შიში, ფაფა, ჭიანჭველა, ჭანჭი, ჭინჭარი, წიწილი, ჩოჩორი, კოკორი, ფოფხი, ჭუჭყი, ყუყი, ცოცხი, ფიფქი, ლივლივი, ძუნძული, წანწალი, ჩანჩალი, ყანყალი, ხამხამი, კანკალი, თრთოლა, ჟრჟოლა, ფარფატი, ხოხვა, ცოცვა, წეწვა, ღერღვა, წუწვა, ხეხვა, ქექვა, ქრქენა, ჩიჩქნა, ყყყანი, თვალთვალი, ცეცება, ცინცვლა, ფოფინი, ფუთფუთი, ციმციმი, კამკამი და მრავალი სხვა.

გლოტოგონიური ანუ ენის წარმომქმნელი პროცესის საწყის ეტაპზე არსებობდა მხოლოდ საგანთა დასახელებები – არსებითი სახელები. შემდეგ თანდათანობით საჭირო გახდა სხვა გრამატიკული კატეგორიების შექმნა, მაგ., საგნის რომელიმე თვისების გადმოცემა: „უფრო ღილი“, „ბევრი“ და სხვ. მნიშვნელობის გაძლიერება შდრ. ძვ. ქართ. „აზნაურნი ღიღიღიღნი“ ე.ი. ძალიან ღიღი აზნაურნი. ცხელცხელი – ძალიან ცხელი, ახალ გაცხელებული ან უბრალოდ „ახალი“. სიტყვაში მარცვლის გაორმაგების ერთ-ერთი დანიშნულება მნიშვნე-

ლობის გაძლიერება იყო ან საგანთა სიმრავლის აღნიშვნა.

ამავე დროს, საჭირო გახდა საგნის მოძრაობის, მისი გადაადგილების გადმოცემა, რაც პიქტოგრაფიულად ანუ ხატოვანი დამწერლობით აღინიშნებოდა საგნის გამოსახვით ორ ადგილას, რაც ნიშნავდა რომ ის გადაადგილდა ე.ი. მოძრაობს, ხოლო ლაპარაკისას ეს გადმოიცემოდა ანალოგიურად – სიტყვის ძირის გამოვლით ანუ მარცხლის გაორმაგებით. ეს კი ფაქტობრივად, ახალი გრამატიკული კატეგორიის – ზმნის შექმნას წარმოადგენდა. მაგ., დაწანწალებს, მიძინძულებს, ციმციმებს, კანკალებს და სხვ. შუმერულ ენაშიც აღინიშნება სიტყვებში ხმოვნების გამოვლით ფენომენი. მაგ., ერენ „მეომარი, ჯარისკაცი, მშრომელი“, ამარ „ხბო“, გაბა „მკერდი, ღობე“, ურუ „ქალაქი, თემი“, ღირი „ფენი“, ითი „თვე, მთვარე“, ეგერ „უკუ, უკან, ზურგი“ და სხვ.

ამგვარად, ზემოთაღნიშნული გამოვლენები, გარკვეული ფონეტიკური და სემანტიკური ვარიაციებით, დამახასიათებელია პროტოტიკოსულ-პროტოვეფრატულისთვისაც, შუმერულისთვისაც და ქართველურისთვისაც.

განხილული რეგიონისთვის დამახასიათებელ უძველეს ლექსიკად მიიჩნევა შუმერულში შემორჩენილი ზოგიერთი კულტურული ტერმინი, რომელთა სავარაუდო ეტიმოლოგიას შემოგთავაზებთ მათი ქართველურთან შესაძლო მიმართების გათვალისწინებით: შუმ. urudu – „ლითონი, სპილენძი“ შდრ. ქართ. არღი „მზე“, მეგრ. ორდო – „დილა, მზის ამოსვლა, ამობრწყინება“, ქართ. ორძილი – „ადორძინება, ზრდა, აღმოცენება, ამობრწყინება“, ბურჯღული, ბერწყალი, ბორჯღალი, ვარსკვლავი, ვერცხლი, გვარჯილა, ჭრტიალი, წრობა, მეგრ. ვარჩხილ „ვერცხლი“, მურიცხი „ვარსკვლავი“ სვან. ბერეჟ „რკინა“. კანონზომიერი ფონეტიკური ვარიანტებით: rud – რდ – რთ – რძ – რჯღ – რწყ – რსკ – რცხ – რჯ – რტ – რჩხ – რიცხ – რეჟ. სემანტიკური მსგავსება წარმოდგენილია ლითონის ერთ-ერთი ძირითადი თვისებით – ბრწყინვის უნარით.

ლითონის წარმოებასთან დაკავშირებული ტერმინია შუმ. zimbar – „ლითონის ნაღობი“, შდრ. ქართ. ბზინვა, ბზინვარე, რაც უმეტესწილად, სწორედ ლითონის მიმართ ითქმის. ამის გამო, სემანტიკურ და ფონეტიკურ ვარიანტებად მივიჩნევთ: ბზინვარ – ზინვარ – zimbar, ლურსმული დამწერლობით ბზ თანხმოვანთკომპლექსის გადმოცემის

სიძნელის და ბზ – ზ კანონზომიერი გამარტივების გათვალისწინებით. კანონზომიერია ნ – მ და ვ – ბ ვარიანტულობაც.

მელითონეობასთან კავშირშია შუმ. tibiru – „მეთუნე“, ამ ტერმინთან დაკავშირებით ქართულ მეცნიერებაში გამოთქმულია მოსაზრება მისი ქართულ თითბერთან – „თუთა ფერთან“ ე.ი. მთვარის ფერთან და აგრეთვე ძველი ქართველური ტომის: ტიბარელების სახელთან მიმართების თვალსაზრისით, რასაც სავსებით ვიზიარებთ. ამავე დროს, უძველესი ლექსიკის პოლისემანტურობის გათვალისწინებით, დასაშვებია მისი დაკავშირება პარალელურად ქართ. ტეფ, თბ „თბილის, სითბოს“, ქართ. ტყინება „ცეცხლის გზება“ (შდრ. აღტყინება „აღგზნება“) და ქართ. ტყება. ტყეპა, ტკეპნა, ტკეცა, ტკეცება, გამტკიცება, „გაბრტყლება“ ძირებითან. ვფიქრობთ, ქართ. ტყება, ტყეპა საფუძვლად დაედო ირანულ tabar-ს „სპეციალური სამხედრო ცულის სახეობა“ ქართული დეცესიური თანხმოვანთკომპლექსის ტყ გამარტივების შედეგად ტყ – ტ, ხოლო ამ სიტყვების სუფიქსი – ებ(ბ,პ) საერთო ქართულ – ელამურ სუფიქსადაა მიჩნეული რიგ სხვა საერთო სუფიქსებთან ერთად. ირანულში ელამურიდან ლექსიკის შეღწევა გაძლიერდა ზაგროსის მთიანეთში ირანული ტომების შეღწევის შედეგად.

ცეცხლის (ტყინების), სიცხის, სითბოს გამოყენებაც და კვერით ლითონის ნამზადის გაბრტყელებაც მეთუნეებს, მჭედლის (კვერით ხუროს) ძირითადი საქმიანობაა. კანონზომიერი ფონეტიკური ვარიანტებია: tib – ტეფ – თბ და ტყ – ტკ – ტ.

მელითონეს სპეციალობის აღნიშვნელია შუმ. Simug – „მჭედელი“ შდრ. ქართ. ცემ „ცემა“, ვფიქრობთ შეგვიძლია დავყვრდნოთ კ. კრამალს, რომელმაც უკვე საუკუნეზე მეტი ხნის წინათ დააკავშირა შუმ. sim, sum „მიცემა“ და ქართ. ცემ „ცემა, მიცემა“. მიუხედავად ხანდაზმულობისა ეს დაკავშირება სამართლიანადაა მიჩნეული. ვფიქრობთ, შუმ. simug ტერმინში ug ელემენტი შეგვიძლია დავუკავშიროთ შუმ. ag „კეთება“-ს. ასეთ შემთხვევაში მივიღებთ კომპოზიტს მნიშვნელობით „ცემის მკეთებელი, ცემის მოქმედი“, რკინის ნამზადზე კვერის (ხუროს) მჭედლის მნიშვნელობით, ხოლო თუ გავითვალისწინებთ ჰ. ფენრიხის მიერ შუმ. ag „კეთება“, ქართ. „აგება“-თან დაკავშირებას (შდრ. ქართ. გება მისი ძირეული გ, გე, აგ ელემენტით „კეთების, ქმნის, ქმედების“ მნიშვნელობით), მაშინ შეგვიძლია დავასკვნათ რომ შუმ. simug

„მჭედელი“ თავისი ორივე მარცვლით sim და ug სემანტიკურ და ფონეტიკურ მსგავსებას ავლენს ქართულთან: „ცემის გება, ცემის მგებელი, ცემის მოქმედი“ (sim – ცემ და ug – აგ).

ამგვარად, ზემოთაღნიშნულიდან გამომდინარე, შუმერულში რეგისტრირებული ლითონის წარმოების ამსახველი ძირითადი ტერმინები: urudu – „ლითონი, სპილენძი“, zimbar – „ლითონის ნაღობი“, tibira – „მეთუნეუქ“, simug – „მჭედელი“ კავშირს ავლენენ ქართველურ ენებთან ფონეტიკურადაც და სემანტიკურადაც და, ბუნებრივია, არეალურადაც – მთიანი რეგიონები საიდანაც შუამდინარეთში უძველესი დროიდანვე შედიოდა ლითონის ნამზადი, იმავე მდინარეების შუა და ზედა წელზე და ახლო რაიონებში მდებარეობდნენ და ძირითადად ქართულ-კავკასიური, მათი მონათესავე და ახლომეზობელი ეთნოსებით იყვნენ დასახლებული, რაც კარგადაა დადასტურებული არქეოლოგიური, მათ შორის წერილობითი, მასალებით.

პროტოტიგროსულსა და პროტოევფრატულს უკავშირებენ ბევრ სხვა კულტურულ ტერმინს, რომლებიც დადასტურებულია შუმერულში. მაგ., შუმ. ენგარ – „მხვნელი“, შუმ. ენ – „უფალი“, აგარ – „სახნავი, სამიწათმოქმედო ტერიტორია შუმერული ქალაქის გარეთ“. კომპოზიტი ენგარ – მოგვცემს: „უფალი აგარასი ე.ი. უფალი სახნავისა“.

თუ გავითვალისწინებთ, რომ შუმერული სახნავის მიერ გავლებული კვალი ფაქტობრივად სარწყავ არხს წარმოადგენდა, შესაძლოა ვივარაუდოთ შუმ. გარ მარცვლის კავშირი ქართ. ღარი, ღვარი, ღელე, ყელი, ხორხი, ღრუ, ღართი, ღრუდო, მეგრ. გალი ტერმინებთან, ისევე როგორც ქართ. გა- გარ, გარე ტერმინების კავშირი იმავე მარცვალთან შუმერული სახნავი მიწების განლაგების გამო ქალაქების სიახლოვეს, მაგრამ ყოველთვის ქალაქის გალავნის გარეთ. კანონზომიერია გარ, ღარ, გალ, ღელ, ყელ, ღვარ ფონეტიკური ვარიანტები.

ამგვარად, გამომდინარე შუმერული ლექსიკის პოლისემანტიზმიდან, გამოვთქვამთ ვარაუდს, რომ შუამდინარელთა ძირითადი საქმიანობის – სარწყავი მიწათმოქმედების ტერმინების აგარ „სახნავი ტერიტორია“ და ენგარ „მხვნელი“ შემადგენელი – გარ – მარცვლის ერთ-ერთი მნიშვნელობა შესაძლოა უკავშირდებოდეს ქართველურ ღარი, ღვარი, ღელე, ყელი, გალი, ხორხი, ყურე ტერმინებს. გვალვიან რეგიონში მესოპოტამელ მიწათმოქმედთა უმთავრეს საზრუნავს წარმო-

ადგენდა ისეთი სახნავი კვლების, არხების ე.ი. ღარების, ღვარების, ღელეების განუწყვეტელი გავლება და შენარჩუნება, რომლებიც მათთვის სასიცოცხლოდ მნიშვნელოვან სარწყავ სისტემას ქმნიდნენ და ფაქტობრივად სახნავ-სათეს მიწას არხების ე.ი. ღვარების, ღელეების ქსელად აქცევდნენ, შესაბამისად, ჩვენს ზემოთგამოთქმულ ვარაუდს აქვს როგორც ფონეტიკური, ასევე სემანტიკური საფუძველი.

ხვნის ატრიბუტია შუმ. აფინ „გუთან“, შდრ. ქართ. ფაფი „სპეციალური საუფლო ჯოხი“, აგრეთვე შდრ. ქართ. ფხინი „რქა ქსელის სასწორებელი“. რქა გამოიყენებოდა მიწის სახვნელად, ღარის გასავლებად, ნიადაგის ფხვნისთვის. ხვნა ფხვნაა და ფხანაა მიწისა. კანონზომიერი ფონეტიკური ვარიანტებია ფინ – ფაფი – ფხინ, ფხ – ფ (ლურსმული დამწერლობით ფხ თანხმოვანთკომპლექსის გადმოცემის სიძნელის გათვალისწინებით). შუმ. ფახარ „მეთუნე“, შდრ. ქართ. ბღვარი „სამხრეთი“. ნათელია, რომ ბღვარი აღნიშნავს მზიან მხარეს, სამხრეთს ე.ი. მხურვალებას, ხოლო ეს აუცილებელია თიხის ჭურჭლის გამოსაწვავად და გასამყარებლად. მიგვაჩნია, ქართ. ბღვარი ქართ. ვარვარის ფონეტიკურად სრულ ფორმად, რომელსაც შენარჩუნებული აქვს ქართულისთვის დამახასიათებელი ბღვ (ფხვ) თანხმოვანთკომპლექსი. გასათვალისწინებელია თიხის გაფხვიერების აუცილებლობაც. ფხვიერებაც და მხურვალებაც მეთუნეობის ძირითადი ეტაპებია. კანონზომიერი ფონეტიკური ვარიანტებია ფახარ – ბღვარ (ფხვარ) – ვარ.

შუმ. უშბარ „მქსოველი“, შდრ. სვან. აშხბი, აშხბი-ელი „კერვა“, სვან. აცბურე, აცბურალი „გამოჭრა ტანსაცმლის“, სვან. ცხპე, აცხამპე „ძაფის განასკვა“, სვან. აშხტი „წნვა გოდრის“, სვან. აწნდაი „ქსოვა“, ქართ. სხმა, ასხმა „თვლების“, შდრ. შუმ. შბ (უშბარ) და ქართ. ძფ, ჭმ, სმ, სხვ, სკვ, სხმ (ძაფი, ჭიმი, სიმი, სხივი, ნასკვი, ასხმა). ფონეტიკური ვარიანტები უშბ – აშხბ – აცბ – ცხპ – ცხამპ – შხ – წ-სხ – სკ კანონზომიერია. შდრ. შუმ. siki „მატყელი“ და ქართ. სხივი, ასხმა, ნასკვი, თექა, მატყელი, ტყავი, ჯაგარი, ტყე, ჯაგი, მეგრ. ტყები, სვან. აშხბი, ცხპე, აშხტი (ურთიერთკავშირში მყოფი სემანტიკით და კანონზომიერი ფონეტიკური ვარიანტებით sk – სხ – სკ – თქ – ტყ – ჯგ – შხ – ცხ).

შუმ. აშბაგ „დაბადი, მეტყავე“ შდრ. სვან. აშყუფე „გატყავება“, სვან. აცბურე „ტყავის, ქსოვილის გამოჭრა“, სვან. ცუბე „გამოჭრა“, მეგრ. ტყები, ქართ. ტყავი. კანონზომიერი ფონეტიკური აშბაგ

– დაბად – აშყუფ – აცბ – ცუიბ – ტყებ – ტყავ (შ-შყ-ტყ-ც-დ) ვარიანტებით და მსგავსი სემანტიკით.

შუმ. Sipa (სიფა) „მწყემსი“ შდრ. ჩობან, შამან, tibar; tubal, tabal, subar, jabal, iubal, ubar, iber, iver, ivri, ipri, uphri, upal, uphal, უფალ, apollo, ჟიბე, ზემო, ზევით, ჩიბე, ჯიბე, ზომა, ცემა, წვიმა, შამუ (shamu), suvan, shuvan, subi, tubi, სავუა, შვაბ, წიბა, ციბა, წოფი, ჩოფი, ჭოპი, ჭოპორტი, სუბართუ, სფერო, სოფია, სოფელი, სუფევა, სუფი, საბა, საბაოთი, შაბათი, შხაფი, შხეფი, წოვა (წოფი), ძოვა, ცოფი, წობენ, ჯაფა, ჯაბა, ჭაბუ, ძმა, ჯიმა, ჯამი, წყობა, სპა, ტაბ, ტაფა, ტფილი (თბილი), თბე, თაფლი, ტაბუ, ტბა, ტობა, ზღვა, შაფ, წიბო, წუე, წვერი, წველი, წვა, წივა, ციცაბო, ციონი (სიონი), ჩხიბ, ძღაბ, ტყე-ბი, ტყავი, ჟამ, წამ, time, temp, ზაბ, შამალ, შიმიგ, შივინ (სხივინ), შამალ, შემან, შამხალ, ზაფხულ, ზაბახ, თამაშ, თამუზ, ღუმუზი, წიფ (მწიფე), ძაფ (მძაფრი), წევა (მწევა), სიბილა (კიბულე), ქიმერა, უქიმერიონი, ხიბლი, გიბილ, ჰუმ (hum), ქიმ, დამერი, ხომლი, ხიბლი, ღიმილი, ღვივილი, ხამონი (შამანი, ჩობანი), ზამუა (მაზამუა), მწყემსი, მესხი, მსხემი, წიფალანდა, პასუ, ბჟა, მზე, მათხ, მატყლ, მითანი, მითა, მიჟ, მეზულა, მაზლი, მოძღვარი, მძლოლი, მაცხოვარი, ცხვარი, მსხვერპლი, ზვარი, ჯვარი, წვერი, ცვარი, ჭვირს, ჭვალი, წვერი, სუფა (ცხვრის უფალი), ფასუ (უფალი ცხვრისა), პადა, პატესი, პიტიახში, ბღეშხი, ფადიშახი, პატარი, ბეთ, ბუდე, ბადე, ბედი, ბადება, ბედობა, პატერ, პატრონი, ბატონი, ფაშა, ბზე, ბზა, პტა, ფრთა, ფშა (ფსა), ბაგე, პიჯი, ბჭე, პირი (ფრე), ფრიალო ...

ზემოთმოყვანილ ტერმინებს აკავშირებთ ერთმანეთთან მკაცრი, თანმიმდევრული, მსოფლმხედველობრივი, რელიგიურ-ფილოსოფიური, უძველესი პერიოდიდანვე წერილობით დადასტურებული, არეალური (ანლოადმოსავლური) ე.ი. სემანტიკურად მართლზომიერი და ამავე დროს, ფონეტიკურად კანონზომიერი ურთიერთობა, რომელიც ისეთივე სარწმუნოა, როგორიცაა კავშირები ეკოლოგიური სისტემის შემადგენელ ნაწილებს შორის, რადგანაც ნეოლითის პერიოდში ადამიანს თანდათანობით ჩამოუყალიბდა მეტაფორული მსოფლხედვა, რომელიც სისტემური გახდა ე.ი. ეკოლოგიური აზროვნების სახე მიიღო.

ზემოთაღნიშნულიდან გამომდინარე, საჭიროდ ვთვლით მოვიყვანოთ ეკოლოგიის, როგორც ბუნებისმეტყველების ერთ-ერთი დარგის ის განმარტება, რომელშიც ხაზგასმულია, რომ იგი წარმოადგენს მეცნიერებას ურთიერთობების შესახებ

და მამასადამე ენაში მეტაფორული კავშირების სახეს იძენს. საინტერესოა, რომ ზემოთ ერთ ჯგუფად მოყვანილი ტერმინები უპირატესად მთიანი ეკოსისტემისთვისაა დამახასიათებელი.

ეკოლოგია მსოფლხედვის ფორმაა და იკვლევს ურთიერთობას საცხოვრისში ცოცხალსა და ცოცხალს და ცოცხალსა და არაცოცხალს შორის. ენაც მსოფლხედვის ფორმაა, შეიქმნა ურთიერთობისთვის და ეფუძნება ცოცხლისა და არაცოცხლის სახელდებას. ამიტომ ბუნებრივია, რომ ეკოლოგიურად სარწმუნო დასკვნები, როგორც წესი, ენათმეცნიერულადაც სარწმუნო ხდება და პირიქით.

ზემოთმოყვანილ ტერმინებს შორის ურთიერთკავშირების გამოსავლენად ჩავატაროთ მათი სემანტიკური და ფონეტიკური ანალიზი, მეტაფორული სისტემური მიდგომით ანუ ეკოლოგიური თვალთახედვით.

მეტაფორა ერთი რომელიმე საგნის უშუალოდ აღმნიშვნელი სიტყვის გამოყენებაა მეორის ადგილას, ამ ორ საგანს შორის მსგავსების ან ანალოგიის მისანიშნებლად.

უძველეს ადამიანს მეტაფორის გამოყენება ბუნებაში სხვადასხვა საგნებს შორის ღვთიური (საყრალური) კავშირების დამამტკიცებლად მიაჩნდა, რაც სამყაროზე ერთიან, მთლიან, სისტემურ, ეკოლოგიურ მსოფლხედვას უქმნიდა.

„მწყემსი“, როგორც წესი, გულისხმობს „მთიელს“. მაგ., ბერგ „მთა“ და ბერგერ, ბერჟერ „მთიელი, მწყემსი“. ჩვენი შრომის პირველ ნაწილში უკვე მივუთითეთ, რომ უძველესი პერიოდიდანვე მწყემსვა უპირატესად ნიშნავდა მომთაბარეობას მდინარეების გასწვრივ და, რომ ასეთი მომთაბარეობის გარეშე ნეოლითში მესაქონლეობა ვერ განვითარდებოდა, რადგან გვალვიან ახლო აღმოსავლეთში უხვი მცენარეული საფარი ე.ი, საძოვარი ძირითადად მდინარეების ხეობების (ხევების) გასწვრივ იყო და მხოლოდ მათ სიახლოვეს შეეძლო მეცხოველეს სრულფასოვნად უზრუნველყოთ თავისი და საქონლის მუდმივი მოთხოვნილება წყალსა და საკვებზე.

მდინარე ბუნებრივია ყოველთვის მაღლობიდან დაბლობისკენ მიედინება, შესაბამისად, მისი სათავე, ზემო წელი, მთაში მდებარეობს, სადაც რელიეფის გამო, სასაძოვრე ფართობი ყოველთვის საკმარისია, ვინაიდან სამიწათმოქმედო ფართი ვერ იკავებს მთელ ტერიტორიას. საძოვრების სიუხვის გამო, მთიელის ერთ-ერთი ძირითადი საქ-

მიანობა მესაქონლეობა იყო და გასაგებია ტერმინების „მთიელი“ და „მწყემსი“ ურთიერთკავშირი. ის ტერმინები, რომლებიც ერთმანეთთან კანონზომიერ ფონეტიკურ მსგავსებას ამჟღავნებენ და „მწყემსს“ აღნიშნავენ უმეტესწილად „მთიელის“ მნიშვნელობასაც ატარებენ. ამავე დროს, იმის გამო, რომ ლითონის საბადოებიც ძირითადად მთიან რეგიონებში მდებარეობდნენ და მთიელთა მოღვაწეობის სფეროს განეკუთვნებოდნენ, ბუნებრივია მელითონეს „მჭედლის“ აღმნიშვნელი ტერმინებიც „მთიელს“ დაუკავშირდნენ სემანტიკურადაც და ფონეტიკურადაც.

მდინარეების სათავეების მთაში არსებობის გამო, მტკნარი ჩამდინარე წყლის („წყაროს“) აღმნიშვნელი სიტყვებიც, ხოლო გვალვიან ახლო აღმოსავლეთში ტყის მასივების უმთავრესად მთათა კალთებზე განლაგების გამო, „ტყის, მეტყვევს“ სახელებიც უმეტესწილად „მთიელს“ დაუკავშირდნენ.

აქვე აუცილებელია აღინიშნოს, რომ „მზე“ მეტაფორულად აღიქმებოდა როგორც დიდი კამკამა თვალი, რომელიც დედამიწის მცხოვრებთ უთვალთვალებს, მეთვალყურეა, მცველია, მფარველია, ყოველნი სულიერნი მისი ფარაა, მისი „სამწყსო“, თვითონ „მზე“ კი შესაბამისად „მწყემსია“.

ამგვარად, მწყემსის, წყაროს, ტყის, მჭედლის და გარკვეულწილად, მზის სახელები მთიანეთს, მთიან ქვეყანას, მთიან ეკოსისტემას დაუკავშირდნენ.

მეტაფორული, სისტემური, ეკოლოგიური აზროვნება (მსოფლხედვა) თავისთავად იწვევს ლექსიკის პოლისემანტურობას (მნიშვნელობის მრავალსახეობას), ვინაიდან მეტაფორების (სიმბოლოების) გამოყენებისას წარმოსახვით აკავშირებს ეკოლოგიური სისტემის შემადგენელ ნაწილებს ერთმანეთთან და შესაბამისად, ასეთი ურთიერთკავშირის მეოხებით თითოეული ცნება და მისი ამსახველი ტერმინი რამდენიმე მნიშვნელობას იძენს ე.ი. პოლისემანტური ხდება, მაგრამ ეს საპირისპირო მოთხოვნილებას აჩენს: კერძოდ, ტერმინის დაზუსტების აუცილებლობას, რაც მიიღწევა სიტყვაში რომელიმე ხმოვნის ან თანხმოვნის ცვლილებით, რაც, თავის მხრივ, ლექსიკის პოლიფონიურობას (ქდერადობის მრავალსახეობას) იწვევს.

ამგვარად, ენის განვითარების (გლოტოგონიური პროცესის) გარკვეულ ეტაპზე წარმოიშობა ლექსიკის პოლისემანტიზმიც და პოლიფონიურობაც. თუმცა, თავისთავად ცხადია, ორივე ამ მოვლენის

წარმოქმნას სხვა მიზეზებიც აქვს (მაგ., წარმოქმის თავისებურებანი, წინსართების და ბოლოსართების განვითარება, აგლუტინაცია (შეწებება), შეკვცა და სხვა).

მთიანეთთან ასოცირებული „მწყემსის“, „მთიელის“, „მჭედლის“, „წყაროს“, „ტყის“, „მზის“ გამომხატველ ტერმინებს უშუალოდ ან მეტაფორულად უკავშირდება რიგი სიტყვებისა, რომელთა ცალკეული მარცვლები ცალკეულ ცნებებს აღნიშნავენ ევფრატიისა და ტიგროსის უძველეს ცივილიზაციათა ენებში, რასაც, როგორც ცნობილია, დაეყრდნო ამ ენებში შექმნილი დამწერლობანი, რომელთაც, სწორედ ამის გამო, მარცვლოვანი დამწერლობები ეწოდათ.

ჩვენი დაკვირვებით, მთიანეთთან, მთიანეთის ეკოსისტემასთან ასოცირებული ტერმინები, მარცვალთა თანამიმდევრობის მიხედვით, პირობითად შეგვიძლია დავყოთ ორ ჯგუფად, რაც მეტათეზას უკავშირდება:

ტერმინისთვის „მწყემსი“

ჯგუფი 1	ჯგუფი 2
pasu: პაპა ცხუარისა: პაცხუ	sipa: ცხუარის პაპა: ცხუპა
მამა ცხუარისა: მაცხუ, ფაცხუ, ფასუ	ცხუარის უფალი: ცხუფა
მაცი, მესხი, მუშქუ, ფუსდი, Pastor	სუბა, სუვან, წუფა, წოვა, ჩობან, შამან

როგორც ვხედავთ, პირველ ჯგუფში გვაქვს თანამიმდევრობა: პაპა ცხუარისა, ხოლო მეორე ჯგუფში შებრუნებული თანამიმდევრობა (მეტათეზა): ცხუარის პაპა. აგლუტინაციური ენებისთვის დამახასიათებელი მოვლენების – სიტყვათა შეწებებისა და ბგერათა შეკვცის შედეგად მივიღებთ: უფალი ცხუარისა (ფარი ცხუარისა, მფარველი ცხუარისა, პაპა ცხუარისა, უფალი ძოვისა) – ფაცხუ, ფაშუ, pasu, ხოლო შებრუნებული თანამიმდევრობის (მეტათეზის) შემთხვევაში: ცხუარის უფალი (ცხუარის ფარი, ცხუარის მფარველი, ცხუარის პაპა, ძოვის უფალი) – ცხუფა, სუბა, Shvab, sipa. გასაგებია, რომ სიტყვა უფალისგან (ფარისაგან) წინსართ-ბოლოსართების შეკვცის შედეგად რჩება ძირი ფა, ხოლო სიტყვა ცხუარისგან ძირი ცხუ, რაც გვაძლევს ფაცხუ ან ცხუფა სახესხვაობებს. მაგ., ფაცხუ, მაცხუ, მეცხვარე, მაცხოვარი და სხვა.

ამგვარად, ჩვენი აზრით, აქ ისეთივე მოვლენა გვაქვს, როგორც მაგალითად, გამოთქმების: „მამა უფალისა“ და „მთასა ზედა“ შემთხვევებში, როდესაც ქართულისთვის დამახასიათებელი სიტყვათა აგლუტინაციისა (შეწებებისა) და ბგერათა შეკვრის შედეგად „მამა უფალისა“-გან მივიღეთ ტერმინები „მამფალი“, „მეუფე“ და „მეფე“ (მაფა), ხოლო „მთასა ზედა“-გან „მთაზე“.

მოვიძიოთ ზემოთმოყვანილი ტერმინების მეტაფორული და რეგიონული კავშირები:

ქართ. მამა, პაპა, ბაბუ, შეადარ. შუმერული pab, pap „მამა“. (იხ. მიხ. წერეთელი, ციტ. გრ. გიორგაძის მიხედვით, 2002). კანონზ. ფონეტ. ვარიანტებია მ-პ(ფ)-ბ. ქართ. ცხუარი, თხა, ციკანი, თიკანი, შეადარ. შუმერული siki „ციკანი“, „მატყლი“, (იხ. ჰ. ფენრიხი, ციტ. გრ. გიორგაძის მიხედვით, აგრეთვე იხ. И. М. Дьяконов, 1967). კანონზომიერი ფონეტ. ვარიანტებია ცხ – თხ – ცკ – თკ – ტყ – თქ. ამ მხრივ საინტერესოა აგრეთვე ქართ. თექა.

ქართ. უფალი, შდრ. შუმერ. პა ძირთან (პაბ, პაპ), შუმერულ-აქადურ ტერმინთან ბალთუ „სიცოცხლე“, რომელიც ჩვენი აზრით, კავშირში უნდა იყოს ქართულ ტერმინებთან ბარტყი და მართვე. შდრ. ბარტყობა, იბარტყა ე.ი. იშვა, დაიბადა, გაცოცხლდა.

ქართ. უფალთან სიტყვის ძირით დაკავშირებულად მიგვაჩნია შუმერულ-აქადური ბილგა „წინაპარი“ (შდრ. ბილ და ფალ ფუძეები), ასევე ჰომეროსის „ილიადას“ მიხედვით, მცირე აზიური ტროას მთავარი მზის ღმერთი აპოლონი (შდრ. აპოლო და უფალი), აგრეთვე სირიასა და ფინიკიაში გავრცელებული დვთაებათა სახელები ბელ, ბა'ალ, და მათი კავშირი ცეცხლთან, ბრწყინვასთან და შესაბამისად, შუმერულ ტერმინთან bir „ცეცხლის გაჩაღება“, „ბრიალი“, „ბრწყინვა“ და შუმერულსავე babbar „ბრწყინვა, სინათლე, ვარვარება“, „ვერცხლი, ვერცხლისფერი“. შდრ. ქართ. ვარვარება და შუმერული babbar, ვარ – ბარ კანონზომიერი ვარიანტებით.

ამავე რიგშია განსახილველი ხური-ურარტული ivri, ibri „მეფე“, „უფალი“ და მათი მეტათეზა irui, irphu. ირვი, ირფუ. (გ. მელიქიშვილი, 1954). შდრ. ქართ. უფალი და ibri (იბერი) კანონზომიერი ვარიანტებით ბრ – ფლ. ამავე ფუძესთანაა კავშირში მცირე აზიური ხათური უძველესი მზის ქალღმერთის სახელი ვურუშემა, მისი ვურუ ფუძით.

ამ სახელთა რიგთანაა დასაკავშირებელი შუმერში, აქადში, ასურეთსა და ბაბილონში მიღებული awelu „მამაკაცი, ადამიანი“ და „awelum“ წარჩინებული ფენის წარმომადგენლის წოდება (შდრ. Awelum – apolon – უფალი – აბელი – აბრამი – ბერი – ბერე კანონზომიერი w – p – ფ – ბ და ლ – რ ფონეტური ვარიანტებით). იგულისხმება ბიბლიური აბელი და აბრამი და ქართული ბერი და ბერე, ასევე ქართ. ბერწი „ქალწული, უშობელი“ შდრ. ლათინური virgo, virgin (კანონზომიერი ბერ – vir ფუძეებით).

როგორც ვხედავთ, ამოსავალი ძირი აქ განხილული ყველა სიტყვისა დაკავშირებულია ცნებასთან ბრწყინვა, რაც მზის და უფლის მთავარი თვისებაა. გავიხსენოთ ქართული გამოთქმები „ჩემმა მზემ“ და „შენმა მზემ“ და ის ფაქტი, რომ სწორედ ასე მოიხსენიებდნენ თავის თავს ხათის და ხეთის მეფეები და ასევე აიძულებდნენ მათ მოხსენიებას ქვეშევრდომებს, ხოლო ამ ქვეყნების კავშირი ქართულ სამყაროსთან აშკარაა თუნდაც ოქროს საწმისის საერთო კულტის მიხედვით, სხვა უამრავ საბუთს რომც არ შევეხოთ.

ბუნებრივია, ამავე აველუ, აბელ, აბრ, ევრ, ივრ, იბერ, ებერ ფუძესთან უშუალო კავშირშია ებრელთა ეთნიკური სახელი.

მზესთან კავშირს, ჩვენი აზრით, ასევე მოწმობს ქართული სიტყვები ფარვა, ფლვა, მალვა, მარხვა, ბურვა, რომლებიც მზის მეორე უმთავრეს თვისებას გადმოსცემენ – ყოველი ღდის ბოლოს მიწაში ჩასვლას და ამ სიტყვათა ფუძეებიც კანონზომიერად უკავშირდებიან უფალ (იბერ) ფუძეს. ასე რომ, შეგვიძლია ვთქვათ: „მფარველი უფალი ფარას იფარავს“ და ვიგულისხმოთ მზე.

ჩვენი აზრით, ამოსავალი სიტყვა უნდა იყოს ძველი ქართ. ბღვარი „სამხრეთი“ (იხ. სულხან საბა). სამხრეთის ცნებაში ცხადია მეტაფორულად იგულისხმება მზე, მზის სახლი, მზის სამოსახლო და ადამიანისთვისაც საუკეთესო სამოსახლო, ვინაიდან მთიანეთში სწორედ მთის სამხრეთი კალთაა მზიანი, მთის სამხრეთი კალთა კი ხევის ანუ მთიელთა სამოსახლოს სამხრეთი მზიანი კალთაცაა.

ბღვარი ფონეტურად და სემანტურად უკავშირდება მზის თვისებას – მისი სხივების ფრქვევას, რაც ძველ ქართულად წარმოითქმოდა როგორც ფქვრევა (იხ. სულხან საბასთან) შდრ. ბღვრ – ფქვრ ფონეტური კანონზომიერება.

წარმოსათქმელად რთული ბღვრ (ფხვრ, ფქვრ) ფუძე თანდათანობით ბუნებრივი გამარტივების შედეგად მოგვცემდა კანონზომიერ ფონეტურ ვარიანტებს: ბღვრ – ფქვრ – ფხულ – ბარ – ფარ – ფალ – ბალ – ღვარ – ყვარ – ხვარ – ხურ – ქურ – ქარ – ვარ და სხვ., რომლებიც ზემოთმოყვანილ სიტყვათა ფუძეების კანონზომიერ ვარიანტებს წარმოადგენენ და საქართველოს ერთ-ერთი სახელწოდების ივერ, იბერ, უფალ ფუძეს ფონეტურად და მეტაფორულად უკავშირდებიან.

ამგვარად, უძველესი ბღვარ (ფხვარ, ფქვარ) რთული ფუძეს წარმოთქმისას, მისი თანდათანობით ბუნებრივი გამარტივების მეშვეობით ბარ, ბერ, ფალ ფუძეებიც მიიღება და ხვარ, ყვარ, ხურ, ხარ, ქურ, ქარ ფუძეებიც, რაც მოწმობს, რომ ყველა ეს ფუძეები ერთმანეთს უკავშირდებიან სემანტურად, ფონეტურად და კანონზომიერად (ბღ – ფხ – ფქ – ბ – ფ – ღ – ხ – ქ).

იბერთან კავშირის თვალსაზრისით, გასათვალისწინებელია შუმერული *ubur* „უბე“, ვინაიდან სამოსახლო ხევი მთის უბეს წარმოადგენს. შდრ. უბე, უბანი, ბანი, ბინა, ვანი, როგორც სამოსახლო ტერმინები. საინტერესოა ფხულ კომპონენტი სიტყვებში ზაფხული, გაზაფხული. ივ. ჯავახიშვილი ფხ ძირს სიტბოს გამომხატველ ელემენტად მიიჩნევდა ძველ ქართულში. საინტერესოა აგრეთვე კომპოზიტები: უფლისციხე, ხვარამზე და მზესთან დაკავშირებული სხვა მრავალი კომპოზიტი.

ამგვარად, საქართველოს ერთ-ერთი ძირითადი სახელწოდების წარმომადგენლები: ივერ, იბერ, უფალ მეტაფორულ, სემანტურ და ფონეტურ კავშირს ავლენენ ხათურ – ხეთურ, ხური- -ურარტულ და აქადურ – შუმერულ სამყაროსთან ანუ მდინარეების ევფრატისა და ტიგროსის მთელ სიგრძეზე ძველთაგანვე არსებულ ცივილიზაციებთან.

სიტყვაში მარცვალთა ან ბგერათა ადგილშენაცვლება ანუ მეტათეზა და თვით ასეთი ადგილშენაცვლების შესაძლებლობა ისე რომ სემანტიკა შენარჩუნდეს ან თუ არ შენარჩუნდა, ახალი მნიშვნელობა შეიძინოს (მაგრამ უაზრობად არ იქცეს) ჩვენი შეხედულებით, იმის მიმანიშნებელია, რომ ქართულშიც, მაგ., შუმერულის მსგავსად, ცალკეული მარცვლები და ზოგჯერ მათი შეკვეცით წარმოქმნილი ცალკეული ფონემებიც კი სრულიად გარკვეული მნიშვნელობის მატარებელნი არიან – სემანტემებს წარმოადგენენ, რაც, როგორც ცნო-

ბილია, მარცვლოვანი დამწერლობის შექმნის ძირითადი საფუძველი იყო შუამდინარეთში.

ტერმინისთვის „მზე“

ჯგუფი 1	ჯგუფი 2
მამა სხივისა, მასხ, მამხ	შუქის მამა, შიხ(წვის) მამა
მიჟ, მათხ, ბჟა, mezula, მზე	შამ, შამამ, ჟამი, წამი, time, shamu
ნანა თენებისა, ნათება, ნათ	თენების ნანა, თენ, ჩხანა
NinTu, Nin (hur) Sag	სხივის ნანა, ჩხანა

როგორც ვხედავთ, აქაც გვაქვს თანმიმდევრობის შებრუნება (მეტათეზა) ჯგუფებს შორის: პირველ ჯგუფში – მამა სხივისა, შეკვეცის და აგლუტინაციის შემდეგ – მასხ, მიჟ, მზე, mezula; მეორე ჯგუფში – სხივის მამა, შიხ (წვის) მამა, შუქის მამა, შეკვეცის და აგლუტინაციის შემდეგ – შამ, შამამ, ჟამი, წამი, time, shamu. იმ შემთხვევაში, როდესაც სიტყვა „მამა“ იცვლება სიტყვით „დედა“ (ნანა, nin) ჯგუფებს შორის ნარჩუნდება იგივე სიტუაცია: პირველ ჯგუფში – ნანა თენებისა, NinTu, შეკვეცის და აგლუტინაციის შემდეგ – ნათ, ნათება; მეორე ჯგუფში – თენების ნანა, სხივის ნანა, შეკვეცის და აგლუტინაციის შემდეგ – თენ, ჩხანა. აგლუტინაცია დამახასიათებელია ქართულისთვისაც და ახლოაღმოსავლური ენებიდან მაგ., შუმერულისთვისაც, რის გამოც, მათ აგლუტინაციური ენები ეწოდებათ. აქ საჭიროდ მიგვაჩნია ქართველთა კიდევ ერთი სახელწოდება მესხი განვიხილოთ. მით უმეტეს, რომ ამ სახელით ზოგადად ქართველებს ზოგიერთი ჩრდილოკავკასიელი ხალხი იხსენიებს, ხოლო მესხთან დაკავშირებით საინტერესოდ ვთლით კავკასიასა და სამხრეთიდან მასთან მიმდებარე რეგიონში ძველთაგანვე არსებული სახელები washaw და mashum მიმოვიხილოთ. ორივე ეს სახელი „ღმერთს“ ნიშნავს. ვაშხავ ღმერთს აღნიშნავდა ხათების ქვეყანაში, ხოლო მამხუმ იგივეს – კასიტებთან (იხ. გ. მელიქიშვილი, 1954). ნათელია, რომ აქ საერთო ძირია შხ, ხოლო ვ და მ აფიქსები კანონზომიერ ფონეტურ ვარიანტებს წარმოადგენენ. საერთოდ, ვ – მ შენაცვლება ხშირია. ასე მაგალითად, შუმერული ewen „ყენი, უფალი, ბატონი“ შუმერული ენის განშტოებაში – ემესალურ ენაში გამოითქმოდა umun, შდრ. W – M მონაცვლეობა. იხ. ი. დიაკონოვი, 1967). იმ ვრცელ

ტერიტორიაზე, სადაც ჩვენს წელთაღრიცხვამდე მეორე და პირველ ათასწლეულში ღმერთის აღსანიშნავად გამოიყენებოდა სახელები ვაშხავ და მაშხუმ არსებობდნენ წერილობითი წყაროებიდან კარგად ცნობილი სახელმწიფოები და ხალხები: ხათები, ხეთები, ხურიტები (მითანელები), ურარტები, კასიტები (ელამელები), მესხები (მუშქები), დიაუხები (ტაოელები), კოლხები, რომელთა შესახებ არსებულ ისტორიულ მასალებში ფიქსირდება ვაშხავ და მაშხუმ სახელებთან სემანტურად და ფონეტურად კანონზომიერად აშკარად დაკავშირებული ისეთი სახელები როგორიცაა: ვაშა, ვაზი, ვაჟი, ვაჩე, ვაცი, ეშუ, მესხი, მუშქი, მუშქენუმი, მსხემი, მწყემსი, მაცხოვარი, მოძღვარი, მოციქული, ხოლო ზემოთაღნიშნული ძირი შხ და ამ ძირის კანონზომიერი ფონეტური ვარიანტები უხვადაა წარმოდგენილი ქართველურ ენებში: შიხ, სხივი, ჩხანა, ცხონება, ჩხე, სხურება, წყალობა, ჭყონი, ჩხოუ, ჩხომი, ცხელი, ცხოვარი, ცხოვრება და მრავალი სხვა, რომელთა შორის ხშირია საღვთო – სარიტუალო ლექსიკა. ასე მაგალითად, ვაშუქანი ხური – ურარტების ერთ-ერთი დედაქალაქი იყო. ნამიავაზა, მათივაზა, და შათივაზა ჩხ. წ-მდე მეორე ათასწლეულში წერილობით წყაროებში დადასტურებული მეფეთა სახელებია. შდრ. მათივაზა, შათივაზა და ქართ. ფარნავაზის სახელთა დაბოლოებების აშკარა იგივეობა. ეშუ ხეთურად მოსახლეობის წარჩინებული ფენის სახელი იყო (იხ. გამყრელიძე, ივანოვი, 1984). უაშხო ჩერქეზულადაც ღმერთს ნიშნავს. ვაშხავის (უაშხავს), ეშუს და უაშხოს შედარება ოცხეს, ოშკის, იშხნის, უშგულის სახელებთან აშკარა კანონზომიერ ფონეტურ კავშირს ავლენს. ვაშა ქართულად გამარჯვების და მისაღმების შეძახილია და გასაგებია, რომ იგი ღმერთის, უფლის, ბატონის სახელს დაუკავშირდა. ვაზის, ვაჟის, ვაცის, ვაჩეს ქართველურთან კავშირი ნათელია. ამავე თვალსაზრისით საინტერესოდ მიგვაჩნია სულხან საბასთან დადასტურებული ძველი ქართული სიტყვა უსხი, რაც ნიშნავს „ზროხა საკლავი მსუქანი“ ე.ი. სამსხვერპლო და ამით დაკავშირებული ღვთის ცნებასთან. ამგვარად, სიტყვა მსხვერპლიც იგივე ძირს შეიცავს.

მუშქის (მუშქინის, მესხებს), ამ რეგიონის ერთ-ერთი ყველაზე გამოჩენილი მკვლევარი ლემან-ჰაუპტი მცირე აზიის და საერთოდ ახლო აღმოსავლეთის უძველეს აბორიგენულ მკვიდრებად

თვლიდა და მათ ქართველი ხალხის ერთ-ერთ მთავარ შემადგენლად მიიჩნევდა, ფრიგიელებს აქ მოგვიანებით მოსულებად თვლიდა და მესხებისგან ანუ მუშქებისგან განასხვავებდა (იხ. მელიქიშვილი, 1954). ლემან-ჰაუპტის ეს მოსაზრება გარკვეულწილად ეთანხმება სიმონ ჯანაშიას ხეთურ – სუბარულ თეორიას. ქართ. მწყემსი, მსხემი, მესხვარე, მაცხოვარი, მოძღვარი, მსახური, მოციქული (მესხია), მსხვერპლი ფონეტურად უკავშირდებიან კასიტურ (ელამურ) მაშხუმს. შდრ. კანონზომიერი ფონეტური ვარიანტები შხ – სხ – ცხ – ძღ – წყ – ცქ, რომლებიც ქართულისთვის განსაკუთრებით დამახასიათებელ დეცესიურ ჰარმონიულ თანხმოვანთკომპლექსებს წარმოადგენენ.

საჭიროდ ვთვლით ყურადღების გამახვილებას ძველ ქართულ სიტყვაზე მსხემი. გავიხსენოთ ძველი ქართული საეკლესიო ლექციონარებიდან ცნობილი ფრაზა: „...ვმსხემობ კედარის ქვეყანაში“. დავით ჩუბინაშვილის ლექსიკონის მიხედვით მსხემი ეწოდებოდა ადამიანს, რომელიც დასახლებობდა ან დაასახლებდნენ მიწის ნაკვეთზე, რომლის დამუშავებასაც იწყებდა და მკვიდრ სახლკარსაც შექმნიდა, ხოლო მანამდე მკვიდრი სახლკარი არ ჰქონდა. მაგ., მწყემსი (მომთაბარე) იყო. შუმერში და აქადში მოსახლეობის ყველაზე მრავალრიცხოვან საშუალო ფენის წარმომადგენელს მუშქენუმი ეწოდებოდა და ამ ტერმინის წარმომავლობა დაუდგენელი და ბუნდოვანია (იხ. ი. კლიმა, 1967). შუმერში მიწათმოქმედთა უდიდესი უმრავლესობა მუშქენუმები იყვნენ დასმულნი მიწის დასამუშავებლად, რადგან მიწა ძირითადად ან ტაძარს ეკუთვნოდა ან აველუმი ე.ი. უფალი ფლობდა (აველუ, აბელი, აპოლო, უფალი, ივერი, იბერი). ამგვარად მუშქენუმი მსხემი იყო. მუშქენუმი არ იყო დაბალი ფენის წარმომადგენელი, რაც ჩანს იქიდან, რომ მას თავისი მონები შეეძლო ჰყოლოდა. ტერმინები მუშქუ, მუშქინი, მესხი, მსხემი, მწყემსი და მუშქენუმი ერთმანეთთან აშკარა ფონეტურ კანონზომიერ ურთიერთობას ამჟღავნებენ და როგორც ჩანს, მათ შორის სემანტური ანუ შინაარსობრივი კავშირიც კანონზომიერია, ხოლო ასეთ შემთხვევაში მუშქუ, მუშქინი, მესხები მუშქენუმებივით მსხემები იყვნენ ე.ი. მწყემსები, რომლებიც ჯერ კიდევ ნეოლითში მიწაზე სხდებოდნენ, მკვიდრ სახლს აშენებდნენ და მიწათმოქმედნი ხდებოდნენ. ეს კი რელიგიურ – რიტუალურად მზის ანუ მთავარი ღვთაებისა და მთავარი მწყემ-

სის ყოველდღიურად მიწაზე სხდომის მეტაფორაა და მამასადაბე მზეც მსხეშია.

ამგვარად, ისევე როგორც ქართველთა სახელი: ივერი, იბერი, უფალი, ასევე ქართველთა სახელი: მუშქუ, მუშქინი, მესხი ავლენს კანონზომიერ ფონეტურ და სემანტურ კავშირს ახლო აღმოსავლეთის რეგიონის უძველეს ენებთან, ტიგროსისა და ევფრატის სათავეებიდან შესართავამდე.

ტერმინისთვის „მთა“

ჯგუფი 1	ჯგუფი 2
ქვა, კუზი, კოჯი, კოჯორი, კლდე,	ზუკი, ზუგი, ზურგი, ზაგარ,
ხალდე, კორცხი (კონცხი), კაცხი,	ზეგანი, ზაგროსი, ძეგლი, ციხე,
კუჩხი, კოჭი, კორძი, კალთა, მკერდი,	ცაგერი, მხარა, მხელდა, ჯანდა,
კანჭი, ქედი, კედელი, კიდე, ყალი,	თეთნულდი, ზიქურათი, ჭოკი,
ყერო, ყირა, ყურე, ლობე, კეფა, კაბა,	ჭიგო, ჯოხი, ზღვარი, ძგიდე,
ღიპი, კიბე, ქორი, ქორედი, კარსე, კართი,	ზღუდე, ზედა, ზენა, ზემო,
კვარცხლბეკი, ხარისხი, კარასკი, ყორე,	ჟიბე, შუბლი, შუპილი, ჭოპი,
ხირხალი, ხარისა, ხერხემალი, ყორე,	წიბო, წობენი, სვანი, წოვა, წოფი,
ხურსაგ, კათინთაუ, გისტოლა, კისერი,	წვერი, ჭოპორტი, სუბართუ,
გორა, გვირგვინი, hill, colline, colonne, kur	ცხვირი, წვერი, მვერილი, მვეული,
უქიმერიონი, ქიმი, ხვამლი, hum	უშბა, jabal, shamu, shedu
ქარაფი, კარკატოვანი, ქვაბი, ხევი,	ზრურბლი, ჯიხა
მღვიმე, ღრუ, ღრუდო, ღირღვილოვანი	

მთასთან დაკავშირებული ტერმინების განხილვისას პირველ რიგში საყურადღებოა სიტყვა ქვა, ვინაიდან უძველესი მსოფლხედვით მთა წარმოადგენს ქვების გროვას. ქვის ხანის ხანგძლივი პერიოდის განმავლობაში პირველყოფილი ადამიანის ძირითად ხელობას წარმოადგენდა ქვის ქვაზე რტყმა ქვის ცულის – კვერის გამოსაკვეთად. ჩვენი აზრით, ქვის ხანის ადამიანმა ქვის ქვაზე რტყმისას

გამოცემული დამახასიათებელი ხმა (ბგერა) – ქ (კ) – ბუნებრივად ხმაბაძვითად დაუკავშირა ქვას (კვერს), როგორც საგანს, მასალას და მის უპირატეს თვისებებს – სიმტკიცეს, სიმკვრივეს, სიმყარეს, სიმაგრეს, რის გამოც, აღნიშნული ფონემები ქ, კ და მათი კანონზომიერი ფონეტური ვარიანტები ყ, ღ, გ იმ სიტყვათა ძირების წარმომქმნელნი გახდნენ, რომლებიც აღნიშნული თვისებების მატარებელნი არიან: კლდე, კოჯი, ქვრდემლი (გრდემლი), ქვევრი, კოკა, კვარა, კბილი, კეფა, ქალა, კერტი, კვირტი, კვერი, კორდი, კაკალი, კრკო, ქრქა, კაპანი, კართი, ქედი, კედი, კედელი, კბოდე, კაჭარი, კორძი, კურკა, კეხი, ქვირითი, კვერცხი, კვანი, კუნდი, კორცხი (კონცხი), რუს. камень, крепкий, ბერძნ. camea და სხვ. აღსანიშნავია, რომ მზია ანდრონიკაშვილი ახლოაღმოსავლური რეგიონის უძველეს სახელთა წარმოშობის ერთ-ერთ ძირითად მიზეზად ხმაბაძვითობას (ჟღერადობის მსგავსებას) მიიჩნევდა, რაც თავისთავად მეტაფორული აზროვნების ნიმუშია: წარმოთქვამ ქვათა შეჯახების ხმას ქ(კ) და გულისხმობ საგანს, მასალას ან თვისებას – კრკო, ქრქა, კლდე, მკვრივი და სხვ.

შუმერულად მთას ეწოდება kur, ეს სახელი ნიშნავს აგრეთვე „მთიან ქვეყანას“. სამყაროს შექმნის შესახებ შუმერულ-აქადურ წერილობით წყაროებში შემორჩენილი მასალიდან ასკვნიან, რომ ურჩხულს, რომლის სხეულის ორად გაკვეთით ერთი ნახევრიდან წარმოიშვა ცა ხოლო მეორე ნახევრიდან მიწა ერქვა თიამათი და ეს აქადური სახელია, შუმერულად კი ურჩხულს ერქვა kur (იხ. ი. კლიმა, 1967). ეს მითი სავარაუდოდ ვულკანის ამოფრქვევაზე დაკვირვების შედეგი უნდა იყოს, რომლის დროსაც მთა (kur) იხლიჩება, ზედა ნაწილი, ქვების სახით, ზევით აიტყორცნება და ცის თაღს ქმნის, ხოლო ქვედა ნაწილი ქმნის ხმელეთს. ცეცხლი, რომელიც კრატერიდან იფრქვევა აღიქმებოდა ან როგორც ურჩხულის პირიდან ამოფრქვეული ან როგორც ცეცხლოვანი იარაღი, რომლითაც ურჩხული განიკვეთა. ეს ცეცხლოვანი იარაღი შეიძლება ყოფილიყო მზე ან ელვა, ვინაიდან ორივენი ვიზუალურად მართლაც ცისა და მიწის განმყოფებად ჩანან, თუმცა ამავე დროს ცასა და მიწას შორის მოციქულების როლსაც ასრულებენ და ასეთი დუალისტური მსოფლხედვა შეიქმნა უკვე ქვის ხანაში.

მთის აღმნიშვნელი შუმერული სახელი kur, რომელიც „მთიან ქვეყანასაც“ ნიშნავდა და რომელიც პირველ რიგში, ეხებოდა შუმერის ჩრდილო-

ეთითა და ჩრდილო აღმოსავლეთით მდებარე ზაგროსსა და მთიანეთს კავკასიამდე ე.ი. მთიან ქვეყანას, საიდანაც შუმერში მისი მაცოცხლებელი ევფრატი და ტიგროსი ჩაედინებოდნენ, ბუნებრივია ვიფიქროთ, რომ საფუძვლად უნდა დასდებოდა იმ ხალხების ეთნიკურ სახელებს, რომლებიც ამ ქურ მთიანეთის, „მთიანი ქვეყნის“ მკვიდრები ე.ი. მთიელები იყვნენ. აღნიშნულ მთიანეთში ისტორიულად დადასტურებულია ამ ქურ ფუძის კანონზომიერი ფონეტიური ვარიანტების შემცველი ისეთი ეთნიკური სახელები როგორცაა: ქურიტი (ხურიტი), კოლხი, ქართი, ქურთი. უ – ო – ა ხმოვნების მონაცვლეობა მთელ რეგიონში მეტად ხშირია და კანონზომიერია. ასე მაგალითად, ხურიტებს ებრაელები უწოდებდნენ: ხორივ, ხეთები: ხურლა, ეგვიპტელები: ხარა. შდრ. ასევე წერილობით წყაროებში ამავე რეგიონში მოხსენიებული: კალხუ, კულხა და კოლხი, შდრ. ასევე: ქართუ და ქორთუ და სხვ. სონანტების: ლ – რ მონაცვლეობაც უაღრესად ხშირი და კანონზომიერია. აღსანიშნავია აგრეთვე ველარიზებული ბგერების: გ – კ – ქ – ჰ – ხ – ღ – ყ კანონზომიერი მონაცვლეობა.

ამგვარად, თუ მთის აღმნიშვნელ სიტყვათა კანონზომიერ ვარიანტებს: კურ, ხურ, გორ, ყორ, ქურ, ქარ, ქორ, კულ, კოლ განვიხილავთ როგორც მთაში მცხოვრებთა, მთიელთა აღმნიშვნელ სახელთა ფუძეებს, ხოლო ამ სახელთა დაბოლოებებს – ხ, – თ, როგორც კუთვნილების გამომხატველ სუფიქსებს, მაშინ მივიღებთ ხუროხე (ხურიტების თვითსახელი), ხურით, კულხ, კოლხ, ქართ, ქორთ, ქურთ ფორმებს, რომლებიც ზედმიწევნით ემთხვევა ხურიტთა, კოლხთა, ქართველთა და ქურთთა ისტორიულად დადასტურებულ ეთნიკურ სახელებს და აღნიშნავენ „მთიელს“ რაც გასაგებია, ვინაიდან ყველა ჩამოთვლილი ეთნოსი ძირითადად რეგიონის მთიან ნაწილში ბინადრობდა (შუმერებთან შედარებით). ამგვარად, ნახსენები ეთნოსების სახელთა წარმოშობასთან დაკავშირებით იგივე ენობრივი კონსტრუქცია გვაქვს, როგორც მაგალითად, რუსულში შდრ. *гора* „მთა“ და *горец* „მთიელი“. რაც შეეხება სუფიქსებს: – თ სუფიქსი ქართულში წარმატებით იხმარება ქვეყნების დაბოლოვებათა საწარმოებლად, აგრეთვე როგორც კუთვნილების და მრავლობითობის გამომხატველი ბოლოსართი. სუფიქსი – ხ ივ. ჯავახიშვილს მიაჩნდა სიტყვა ხევი-დან წარმოშობილად, ვინაიდან ბუნებრივია ხევი მთიან ქვეყანაში წარმოადგენს მოსახლეობის ძირითად საცხოვრის შდრ. ხევსური, მოხევე, ხევისბერი და სხვ., შესაბამი-

სად, ხევი კუთვნილების (როგორც საცხოვრისი) და მრავლობითობის (როგორც ერთად მრავლად მცხოვრებთა) მეტაფორად იქცა, ხოლო ხე – ხე – ხ შეკვეცის შედეგად ხ ბოლოსართი წარმოიშვა. შდრ. მთასა ზედა – მთაზე, კოლას ხევი – კოლხი (აქ კოლ მთის სახელია).

ჩვენი აზრით, გასათვალისწინებელია, რომ სიტყვა კულხას (კოლხას) კულ ფუძე შესაძლოა უკავშირდებოდეს როგორც *kur* ფუძეს „მთის“ მნიშვნელობით, ასევე ყურ ფუძეს ზღვის „ყურს“ მნიშვნელობით (კ – ყ და ლ – რ კანონზომიერი ფონეტიური ვარიანტებით). ამასთან დაკავშირებით საჭიროდ მიგვაჩნია მოვიყვანოთ სულხან საბას განმარტება სიტყვისა ყურე. „ყურე ესე არს წარზიდული რაიმე ადგილი ხმელეთით ზღვათა შინა; ანუ ზღვასა და მდინარესგან უკუმდგარი ხმელთა შინა მცირე თუ დიდი რამე“. ეს განმარტება მეტაფორული აზროვნების ნიმუშს წარმოადგენს და გვიჩვენებს, რომ ერთი და იგივე ფუძე შესაძლოა იყოს ორი საპირისპირო, მაგრამ ამავე ღროს რომელიდაც იდეის მიხედვით ერთმანეთთან დაკავშირებული ცნების გამომხატველი. დაახლოებით ისე როგორც მაგალითად, ზღვის ტალღის აზვირთებული ნაწილი მისივე ჩაღრმავებულ ნაწილთან ერთ მთლიანობაში მოიზრება. ეს ეკოლოგიური, ეკოსისტემური აზროვნების შედეგია და ძველქართულად ამას „გრძნებით შეკვრა“ ეწოდებოდა. შეკვრა იმიტომ, რომ იღურად აკავშირებს ერთმანეთთან საგნებს ან მოვლენებს, ხოლო გრძნება აქ წინათგრძნობას ანუ ინტუიციას ნიშნავს. ა. აინშტაინი ინტუიციას თავის, როგორც მეცნიერის, მთავარ თვისებად მიიჩნევდა. ძველად ქურუმის მთავარი დანიშნულება გრძნებით შეკვრა ანუ ინტუიციით მოვლენების იღურად ერთმანეთთან დაკავშირება, ერთ სისტემად, ერთ კვანძად შეკვრა იყო, ანუ ერთ სახლად, ვინაიდან სახლი მისი ცალკეული კონსტრუქციული ელემენტების ბოჭვის, კოჭვის, კრვის (კვრის) შედეგად მიღებული სისტემაა, ეკოსისტემაა, ხოლო ეკოლოგია სახლთმცოდნეობაა. ასეთივე ერთ კვანძად ბოჭვის, კოჭვის, კრვის სიმბოლოს წარმოადგენდა მზე, ვინაიდან ის აღიქმებოდა თავისივე სხივებით შეკრულ ერთ კვანძად, რომლის გული, უბე, წიაღი, კალთა, ხევი, საშობადებს სხივებს ანუ შვილებს და ეს უკანასკნელნი წარმოადგენენ მის მცველებს, ღობეს, ზღუდეს, კედელს, კლდეს, სიმაგრეს. ამგვარად, მზე სახლია, ოჯახია, თემია, ერია, ეთნოსია და ამის გამო, ხშირია ეთნიკურ სახელთა ფუძეების წარმომავლობა მზის სახელთაგან.

სახლის მთავარი ფუნქციებია დაცულობა ე.ი. ყურე, ყორე, კედელი, კრვა, კლდე და შთამომავლობის გაჩენა და გამოზრდა ე.ი. ყურე, კერა, ქურა, კალთა, მამასადაძე, სახლისა და მზის სახელების მსგავსებას იდეური საფუძველი გააჩნდა და ამის გამო, ისინი სახლის სახელწოდებების ყურე, ხულა, ქორი, ქორედი და ქართველთა სახელის ქართი, ქართუ, ქორთუ, კოლხი, კულხა, კალხუ, კარლუ, გორლუ, ხალიტუ, ხალდი და აგრეთვე ხურიტებისა და ქურთების სახელების კანონზომიერ ფონეტურ ვარიანტებს წარმოადგენენ. ამავე ეთნიკური სახელების ფუძეებს ფონეტურად უკავშირება აგრეთვე ტერმინი კრთომა, რომელიც მზის ბრწყინვას ნიშნავს, სახლიდანაც სადაც კერა ანთია სინათლე გამოკრთის. ნათების, სინათლის, ბრწყინვის ასახვა ეთნიკურ სახელში ხშირია და ბუნებრივია (მდრ. ქართ, ქრთ და კრთ, კრთის, კრთომა). კრთომის ანუ მზის ბრწყინვის გამომხატველი სახელის ფუძე კრთ მიგვაჩნია ანტიკურ სამყაროში გავრცელებული ოქროს აღმნიშვნელი სახელის ქრუზ ფონეტურ ვარიანტად კრთ – ქრზ (ზ – თ ვარიაცია კანონზომიერია) ეს მსგავსი ფუძეები ასახავენ მსგავს და ძველთაგანვე თვისობრივად ღრმა ურთიერთკავშირში მყოფ ცნებებს: „ბრწყინვა“, „მზე“ და „ოქრო“. ამასთან დაკავშირებით აღსანიშნავია მაგ., ლიდიის მეფის კრუზის (კროისოსის) სახელი, რომელიც განთქმული იყო სწორედ თავისი ოქრომრავლობით, ასევე ფინიკიელთა და ებრაელთა ისტორიული ლეგენდარული მეფე ქერეთი, რომლის უძველეს საგმირო ეპოსში დასახელებულია ქალაქები ამლოდი, ქადეში, ებრაული ტომი ზებულონი (იხ. ვ. ავდიევი, 1953). ებრაულად ქერეთ ნიშნავს მღვიმეს, ხაროს, წიადს, ყურეს, ხევს, უბეს, ეს ფუძე სავარაუდოდ, ოქროსთანაც უნდა იყოს კავშირში. ჩვენთვის ეს სახელი საინტერესოა ხურიტების აქტივობით ამ რეგიონში და ქართ ფუძესთან ფონეტური კანონზომიერი ვარიანტულობის გამო.

ქართულ ისტორიოგრაფიაში გამოთქმულია ვარაუდი ქრცხა, კრჩხა, გრჯღა სიტყვების ქართ ფუძესთან სემანტური და ფონეტური კავშირის შესახებ, რასაც ჩვენც სავსებით ვიზიარებთ ვინაიდან, ისინი განშტოებას ნიშნავენ, რაც მზისა და ერთი მშობლიდან წარმომდგარი შთამომავლობის ე.ი. სახლის, ოჯახის, თემის, ეთნოსის მეტაფორაა. ასეთი იყო მნიშვნელობა თევზის ფხის (ჩონჩხის), ხელის გაშლილი მტევნის. ყურძნის მტევნის, ხის ვარჯის და სხვა განშტოების ამსახველი გამოსახუ-

ლებებისა. მიგვაჩნია, რომ საშემოდგომო ქერის ქართული სახელწოდება ქრთილი იგივე მოვლენის ამსახველია ანუ ქერის თავთავის ფხების განშტოების და ამ მოვლენის მეტაფორული კავშირისა მზის სხივოსნობასთან და ერის შვილთა ერთი წინაპრისგან განშტოების სახით წარმომშობასთან ე.ი. ამ ერის სახელწოდებასთან. ამგვარად, როგორც ჩანს, ქრცხა და გრჯღა ფორმების გვერდით არსებობდა ქრთა ფორმა განშტოების და სხივოსნობის მნიშვნელობით (მდრ. ქრცხ, გრჯღ, ქრთ, ქართ, ქრთილი, ქართილი).

მრავალი წლის წინ გამოითქვა მოსაზრება ურარტელთა მთავარი ღმერთის სახელის ხალდი (ქალდი) და ქართველთა სახელის ქართი ფონეტური კავშირის კანონზომიერების შესახებ. ამ საკითხის გადაწყვეტა ბუნებრივია დამოკიდებულია იმაზე იყო თუ არა ჩვევა ან პრეცედენტი ხური-ურარტულ ღვთაებათა სახელების გამოყენებისა ეთნიკურ სახელებად. პირადად ჩვენი შეხედულებით, ხური ურარტების სამი მთავარი ღმერთის სახელებიდან: ხალდი, თეშუფი და შამაში სამივე დაედო საფუძვლად ეთნიკურ სახელებს.

შამაში, რომელიც ლევანტში, უგარითში სადაც სემიტური და ხურიტული მოსახლეობა ერთად ცხოვრობდა მზის ქალღვთაება შამშუ იყო (იხ. გრ. გიორგაძე, 2002), ხურიტულად კი ამ მზის ღმერთის სახელი წარმოითქმოდა როგორც შიმიგი, კაკასიაში ეს სახელი დაედო საფუძვლად ცნობილ სახელწოდებებს შემახა და შამხალი, ხოლო ჩვენი პირადი მოსაზრებით, ეთნიკურ სახელს სომეხი, რაც „მზიურს“, „სამხრეთელს“ ნიშნავს.

ამინდისა და წყლის ღვთაება თეშუფის სახელი დადასტურებულია აგრეთვე თეიშეფა და თუშფა სახით. ცნობილია, რომ თუშფა ერქვა ძველად ვანის ტბას. ი. დიაკონოვი (1967) ხაზს უსვამს, რომ ეს სახელი წარმოითქმოდა აგრეთვე როგორც თურუშფა, რაც პირადად ჩვენ მიგვაჩნია, თურუმ, ღურუჯ, თურმ, ღურძ, ღურზ, ღურძუკ და თუმ სახელების კანონზომიერი ფონეტური და სემანტური ვარიანტულობის მოწმობად. ბუნებრივია, რომ ამინდისა და წყლის ღმერთის სახელი ეწოდა ვანის (თუშფა, თურუშფა) ტბასა და მდინარე ღურუჯს. რაც შეეხება ღურძუკ, ღურზ (ღრუზ) და თუმ სახელებს ისინი კარგად ცნობილი ეთნიკური სახელებია.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ამინდისა და წყლის ღმერთის თეშუფის (თეიშეფას) სახელი ორფუძოვან კომპოზიტად მიგვაჩნია: თემ (თეიმ) ფუძე ქა-

რთული თეზ, თეზის სემანტიურ და ფონეტიურ ვარიანტად, ხოლო უფი, ფა ქართული უფალის ასეთივე ვარიანტად. ამგვარად, თეზუფი ქართულ თეზის უფალს (თეზუფი – თეზუფი) შეესატყვისება. საქართველოში და სომხეთში მრავლად ნაპოვნი თეზუთა დიდი ქანდაკებები აღნიშნული ღვთაებისადმი მიძღვნილი მდინარეებში წყლისა და თეზუთა სიუხვის სათხოვნელად (ფონეტ. კანონზ. ვარიანტ. შ – ჯ – ძ – ზ – თ – დ).

ამგვარად, სამი მთავარი ღვთაების სახელიდან ხალდი, თეზუფი და შიმიგი, ორი ღვთაების თეზუფისა და შიმიგის სახელები რეგიონის ცნობილ ეთნოსებს ედო საფუძვლად, მამასადამე, რეგიონის ხალხებისთვის ეთნიკურ სახელად მთავარ ღვთაებათა სახელების დარქმევა ჩვეული მოვლენა ყოფილა და აქედან გამომდინარე, ლოგიკურია დასკვნა, რომ პირველი ღვთაების ხალდის (ქალდის) სახელიც რომელიმე ეთნოსს რქმეოდა და რეგიონის ძირითადი მცხოვრებლებიდან გამომდინარე ეს ქართული ეთნოსი იყო: ხალდი – ქალდი – ქართი.

ხალდი ომის და შზის ღმერთი იყო. როგორც ომის ღმერთი ის მამაკაცური ძალმოსილების ხატს წარმოადგენდა, წერილობითი წყაროებიდან ნათელია, რომ ის ყოველთვის წინ უძღოდა ლაშქარს. მისი მამაკაცური ძალმოსილების დამადასტურებელია ფონეტიურად მის სახელთან ადვილად დასაკავშირებელი ისეთი ქართული სახელები, როგორიცაა ყელე „ხანჯალი“, კალდიმი (გორდა) „ქართული ხმალი“, კლდე (სიმაგრის, სიმტკიცის გამოხატულება), ხარდანი „მადლარი ვაზის შესაყენებელი სარი“, ყალხზე დგომა და სხვ. როგორც ჩანს, მისი სახელი ფონეტიურად ახლოა ბერძნების მიერ კოლხეთის (იმერეთის) ველთან დაკავშირებული ომის ღმერთის არესის სახელთან (მდრ. „არესის ველი“).

ხალდზე, როგორც შზის ღმერთზე მეტყველებს მისი სახელის ფონეტიური სიახლოვე ასევე კოლხეთთან ასოცირებულ შზის ღმერთის ბერძნულ სახელთან ჰელიოსის (მდრ. არდი – არესი და ხალდი – ჰელიოსი). ასეთი ორი ფუნქციის შეთავსება ერთი ღვთაების მიერ არ არის გასაკვირი, ვინაიდან შზის მთავარი ღმერთის გააზრება ერის მთავარ დამცველად და მამასადამე მთავარ მცველად, ე.ი. მთავარ მეომრად და შესაბამისად, ომის ღმერთად ბუნებრივი მოვლენაა. ხალდის მეომრულ ბუნებას მოწმობს მისი საჭურველი შუბი და ფარი და ამავე დროს იგივე საჭურველი მოწმობს

მის მზიურ ასპექტსაც, რადგან წერილობითი წყაროებიდან (იხ. გ.მელიქიშვილი, 1954) და არქეოლოგიური მონაპოვრებიდან ჩანს, რომ ქალაქ არდინში (ხალდინში), მის მთავარ ტაძარში დიდი რაოდენობით იყო გამოფენილი მრგვალი ლითონის ფარები კუროების (ხარების) და ძაღლების (მგლების) გამოსახულებებით. კურო შზის მთავარი სიმბოლოა და ძაღლიც აგრეთვე, ვინაიდან ძაღლი (ჯოდორი) ცუქალია (მოციქულია) ჯოგსა და მეჯოგეს შორის ისევე როგორც მზე მოციქულია ცასა და მიწას შორის (იხ. მ. ანდრონიკაშვილი, 2005), ამგვარად, ორივე აღნიშნულ ცხოველთან დაკავშირებით კარგად ჩანს შზის მეტაფორა. აქვე უნდა აღინიშნოს ქალღმერთ არტემისის სახელის ფონეტიური კანონზომიერი კავშირი ხალდი (არდი) სახელთან და ის ფაქტი, რომ უძველეს პერიოდში, მცირე აზიაში არტემისის სწორედ შზის ქალღმერთი იყო.

ჩვენი დაკვირვებით, ხალდის მზიურ ბუნებას მოწმობს ქართულ ენაში შემონახული ზოგი სიტყვა. ჩვენ მივაქციეთ ყურადღება, რომ სულხან საბა ლივლივს განმარტავს, როგორც ხლდომას ანუ ხლტომას (ხტომას), რაც შზის „როგორც მთავარი, რეგულარულად მოძრავი ღვთაების ასვლა – ჩასვლის ანუ ხლდომის, ლივლივის თვალსაჩინო მეტაფორაა. ლივლივი სვანურ ლილეს (შზეს) და შზესთან და ატმოსფეროსთან ასოცირებულ ისეთ ღვთაებებს უკავშირდება როგორცაა ალალი, არალე („ჰარი არალე“), შუმერული ენლილი (ენ ნიშნავს ბატონს ე.ი. ენლილი ნიშნავს „ბატონი ლილი“) და სხვ., ხოლო ხლდომა, ხლტომა კანონზომიერად ფონეტიურად უკავშირდება ხალდს, ხალიტუს. ხალდის ქანდაკება კლდეში ნაკვეთ მღვიმეში (ნიშაში) მდებარეობდა და რეგულარულად გამოდიოდა (ჩნდებოდა) კლდიდან, ისევე როგორც მზე რეგულარულად ამოდის (ჩნდება) მთიდან. მნიშვნელოვანია აგრეთვე ის ისტორიული ფაქტი, რომ ბაბილონელებს მეორენაირად ქალდეველებს უწოდებდნენ, ხოლო ბაბილონის სამეფოს ერქვა ქალდეა, რაც მთიელთა მიერ ბაბილონის დაპყრობას და იქ რამდენიმე საუკუნის განმავლობაში ბატონობას უკავშირდება (იხ. ი. კლიმა, 1967). ქართულ – გერმანულ ჟურნალ „გოერგიკაში“, 50 წლის წინ, აკაკი შანიძემ გამოაქვეყნა შრომა, სადაც აღნიშნა, რომ ეყრდნობა მზია ანდრონიკაშვილის მიერ გამოვლენილ ფაქტს, რომ სპარსულ ენაში მგლის აღმნიშვნელი სიტყვა ვირკ გამოითქმის განსხვავებულადაც გურგ. ამ ფაქტზე დაყრდნობით, ის ვარაუდობს ასეთივე მოვლენას ქართულშიც,

კერძოდ მაგალითად, ივრი, ივერის ფონეტიურ კავშირს გურ, გურჯ, ქურ, ქართ ფუძესთან ანუ ვრ – გრ, ქრ ფონეტიური ვარიანტების კანონზომიერებას (ე.ი. ქართველთა ამ ორი სახელის ერთმანეთთან შესაძლო კავშირს). ამან გერმანელი ლინგვისტების ცხოველი ინტერესი გამოიწვია, ვინაიდან რიგი ახლებური ეტიმოლოგიის პერსპექტივას ქმნიდა. ამ მოსაზრების განსამტკიცებლად ჩვენ შეგვიძლია მოვიყვანოთ ქართული ენიდან სხვა მაგალითიც: ვარჯი იგივეა გრჯლა, ქრცხა, ყველა ეს სიტყვა განშტოებას ნიშნავს, რაც ვრ – გრ, ქრ ფონეტიურ და სემანტურ კანონზომიერ ვარიანტულობას მოწმობს.

ამგვარად, ქართველთა განხილული ეთნიკური სახელები ივერ, კოლხ, მესხ, ქართ უძველესი პერიოდის ფონეტიურ და სემანტურ კანონზომიერ კავშირში იმყოფებოდნენ მთელი ახლოაღმოსავლური რეგიონის მასშტაბით დადასტურებულ ღვთაებათა, ადგილთა და ეთნოსთა სახელებთან.

ტერმინისთვის „წყალი“

ჯგუფი 1	ჯგუფი 2
ფსა, ვსება, ფშა, ფისი, ფსკერი, ფურათუ,	შხეფი, შხაპი, შხამი, შარდი, ზღვა, ტბა,
ბურუშხა, ბალიხი, რეცხვა, რწყვა, არხი,	თქეში, თქორი, ისხარი, იშქური, წყარო,
არღუნი, იორი, იორდანე, მარასანთა,	მტკვარი, ტიგროსი, მტკნარი, itki, სხმა,
არცანია, ალაზანი, არეზი, არაგვი,	თხევა, თრობა, ზაბი, თარხუ, თეშუფი,
რიონი, რღვნა, ლხობა, ლტობა, ლღობა,	ტენი, დენა, დონე, მდინარე, ითილი,
ლიახვი, ლექი, რუსხმული, ნოტიო, rud	ტივი, ტივტივი, ცურვა, წურვა, თხელი,
	თხიერი, დიალა, დარია, დუნაი, დონი,
	დნეპრი, დნესტრი, წყალტუბო, წვიმა,
	ტაბაწყური, ჩხნდე, ტბორი, ძენძენი.
	წუმპე, სუფთა, წმინდა, სპეტაკი, ჭა,
	ჭაობი, ჭყანტი, ჟღენთი, გუბე, უპე,
	ოფო, ფრე, ღრუდო, ყვინთვა, ფსკერი,
	ყურყუმელა

ტერმინისთვის „ტყე“

ჯგუფი 1	ჯგუფი 2
ხე, ღერი, ღერო, ყერო, ყალი, ყირა, ხალა,	ტყე, ჯაგი, ჭალა, ჭალი, ჯოხი, წკირი,
კოჭი, კორომი, კორდი, კვირტი, კედარი,	წკეპლა, სვიპტრა, სხივი, ჩხირი, ჭოკი,
გვიმრა, გირჩი, კორძი, კუნძი, ღიჭი, ხიჭვი,	ჭიგო, ჭადი, ჭადვი, შეშა, სერტყი,
ხიწვი, ეკალი, ხალე, ყალა, ალა, ყალამი, ალამი,	დოდონ, ძეძვი, ძირი, ჩირგვი, შტო,
ხილი, ხერტყი, ხარდანი, ხარხა, ყურძენი,	რტო, ნოშო, წვერო, წველი, წიბო,
ხირხალი, ღრე, ღივი, ყვავილი, კლერტი,	წიწიბო, წიწვი, წვეტი, შვეული,
ყლორტი, კენწერო, კეწერი, კოწოლი, ყუნწი,	შვეტი, სვეტი, შვერილი, ცხვირი,
ყურწი, გრჯლა, კრჩხა, ქრცხა, ქრთა, ქერი,	ჭვინტი, ძელი, სსრტე, ჩხნდე, ჩიხი,
ქრთილი, კურ, კვარ, კუჩხი, კეჟერა, ხშირი,	ჩეხა, სხეპა, სხვლა, ჭრა, ცლა, თლა,
ხეჩა, კვეცა, კოდვა, კრეჭა, gir, gish, clados.	წალდი, ცული, ცელი, ნაჯახი,
ქერქი, კურკა, კანი, taiga, tree.	

ტერმინისთვის „მჭედელი“

კვარი, ქვა, კლდე, ქვრდემლი, kuvanna, ჭკალუ, (მუ) მკული, (მ)ჭედელი, ჭედვა, კვრვა, კვრა, კვრით ხურო, kovach, simug, zabar, zimbar, tibira, თითბერი, forge, forger, forgeron, კერა, ქურა, ცეცხლი, შიხ, წვა, წრთობა, დაჩხირი, ღუმელი, ღვიმელი, ყვარბი, ღვერფი, ლამესგ, ამტყუასგ, ანტყუასგ, შეშა, შამ ღვივილი, gibil,

ხიბლი, ხვიმირა, vivi, შამშობ, (ნა)პერწყალი, ბერწყალი, ბურჯღული, კვერჩხალი, კვესი, კოცონი, გზება, ტყინება, ტკეცება, ცემა, ტყება, წიდა, ბერეჟ, რკინა, ბრკინვალე, argentum, ვარჩხილ, ბრწყინვა, ბზინვა, pirinj, (ს)პილენდი, ბრინჯაო, ხურება, ვარვარი, სხივება, დნობა, ლდობა, კრთომა, ბერვა, საბერველი, ბრიალი, პრიალი, ციმციმი, ლაპლაპი ბრდღვიალი, კრიალა, ვარსკვლავი, ელვარე, ცხელი, ბურუმხა, ვერცხლი, ვარჩხილ, ბრწყინვა, ბზინვა.

ზემოთ მოვიყვანეთ მრავალი ტერმინი, რომელთა ეტიმოლოგია ინტერესს იწვევს განსახილველ საკითხთან დაკავშირებით, მაგრამ, რომელთა კვლევის შედეგებს ამ ნაშრომის ფარგლებში ვერ ჩავტევთ, რის გამოც მათ მომდევნო პუბლიკაციებში შემოგთავაზებთ.

დასკვნის სახით გვინდა აღვნიშნოთ, რომ განხილულ რეგიონში, ნეოლითსა და მომდევნო ეპოქებში სახლის განვითარებასთან დაკავშირებული ყველა სახის კვლევის შედეგები, როგორც საბუნებისმეტყველო, ასევე ენათმეცნიერული, კარგ კორელაციას ავლენენ და უძველესი დროიდანვე, მთელი ახლოაღმოსავლური რეგიონის მცხოვრებთა ნათესაურ და კულტურულ კავშირებს მოწმობენ.

ბიბლიოგრაფია / BIBLIOGRAPHY

1. შზია ანდრონიკაშვილი, *ნარკვევები ირანულ-ქართული ენობრივი ურთიერთობიდან*, ტ. 1, თბილისი, 1966.
2. შზია ანდრონიკაშვილი, *ნარკვევები ირანულ-ქართული ენობრივი ურთიერთობიდან*, ტ. 2, თბილისი, 1996 (თურქულ–ლაზურ–მეგრული მონაცემების გათვალისწინებით).
3. შზია ანდრონიკაშვილი, ერთის ადმინიშენელი სიტყვების რიგი ქართულში, *პერსპექტივა*, 21, 2005, გვ.19.
4. შზია ანდრონიკაშვილი, არჩილ ჭოლოშვილი, *ნარკვევი ქართული საგვარეულო სახლის – ლეჟავას ეტიმოლოგიისათვის*, თბილისი, 2005.
5. თამაზ გამყრელიძე, ზაზა კვიციანი, ინგა შალური, ნანა შენგელაია, *თეორიული ენათმეცნიერების კურსი*, თბილისი, 2003.
6. გრიგოლ გიორგაძე, *უძველესი ახლოაღმოსავლური ეთნოსები და ქართველთა წარმომავლობა*, თბილისი, 2002.
7. რისმაგ გორდუზიანი, *წინაბერძნული და ქართველური*, თბილისი, 1985.
8. რისმაგ გორდუზიანი, *ქართული თვითშეგნების ჩამოყალიბების პრობლემა*, თბილისი, 1993.
9. ვარლამ თოფურია, მაქსიმე ქალდანი, *სვანური ლექსიკონი*, თბილისი, 2000.
10. სულხან საბა ორბელიანი, *სიტყვის კონა*, 1949.
11. დავით ჩუბინაშვილი, *ქართულ-რუსული ლექსიკონი*, თბილისი, 1984.
12. არჩილ ჭოლოშვილი, ნეოლითური სახლის განვითარების შესახებ, *ACADEMIA*, 7, 2018–2019, გვ.29.
13. ნანა ხაზარაძე, *საქართველოს ძველი ისტორიის ეთნო-პოლიტიკური პრობლემები*, თბილისი, 1984.
14. ნანა ხაზარაძე, *ბიბლია და მესხების ძველი ისტორია*, თბილისი, 2000.
15. ივანე ჯავახიშვილი, *ქართველი ერის ისტორია*, ტფილისი, 1928.
16. Edzard J. Furnee, *Die wichtigsten konsonantischen Erscheinungen des Vorgriechischen*, The Hague, Paris, Mouton, 1972.
17. Edzard J. Furnee, *Vorgriechisch-Kartvelisches; Studien zum ostmediterranen Substrat nebst einem Versuch zu einer neuen pelasgischen Theorie*, Louvain, 1979.
18. Всеволод Авдиев, *История Древнего Востока*, Ленинград, 1953.
19. Тамаз Гамкrelidze, Вячеслав Иванов, *Индоевропейский язык и индоевропейцы*, ч. 2, Тбилиси, 1984.
20. Игорь Дьяконов, *Языки древней Передней Азии*, Москва, 1967.
21. Йозеф Клима, *Общество и культура древнего Двуречья*, Прага, 1967.
22. Георгий Меликишвили, *Древневосточные материалы по истории народов Закавказья*, ч. 1, Наირи-Урарту, Тбилиси, 1954.

ARCHIL CHOGOSHVILI

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

ON DEVELOPMENT OF THE NEOLITHIC HOUSE PART TWO

Development of a solid house structures since the Neolithic period is evidenced in the South Caucasus by archaeological materials which indicate that the process was facilitated by the local relief and abundance and variety of building materials in this mountainous and forested region. Based on the discovered samples of the materials and genetic analysis the scholars confirmed material connections, including genetic connections of the Kartvelian ethnos that lived in the South Caucasus and its neighboring areas in the Neolithic era with the ancient civilizations of the peoples from the entire Middle East region.

Since the Kartvelian ethnos was able to preserve its ancient language up to these days, in addition to analyzing material connections, it is interesting also to focus on linguistic links that undoubtedly existed since the Neolithic period between the Georgian language and the languages of the ancient peoples of the region. For this purpose, the scholars analyzed the words related to the sun, mountains, water, shepherding, blacksmithing, agriculture, as well as toponyms, ethnonyms, and the names of the deities.

Identified linguistic phenomena revealed genetic or typological similarities of the Kartvelian languages with Proto-Tigris and Proto-Euphratean languages, and in general with various ancient languages of the region.

ირმა მათიაშვილი

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

სამეფო ემბლემის ისტორიული ასპექტები XI ს-ის ქართულ რელიეფში*

XI ს-ის დასაწყისის ქართული რელიეფი აგრძელებს წინამორბედი პერიოდის ტაო-კლარჯეთის სკოლაში შექმნილი ხუროთმოძღვრული პლასტიკის ტრადიციებს. ამ დროისათვის გაძლიერებულად არის წარმოჩენილი ცალკეული თემები, რომლებიც ქრისტიანული ხელოვნების საწყისებშივე დამკვიდრდა. ასეთებია თუნდაც საქტიტორო პორტრეტი (სურ. 1) და სიმბოლური ხასიათის მქონე როგორც რეალური, ასევე ფანტასტიკური ზოომორფული მოტივები¹ (სურ. 2). მათი მდებარეობა, ატრიბუტები და კონტექსტი მიუთითებს საფასადო გამშვენების იკონოგრაფიული პროგრამის ერთიან იდეასა და ორგანულ მთლიანობაზე. ამ რელიეფთა იდეური როლი სამეფო დაკვეთით შესრულებულ ტაძართა ფასადებზე არსებითი მნიშვნელობის ისტორიულ და პოლიტიკურ ასპექტებს უკავშირდება. ადრებიზანტიური პერიოდის სატირუმფო ცერემონიალის თავისებურებაში მაკ კორმიცი მიუთითებს ეკლესიათა ფასადებზე არსებული გამოსახულებების იდეოლოგიურ მნიშვნელობას ხალხის ცნობიერებაში. ქვეშევრდომთათვის ეს ერთ-ერთი ხერხია იმპერატორის გამარჯვების აღნიშვნისა და შემდგომში ჯარის საბრძოლო მზაობისათვის². ამ ნიშნით საკუთარი დატვირთვა აქვს ძველი აღმოსავლეთიდან ხმელთაშუაზღვისპირულ სამყაროში გავრცელებულ ზოომორფულ თემებს (ლომი, არწივი, გრიფონი და სხვ.), რომელთა ტრანსფორმირებაც ანალოგიურადვე მოხდა ქართულ ნიადაგზე შექმნილ ქრისტიანულ ხელოვნებაში³.

X ს-ის ბოლოსა და XI ს-ის დასაწყისის სამეფო დაკვეთებით შექმნილ არქიტექტურულ რელიეფთა კონტექსტუალური სიმდიდრე მათი შინაარსობრივი დატვირთვის სიღრმისეულ შრეებს ათვალსაჩინოებს. ამავე პერიოდში ფანტასტიკურ არსებათა განშირებული გამოსახვაც იდეოლოგიური მიმართულების მაჩვენებელია (ოჭი, ხახული, ბაგრატის ტაძარი, ხცისი, ნიკორწმინდა, სამთავისი და სხვ.). ჟან გაჟეს კვლევით, მისტიკური ხასიათის ნიშანი იმპერატორის სამეფო ძლევამოსილებისა და მმართველობის დირსეულობის მაჩვენებელია⁴. ამგვარ რელიეფთა შორის XI ს-ის დასაწყისის ქართულ არქიტექტურულ დეკორში ერთ მიმართულებას წარმოადგენს გრიფონთა ფიგურები⁵. მათ კომპოზიციურ და თემატურ თავისებურებაში არის გამორჩეული ტიპიც, რომელშიც ეს ფანტასტიკური ზოომორფული ფორმა მეორე, ასევე ფანტასტიკურ არსებასთან ერთად არის წარმოდგენილი. ასეთებია XI ს-ის პირველივე წლებში დასრულებული ორი, საქართველოს სხვადასხვა რეგიონში აგებული ტაძრის – ხცისისა და ქუთაისის ბაგრატის – რელიეფები.

* ნაშრომი მომზადებულია შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მხარდაჭერით (გრანტი FR-18-677 „კულტი და თავყანისცემა ბიზანტიურ ისტორიოგრაფიულ ნარატივში (VIII-XIII სს)).

¹ Н. Аладашвили, *Монументальная скульптура Грузии*, Москва, 1977, გვ. 108, 179 196-198, 201, 217, 233; ვ. ჯობაძე, *ადრული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში*, თბ., 2007, გვ. 134; თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, *შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება*, თბ., 2017, გვ. 221.

² M. McCormick, *Eternal Victory. Triumphal Rulership in Late Antiquity, Byzantium, and Early Medieval West*, Paris, 1990, გვ. 10.

³ Г. Чубинашвили, *Болнисский Сион*, Тбилиси, 1940, გვ. 154-174, 156-158, 190-191; Н. Аладашвили, *Монументальная скульптура Грузии*, Москва, 1977, გვ. 14-24, 217-243.

⁴ J.Gagé, *La théologie de la victoire imperial*, *Revue historique*, 171, 1933, გვ. 6.

⁵ აღნიშნული პერიოდის არქიტექტურულ რელიეფში გრიფონების შესახებ იხ.: 1977; Н. Аладашвили, *დასახ. ნაშრ.* გვ. 225-229; ი. მათიაშვილი, სამთავისის აღმოსავლეთი ფასადის იკონოგრაფია, *ბიზანტიზმის ისტორიოლოგია საქართველოში* – 3, თბ., 2011, გვ. 301-317; მისივე, სამთავისის აღმოსავლეთი ფასადის რელიეფთა საღვთისმეტყველო იდეა, *ქართველოლოგია*, N2, 2011, გვ. 44-54; მისივე, გრიფონის სიმბოლო ოჭის საფასადო რელიეფებში, *საქართველოს სიძველენი*, 2012, 15, გვ. 96-106; მისივე, გრიფონის გამოსახულება შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფში, *ქართველოლოგია*, #3, 2014, გვ. 91-105. მისივე, სამეფო ნიშნები შუა საუკუნეების ქართულ ზოომორფულ რეპერტუარში, *კულტურა და ხელოვნება: კვლევა და მართვა*, ბათუმი, 2015, გვ. 9-14; თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 216-217; I. Matiasvili, H. Giunashvili, Sasanian Fantastic Creature „Baškuč (*Pa-sku)(n)č in *Cristian Georgian Material Culture, Chancen und Schwierigkeiten des interkulturellen Dialogs über ästhetische Fragen, Unter besonderer Berücksichtigung der Entwicklungen in der Kaukasusregion*, Band 13, Wien, 2016, გვ. 145-158.

1002 წელს დასრულებული ხცისის იოანე ნათლისმცემლის სახელზე აგებული ეკლესიის აღმოსავლეთ ფასადზე არსებული სამშენებლო წარწერის თანახმად, ტაძარი აუგია გურანდუხტ დედოფალთან დაახლოებულ გავლენიან დიდებულს – ანანია ეპისკოპოსს⁶. ამავე, საკურთხევლის ფასადზეა მოთავსებული ფანტასტიკური არსებებით შემდგარი ოთხფიგურიანი კომპოზიციაც⁷ (სურ. 3). გრიფონის მსგავს არსებებს წინა კლანჭებით მეორე, მცირე ზომის ზოომორფული არსებები უკავიათ. სიმეტრიის პრინციპით აგებული კომპოზიციის მთავარი, მოზრდილი, ფანტასტიკური ხასიათის ფიგურები გრიფონებია, რომლებიც ტიპოლოგიური ნიშნებით წინააზიურ ფორმას წარმოადგენს და განსხვავდება X ს-ის II ნახევრიდან ქართულ ხუროთმოძღვრულ რელიეფში დამკვიდრებულისგან, რომლის ჰიბრიდულ ფორმამი მკაფიოდაა დიფერენცირებული ლომისა და არწივის კუთვნილი ცალკეული ნაკვთები (ოჭი, ხახული, ნიკორწმინდა, სამთავისი). ხცისის ფიგურათა ტანი კი თითქოს მთლიანად ბუმბულით დაფარული პლასტიკური სხეულია, რომელსაც მხოლოდ წინა კლანჭები აქვს, უკანა წყვილი კი ან არა აქვს ანდა ბუმბულის ბოლოთი დაფარულად იგულისხმება. ასეთი დეკორატიული ხასიათის ფრინველის პარადიგმული ფორმა ატენის სიონის VII ს-ის საფასადო რელიეფის სენმურვის ერთგვარ გაგრძელებად იკითხება⁸. ამგვარ ტიპოლოგიურ ფორმას ვხვდებით სომხურ ხელოვნებაშიც, რომელიც სპარსულ კულტურასთან მეტ სიახლოვეს ამჟღავნებს (ახთამარი X ს-ის, მაკარავანქის XIII ს და სხვ.)⁹. განსხვავებულია ამ გრიფონთა თავებიც, რომელთა აღნაგობა და მოხაზულობა უფრო მტაცებელი ფრინველისაა ჰგავს, ვიდრე ქართული გრიფონების ცხოველისყურებიანი, ნისკარტიანი თავებისას. ამ ძირითადი ნიშნებით ოსტატი გრიფონის ორი ფიგურის ვარიაციულ სხვაობას იძლევა. მიუხედავად სიმეტრიული აგებისა ფორმათა დეტალები განსხვა-

ვებულად არის გადაწყვეტილი. მარჯვენა გრიფონის ფრთები ზემოთკენ ერთმანეთის საპირისპიროდ, ერთგვარად პალმის რტოსავით იშლება, მარცხენისა კი მეტადაა შეტყუპული. ამ სხვაობით ოსტატს ფრინველის მახასიათებელთან ერთად ვეგეტატიური ელემენტიც შეაქვს. სხვაობაა მათ მიერ წინა კლანჭებით დაკავებულ მომცრო ზომის ცხოველებშიც. მარჯვენა აშკარად ლომია თავისა და დრუნჩის თანადროული ქართული სახვითი ფორმით (ვალე, კაცხი)¹⁰, მარცხენა ნისკარტიანია, ალბათ ისევ გრიფონი, ოღონდ მსხვილ, მთავარ ფიგურებთან შედარებით განსხვავებული ტიპოლოგიითა და მასშტაბით. კომპოზიციის სიმბოლიკაში დამატებითი როლი აქვს დიდი გრიფონების თავებზე არსებულ პალმეტიკურ, ფარშევანგისათვის სახასიათო ქოჩორს, რომლებიც გვირგვინებით ადგას თავებზე და მათ შორის არსებულ ჯვრის გამოსახულებიან სფეროს, საიდანაც საპირისპირო მიმართულებით იშლება მოზრდილი, პალმის ფართო ტოტები.

პირველივე შთაბეჭდილებით ჩანს, რომ კომპოზიციამი ერთი არსებისაგან მეორის ჰერობა-ფლობის შინაარსია. გამოსახულებაში სიმბოლური კუთვნილების განმსაზღვრელი რიგი ნიშნებიც იკითხება. ეს არის საკურთხევლის კედელზე მდებარეობა და კომპოზიციის სიმეტრიულობა. ამასთან ერთად დიდ გრიფონთა მშვიდი, გარკვეულწილად კეთილი გამომეტყველება, მათი ფრინველის ბუმბულით „შემოსვა“ და აქტიურად ჩართული მცენარული მოტივები გამოსახულებას საკრალურ სფეროს მიაკუთვნებს. ეს თავისებურება განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა აღმოსავლური გრიფონებისთვის¹¹.

ხცისის რელიეფის მსგავს შინაარსს ვხვდებით 1003 წელს ნაკურთხ ქუთაისის საკათედრო ტაძრის რელიეფებშიც (სურ. 4). გაერთიანებული საქართველოს პირველი მეფის ქტიტორობით აგებულ ამ ტაძრის ხუროთმოძღვრულ ქანდაკებას საეტაპო როლი ენიჭება¹². ჩვენამდე მოდრეული სახითა და მის შესახებ არსებული ინფორმაციით ძნელია

⁶ საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა, ტ.5, თბ., 1990, გვ. 460-462.

⁷ თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 221.

⁸ იქვე, გვ. 24.

⁹ M. Comparetti, Armenian Prechristian Divinities: Some Evidence from the History of Art and Archeological Investigation, *Studies on Iran and the Caucasus*, Leiden, 2015, გვ. 193-204. J.R. Russel, *Zoroastrianism in Armenia*, Cambridge, M.A.:Harvard University. Department of Near Eastern Languages and Civilization, 1987, pp. 235-481; J.R. Russel, *Armenian and Iranian Studies*, Cambridge, M.A.: Harvard University Department of Near Eastern Languages and Civilization, 2004, pp. 3-10, 81-92, 253-270.

¹⁰ H. Аладашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 97; თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 138, 219.

¹¹ M. Comparetti, The So-Colled Senmurv in Iranian Art: A Reconsideration an Old Theory. *Loquentes linguas. Studi linguistici e orientali in onore di Fabrizio A. Pennacchietti (Linguistic and Oriental Studies in Honour of Fabrizio A. Pennacchietti)*, eds. P. G. Borbone, A. Mengozzi, M. Tosco, Wiesbaden, 2006, გვ. 191.

¹² H. Аладашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 135-140; თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 216-217.

განისაზღვროს მისი საფასადო გამშვენების იკონოგრაფიული პროგრამა და იდეური საფუძვლები, თუმცა ცალკეულ რელიეფთა მდგომარეობა წარმოაჩენს არა მარტო პლასტიკურ ძიებათა ორიენტირს, არამედ შინაარსობრივი დატვირთვის ზოგად მიმართულებასაც. მათში გამორჩეულია დასავლეთი პორტიკის ბურჯთა კაპიტელები. ჩრდილოეთი კაპიტელის ერთ კომპოზიციაში წარმოდგენილია კვლევისათვის საინტერესო თემა, რომელიც შინაარსობრივად გარკვეულ მსგავსებას ამჟღავნებს ხცისის განხილულ რელიეფთან.

ტრადიციების გააზრებით, სიმბოლური შინაარსითა და ემბლემატური მნიშვნელობით ეს კაპიტელი ბაგრატის ტაძრის მდიდარი დეკორის ერთ-ერთ ღირსშესანიშნაობას წარმოადგენს. მისი ზედაპირი რეალური და ფანტასტიკური არსებების უწყვეტ ზოლს ქმნის, რომელშიც კომპოზიციათა შემომფარგვლელ და ურთიერთგამყოფ როლს კაპიტელის დაწახნაგებულ კუთხეებში გამოსახული არწივები ასრულებს. კვლევის საკითხი ორფიგურიათა კომპოზიციაა, რომელიც შექმნილია ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებული ფანტასტიკური ზომორფული არსებებით. სიბრტყის ზედა ნაწილში გამოსახულ გრიფონს კლანჭებით უპყრია ადამიანისთავა ჩლიქოსანი ოთხფეხი.

ანალოგიური ტიპის ბიზანტიური რელიეფები, კერძოდ კი ორფიგურიათა კომპოზიციები, რომლებშიც ერთ ფიგურას წარმოადგენს გრიფონი, ბიზანტინისტურ კვლევებში განიხილება როგორც გამარჯვების ემბლემა¹³. ამ შინაარსობრივ ხაზს აგრძელებს სამეუფო სემანტიკის მქონე არწივების ფიგურებიც, რომლებითაც ფლანკირებულია ბაგრატის ტაძრის კაპიტელის კომპოზიცია¹⁴.

შინაარსობრივად და კომპოზიციურად დომინირებული გრიფონი ამ პერიოდის ქართულ ხუროთმოძღვრულ რელიეფში გავრცელებული, კლასიკური ტიპია – ლომისტანიანი და არწივისთავა ფრთოსანი არსება (მარტივლი, ხახული, ოძი, ნიკორწმინდა, სამთავისი, რუისი). თუმცა აქვე დავსძენ, რომ ფორმათქმნალობით იგი განსხვავდება ჩა-

მოთვლილთა პლასტიკური გადაწყვეტის პრინციპებისგან¹⁵. სახვითი ხერხებით: ორი ფიგურის ერთმანეთთან თითქმის პარალელური მდებარეობით, ტანისა და კისრის ოდნავ წაგრძელებული ფორმით და ასევე ცალკეულ ნაკვთთა ზოგადი დიფერენცირებით კაპიტელის კომპოზიცია განსხვავებულ პლასტიკურ მიდგომას წარმოაჩენს. ის გარკვეულწილად გამონაკლისია კომპოზიციური სტრუქტურითაც. X-XI საუკუნეთა ქართულ რელიეფში ტიპურია გრიფონის ერთფიგურიათა ანდა საკუთარი მოჩარჩოების მქონე კომპოზიციები.

აღნიშნული განსხვავების მიუხედავად, ბაგრატის ტაძრის კაპიტელის გრიფონი მასთან დაკავშირებული მოტივებით (მცენარეული დაბოლოების კუდი, ნისკარტით დაჭერილი საკიდი)¹⁶ თანადროულ ქართულ ხელოვნებაში წარმოდგენილ ამ ფანტასტიკურ არსებათა ორგანულ ნაწილს წარმოადგენს. ხსენებული ატრიბუტები ფიგურას უმაღლეს იერარქიულ მნიშვნელობას ანიჭებს. სასანური ირანიდან გავრცელებული ეს სიმბოლო ბიზანტიაში სამეფო კარის კუთვნილებაა, რასაც ადასტურებს ბიზანტიური საისტორიო წყაროები (სკილიცე¹⁷, ლეონ დიაკონი¹⁸ და სხვ.). იგი X ს-ის II ნახევრიდან აღორძინებულ ტაო-კლარჯეთის ხუროთმოძღვრულ სკოლაშიც ამ შინაარსით გვხვდება¹⁹.

კომპოზიციის მეორე ფიგურასაც ხანგრძლივი ტრადიციები აქვს. ერთი შეხედვით, კენტავრის მსგავსი არსება საკმაოდ განსხვავდება ელინურ ხელოვნებაში გავრცელებული ფიგურისაგან, რომელშიც ხაზგასმულადაა გამოკვეთილი მამაკაციური საწყისი როგორც ფიგურის სტრუქტურით, ასევე წვერ-უღვაშიანი სახით. ბაგრატის ტაძრის კაპიტელზე ასახული ფიგურა უწვერუღვაშია და

¹³ A. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantine*, Paris, 1936, გვ. 160.

¹⁴ არწივიათა კაპიტელები ბიზანტიურ არქიტექტურულ რელიეფში სპეციალურ ჯგუფს ქმნის. იხ. M. Eda Armagan, *A Middle Byzantine Eagle-Decorated Capital from Hierapolis Archeological Museum, Atti*, 2018, ser. IX, vol., VIII, A, გვ. 105; R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth, 1965, pl. 146 a.

¹⁵ აღნიშნული კომპოზიციის შესრულების სტილის სხვაობაზე მიუთითებს ასევე თ. ხუნდაძე. იხ. თ. დადიანი, ე. კვაჭაბაძე, თ. ხუნდაძე, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 216.

¹⁶ ქართული ხუროთმოძღვრული რელიეფის ზომორფულ არსებებთან დაკავშირებული ამ ატრიბუტების შესახებ იხ. ი. მათიაშვილი, სამეუფო ნიშნები შუა საუკუნეების ქართულ ზომორფულ რეპერტუარში, გვ. 9-14;

¹⁷ John Skylitzes, *A Synopsis of Byzantine History, 811-1057*, Translated by J. Wortley, with Introduction by J.-C. Cheynet and B. Flusin and Notes by J.-C. Cheynet, Cambridge, 2010, გვ. 12.

¹⁸ The History of Leo the Deacon, *Byzantine Military Expansion in the Tenth Century*, Introduction, translation and annotation by A.-M. Talbot and D. F. Sullivan, *Dumbarton Oaks Studies*, XXI, 2005, გვ. 134.

¹⁹ ი. მათიაშვილი, *გრიფონის სიმბოლო ოძის საფასადო რელიეფში*, გვ. 96-106.

თმის ვარცხნილობაც ანტიკურისაგან განსხვავებულია (შესაძლოა, თმის კულულის ასოციაციის შემქმნელი ფორმა თავსამკაულის ნაწილიც კი იყოს). გასათვალისწინებელია მსგავსი ფიგურის ადგილობრივი ტრადიციებიც. წინაქრისტიანული პერიოდის ქართულ კულტურაში ცხენზე ამხედრებული ქალ-ღვთაების კერპი, რასაც უფრო მეტად ჰგავს ეს არსება, გვხვდება როგორც აღმოსავლეთ საქართველოში (გრაკლიანის გორა)²⁰, ასევე დასავლეთში (კოლხეთის კოლექტიური სამარხი)²¹.

კომპოზიციური განაწილების ზოგადი პრინციპით და შესაბამისად, ძველი ხელოვნებისათვის სახასიათო ფიგურათა პრიორიტეტული მდებარეობით კაპიტელის ორფიგურიაში კომპოზიცია მეტნათესაურ კავშირს ამყარებს ძველადმოსავლურ გადაწყვეტასთან. სტამბოლის არქეოლოგიურ მუზეუმში დაცული ხეთური რელიეფი (ძვ. წ.-ად. IX ს) მსგავს თემას წარმოადგენს (სურ. 5). ვერტიკალურად წაგრძელებულ სიბრტყეზე თითქმის თანაბარი ზომის ორი ფანტასტიკური არსებაა წარმოდგენილი. ზემოთ გრიფონია, ქვემოთ კი სფინქსი (ქალისთავა ფრთოსანი ლომი). ბარელიეფზე გამოსახული გრიფონი ორი კლანჭით მსუბუქად ეხება სფინქსს. მიუხედავად იმისა, რომ ხეთურზე ფიგურათა შორის არ არის ისეთი მჭიდრო კავშირი, როგორც ბაგრატის რელიეფზე, ამ ორი კომპოზიციიდან მიღებული პირველივე შთაბეჭდილებით აშკარაა უძველესი ტრადიციების იკონოგრაფიული და შინაარსობრივი მდგრადობა. ორივეში ცხადია იერარქიული დაქვემდებარება და შესაბამისად, გრიფონის დომინირებული მნიშვნელობა შინაარსის ასახვაში. ეს პრიორიტეტი უძველეს ნიმუშში არსებული, მოგვიანო პერიოდის სპარსულ კულტურაში გავრცელებული ატრიბუტებითაც ჩანს. გრიფონის ნისკარტით დაკავებული საგანი, რომელიც სიძველის გამო, მკაფიოდ აღარ იკითხება, მაზდეანური სამეუფო საკიდის ასოციაციას იწვევს²², ზემოთ აპრეხილი კული კი შუა საუკუნეების ქართული და ბიზანტიური გრიფონებისა და ლომების სახასიათო მცენარეული დაბოლოების კულისა (ოშკი, სამთავისი, მამაის ტონდო, სურ. 6),

²⁰ ვ.ლიჩელი, კულტურული და სავაჭრო ურთიერთობები ცენტრალურ ამიერკავკასიაში (გრაკლიანის გორა), *ACADEMIA*, 1, 2012, გვ. 29.

²¹ თ. ლორთქიფანიძე, *ძველი ქართული ცივილიზაციის სათავეებთან*, თბ., 2002, გვ. 184.

²² M. Compareti, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 191.

რაც ასევე მაზდეანური მსოფლალქმით გააზრებული, მაგრამ ქრისტიანიზირებული ზოომორფული არსების საკრალურ თვისებაზე მიუთითებს.

აღნიშნულ კონტექსტში ქუთაისის საკათედრო ტაძრის რელიეფში სიმბოლური კუთვნილების მთავარი ასპექტები ნათლად ჩანს. აშკარაა, რომ ეს არის ერთისაგან მეორის ფლობა ანდა დამარცხება. ორიდან ზედა – გრიფონი – კომპოზიციური სიბრტყის ზედა ნაწილში მდებარეობის გარდა, უპირატესი მნიშვნელობით, ორი ატრიბუტის დაერთვითაც გამოირჩევა. ესენია ნისკარტით დაკავებული სამკაული და ფოთლოვანი დაბოლოების კული, რომლის სიახლოვეს კაპიტელის შემქმნელ ოსტატს კიდეც ერთი, რეპლიკური ხასიათის ჩანართი შემოაქვს – ყურძნის მტევანი²³. ემბლემატურ კომპოზიციაში მცენარეულ მოტივთა შეტანა, გარდა ზოროასტრული სიმბოლოებისა, რომის სატირუმფო დღესასწაულებსაც უკავშირდება. გირლანდების, ყვავილებისა და სხვა მცენარეების გამოფენა ტიპურ ნიშნად შევიდა ასევე ბიზანტიურ საერო დღესასწაულთა რიტუალში და შემდეგ კი საეკლესიო ხელოვნებაშიც²⁴.

გამოსახულების სიმბოლური დატვირთვის თანადროული კონტექსტის დასაანხად გასათვალისწინებელია გრიფონისაგან პერობილი, მეორე ფანტასტიკური არსების ისტორიული და რელიგიური ასპექტები. ისლამური ტრადიციით, ამდაგვარად გამოისახება მუჰამედის ცხენი – ალ-ბურაკი – ადამიანისთავიანი ფრთოსანი ცხენი (უფრო ზუსტად კი ჯორი), რომელსაც ყურანის სწავლებით, „ამაღლების ღამეს“ იგი გადაჰყავს მექადან იერუსალიმში. ეს არის მუჰამედის ღამის მოგზაურობით ცნობილი ეპიზოდი, რომელსაც აღწერს ალ-ისრას სურის პირველი აიათი (17:1). მუჰამედს ეცხადება ჯიბრაილი. მასთან გასაუბრების შემდეგ ის ჯდება ადამიანისთავიან ფრთოსან ცხოველზე – ალ-ბურაკზე, რომელსაც თავი შემკული აქვს ძვირფასი თვალ-მარგალიტის სამკაულით. სწორედ ამ ფრთოსან არსებას გადაჰყავს იერუსალი-

²³ ამგვარ ბიზანტიურ რელიეფურ კომპოზიციებში ხშირია მცენარეული გენეზისის მქონე მოტივი, უფრო მეტად ეს გირჩაა. აღნიშნული მოტივი უფრო სახასიათოა იუსტინიანეს პერიოდიდან. იხ. M. Eda Armagan, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 102-103.

²⁴ R. Turcan, *Les guirlandes dans l'antiquité classique*, *JAC*, 14, 1971, გვ. 94; K. Giakoumenos, *Flora in Arts and Artefacts of the Korça Region (Twelfth Century B.C. to Twentieth Century A.D.)*, Tirana, 2018, გვ. 230-231.

მში, სადაც ლოცვის აღსრულების შემდეგ იწყება მისი ზეცაში ამაღლება – მიჰრაჯი, რომელიც აღწერილია ან-ნეჯმის სურის აიათებში (53:6-18). აღნიშნული პასაჟის მიხედვით, იგი გადის შვიდ ცას, რომელთაგან თითოეული შეესაბამება ადამიანის ქველმოქმედებას. ამ ზეციური მოგზაურობისას ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველები გახარებულები ხვდებიან მუჰამედს, რომ ის ასე ახლოს მიდის უფალთან და თანაც წუხან, რომ თვითონ ვერ გახდნენ ამ პატივის ღირსნი. შვიდი ზეცის გავლა სრულდება ალაჰის უშუალო სიახლოვეში ხილვით. ამის შემდეგ ახალი რელიგიის ფუძემდებელი ბრუნდება ქვეყანაზე.

ისლამური სარწმუნოებისათვის ქვაკუთხედური მნიშვნელობის მქონე ამ ეპიზოდით მუჰამედის მიმდევართათვის დასტურდება მათი წინასწარმეტყველის აღმატებულობა. ყურანის ალ-ისრას სურაში (17:60) ნათქვამია, რომ „კურთხეულია ღმერთი, რომელმაც თავისი მსახური ერთ ღამეში გადაიყვანა წმინდა მეჩეთიდან შორეულ მეჩეთში“ (ანუ მექიდან ალ აქსაში, ე.ი. იერუსალიმში). მოვლენის მნიშვნელოვნება დასტურდება იმითაც, რომ ეს მოგზაურობა აისახება სახვით ხელოვნებაშიც. მუჰამედის ცხენის, ალ-ბურაკის, ყურანისეული აღწერის ვიზუალურ ნიშნებს ვხვდებით როგორც შუა საუკუნეების სპარსულ მინიატურაში (სურ. 7), ასევე ისლამური კულტურის სხვა რეგიონების ხელოვნების ნიმუშებში (ინდური (სურ. 8), ფილიპინების კუნძულ მანდანაოს ქანდაკება (სურ. 9)). ჩემ მიერ მოძიებულთაგან უადრესი 1307 წლით დათარიღებული სპარსული მინიატურაა, სადაც მუჰამედის „ამაღლების ღამის“ მოგზაურობაში ისლამის უდიდესი წინასწარმეტყველი ამხედრებულია გვირგვინოსან ფანტასტიკურ არსებაზე. ყურანის ტექსტის საფუძველზე შექმნილი მისი იკონოგრაფია მოგვიანო ნიმუშებშიც ჩანს და მყარ ტრადიციად იკითხება (სურ. 10-12). ყველა მათგანზე ჩანს ფრთოსანი ცხენის (თუ ჯორის) ტანი, სახე ადამიანისაა, უწვერულვაშობისა და წელსზემოთა ნაწილის არამამაკაციური თავისებურებით, შესაძლოა უფრო ქალს მიმსგავსებული. ყველა მათგანის თავი დაგვირგვინებულია ძვირფასი სამეფო ინსიგნიით. ამ ტრადიციის ასახვას ვხედავთ საქართველოს მეზობელ ტერიტორიაზეც. ქრისტიანული სომხეთის XIII ს-ის ნიმუში ჰოვანავანქიდან

(სურ. 13), გარდა იმისა, რომ მისდევს ალ-ბურაკის ისლამურ ტრადიციას, გარკვეულწილად ნიუანსებითაც ახასიათებს მას. ფიგურა გარშემოწერილია მცენარეული მოტივებით და ფენის დასაწყისში, ტანთან ახლოს სამკაული-სამშვენისი აქვს შემოხვეული იმდაგვარად, როგორც ოშკისა და სამთავისის გრიფონებს. ძირითადი ნიშნებით ის მსგავსია ბაგრატის ტაძრის კაპიტელზე ასახული ფიგურისა. იგი აქაც კომპოზიციის ქვედა ნაწილში იქნებოდა წარმოდგენილი. ფრაგმენტულობის გამო, ძნელია მისი შინაარსის მეტად დაკონკრეტება, თუმცა ერთი რამ ცხადია, რომ ალ-ბურაკის სახასიათო იკონოგრაფია ფართოდ ვრცელდება როგორც ისლამურ, ასევე ქრისტიანულ ხელოვნებაშიც. ცხადია, რომ ქრისტიანულ ხელოვნებაში შემოტანილი, მუჰამედის მექადან იერუსალიმში გადამყვანი გონიერი ფრთოსანი ცხოველის გამოსახულება სცილდება ყურანში აღწერილი მოვლენის კონკრეტულ შინაარსს და სიმბოლური ნიშნის უფრო ფართო დატვირთვით წარმოგვიდგება. ბაგრატის ტაძრის კაპიტელზე ის არის გამარჯვების აღმნიშვნელი ემბლემის კომპოზიციურად და შინაარსობრივად მნიშვნელოვანი ნაწილი, რომლითაც გამოსახულებაზე არსებული მეორე ფიგურის უპირატესობა, დომინირება წარმოჩნდება. შენობის მთავარი შესასვლელის პორტიკთან დაკავშირებული ემბლემა ტაძარში შემსვლელისათვის განაცხადივით აღიქმება.

ვფიქრობ, რომ ქვეყნის ტერიტორიაზე არაბული ანექსიის პირობებში, როდესაც ძველი დედაქალაქი – თბილისი – ისევ საამირო პოლიტიკურ ერთეულს წარმოადგენს და დანარჩენი ქართული ქვეყნები ისლამურ გარემოცვაშია, სამეფო დაკვეთის პროგრამის ავტორი ამ ფიგურას განაზოგადებს კონფესიური მნიშვნელობის სიმბოლოდ და ეროვნული ტერიტორიების წარმატებული გაერთიანების საწყის ეტაპზე, იმდროინდელ დედაქალაქში – ქუთაისში – აგებულ ღვთისმშობლის ტაძარს ქტიტორი მეფის სადიდებელი ემბლემით ამკობს. სატახტო ქალაქის მნიშვნელობით გამორჩეული ტაძრის საფასადო გამშვენების პროგრამაში ჩართული სატრიუმფო თემატიკა ბუნებრივად იკითხება ბაგრატ III არაერთი საშინაო თუ საგარეო წარმატებით დაგვირგვინებული მეფობისთვის.

სუმბატ დავითის ძის ხოტბით, გურგენმა გარდაცვალების შემდეგ „დაუტევა ძე ესე თვისი ბაგრატი, აფხაზთა მეფე, კურაპალატი დიდი, და ეუფლა ტაოს მამულსა თვისსა და დაიპყრა ყოველი კავკასია თვითმპყრობელობითა ჯიქეთითგან ვიდრე გურგენადმდე. ხოლო ადარბადაგანი და შარვანი მოხარვე ყო, სომხითისა ხელმწიფებითა ნებერად განაგებდა, მეფე სპარსთა მეგობრად და ერთგულ ყო სიბრძნითა და ძლიერებითა თვისითა უფროს სახლელულთა თვისთასა, და ბერძენთ მეფესაცა შიში აქუნდა ამისი ყოვლადვე“²⁵. ისტორიული თხზულებიდან მოყვანილი ტექსტის ამ ნაწყვეტში საგარეო მიღწევათა ჩამონათვალი სჭარბობს და რელიეფშიც სიმბოლური ფიგურის ისლამთან პირდაპირი კავშირის გამო, სწორედ საგარეო საბრძოლო გამარჯვება უნდა იგულისხმებოდეს. აქვე ანგარიშგასაწევია მეზობელი ბიზანტიის ტრადიციაში შესული ცვლილებაც. ქრისტიანული რომის დედაქალაქ კონსტანტინოპოლში გამარჯვების დღესასწაული აღარ გულისხმობს შინაურ მტერზე მოპოვებულ უპირატესობას და საზეიმოდ მხოლოდ გარეშე მტრის ძლევა აღინიშნება²⁶.

კონკრეტულად რომელს შეიძლება უკავშირდებოდეს ეს ემბლემა? ტაძრის კურთხევის თარიღიდან (1003) გამომდინარე, მისი პროექტი და შესაბამისად სახვითი პროგრამაც შეიძლება შექმნილიყო არაუგვიანეს X ს-ის 90-იანი წლების დასაწყისისა. იკონოგრაფიული ხასიათის გარკვეული ცვლილებები კი ტაძრის საბოლოო დასრულებამდე. კარიბჭეები, როგორც ერთი მშენებლობის განსხვავებული ეტაპი²⁷, ბუნებრივად იძლეოდა ცვლილებათა განხორციელების საშუალებას. თუმცა, არსებითი ხასიათით, მიუხედავად გარკვეული სტილური ცვლილებებისა²⁸, ერთი მთლიანის ხასიათში იწერება. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ მთავარი შესასვლელის წინ აღმართული მდიდრულად შემკული პორტიცი ზრდის შესას-

ვლელის რეპრეზენტაციულობას²⁹, რასაც ალბათ, ძირითადი პროექტიც ითვალისწინებდა (სურ. 14). დაბოლოს, ანგარიშგასაწევია თვით პორტიციის რელიეფთა პროგრამაში ზომომორფული რეპერტუარის წამოწევა. ამ ნიშნით ის ტაძრის მშენებლობის ახლო ხანებს უკავშირდება და ასახავს ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრების საფასადო გამშვენების საერთო ტენდენციას. მით უმეტეს, რომ ეკლესიის კედლებზეც არა ერთი ზომომორფული გამოსახულება გვხვდება. აქვე გასათვალისწინებელია გურანდუხტ დედოფლის ქტიტორობით აგებული ხცისის ეკლესიის ზემოგანხილული კომპოზიციაც. მიუხედავად კომპოზიციური და ტიპოლოგიური სხვაობისა, ამ ჰერალდიკურ გამოსახულებათა იდეური თანხვედენა უტყუარია. ორივე ასახავს უმაღლესი ხელისუფლის ტრიუმფს და სიმბოლოს ხასიათიდან გამომდინარე, სარწმუნოებრივ ძლევას.

ამ პერიოდისთვის ქართველთა გაერთიანებული ლაშქრის გამარჯვება ისლამურ მხედრობაზე ჯერ 990 წლისთვის ხდება³⁰, შემდეგ კი 998 წ. დავით კურაპალატისა და ბაგრატის მამის, ქართველთა მეფე გურგენისა და სომეხთა მეფის კავშირით სასტიკად დამარცხდა რევანშისათვის წამოსული ადარბაგანის ამირა მამლანისა და სხვა ამირათა შეერთებული ჯარი. ასოღიკის ცნობით, „ამირა მამლანი გაიქცა, მაგრამ მას უკან დაედევნენ, ქ. არჭუშამდის მიჰყვნენ და მრავალი ჯარის კაცი დაუხოცეს. მერე უკან გამობრუნდნენ და მტრების მთელ ბანაკსა და განძს დაეპატრონენ“³¹. ხანდაზმულობის გამო, ამ ბრძოლაში პირადი მონაწილეობა არ მიუღია არც დავით კურაპალატს და არც გურგენ ქართველთა მეფეს. მათ გაერთიანებულ მხედრობას მეფეთაგან დანიშნული მეთაურები ხელმძღვანელობდნენ³². საისტორიო წყაროების მიხედვით (სუმბატ დავითის ძე, ასოღიკი), ახალგაზრდა ბაგრატ III არ ჩანს რეგიონის ქრისტიან მეფეთათვის მნიშვნელოვანი გამარჯვების თანამონაწილედ, მაგრამ შეიძლება ისიც ჩავთვალოთ, რომ გამარჯვების ემბლემა მისგან მამის – გურგენისა და მამობილის – დავით კურაპალატის წარ-

²⁵ სუმბატ დავითის ძე, ცხოვრება და უწყება ბაგრატონიანთა, საქართველოს ისტორიის წყაროები, 61, ქართული საისტორიო მწერლობის ძეგლები, VIII, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევა, შენიშვნები და საძიებლები დაურთო გონელი არახამიამ, თბ., 1990, გვ. 53.

²⁶ M. McCormick, დასახ. ნაშრ., გვ. 78.

²⁷ ვ. ბერიძე, ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია, ტ. I, თბ., 2014, გვ. 256.

²⁸ იქვე, გვ. 258.

²⁹ იქვე, გვ. 257.

³⁰ ი. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, თხზულებანი თორმეტ ტომად, ტ. II, თბ., 1983, გვ. 129.

³¹ იქვე.

³² იქვე.

მატებისათვის პატივის მიგებაა. XI საუკუნის დასაწყისი ბაგრატ III თანმიმდევრული მიღწევების პერიოდია. 1010-იან წლებშია ნაგულისხმევი უკვე უშუალოდ მის მიერ განძის ამირა ფადლონის დამარცხება³³. რის შედეგადაც, დადებული შეთანხმების ერთი პირობით, ეს უკანასკნელი აღიარებდა საქართველოს მეფის უზენაესობას³⁴. ამავე დროს უკავშირდება გაერთიანებული სამეფოს საზღვრების გაფართოებაც. 1008 წლიდან, მამის გარდაცვალების შემდეგ, იგი იწოდება აფხაზთა და ქართველთა მეფედ³⁵. 1010 წლისთვის კი თბილისის საამიროს გარდა მთელი ქართული მიწა-წყალი ერთი მონარქის პყრობაშია³⁶. ამ სამეფო უფლებით და აღბათ, კურაპალატობის მაღალი ხარისხითაც, რომელსაც 1001 წელს ანიჭებს ბასილი II³⁷, იგი მიმართავს შუაბიზანტიური პერიოდის საიმპერატორო კუთვნილების სიმბოლიკას და ხატოვან თხრობას ტოვებს ტაძრის ფასადზე. აღნიშნული რიგი მოვლენების გათვალისწინებით, კაპიტელის ემბლემატური კომპოზიცია, შესაძლოა, ასახავს როგორც გაერთიანებული საქართველოს პირველი მეფის ტრიუმფს რეგიონის მძლავრ ამირაზე, ასევე მისი წინამორბედების (მამისა და მამობილის) მიერ ისლამური მხედრობის ძლევასაც. იმის გათვალისწინებით, რომ გურგენ მეფე ქუთაისის კათედრალის თანაქტიტორია და თუ გავიზიარებთ თ. ხუნდაძის მოსაზრებას, რომ ტაძრის ფასადზე არსებული ორი თავიდან ერთი, შესაძლოა, ბაგრატის პორტრეტი და მეორე – გურგენის³⁸ (სურ. 15), ემბლემატური მნიშვნელობის განხილული კომპოზიცია XI ს-ის დასაწყისის საქართველოში არსებული ისტორიული რეალიების ამსახველ სიმბოლოდ იკითხება.

³³ საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, რვა ტომად, ტ. III, თბ., 1979, გვ. 195.

³⁴ ჯ. სამუშია, ბაგრატ III, თბ., 2012, გვ. 131.

³⁵ იქვე, გვ. 159.

³⁶ ი. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 131.

³⁷ ი. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 131; საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, გვ. 158-159.

³⁸ თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 217.

IRMA MATIASHVILI

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

HISTORICAL ASPECTS OF THE ROYAL EMBLEM AND THE GEORGIAN STONE RELIEFS OF THE 11TH CENTURY

The goal of the present research is to study symbolical reliefs that were part of the facade decoration in Georgia at the beginning of the 11th century. The reliefs from the churches, in particular Khtsisi and Bagrati Cathedral in Kutaisi that are built as a result of the royal order bear the zoomorphic elements which were characteristic to the period of their construction. Eastern facade of the Khtsisi church (built in 1002) demonstrates a composition with four figures. There, two large griffins are grabbing the smaller figures of a single lion and a griffin. The content of the composition is apparent: one creature captures and owns another. In the Byzantine studies identical reliefs are considered to represent the emblems of victory.

Another example deals with the relief on the porch of the Bagrati Cathedral (consecrated in 1003). It consists of two abstract representations. Despite the compositional and typological differences, here as well, a griffin captures or defeats another figure. Flanked with single figures of the eagles, the composition contains two zoomorphic fantastic characters tightly connected to each other. The griffin in the upper section of the surface catches a hoofed tetrapod with an anthropomorphic head.

Contextually and compositionally dominating griffin is a popular “classical” character of Georgian stone reliefs of that period. The associated attributes give the figure a supreme hierarchical significance. The symbol derives from Sassanian Iran and is related to the Byzantine royal court. Since the middle of the 10th century it appears in the same context on the monuments of the revived Tao-Klarjeti School. Bearing the royal semantics, the flanking eagles continue the same conceptual line.

The reliefs contain one more figure that shares traditions of pre-Christian Georgian sculpture, classical and Hittite art. To understand the context that is synchronous with the symbolic meaning of the representation, one should consider the Islamic tradition of depicting the horsewoman. Muhammad’s horse al-Burāq is a winged woman-headed creature. During the Night Journey it takes Muhammad from Mecca to Jerusalem.

Within the span of the battle against the Arab annexation, when the ancient capital Tbilisi remained the political unit of the emirate, the master who executed the royal order, rendered the figure as a symbol of religious significance. The artist who worked at the cathedral in the capital of the united Georgia, decorated it with an emblem of a king’s victory.



1. ვედრების კომპოზიცია ქტიტორებით, ოშკი, 963-973

Composition of the Deesis with the Donors, Oshki, 963-973



2. ზომორფული კომპოზიციები, დასავლეთი სარკმლის საპირე, ოშკი, 963-973

Compositions with zoomorphic figures, Frame of the western window, Oshki, 963-973



3. ფანტასტიკური არსებები, ხცისი, 1001

Fantastic creature, Khitsisi, 1001



4. კომპოზიცია გრიფონით, პორტიკის სვეტის კაპიტელი, ბაგრატის ტაძარი, 1003
Composition with a griffin, The column capital of the porch, Bagrati Cathedral, 1003



5. კომპოზიცია გრიფონით, ხეთური რელიეფი, ძვ. წ. IX ს., არქეოლოგიური მუზეუმი, სტამბული
The composition with griffin, Hittite relief, IX B. C. Archeological Museum, Istanbul



6. გრიფონი, სამთავისი, 1030

The griffin, Samtavis, 1030



7. ღამის მხედარი – მუჰამედი, სპარსული მინიატურა, 1307
The Night Rider – Muhammed, Persian miniature, 1307



8. ალ-ბურაკი, მოგოლის მინიატურა, XVII ს.
Al-Burāq, Mughal miniature, 17th century



9. ალ-ბურაკი, კუნძული მანდანაო (ფილიპინები), XVII ს.
Al-Burāq, Mindanao Island (the Philippines), 17th century



10. მუჰამედის მიჰრაჯი, სპარსული მინიატურა, 1539-43
Mi'raj, Persian miniature, 1539-1543



11. მუჰამედის მიჰრაჯი, სპარსული მინიატურა, 1594-95
Mi'raj, Persian miniature, 1594-1595



12. მუჰამედის მიჰრაჯი, სპარსული მინიატურა, XVI ს.
Mi'raj, Persian miniature, 16th century



13. ფანტასტიკური არსება, ჰოვანავანქი, XIII ს.
Fantastic creature, Hovhannavank, 13th century



14. დასავლეთი პორტიკი, ბაგრატის ტაძარი, 1003
The western porch, Bagrati Cathedral, 1003



15. რელიეფური თავები, ბაგრატის ტაძარი, 1003

Two heads, façade reliefs, Bagrati Cathedral, 1003

ეკატერინე კვაჭავაძე

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

ედვინა ბატონი დიმიტრი თუმანიშვილის ხსოვნას

ეპისკოპოს პარტენოზ ხარჭაშნელის საფლავის ფილა*

პარტენოზ ხარჭაშნელის საგვარეულო საძვალედ აგებული ღვთაების ეკლესია მდებარეობს ანბეტის მუნიციპალიტეტის სოფელ ფიჩხოვანთან, მის სამხრეთ-დასავლეთით, ორიოდ კილომეტრით დაშორებულ მთის მცირე თხემზე, რომელიც დღეს რცხილის ტყით არის გარშემორტყმული (სურ. 1). პარტენოზის საგვარეულო საძვალე-ეკლესია კირის დუღაბზე კლდის ფლეთილი ქვისა და წითელი აგურის მონაცვლეობით არის ნაგები¹. მას გარედან სამნავიანი ეკლესიის სილუეტი აქვს, სინამდვილეში კი ერთნავიანი ტაძარია, რომლის დასავლეთი მხარე კოშკისებურად მალღდება. აქ შიდა კიბე და სამსართულად განლაგებული საგანგებო დანიშნულების სადგომებია მოთავსებული. ეკლესიის ინტერიერში ჩრდილოეთით, იატაკის ქვეშ ვიწრო და გრძელი კრიპტა მოწყობილი² (სურ. 2). იგი ეპისკოპოს პარტენოზ ხარჭაშნელის საძვალეს წარმოადგენს (სურ. 3). მის თავზე დასვენებული საფლავის ქვის ფილა ეპისკოპოსის რელიეფური გამოსახულებით (სურ. 4) 1945 წ. ალექსანდრე მამულაშვილმა ეკლესიიდან თელავის გ. ჩუბინაშვილის სახ. მუზეუმში გადაიტანა³.

ხარჭაშნელი ეპისკოპოსის პარტენოზის საძვალედ ნაგები ეკლესიის თარიღს ტაძრის საქტიტორო წარწერა გვამცნობს⁴. ქარაგმების გახსნით ის ასე იკითხება: „ქ. ეპა შენ სახიერო ღმერთო და ყოველთა კეთილთა მიზეზო, შენ მიერთა შეწევნითა ჩვენ ხარჭაშნელ ფეისკოპოზმან და მოძღვართ-მოძღვარმან პარტენოზ და თანაშემწეობითა ძმისა ჩვენისა პეტრესითა აღვაშენე ეკლესია ესე მეორედ მოსულისა სულთა ჩვენთა საოხად და ძმათა და ძმისწულთა ჩემთა საძვალედ და თვით მეცა მდებარე ვარ ადგილსა ამას და განვედ სოფლისა ამასაგან მაისსა ო, ქკსა უა. მორწმუნენო ღვთისანო, ჩვენთვისაც შენდობა ყავით ღვთის სიყვარულისათვის“⁵.

სამშენებლო წარწერის მიხედვით, ხარჭაშნელი ეპისკოპოსი, მოძღვართ-მოძღვარი პარტენოზი 1713 წლის 3 მაისს გარდაიცვალა. ხარჭაშნელთა საეპისკოპოსო რეზიდენციის ადგილსამყოფელს მკვლევართა უმეტესი ნაწილი, ვახუშტი ბატონიშვილზე დაყრდნობით, ერწო-თიანეთში (თვალის) ვარაუდობს⁶. ამგვარად, „პარტენოზ ხარჭაშნელი თავის მუდმივ სამყოფელს აგებს არა რეზიდენციაში,

* წინამდებარე სტატია მომზადდა შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის დაფინანსებული პროექტის: „მემორიული ძეგლები XVIII-XIX საუკუნეების საქართველოში“ – ფარგლებში (#H-18-339).

¹ ლ. რჩელიშვილი, პარტენოზ ხარჭაშნელის საგვარეულო საძვალე, *ქართული ხელოვნება*, 9, თბ., 1987, გვ. 75-88.

² საძვალე დაკავშირებულია მცირე კარიბჭე-კაპელასთან, რომელიც ტაძრის დასავლეთით, ეკლესიის იატაკის დონეზე დაბლაა განლაგებული. 1996 წელს ეკლესიის იატაკი კრიპტის თავზე, სადაც ეპისკოპოსის საფლავის ფილა იქნებოდა დაბრძანებული, ჩანგრეული ვნახე, ისე, რომ მოჩანდა საძვალის აგურით ამოყვანილი კედლები და აგურითვე გადაყვანილი კამარა. 2020 წლის მარტში, ექსპედიციის დროს, ტაძარი ხელმეორედ მოვიხილეთ. ვანდალური „რესტავრაციის“ შედეგად მისი ინტერიერი ცემენტით მოსწორებული დაგვხვდა, თავდაპირველად არსებული, საფლავის (საძვალის) მიმანიშნებელი ყოველნაირი კვალი კი განადგურებული. ძლიერ დაზიანებულია ტაძრის დასავლეთ მხარეს არსებული, აგურით ამოყვანილი კარიბჭე-კაპელაც, სადაც ჩამორღვეულია კრიპტაში გამავალი დიობი – ცხედრის შესასვენებელი ადგილი. საძვალეში ერთ დროს ინახებოდა ქვა (50x35 სმ) ხვეული ასომთავრული წარწერით, რომელიც ასე იკითხება: „ღმერთო შეიწყალე ცოდვილი პარტენი“ (დ. ალბანელი, ალვანის ძველი ნაშთები, გაზეთი „კვალი“, #6, 1897, გვ. 129).

³ ლ. რჩელიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 75. ეპისკოპოსის საფლავის რელიეფიანი ქვა დღეს თელავის მუზეუმის უბოში მდგომი, ერეკლე მეფის კარის ეკლესიის ინტერიერში (სამხ. კედელზე მიდგმული) ინახება.

⁴ ამჟამად ეს წარწერა იქნა საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ს. ჯანაშიას სახ. სახელმწიფო მუზეუმის ქვის ფონდში დაცული (#523). ქვა ეკლესიის შესასვლელთან ძირს ჩამოვარდნილი ნახეს. ქვის წარწერიანი წახნაგის მოპირდაპირე მხარე, რომელიც კედლის წყობაში იქნებოდა ჩამალული, მხატვრულად არის გაფორმებული, ეს კი იმის მაჩვენებელია, რომ ქვის გამოყენება თავდაპირველად ბალავრად არ იყო გამოიხილი (ლ. რჩელიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 76). შესაძლოა იგი საფლავის ქვაა ეპიტაფიით (ვ. ცისკარიშვილი, ხარჭაშნელთა კათედრის ლოკალიზაციისთვის: *საქ. სახ. მუზეუმის მოამბე*, ტ. XVI, 1950, გვ. 213), მაგრამ უდავოა ისიც, რომ შემდგომ ის სამშენებლო წარწერისთვის იქნა გამოყენებული (დ. ალბანელი, დასახ. ნაშრ., გვ. 129).

⁵ ვ. ცისკარიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 210-215.

⁶ ვახუშტი ბატონიშვილი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსი, *ქართლის ცხოვრება*, ტ. IV, გვ. 531-532. *ჯ. ლომაშვილი, ხარჭაშნი და*

არამედ მისგან მოშორებით, თავის საგვარეულო მამულში⁷. გვიანი პერიოდის ხარჭაშნელთა სიაში მოხსენებული პართენი, რომელიც 1701-1711 წლებში ზის ეპისკოპოსად, სოფ. ფიჩხოვანის ეკლესიის მამნებელ პართენოზ ხარჭაშნელთან შეიძლება გავაიგივოთ და, ამდენად, მისი საძვალე-ეკლესიის მშენებლობა 1711-1713 წლებს შორის ვივარაუდოთ⁸.

აქედან გამომდინარე, დაბეჯითებით შეგვიძლია ეპისკოპოსის საფლავის ფილის დათარიღებაც, იგი 1713 წლისთვის (ან ოდნავ მოგვიანებით) უნდა იყოს შესრულებული.

პართენოზ ხარჭაშნელის საფლავის ქვა წარმოადგენს მართკუთხა მოყვანილობის, თაღისებურად დასრულებულ მორუხო ფერის მოზრდილ ფილას (255 × 76 × 21). მისი მარჯვენა ბორდიურის კიდეები და მარცხენა ბორდიური მთლიანად ჩამოტეხილია, ალაგ-ალაგ გამოფიტული ქვა განშრევებულია, ზოგან ატეკილი; ზედაპირი დამტვერილია, რის გამოც გამოსახულების ზოგიერთი დეტალის მკაფიოდ ამოკითხვა ვერ ხერხდება (სურ. 5).

ეპისკოპოს პართენოზ ხარჭაშნელის მთელი სხეულით მოცემული გამოსახულება მართკუთხა ფილის მთელ ზედაპირს თითქმის სრულად ავსებს. პართენოზს მოსავს საეპისკოპოსო შესამოსელი: გრძელი ფესვედი სამოსი-სტიქარონი, ზედ გრძელი ოლარით, მუხლებამდე დაშვებული, წინ გახსნილი ბისონი, რომელზეც, დიდი ზომის თითო ჯვრით შემკული, ჯვრულად დაფენილი ომოფორია მოხვეული. სტიქარონის ქობიდან ფეხსაცმლის განზე მიქცეული ბოლოებია გამოშვერილი.

ეპისკოპოსს ხელები ოდნავ მკერდს ქვემოთ აქვს მშვიდად დაკრეფილი. ხელის მტევნები თითქმის გლუვად, დაბალი რელიეფით, ხოლო გრძელი, დახვეწილი, ნატიფი თითები გვერდებში ცერადაა ჩაკვეთილი. ხელისა და თითების სილუეტი ძალიან მოქნილი, პლასტიკური, მეტყველი ხაზით შემოიწერება. თითების თითქოსდა ტალ-

ხარჭაშნელები: „მნათობი“ #9, 1977, გვ.176; 3. ცისკარიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 215.

⁷ ლ. რჩეულიშვილი, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 76; როგორც ჩანს, XVII-XVIII სს-ში ხარჭაშნელთა რეზიდენცია ჯერ არ არის მოშლილი და ისინი ხარჭაშნელობის პატივს XIX ს-ის 30-იან წლებშიც ატარებენ. მ. ჯანდიერი, *XVII ს. აღმოსავლეთ საქართველოს ისტორიული ქრონოლოგიის საკითხისათვის (ეპისკოპოსთა ქრონოლოგიური რიგი)*, I, თბ., 1971, გვ. 348; მ. ბერძენიშვილი, *მასალები XIX ს-ის I ნახ. ქართული საზოგადოებრივი ისტორიისათვის*, თბ., 1980, გვ. 194.

⁸ ლ. რჩეულიშვილი, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 77.

ღოვნად გამოძერწვა ხელებს არაჩვეულებრივ მთრთოლვარებას ანიჭებს. ეპისკოპოსის მარცხენა ხელს ნაწილობრივ ფარავს გრძელი წვერის ორად გაყოფილი ბოლო. მარჯვენა ხელის მაჯაზე მკაფიოდ აღინიშნება შიდა სამოსის მომრგვალებული სახელო; იგი შესაძლოა ეპისკოპოსის შესამოსელის ატრიბუტად — ეპიმანკიად (საბუხრეები) მივიჩნიოთ (სურ. 6).

ფიგურის მთელი სხეული ერთიანი, განზოგადებული, მკვრივად შეკრული და ჩაკეტილი აბრისითაა შემოწერილი. მომრგვალებით გამოყვანილი, მძიმედ დაქანებული ფართო მხრებიდან სვეტისებრი სხეული საფლავის ქვის კიდეებს პარალელურად მიუყვება და თავისებურად ხაზს უსვამს სამარის ლოდის სწორკუთხა ფორმას.

აღსანიშნავია, ფონიდან მცირედ ამოსული გამოსახულების მარჯვენა და მარცხენა მხარეების რელიეფის არათანაბარი სიმაღლეები. როგორც ჩანს, ფიგურის გამოკვეთამდე, არც საფლავის ქვის ზედაპირი უნდა ყოფილიყო მოსწორებული. შესაძლოა ისიც, რომ რელიეფის ასეთი არათანაბარი სისქით გამოკვეთა საფლავის ქვის კრიპტაზე დასვენების სპეციფიკითაც იყო განპირობებული.

მხრებისა და მკერდის მსგავსად, შედარებით უფრო მაღალი რელიეფითაა გამოკვეთილი სულ ოდნავ გვერდით გადახრილი თავი, რომელიც ხელებთან ერთად ეპისკოპოსის გამოსახულებაში საგანგებოდაა გამოყოფილი და მხატვრულ და სულიერ აქცენტებს ქმნის. ოდნავ წაგრძელებულ თავს გარსშემოსდევს გრძელი, ხშირი თმის აღმნიშვნელი, წვერთან შეერთებული, მაღალი რელიეფით ამოყვანილი სალტისებური მოცულობა. აშკარად პორტრეტული ნიშნების მქონე სახე თმასთან შედარებით კიდევ უფრო მაღლაა ამოზიდული; ეპისკოპოსის სახის თითოეული ნაკვთი ხელშესახები, რბილი მოდელირებით იძერწება: ნაკაწრი კონტურით შემოწერილი, ოდნავ ამობურცული სქელი, გადაბმული წარბები უერთდება გრძელ, სწორ და თხელ ცხვირს, რომლის ფართო ნესტოები სიგანეში იშლება. ეპისკოპოსის ასაკოვნებას მიუთითებს ღრმად ამოჭრილი ნუშისებრი თვალბების გარშემო ოდნავი ამობურცვით გამოსახული უპეები, ისევე როგორც მაღალი, ზემოთ აზიდული, დაწვების ქვეშ გაჩენილი რკალისებურად ამობურცული ნაოჭები. მკაფიოდ გამოიყოფა

გრძელ წვერსა და უღვაშებში ჩაფლული, მსუბუქი კვეთილობით გამოყვანილი სქელი ბაგეები. ხელებამდე დაშვებული ხშირი, ბოლოში ორად გაყოფილი წვერი ეპისკოპოსს მკერდზე თხელ ფენად აქვს დაფენილი. მკვეთრად ჩაკვეთილი კონტურით შემოწერილი, გლუვად დამუშავებული წვერი თითქოს გაპრიალებულია, რაც მას თავისებურ სიფაფუკეს ანიჭებს. ეპისკოპოსის პორტრეტულ სახეს მეტყველი, მშვიდი სულიერება მსჭვალავს.

ამჟამად, კარის ეკლესიაში ვერტიკალურად დაყენებული ეპისკოპოსის საფლავის ქვის რელიეფური გამოსახულება ბუნებრივად იკითხება. თავისი იერიით ის ფრესკებსა და ხატებზე წარმოდგენილ წმინდანთა თუ საერო პირთა გამოსახულებებს მოგვაგონებს.

ამგვარად, ეპისკოპოს პართენოზ ხარჭაშნელის საფლავის ქვის რელიეფი მაღალმხატვრულად და დახვეწილი ოსტატობით არის შესრულებული. იგი XVIII ს. რელიეფური პლასტიკის პროფესიული ნაკადის ძეგლთა საუკეთესო ნიმუშთაგანია.

ვინ არის ეპისკოპოსი პართენოზ ხარჭაშნელი, რომელსაც უშუალოდ უკავშირდება მისთვის საგანგებოდ ნაგები, გამორჩეული საძვალე-ეკლესია და შუა საუკუნეების ქართული მემორიული კულტურის ძეგლთა შორის სრულიად უნიკალური საფლავის ქვა, რომელზეც გარდაცვლილი ეპისკოპოსია ასახული? სამწუხაროდ, მის შესახებ წერილობით წყაროებში ძუნწი ინფორმაცია მოიპოვება. საძვალის განსაკუთრებულობა მეტყველებს, რომ ის უთუოდ, მაღალი წრიდან იყო, სავარაუდოდ, ჩოლოყაშვილების გვარისა⁹. აღსანიშნავია, რომ ახმეტა ჩოლოყაშვილების სამემკვიდრეო მამული განლდათ და ხარჭაშნელ ეპისკოპოსთა შორის არაერთი, სწორედ, ამ გვარის წარმომადგენელია. თ.ქორდანიას ქრონიკებში შეტანილი, 1709 წლის საბუთი¹⁰ მნიშვნელოვან ცნობას გვაწვდის იმის შესახებ, რომ პართენი შუამთის მონასტრის მოძღვართ-მოძღვარის (საქტიტორო წარწერამიცაა ნახსენები) ტიტულს ატარებს, რაც შუა საუკუნეების საქართველოში საკმაოდ მაღალი თანამდებობაა და გულისხმობს მონასტრის მეცნიერ, სწავლულ

ბერს, რომელიც საგანმანათლებლო მოღვაწეობასთანაა დაკავშირებული. სამართლის ძეგლებში ვხვდებით აგრეთვე რამდენიმე დოკუმენტს (განჩინება, ნასყიდობის წიგნი და სხვა) პართენ ხარჭაშნელის ხელრთვით¹¹.

როგორც აღვნიშნეთ, ეპისკოპოსის საფლავის ქვის ანალოგიური გამოსახულება შუა საუკუნეების საქართველოში დღეისათვის ჩვენთვის უცნობია. ის უფრო თანადროული კედლის მხატვრობისა და მოგვიანო საფლავის გადასაფარებლის ნაქარგ ნიმუშებთან ამჟღავნებს იკონოგრაფიულ და სტილურ სიახლოვეს (სურ. 7, 8).

ხარჭაშნელი ეპისკოპოს პართენის სულბტურული გამოსახულება აგრძელებს გვიანი შუა საუკუნეების რელიეფური ქანდაკების საუკეთესო ტრადიციას, რომელიც ე.წ. „აღორძინების“ ეპოქის მაღალი მხატვრული ღირსებით გამორჩეულ ძეგლებშია შემონახული (ანანური, დავით-გარეჯი, საგარეჯოს „პეტრე-პავლე“, სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი ფასადის „ვედრება“)¹² (სურ. 9). თუმცა, იმავდროულად, ნათელია ახალი დროის საერო ტენდენციაც, რაც ეპისკოპოსის ფიგურის, მისი შესამოსელის ფაქიზად და ხელშესახებად, კონკრეტულ-ნიუანსირებულ დეტალიზაციამაც ამკარავდება. გამოსახულება შუა საუკუნეებისთვის დამახასიათებელი მონუმენტურობის ფორმატგანცდასთან და განზოგადების მაღალ ხარისხთან ერთად ინდივიდუალურ პორტრეტულ ნიშნებსაც ატარებს. ეპისკოპოსის რელიეფში ნათლად იკვეთება ზოგადად, იმ დროის სამართლმადიდებლოს ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი სკულპტურული ტენდენციები, რაც ევროპულ ნიმუშებზე ორიენტაციას გულისხმობს.

ეპისკოპოსის საფლავის სრულტანიანი ფიგურა, ამავე დროს, საგვარეულო საძვალე-ეკლესიის მამულებლის ერთგვარ, საქტიტორო პორტრეტადაც შეიძლება მოვიხაროთ, მაშენებლის ღვაწლის შესახებ მოძღვართ-მოძღვარი პართენოზი თვითონ-

⁹ ისტორიკოსმა გაბრიელ შალიბაშვილმა ეს მოსაზრება პირად საუბარში გამოიხიარა.

¹⁰ თ.ქორდანიას, *ქრონიკები*, ტ. III, თბ., 1967, გვ. 24. ინფორმაციის მოწოდებისთვის მაღლობას მოვასხენებთ ისტორიკოს თემო ჯოჯუას.

¹¹ *ქართული სამართლის ძეგლები*, ტ. III, ტექსტები გამოსცა, შენიშვნები და საძიებლები დაურთო პროფ. ი. დოლიძემ, თბ., 1970, გვ., 635, 632, 663; დას. *ნაშრ.*, ტ. IV, თბ., 1972, გვ., 214, 215; *დოკუმენტები საქართველოს სოციალური ისტორიიდან*, ტ. I, რედ. ნ. ბერძენიშვილი, თბ., 1940, გვ., 381-382.

¹² ე. კვაჭაჭავაძე, *გვიანი შუა საუკუნეების საფლავო სკულპტურა (ანანურის, საგარეჯოს პეტრე-პავლეს, ყინცივის „გიგოს საყდრის“ რელიეფები)*, სადისერტაციო ნაშრომი, თბ., 2005.

ვე გვამცნობს ეკლესიის საქტიტორო წარწერაში. თანადროული ხანის მონუმენტურ მხატვრობაში მრავლად გვხვდება საერო და სასულიერო პირთა პორტრეტები, ასევე წმინდანთა პორტრეტული ხასიათის გამოსახულებები (იერუსალიმის ჯვრის მონასტერი, ბობნევი, ფიტარეთი, ანანური)¹³. შესაძლოა, რელიეფური პორტრეტის შექმნისთვის ეპოქის ამგვარი სულიკვეთებაც ყოფილიყო ბიძგის მიმცემი, დაფასებული ეპისკოპოსის სახელის უკვდავსაყოფად.

როგორც შევნიშნეთ, XVIII ს. რელიეფიან საფლავის ქვებს შორის არ გვხვდება სასულიერო პირთა გამოსახულების არც ერთი მაგალითი. საერთოდაც, XIX საუკუნემდე საფლავის ქვებზე ადამიანის სრული ტანით გამოსახვის სულ რამდენიმე ნიმუშია შემორჩენილი (ისიც, სავარაუდოდ დათარიღებით). მაგ., გორულის ეკლესიის ინტერიერში შემორჩენილია აქ დაკრძალული ქტიტორი ქალბატონის საფლავის ქვა, რომელზეც მეითრის ქალი დარეჯანი საკმაოდ პრიმიტიულადაა გამოსახული¹⁴. რომ არა მასზე ამოკარული ეპიტაფია, რომელიც თ.ჯოჯუას წაიკითხვით, 1662 წლით თარიღდება, რელიეფი სტილური და მხატვრული თვალსაზრისით, შესაძლოა, უფრო მოგვიანო ხანისთვის მიგვეკუთვნებინა (სურ. 10). თავისებურია, ბოლნისთან, ფოლადაურის ხეობაში ახლად აღმოჩენილი საფლავის ქვების გამოსახულებანიც, რომლებიც, სავარაუდოდ, ასევე XVII ს. განეკუთვნება (სურ. 11). თუმცა, ეს ნიმუშები ხალხური წრის ოსტატთა მიერაა შესრულებული და არანაირ ურთიერთკავშირს არ ავლენს შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკებით ნასაზრდოებ, ეპისკოპოსის გამოსახულებასთან. როგორც ამ დროის (XVII-XVIII სს.), ისე შემდგომი ხანის (XIX-XX სს.) საფლავის ქვების დიდი უმრავლესობა ხალხური ნაკადის ქვის ოსტატთა ნახელავია. ისინი ხშირად სრულიად სადაა, ზოგჯერ ეპიტაფიით ან მარტივი, სქემატური გამოსახულებით ძუნწად შემკული. ამგვარ ნიმუშთა რეპერტუარში უმეტესად ეთნოგრაფიუ-

ლი, სოციალური სურათის ამსახველი, ყოფითი ელემენტები ჭარბობს.

თუ როდის იღებს დასაბამს შუა საუკუნეების საქართველოში საფლავის ქვაზე გარდაცვლილის გამოსახვის ტრადიცია, დღეისათვის დაბეჯითებით რთული დასადგენია. თუმცა, ცნობილია რამდენიმე ფერწერული მაგალითი: წმინდანთა გამოსახულებით მოხატული უნდა ყოფილიყო დავით-გარეჯელის, დოდო გარეჯელისა და წმ. ნინოს საფლავის ქვები¹⁵. წმ. ნინოს საფლავის ქვის სხვადასხვა დროის მოხატულობათაგან ზ.სხირტლაძე უადრესს XVI-XVII საუკუნეებით ათარიღებს და აქვე გამოთქვას მოსაზრებას საფლავის ქვაზე წმინდანის ფერწერული გამოსახულების უფრო ადრეული ფენის შესაძლო არსებობის შესახებ (სურ. 12). აღსანიშნავია, რომ წმ. ნინოს საფლავის ქვის რამდენიმე ნაქარგი ქსოვილის საბურველიც არის შემონახული (XVIII-XIX სს.).

გვიანი შუა საუკუნეების სამართლმადიდებლოში მრავლად გვხვდება ხის ან ქვის სარკოფაგები თუ საფლავის ქვის ქსოვილის გადასაფარებლები ეპისკოპოსთა გამოსახულებებით¹⁶. თუმცა ხარჭაშნელი ეპისკოპოსის ფიგურისგან განსხვავებით, რუსეთის, სერბეთის, რუმინეთის ამ დროის საფლავის ქვებზე გამოსახული სრულტანიანი ფიგურები უმეტესად ჰორელიეფურად არის ნაკვეთი ან საერთოდაც საფლავზე ჰორიზონტალურად მწოლიარე, თითქმის მრგვალი ქანდაკებებია, რომლებშიც კიდევ უფრო აშკარად ვლინდება ევროპული ილუზიონისტური ტენდენციები (სურ. 13).

სრულებით განსხვავებული მხატვრული, რელიგიური, ისტორიული და კულტურული კონტექსტი აქვთ ამ ეპოქის ეპისკოპოსთა გამოსახულებებს გერმანულ, ჩეხურ, ავსტრიულ საფლავის ქვებზე¹⁷. მათი დიდი უმრავლესობა ჰორელიეფურად კვეთილი ქანდაკებებია და რეალისტურ სახვით ტრადიციებს მისდევს.

¹³ მ.ჯანჯალია, ტრადიცია და სიახლე XVII საუკუნის ქართულ მხატვრობაში, *ლიტერატურა და ხელოვნება*, #2, 1991, გვ. 156-170; ე. კვაჭაძე, მ.ჯანჯალია, *ანანური*, თბ., 2012, გვ. 96-111; ი. ხუსკივაძე, *ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მხატვრობანი*, თბ., 2003, გვ. 273-280, 361-405.

¹⁴ ფოტოსთვის მადლობას ვუხდით ჩემს კოლეგას, ნათია ნაცვლიძეს.

¹⁵ ზ. სხირტლაძე, *დავით გარეჯელის განსახვენებელი*, თბ., 2006, გვ. 14, 24-27, 617; ზ.სხირტლაძე, *წმ. ნინო*, თბ., 2008, გვ. 343-344.

¹⁶ A. Grabar, Le thème du „gisant“ dans L'art byzantine, *Cahiers archéologiques*, 29, 1980/81, გვ. 143-156; *Atti del V Congresso Internazionale di Studi Bizantini*, II, Roma (20-26 settembre, 1936), 1940-XVIII.

¹⁷ F. W. Leitner, *Anmerkungen zu den Inschriftenträgern im Bezirk St. Veit an der Glan – die Grab- und Gedächtnisdenkmäler*, © Landesmuseum für Kärnten www.biologiezentrum.at

უფრო ადრეულ პერიოდში სასულიერო პირის საფლავის ქვაზე მთელი სხეულით სიბრტყობრივად გამოსახვის ტრადიციის არსებობას ადასტურებს XIII საუკუნის ირლანდიური საფლავის ქვა კილკენის ჯერპოინტის მონასტრიდან, რომელსაც წმ. ნიკოლოზის საფლავად მოიხსენიებენ. 1347 წლით თარიღდება იოანე ფლორენციელის (თბილისის პირველი კათოლიკე ეპისკოპოსი)¹⁸ საფლავის ქვის სრულტანიანი სიბრტყობრივი გამოსახულება¹⁹.

საგულისხმოა, რომ XVII-XIX საუკუნეების საქართველოში, ისევე როგორც მთელ სამართლმადიდებლოში მტკიცედ მკვიდრდება ეკლესიაში დაკრძალულ გამორჩეულ სასულიერო პირთა ან დიდებულთა საფლავის ქვებისთვის ნაქარგ ქსოვილთა გადასაფარებლების შექმნის ტრადიცია²⁰. მათზე გამოსახული გარდაცვლილთა პორტრეტები ზოგჯერ ხატის ფუნქციასაც ითავსებენ. მით უფრო, თუ გავითვალისწინებთ, რომ საფლავის ქვის გადასაფარებლები ტაძარში დაკრძალულ საეკლესიო პირებს ეკუთვნოდათ, რომლებიც, უმეტეს შემთხვევაში, წმინდანებად იყვნენ შერაცხილები (სურ. 14)²¹.

ამგვარად, პართენოზ ხარჭაშნელის საგვარეულო საძვალე-ეკლესიის ხუროთმოძღვრება თავისი ორიგინალური მხატვრული სახით გამოირჩევა. იგი ქართული კულტურის ამ „აღორძინების“ ხანისათვის დამახასიათებელი „შემოქმედებითი მცდელობის ნიმუშს წარმოადგენს“²². ეპოქის ასეთივე განახლებული ენერგია და მადიებლური მხატვრული აღღო, აგრეთვე ახალი დროის რეალიზმის სტილის შემოდინება აშკარავდება ეპისკოპოს პართენოზ ხარჭაშნელის საფლავის ფილის პორტრეტულ გამოსახულებაშიც, რომელიც იშვიათი დახვეწილობითა და ბრწყინვალე ოსტატობითაა შესრულებული. მას ანალოგი არ გააჩნია ქართული შუა საუკუნეებისა და, აგრეთვე, მომდევნო ხანის ფიგურულრელიეფიანი საფლავის ქვის დღემდე ცნობილ ნიმუშებს შორის.

¹⁸ ნ. ნაცვლიძე, *კათოლიკური ეკლესიები საქართველოში: ისტორია და არქიტექტურა*, სადისერტაციო ნაშრომი, 2019, გვ.14. ინფორმაციის მოწოდების მადლობას მოვასხენებ ჩემს კოლეგას ეკატერინე გედევანიძეს.

¹⁹ ეს საფლავის ქვა ინახება სტამბულის არქეოლოგიურ მუზეუმში.

²⁰ ე. სულხანიძე, საფლავის ქვის გადასაფარებლები, *საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ნარკვევები*, IX, 2004, გვ. 104-112; MM. A. Musicescu, *La Broderie Roumaine au Moyen-Âge*, T.1, 1964, გვ. 61-83.

²¹ ფოტოსთვის მადლობას მოვასხენებ ჩემს კოლეგას ირაკლი თეზელაძეს.

²² ლ. რჩელიძე, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 87.

EKATERINE KVACHATADZE

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

THE GRAVESTONE OF BISHOP PARTHENOZ OF KHARCHASHANI

The Chapel of Divinity, built as a family mausoleum for bishop Parthenoz of Kharchashani, is located near the village of Pichkhovani in Akhmeta municipality. North-west of the church interior houses a long and narrow crypt underneath the floor. It serves as the tomb of Bishop Parthenoz of Kharchashani. A gravestone laid on the floor above the crypt depicts a relief of Bishop Parthenoz. It is now preserved inside the palatine chapel of the King Erekle II in Telavi.

According to the building's inscription, the bishop of Kharchashani, the "teacher of teachers Parthenoz" died on May 3, 1713. Therefore, we can claim with confidence that the gravestone should also be dated back to 1713.

The gravestone of Parthenoz of Kharchashani consists of a large rectangular grey tile (255x76x21cm). The life-sized depiction of the Bishop almost fills the entire area of the surface showing Parthenoz dressed in episcopal vestments. The relief sculpture is executed with highly refined artistic skills and great mastery. It stands as one of the examples of a professional stream of the 18th century relief sculptures.

Unfortunately, the written sources provide rather scarce information about the bishop. The unique appearance of the tomb indicates at his noble origin, possibly from the Cholokashvili family. It is worth noting that Akhmeta was the land inherited by the Cholokashvilis and a few of the bishops of Kharchashani belonged to this family.

As noted earlier, we know of no analogous tomb from Medieval period found in Georgia. Stylistically it stands closer to contemporary mural paintings and the later embroidered tomb covers.

The relief sculpture of the Bishop of Kharchashani is a continuation of the best traditions of relief sculpture of the Middle Ages. These are treasured among the highly distinguished artworks of the so called "Renaissance" (such as Ananuri, David Gareja, the Church of Peter and Paul in Sagarejo, the Deesis of the eastern facade of Svetitskhoveli). Yet, at the same time, the tomb also reveals new secular trends of the time. They are most apparent in the diligently particularized, highly nuanced, and detailed depictions of the figure of the bishop and his vestment. The image along with the monumental experience of a form and high level of generalization well known during the Middle Ages, also bears the individual features of a portrait. In the relief sculpture of the bishop, we can obviously discern those secular tendencies characteristic to the Orthodox art of the time, which refer to orientation towards the European works of art.



1. პართენოზ ხარჭაშნელის საძვალე-ეკლესია, სოფ. ფიჩხოვანი, 1713
The mausoleum and burial church of Parthenoz of Kharchashani, village Pichkhovani, 1713



2. ეკლესიის ინტერიერი

Interior of the church



3. ეკლესიის დას. ფასადი, კრიბტაში ჩასასვლელი

The western facade of the church, entrance of the crypt



4. ეპისკოპოს პართენოზ სარჭამნელის საფლავის ფილა, 1713
Tile of the tomb of Bishop Parthenoz of Kharchashani, 1713



5. ეპისკოპოს პართენოზ სარჭამნელის საფლავის ფილა (დეტალი)
Tile of the tomb of Bishop Parthenoz of Kharchashani, detail



6. ეპისკოპოს პართენოზ ხარჭაშნელის საფლავის ფილა (დეტალი)
Tile of the tomb of Bishop Parthenoz of Kharchashani, detail



7. ბობნევი, ეკლესიის მხატვრობა, დასავლეთი კედელი, სასულიერო პირი, XVII ს.
Bobnevi, church painting, western wall, clergyman, 17th century



8. ანანური, ჩრდ. ბურჯის მხატვრობა, წმ. ანტონ მარტყოფელი, XVIII ს.
Ananuri, painting on the northern pillar, St. Anthony the Hermit (of Martkopi), 18th century



9. სვეტიცხოველი, აღმოსავლეთი ფასადი, „დეისუსი“, 1674

Svetitskhoveli, eastern facade, Deesis, 1674



10. გორულის ეკლესია, დარეჯანის საფლავის ქვა, 1662
Goruli Church, the gravestone of Darejan, 1662



11. ბოლნისი, ფოლადაურის ხეობა, საფლავის ქვა, XVII ს.
Bolnisi, Poladauri gorge, gravestone, 17th century



12. წმ. ნინოს საფლავის ქვა, XVII-XIX სს.

St. Nino's tombstone, 17-19th centuries



13. წმ. ზოსიმე ხის სარკოფაგი, XVI ს.,
 მოსკოვი, ტრეტიაკოვის გალერეა
 The wooden sarcophagus of St. Zosima,
 16th century, Moscow, Tretyakov Gallery



14. წმ. არსენ იყალთოელის საფლავის
 ქვის ქსოვილის საბურველი, 1839
 The textile cover of the tombstone of
 St. Arsenius of Ikalto, 1839

თქა ინწპირველი

საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი

ტრადიციისა და ნოვაციის პრობლემა ახალ ხატწერაში

ახალი ხატწერის მთავარ გამოწვევას წარმოადგენს განახლება. კერძოდ, თანამედროვე მრევლისთვის მისაღები, მასზე ზემომქმედი მხატვრობის შექმნა, რომელიც იმავდროულად, უპასუხებს იმ მოთხოვნებს, რომლებიც მართლმადიდებელი ეკლესიის სახვით ხელოვნებას გააჩნია საერო მხატვრობის თუ სხვა ქრისტიანული კონფესიებისგან განსხვავებით.

როგორი უნდა იყოს ნამდვილი ხატი – ამ საკითხზე მსჯელობა რუსეთში დაახლოებით, XIX საუკუნის ბოლოდან დაიწყო და დროთა განმავლობაში სულ უფრო მეტი აქტუალურობა შეიძინა. განსხვავებულ აზრთა დაპირისპირების მიზეზად კი პირველად მიხ. ნესტეროვის, ვ. ვასნეცოვის და მიხ. ვრუბელის საეკლესიო მხატვრობა იქცა (სურ. 1). მღვდელმა პავლე ფლორენსკიმ ამ მხატვრებს „ცრუ მოწმეები“ და „თვითმარქვია ბრმები“ უწოდა¹, რადგან ისინი ხატწერის ტრადიციას დალატობენ – სულიერი რეალობის გამოხატვის ნაცვლად, ამქვეყნიური, ცოდვილი სამყაროს სახე-ხატებს გვთავაზობენო.

1910-იანი წლები ხატის და ზოგადად, შუა საუკუნეების საეკლესიო ხელოვნების ხელახალი აღმოჩენის წლებია. „საუკუნეების განმავლობაში დაღუმებული ხატი ამეტყველდა და დაგველაპარაკა ზუსტად იმ ენაზე, რომელზეც ჩვენს შორეულ წინაპრებს ესაუბრებოდა“, წერდა გრაფი ევგენი ტრუბეცკოი². ეს წლები რუსეთში ევროპული აღორძინების გემოვნებისგან თავდახსნისა და ბიზანტიური, ანუ სულიერი ხელოვნებისკენ შემობრუნების პერიოდად მიიჩნევა, თუმცა მისი განვითარება რუსეთის მიწაზე, რევოლუციის გამო, შეუძლებელი გახდა.

აზრი, რომ ხატის სიწმინდის დაცვა საიმდროოდ, კათოლიკური ეკლესიის ხელოვნების ზეგავლენისგან დაცვას ნიშნავდა, აღრევე დაუფარავად გამოითქვა. ჯერ კიდევ 1900 წელს რუსული ეკლესია პირდაპირ აცხადებდა: „კატეგორიული მოთხოვნა იმისა, რომ მართლმადიდებელ ხატს არ ახასიათებდეს გრძნობადი, ხორციელი მიმზიდველობა, რომელიც იტალიელი და ესპანელი მხატვრების ნამუშევრებში ჩანს, წმინდა კანონიკური მოთხოვნააო“³. ამ მოთხოვნის არგუმენტირებისა და თეოლოგიური დასაფუძვლების მიზნით, მღვდელმა პავლე ფლორენსკიმ საგანგებოდ შეისწავლა იტალიური აღორძინების ხელოვნების პრინციპები: სიუჟეტის მხატვრული გადაწყვეტა, სივრცის აგება, მოდელირება და სხვ. და ის ბიზანტიურ-ძველრუსულ საეკლესიო მხატვრობას დაუპირისპირა. ასე წარმოიშვა მისი ნაშრომები ე.წ. უკუპერსპექტივის⁴ და იმის შესახებ, რომ ხატი იწერება განსაკუთრებული მხატვრული ხერხებით, რომლებსაც „კანონიკური ფორმები“ უნდა ვუწოდოთ. ამრიგად, ჩანასახები იმ თეორიისა, რამაც მოგვიანებით ხატწერის კანონიკა განსაზღვრა, რუსულ ეკლესიაში ჯერ კიდევ რევოლუციამდე გაჩნდა. თუმცა, აქვე უნდა შევნიშნოთ, როცა ძველი ბიზანტიური მხატვრობის თავიდან აღმოჩენა განცდილ იქნა, როგორც ერთადერთი საფუძველი მომავლის საეკლესიო ხელოვნებისა, მაშინვე გამოქვეყნდა მოსაზრება, რომ „ამგვარი დამოკიდებულება ძველი ხატებისადმი – მოვთხოვოთ მათ, სასწრაფოდ გვიჩვენონ ახალი ხატწერის გზა, არის უსამართლო და ანგარებიანი მიდგომა, რამაც შესაძლოა, სწორი გზიდან აგვაცდინოს“⁵. ასე რომ, ამ თეორიას ოპონენტები თავიდანვე გამოუჩნდნენ.

საგულისხმოა ისიც, რომ XX საუკუნის რუს ღვთისმეტყველთა მიერ ხატის ფენომენის თავიდან აღმოჩენა და რუსი ერის თვითმყოფადი კულტურის მასთან იდენტიფიცირება საბოლოოდ ევროპაში, რევოლუციის შედეგად ემიგრირებულთა შორის – საფრანგეთის რუსულ თემში გაფორმდა. 1925 წელს პარიზში

¹ Священник Павел Флоренский, Канонический реализм иконы (1922), *Православная икона. Канон и стиль*, Москва, 1998, გვ. 169.

² Е. Трубецкой, *Два мира в русской иконописи. Умозрение в красках*, Париж, 1965, გვ. 111.

³ Л. Денисов, Каким требованием должна удовлетворять православная икона? (1901), *Православная икона. Канон и стиль*, Москва, 1998, გვ.180.

⁴ უკუპერსპექტივა – პ. ფლორენსკის მიერ აღმოჩენილი ხატის სივრცის აგების პრინციპი.

⁵ Небезкорыстное, *София*, № 2, 1914, გვ. 62-63.

დაარსებული ხატწერის სკოლა „იკონა“ გახდა ცენტრი, სადაც სწავლობდნენ მართლმადიდებელ ხატს და მის კანონიკას. აქ განსწავლულთა მიერ რამდენიმე ათწლეულის განმავლობაში, საფრანგეთში 72 ტაძარი მოიხატა, დაიწერა უამრავი ხატი ჩეხეთის, შვეიცარიის, გერმანიის, ბელგიის ინგლისისა და ფინეთის სამრევლოებისთვის; აქ იქმნებოდა ევროპაში მოღვაწე რუსი ემიგრანტი მეცნიერების ნაშრომები ხატწერის შესახებ, რაც ერთგვარად დააგვირგვინა ლეონიდ უსპენსკის წიგნმა „მართლმადიდებელი ხატის დვთისმეტყველება“. ამ მართლმადიდებელი ხატის დვთისმეტყველებაში პირდაპირაა გამოთქმული და ავტორის აზრით, თეოლოგიურად დასაფუძვლებული კანონიკური ხატწერის ფორმულა: „ხატობრიობა მდგომარეობს უპირატესად იმაში, თუ როგორ (ხაზგასმა ავტორისაა. თ.ი.) გამოისახება ეს სიუჟეტი, ანუ იმ ხერხებში, რომლებიც მიუთითებენ გამოსასახის სიწმინდეზე. ფერის, ფორმის, ხაზის, თავის მხრივ, ერთადერთი მხატვრული ენის – სიმბოლური რეალიზმის – მეშვეობით ჩვენს წინ იშლება ადამიანის, როგორც ღმერთის ტაძრის სულიერი სამყარო“⁶, წერს ლ. უსპენსკი – „იკონას“ პედაგოგი და ხელმძღვანელი ათწლეულების განმავლობაში. ამდენად, ხატის „სიმბოლური რეალიზმის“ ენა, ანუ შუასაუკუნოვანი ბიზანტიურ-რუსული გამომსახველობის ხერხები, ლ. უსპენსკის მიხედვით, კანონიკის არსებით მხარეს წარმოადგენს. ამიტომაც მისი სკოლის წარმომადგენლები ამ სტილს მისდევენ და შესაბამისად, ძველი ნიმუშების მხატვრულ ფორმებს მკაცრად იცავენ (სურ. 2). ამ ფონზე საინტერესოა „იკონას“ წევრების, იულია (იოანა) რეიტლინგერის და მისი მოწაფის მამა გრიგოლის (კრუგი) ნამუშევრები (სურ. 3, 4). ეს შემოქმედებითი მიდგომა, თვალმისაცემად განსხვავდებოდა ე.წ. „მაგისტრალური გზის“ მიმდევართაგან. ჯერ კიდევ 1931 წელს ვლ. ვეიდლე⁷ აღნიშნავს, რომ ეს მხატვრობა ხატწერის ტრადიციას თავისუფლად ეკიდება და მის გამეორებას კი არა, არამედ გაგრძელებას ცდილობს, ფერადოვნება იქნება თუ წერის მანერა, ის უარს არ ამბობს თავისი დროის ფერწერულ ხედვაზე, რომლის გარეშე წარმოუდგენელია თანამედროვე ხელოვნება⁸.

⁶ Л. Успенский, *Богословие иконы православной церкви*, Москва, 1989, гл. 138, 143.

⁷ ვლადიმირ ვეიდლე – ევროპაში მოღვაწე კულტურის ისტორიკოსი, ქრისტიანული ხელოვნების მკვლევარი, ავტორი წიგნისა „ხელოვნების კვლევა“ (1937).

⁸ <https://psmb.ru/a/inokinia-ioanna-reitlinger-zhivopis-i-ikonopis-v-odnoi-sudbe.html>

ლეონიდ უსპენსკის კონცეფცია ხატწერის კანონიკის შესახებ ჯერ კიდევ 1948 წელს ითარგმნა ბერძნულად და ორჯერ გამოიცა ათენში ხატმწერ ფოტიუს კონტუგლუს მიერ, რომელიც მას არამარტო სრულად იზიარებდა, არამედ ის ამ სახვით ფორმებს საკრალურს უწოდებდა და სწამდა მათი, როგორც რელიგიისა⁹. ის საბერძნეთის ახალი საეკლესიო ხელოვნების ფუძემდებელ ფიგურადაა მიჩნეული – ბერძნული ეკლესია თავის მხატვრობას კონტუგლუმდე და კონტუგლუს შემდგომ ეპოქებად განიხილავს¹⁰; კონტუგლუმ, როგორც ამ კონცეფციის მომხრემ და მიმდევარმა, საკუთარი სკოლის ხატწერაც იგივე პრინციპით განავითარა (სურ. 5).

ლ. უსპენსკის ეს ფუნდამენტური ნაშრომი როგორც დასავლეთ, ისე აღმოსავლეთ ევროპაში, მრავალ ენაზე ითარგმნა და დღემდე რჩება ხატწერის კანონიკის ცენტრალურ სახელმძღვანელოდ. მასში გამოთქმული დებულებები იკითხება ასევე, მღვდლის სამაგიდო წიგნში, რომელიც 1983 წლიდან სასულიერო პირთა სახელმძღვანელოდ გამოიყენება საქართველოში¹¹. ამრიგად, არ შევძლებით, თუ ვიტყვით, რომ მართლმადიდებელი ეკლესიის ხატწერის ტრადიციის არსი, მისი კანონიკა და, შესაბამისად, მისი განვითარების გზა XX საუკუნეში, ევროპაში, პარიზის რუსულ საღვთისმეტყველო სკოლაში განისაზღვრა და მთელ საქრისტიანოში გავრცელდა, როგორც ეკლესიის მიერ დაკანონებული წესი. ამ წესს ჰყავდა მიმდევრები – უდიდესი უმრავლესობა საეკლესიო ხელოვნების ოსტატებისა და ხელოვნების ისტორიკოსებისა. თუმცა, წლების განმავლობაში იყვნენ კრიტიკულად განწყობილნიც. მათ შორის დაპირისპირება ზოგჯერ სამეცნიერო-საღვთისმეტყველო კამათის სახეს იღებდა. მაგალითად, ხატმწერმა კიპრიან შახბაზიანიმა სერიოზული ნაშრომი მიუძღვნა ამ საკითხს¹²; ზოგჯერ კი მეტად რადიკალურ შეფასებებში ვლინდებოდა¹³. ყველა-

⁹ C. Cavaros, *Byzantine Art in Greece*, New York, 1957, გვ. 24, 66.

¹⁰ N. Zias, *The Greek Tradition and Fotis Kondoglou*, Athens, 1984, გვ. 57.

¹¹ <https://ktds.org.ua/-/media/files/1/4/1457387192-nastolnaya-knyga-svyashennosluzhytelya1983tom-4.pdf>

¹² К. Шахбазян, *Символический реализм и язык иконы, Критический анализ книги Л. А. Успенского Богословие иконы Православной Церкви*, ელექტრონული გამოცემა.

¹³ მაგალითად, რუსი თეოლოგი და უკრაინის მართლმადიდებელი ეკლესიის მღვდელი, იაკობ კროტოვი საკუთარ ელექტრონულ ბიბლიოთეკაში ლ. უსპენსკის, ირ. იაზიკოვას და მათ თანამოაზრეთა ნაშრომებს ერთ ჯგუფში ათავსებს სათაურით „რუსეთში, XX საუკუნეში ჩამოყალიბებული ხატ-

ზე მძიმე შედეგი, რომელიც ამ დაპირისპირებამ მოიტანა, უკავშირდება ათონის მთაზე მომხდარ განხეთქილებას, როცა სასულიერო პირების ერთ-მა ნაწილმა ხატმებრძოლების მწვალებლობაში დაადანაშაულა ისინი, ვინც არ იზიარებდა აზრს, თითქოს ერთადერთი მართლმადიდებლური ხატწერა ბიზანტიური მხატვრობაა და მხოლოდ მას გააჩნია დოგმატური საფუძველი¹⁴.

ეკლესიის ისტორიიდან ცნობილია, რომ ხატწერას რამდენჯერმე შეექმნა ეგზისტენციალური საფრთხე. პირველი – მრავალსაუკუნოვანი ხატმებრძოლობა – მეშვიდე მსოფლიო საეკლესიო კრების (787) განჩინებით, ხატთაყვანისმცემელთა გამარჯვებით დასრულდა. შემდეგ წამოიჭრა ხატის ლიტურგიული ფუნქციის – ხატის საღვთისმსახურო დანიშნულების საკითხი, რაც ე.წ. დიდი სქიზმიდან¹⁵ მოყოლებული, მხოლოდ ორთოდოქსულმა ეკლესიამ შეინარჩუნა და ბოლოს, მოდერნიზმის ეპოქის გარიჟრაჟზე საჭირო გახდა ხატის სპეციფიკის, მისი საერო სურათისგან განმასხვავებელი ნიშნების განსაზღვრა. ეს საკითხი რუსულმა ეკლესიამ წამოჭრა და ჯერაც არ გადაწყვეტილა. დღეს საყოველთაოდაა აღიარებული, რომ მსოფლიო ხატწერა ღრმა კრიზისშია, რომლის გამოვლინება სხვადასხვა მართლმადიდებელ ეკლესიაში ერთმანეთის მსგავსია და ის ტრადიციის განახლებას უკავშირდება. ახალი დროის ქრისტიანი ოსტატები ვერ იქცნენ ძველების მემკვიდრეებად, რადგან ტრადიციის მთავარი საფუძველი დაკარგული აღმოჩნდა. დროთა განმავლობაში სულ უფრო ქარბობს აზრი, რომ დღეს გავრცელებული ხატწერის წესი (კანონი) არ იძლევა მართებულ ორიენტირს, რაც გახდა კიდევ ამ შედეგის მთავარი მიზეზი.

თანამედროვე ხატწერის კრიზისი უმთავრესად ძველი ნიმუშების ხელნაკეთი ასლების გამრავლებაში ვლინდება. ძველი ხატების/ფრესკების შექა-

ნიკური გამოკრების შედეგად შექმნილი ასლები ახალ ორიგინალებადაა მიღებული. როგორც საერო ხელოვნების, ისე სახელოვნებათმცოდნეო მეცნიერებისთვის ეს ერთგვარი პარადოქსია – რატომაა, რომ ასლის კეთება, რაც საერო მხატვრობაში უმეტესად სასწავლო პროცესის ნაწილია, ეკლესიაში ახალი ნაწარმოების ადგილს იკავებს და ხშირად ახლადშექმნილი ხატის ტრადიციასთან შესაბამისობის კრიტერიუმდაც კი არის დამკვიდრებული¹⁶ ამასთან, ეს არა რომელიმე ერთი, არამედ ყველა მართლმადიდებელი ეკლესიის ახალ ხელოვნებას ერთნაირად ახასიათებს.

ასლების მომრავლების მთავარ მიზეზად თავდაპირველად პოსტსაბჭოთა ხანაში ეკლესია-მონასტრებისა და ზოგადად, მრევლის რაოდენობის უეცარი ზრდა სახელდება, რომლის დასაკმაყოფილებლად საბჭოთა მმართველობის სასტიკი რეპრესიებით, მათ შორის, ხატწერის ტრადიციის დაკარგვით დასუსტებულ ეკლესიას არც ტექნიკური და არც ადამიანური რესურსი არ ყოფნიდა. თუმცა, ბოლო ათწლეულების განმავლობაში სულ უფრო აშკარად გამოიკვეთა, რომ ძველი ნიმუშების მექანიკური რეპროდუცირების მთავარი ხელშემწყობი ფაქტორი თავად დამკვეთების დღევანდელ მოთხოვნებში უნდა ვეძიოთ. მართებული და კანონიკურია თუ არა ხატწერისგან კონკრეტული გამომსახველობითი ხერხების გამოყენების მოთხოვნა, ამ საკითხზე აზრი ჯერაც გაყოფილია და ერთმნიშვნელოვანი პასუხი მართლმადიდებელ ეკლესიას არ გაუცია.

სიმბოლური რეალიზმის თეორიის მომხრენი არ უარყოფენ, რომ ხატწერის კანონიკის ამგვარმა გაგებამ (შესაძლოა, გვერდით ეფექტად) ერთგვაროვანი გამოსახულებების მექანიკური რეპროდუცირება გამოიწვია, რამაც, ფაქტობრივად, ახალი ხატმებრძოლობის სახე მიიღო. თუმცა, ისინი პრობლემას ხატმწერთა უმწიფრობას უკავშირებენ და გამოსავლის ძიებას კვლავაც ამ კანონიკური ენის ფარგლებში ითხოვენ. მაგალითად, რუსეთში ამ დარგის წამყვანი მკვლევარი ირინა იაზიკოვა მიიჩნევს, რომ ხატმწერებმა უნდა შეძლონ, ხატის კანონიკური ხერხები ბიზანტიური სტილისგან განასხვავონ¹⁷. ხატის მეწარმე ოსტატების გარდა,

თაყვანისცემის აგრესიულ-კონფესიონალური კონცეფციის პროპაგანდა“, http://yakov.works/spravki/4_faith_ukaz/09_i_vera/ikons.htm; ასევე მკაცრად აკრიტიკებს ამ თეორიას ხატწერის აკადემიის პედაგოგი ბრიუსელში, ირ. გორბუნოვა-ლომაკსი. ის წერს: „პარიზულმა ღვთისმეტყველებმა მოახერხეს ევროპის დარწმუნება იმაში, რომ ხატი არ არის მხატვრული ნაწარმოები, ხატწერა კი არ არის ხელოვნება“. И.Горбунова-Ломакс, *Икона: правда и вымыслы*, СПб., 2009, т.11, გვ. 239.

¹⁴ Серафим Серб, *Церковь Истинно-Православных Христиан Греции, Новоиконоборческая ересь и Андреевский раскол*, Святая Гора, Афон, 2002, гв. 54-58.

¹⁵ დიდი სქიზმა – კათოლიკური და მართლმადიდებელი ეკლესიების გაყოფა, 1054 წ.

¹⁶ კერძოდ, ახალ ხატსა თუ ფრესკაზე გამოვლენილი სიახლის კანონიკურობა დიდწილად იმით მოწმდება, იყო თუ არა შექმნილი ძველად ამგვარი ნიმუში.

¹⁷ იგულისხმება განსხვავება ზოგადად, შუასაუკუნოვანი საეკლესიო მხატვრობის მნიშვნელობით ხმარებულ ტერმინს „ბიზანტიური“ (რაც უღვეს საფუძველად „სიმბოლური რეა-

რომლებიც უბრალოდ კარგ ნახელავს ქმნიან, მკვლევარი გამოყოფს ე.წ. საავტორო ხატწერას, რომელიც გულისხმობს არა ერთი ძველი კონკრეტული სტილის მიმდევრობას, არამედ საკუთარი ხელწერის ქონას. ამას გარდა, არიან ე.წ. ღვთისმეტყველი ხატმწერები, რომელთაც ხატის მეშვეობით ქადაგება ხელეწიფებათ¹⁸. ირ. იაზიკოვას აზრით, ყველა ისინი კანონიკურ ხატწერას ქმნიან, ამასთან, საავტორო და ღვთისმეტყველი ხატმწერები არ უფრთხიან შემოქმედებით თავისუფლებას და ახალი გამომსახველობების ძიებას.

პრინციპულად იგივე დამოკიდებულებას ვხედავთ 2019 წელს მართლმადიდებლობის საპარლამენტთაშორისო ასამბლეის მიერ საბერძნეთში, კრეტის აკადემიაში ჩატარებული ხატწერის საერთაშორისო კონკურსის ორგანიზატორთაგან. კატალოგში ახსნილია კონკურსის მიზანი – „წარმოეჩინა თანამედროვე ხელოვნების ის სახვითი ხერხები, რომლებიც ბიზანტიურ ხატწერაში დამკვიდრებული ფორმებითა და სტილითაა შთაგონებული და მათვე ეფუძნება“. აქვე განმარტებულია, რომ „ტერმინი „ბიზანტიური ხელოვნება“ ფართო მნიშვნელობით უნდა გავიგოთ, რათა მასში ყველა ხალხისა და ტრადიციის საეკლესიო, ლიტურგიკული ხელოვნებაც იგულისხმებოდეს“¹⁹. ვფიქრობთ, ამ კონკურსის პრემირებულთა ნამუშევრების ერთობლიობა კარგად მეტყველებს იმ ზოგად ტენდენციაზე, რაც ტერმინ „ბიზანტიურის“ ანუ „კანონიკურის“ გამომსახველობის ფარგლებში მოაზრებულ სტილთა მრავალფეროვნებას გულისხმობს (სურ. 6, 7, 8). სიმპოზიუმის მთავარი თემა კი ასეთია: „არის თუ არა ტრადიცია აუცილებელი ხატწერის გასაგრძელებლად?“. მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნიდან ჩამოსულმა ხატმწერებმა ჩათვალეს, რომ ხატწერის გასავითარებლად მთავარია დადგინდეს ის კრიტერიუმები, რითაც ვიხელმძღვანელებთ. აუცილებელია, არსებობდეს მყარი საფუძველი, რასაც დაემყარება მომავალი ხატწერა და ამისთვის საჭიროა მოხდეს

შეთანხმება, თუ რას ვუწოდებთ ჩვენ მართლმადიდებელი ეკლესიის ხატწერის ტრადიციას და როგორ ვხედავთ მას დღეს.

საერთო სახარებისეული საფუძვლების დასადგენად ხატმწერები ცდილობენ, პრაქტიკული გამოცდილება სიმბოლური რეალიზმის თეორიის მოთხოვნებს მიუსადაგონ და პრობლემის სათავეზე მიუთითებენ. მაგალითად, ცნობილი ხატმწერი, ათენის უნივერსიტეტის იკონოგრაფიის პროფესორი, თეოლოგიისა და ესთეტიკის მეცნიერებათა დოქტორი გიორგი კორდისი 2020 წლის „თანამედროვე იკონოგრაფიის კონფერენციაზე“ აცხადებდა: „პრობლემა ისაა, რომ ბიზანტიური ხატის აღმოჩენამ მოიტანა უკიდურესად კონცეპტუალური ხასიათის მიდგომა ხატისადმი. სწორედ ამის გამოა, რომ ჩვენ ყველა ეს პრობლემა გვაქვს დღეს. მათ დაარწმუნეს ყველა, რომ ესაა თეოლოგიურად სწორი – მათ განავითარეს თეოლოგიური დაკანონება სტილისა, რის გამოც ჩვენ დღეს გვაქვს ეს კონსერვატიზმი, რადგან სტილი იყო მიბმული თეოლოგიურ შინაარსთან და ჩვენ დღეს გვწამს, თითქოს ხატობას განაპირობებს მხატვრული სტილი – ეს არის პრობლემა. არ არსებობს სწორი ან არასწორი, კარგი ან ცუდი სტილი, ამას არა აქვს მნიშვნელობა, მთავარია სტილი ესადაგებოდეს იმას, რაც საჭიროა ხატის ფუნქციონირებისთვის“²⁰.

გიორგი კორდისი ცდილობს, ხატწერის განსავითარებლად, დღევანდელი ესთეტიკის შესაბამისი ელემენტები მოიხმოს. მთავარია, ხატი მიმზიდველი იყოს თანამედროვე ადამიანისთვის მისი ეთნიკური თუ კულტურული კუთვნილების მიუხედავად. მთავარია, ის ასრულებდეს თავის ფუნქციას. სერბეთის, რუმინეთის, რუსეთის წამყვანი ხატმწერებიც ასევე ცდილობენ, რომ თანამედროვე ადამიანისთვის მიმზიდველი ხატის შესაქმნელად ძველი მხატვრული ფორმები ახლით ჩაანაცვლონ. ეს მოჩანს, როგორც მათი განცხადებებიდან, ისე მათი ნამუშევრებიდან (სურ. 9, 10, 11).

ახალი ხატწერის გზების ძიებას წამყვანი ხატმწერები სხვადასხვა მიმართულებით ცდილობენ, თუმცა ყველას აერთიანებს მოტივაცია – საეკლესიო ხელოვნების ერთგვაროვანი და უსიცოცხლო ასლების მეინსტრიმი შთამბეჭდავმა გამოსახულებებმა ჩაანაცვლოს. ამ მცდელობებზე მთავარი დამკვეთი – ეკლესიის საჭეთმპყრობელნი სხვა-

ლიზმის“ თეორიას კანონიკის შესახებ) და კონკრეტულად ბიზანტიური მხატვრობის მანერას/სტილს შორის.

¹⁸ <https://www.pramir.ru/irina-yazykova-ponimayut-li-sovremennye-ikonopistysyi-smysl-ikoniy/>

¹⁹ აღდგომა იესო ქრისტესი, 63 თანამედროვე მხატვრის მიერ ხატწერის საერთაშორისო კონკურსზე წარმოდგენილი ნამუშევრების გამოფენა, საქართველოს პარლამენტი/მართლმადიდებლობის საპარლამენტთაშორისო ასამბლეა, 2019 წლის ივნისი/ივლისი, თბილისი, საქართველო.

²⁰ Sacred Murals Studio; Discussions on different questions in context of contemporary Iconography. III session of Online Conference on Contemporary Iconography.

დასხვაგვარად რეაგირებენ. მაგალითად, რუსი ხატმწერისა და პროტოდიაკონის, ალექსანდრე ტრუნინის მოხატულობა საქართველოში, ახალქალაქის წმინდა მიქაელ მთავარანგელოზის ტაძარში მღვდელმთავრისათვის მოსაწონი აღმოჩნდა, ხოლო სანკტ-პეტერბურგის წმ. ნიკოლოზის ტაძარში მისივე მოხატულობა წინამძღვარმა დასრულებისთანავე წაშალა. ამ ფაქტს რუსი მხატვრები ხატწერის დარგის ჩამორჩენილობას აბრალებენ, ეკლესიის მესვეურები კი პირიქით, – შემოქმედებითი ამპარტავნების ადკვეთად მიიჩნევენ (სურ. 12).

ეს რადიკალურად განსხვავებული შეფასებები კარგად აჩვენებს, რომ საუკუნის განმავლობაში გაჭიმული ხატწერის ტრადიციის განახლების პრობლემა სწორედ ამ ორის – დამკვეთის კონსერვატიული მოთხოვნისა და შემსრულებლის შემოქმედებითი თავისუფლების დაპირისპირებიდან მოდის. საგულისხმოა, რომ ეს უთანხმოება რუსეთში ასწლეულებს ითვლის და იმ დროიდან იწყება, როცა ეკლესიამ ტაძრის კედლების მოსახატად საერო მხატვრების დაქირავება დაიწყო. ჩვენში კი ასეთი დაპირისპირება არ შეიმჩნეოდა. პირიქით, თუ კომუნისტური ხანის ქართულ ხატწერას ვნახავთ, საკვირველი სურათი დაგვხვდება: ჯერ კიდევ 1947 წელს პატრიარქ კალისტრატე ცინცაძის მიერ ვლ. გუდიაშვილისთვის დაკვეთილი ქაშვეთის საკურთხევლის მოხატულობის შეფასება ასახულია რეფერატში, რომელიც ანატოლი ფოკინმა გააფორმა და პატრიარქის პირად არქივში ინახება. გუდიაშვილის უჩვეულო ფრესკით უკმაყოფილო მრევლის პასუხად, იქ ნათქვამია, რომ „ეკლესია ბრძნული შემწყნარებლობით აპურთხებდა ყოველი დროის მხატვრებს, თავისი ეპოქის შესაფერისი მხატვრობით გადაეწყვიტათ სახარებისეული თემები, რითაც ადასტურებდა მთაგონების ერთიანი წყაროდან წარმომავლობას, ხოლო თვითნებურ უკანონო ჩარევას საეკლესიო მხატვრობის საქმეში მკაცრად კიცხავდა“²¹. ასე ხედავდა უწმინდესი კალისტრატე ხატწერის ტრადიციას და როგორც ცნობილია, დეკორირების პროცესში აქტიური მონაწილეობის მიუხედავად, პროგრამის გარდა, არაფერში ჩარეულა.

ზუსტად იგივე მიდგომა აჩვენა პატრიარქმა ილია მეორემ დიდუბისა და სიონის ღვთისმშობლის ტაძრების მოხატულობათა მაგალითზე. მხატვრე-

ბისათვის სრული თავისუფლების მიცემა 1980-იან წლებში, საუკეთესო საერო მხატვრების გამორჩევა და მოხატულობის პროგრამაში მონაწილეობა მისი არჩევანი იყო. პარადოქსულიც კი აღმოჩნდა მრავალთათვის ის გამბედაობა, რითაც ეკლესიის საჭეთმპყრობელი ამ საკითხს მოეკიდა: ხელოვნებთმცოდნე მეცნიერთა კატეგორიული წინააღმდეგობის მიუხედავად, რომელთა აზრით, ახალი მხატვრობის ესკიზები არ მისდევდა ტრადიციული ხატწერის პრინციპებს, პატრიარქმა საკუთარ თავზე აიღო სრულებით ახლებურად გადაწყვეტილი ფრესკების ტაძარში განხორციელების პასუხისმგებლობა. დიდუბეში ალექსანდრე ბანძელაძის და სიონში ლევან ცუცქერიძის მიერ შესრულებული მოხატულობები საბოლოოდ არ ჩაითვალა წარმატებულ ნამუშევრებად, რამაც მომავალი თაობის ხატმწერთათვის ამ გამოცდილების იგნორირება განაპირობა, თუმცა, დღევანდელი გადასახედიდან ეს გამოცდილება ქართული ეკლესიის ხატმწერებს სხვებზე წინ აყენებს. ვფიქრობთ, თუ ცოტა ხნით გვერდზე გადავდებთ იმ ტექნოლოგიურ თუ იკონოგრაფიულ შეცდომებს, რომლებიც ამ მოხატულობის ავტორებს ხატწერაში გამოუცდელიობითა თუ სხვა რამ მიზეზით შეემთხვათ, კარგად დავინახავთ ორ, მეტად განსხვავებულ გზას, რომელსაც შეიძლება მხატვარი დაადგეს ტაძრის დეკორირებისას. ხატწერის ტრადიციის იმგვარი გაგება, რომელიც დიდუბის ტაძრის მოხატულობაში ჩანს, მხატვრისაგან პიროვნული დამოკიდებულების, საკუთარი შემოქმედებითი ხედვისა და ფორმათქმნალობის ოსტატობის უგულვებელყოფას მოითხოვს. ალექსანდრე ბანძელაძემ მართლაც ძალიან დიდი მსხვერპლი გაიღო – უარი თქვა საკუთარ შემოქმედებაზე და ტაძრის მოხატულობა ისე შეასრულა, როგორც, მისი აზრით, ამას საეკლესიო კანონიკა მოითხოვს: „ის (შუა საუკუნეების ოსტატი, თ. ი.) უფრო მორწმუნე იყო, ვიდრე მხატვარი, იგი საკუთარი თავის, საკუთარი ოსტატობის უარყოფით მიდიოდა (...) მე მხოლოდ ვცილობდი, რაც შეიძლება დავახლოვებოდი (...) როცა დავიწყე მუშაობა, იმას მივხვდი, რომ ჩემს თავზე, როგორც მხატვარზე, უარი უნდა მეთქვა. როგორც მხატვარს ათი წელი ეკლესიაში მუშაობა აბსოლუტურად არ მამოძრავებდა, უბრალოდ, ჩემი ვალი მოვიხნაღვ დღის წინაშე“²² (სურ. 13).

²¹ А. Фокин, *Новая живопись и традиции храмоукрашения, калისტрატе ცინცაძის არქივი*, #116, კორნელი კეკელიძის სახელობის საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი.

²² ინტერვიუ ალ. ბანძელაძესთან, *სპექტრი*, #2, 1990, გვ. 23.

ლევან ცუციერიძე – იგივე თაობის, ასევე სახელმწიფო მხატვარი – სიონის დეკორირებას სრულებით საპირისპირო მიდგომით შეუდგა. მისი რწმენით, ჩვენში ღვთაებრივი მხოლოდ ქვეცნობიერს, ინტუიციურს უკავშირდება, ფრესკის სპეციფიკა კი უფრო ზოგად-აბსტრაქტულია. ამიტომაც მან სიონის ინტერიერის გაფორმება კუბისტური აბსტრაქციონიზმის პრინციპებზე დაყრდნობით გადაწყვიტა, ხოლო მთავარ იდეად სულიერების ჰეროიკულში გამოვლენა აირჩია. მისთვის საკათედრო ტაძრის ინტერიერი მთლიანად საკუთარი მსოფლხედვისა და ოსტატობის განხორციელების ასპარეზად იქცა²³ (სურ. 14).

დღეს, როდესაც ტრადიციის გაცოცხლების პრობლემას ვაანალიზებთ, ვრწმუნდებით, რომ 1980-იან წლებში შესრულებული ეს ორი მოხატულობა მკაფიოდ აჩვენებდა იმ ორგვარ მიდგომას, რაც მომავალში ტენდენციებად ჩამოყალიბდა და რაც, სამწუხაროდ, ხატწერის განვითარებას დღესაც სხვადასხვა ფორმით უშლის ხელს. ამ ტენდენციების შესახებ 2016 წელს, საჯარო მოხსენებაში, დიმიტრი თუმანიშვილი ამბობდა, რომ ერთნი მიდიან ახალდროინდელი სუბიექტივიზმის გზით და ცდილობენ, რომ საეკლესიო ხელოვნება კვლავ იყოს რენესანსულ კალაპოტში, ხოლო მეორენი, მხოლოდ იმისთვის, რომ ამას თავი დააღწიონ, ასე ვთქვათ, მიებარებიან წარსულს²⁴. დრომ უკვე აჩვენა, რომ სასურველ შედეგამდე ვერც ერთი ტენდენცია ვერ მიგვიყვანს. დ. თუმანიშვილის აზრით, კრიზისის დასაძლევად, პირველ ყოვლისა, თავი უნდა დავაღწიოთ თავსმოხვეულ თეორიას იმის შესახებ, თითქოს ხატწერის ტრადიციაში არსებობდეს რაიმე კანონიკური, სავალდებულო სახვითი ხერხები. არ უნდა გვეშინოდეს ნებისმიერი სახვითი ფორმის გამოყენებისა, თუკი ის გამოდგება მთავარი მიზნის მისაღწევად, რომელიც არის განდმრთობილი ადამიანის გამოსახვა, რაც წარმოადგენს კიდევ ხატის ფუნქციას, ეკლესიის სწავლებით. ამისთვის არც საერო რელიგიური ხელოვნების კეთებისა უნდა შეგვეშინდეს, რადგან ხატწერის ტრადიციის გასაგრძელებლად გარდაუვალ ამოცანას წარმოადგენს, რომ მოინახოს განდმრთობილი ადამიანის დღევანდელი ხატი – გამოსახულება, რომელიც იპოვის ხორციელებისა და სულიერების იმგვარ გადაკვეთას, რაც დღევანდელი ადამიანისთვის იქნება მისაღები და დამაჯერებელი.

დ. თუმანიშვილის მიერ შემოთავაზებული გზა ტრადიციული ხატწერის განახლებისა ეყრდნობა ხელოვნებათმცოდნე მეცნიერის ანალიზს, რომელმაც ძველი და ახალი დროის ხატწერის პრინციპებს შორის სხვაობის მიზეზები მოიხელთა და საამკარაოზე გამოიტანა. თუმცა, ბუნებრივია, ხატწერა, როგორც საკუთრივ მართლმადიდებელი ეკლესიის ღვთისმსახურების ფორმა, მხოლოდ მაშინ შეძლებს აღმავლობის გზაზე სვლას, როცა მისი განვითარების დამაბრკოლებელი კანონიკურობის განმსაზღვრელი თეორიები სწორედ ნამდვილი საეკლესიო სწავლების მიხედვით გაიმართება და ახალ შესაძლებლობებს მისცემს ხატწერებს. ამიტომ, საგულისხმოა დიდი ღვთისმეტყველის, სერგეი ავერინცევის ქადაგება ხატთაყვანისცემის დღესასწაულზე, რომელიც ზუსტად ამ პრობლემას – ტრადიციის გაგრძელების ეკლესიურ პრინციპს გვასწავლის და ქართველი მეცნიერის პოზიციის თანხმეობით: „როცა საქმე მამათა სწავლების მემკვიდრეობას ეხება, მუდამ თავს იჩენს ხოლმე ეს ორი სიმართლე: პირველი ისაა, რომ „დასაბამი სიბრძნისა არის შიში უფლისა“ (იგავ. 1, 7). შიში, არა როგორც დაშინება ან გაუბეაობა, არამედ როგორც რეალობის – შემოქმედის ზემოფლიური რეალობის განცდა. მეორე კი სწორედ ისაა, რაზედაც წმინდა მამათა მემკვიდრეობის დიდმა მკვლევარმა, არქიმანდრიტმა კიპრიანე კერნმა ბრძანა: „ინტელექტუალთა ცრურწმენის მიუხედავად, ცხადია, რომ ნამდვილი სიმამაცე და ნამდვილი გამბედაობა სწორედ ეკლესიური და არა მწვალებლური აზრის თვისებაა. ყოველთვის მწვალებლები არიან ისინი, ვინც ცოცხალ ჭეშმარიტებას ამარტივებს და ამით მას სიცოცხლის უნარს უსპობს“. ღმერთმა მოგვანიჭოს ეკლესიის მამათა სწავლების ნამდვილი ერთგულება; ერთგულება არა მონისა, არამედ მემკვიდრისა. ამინ“²⁵.

²³ თ. ინჯირველი, *საეკლესიო მონუმენტური მხატვრობა კომუნისტური ეპოქის საქართველოში*, სამაგისტრო ნაშრომი (2007).

²⁴ დ. თუმანიშვილი, თანამედროვე ხატწერის პრობლემებზე, *საქართველოს სიძველენი*, 22, 2019, გვ. 10-11.

²⁵ <http://predanie.ru/averincev-sergey-sergeevich/propovedi-10/#/audio/>

THEA INTSKIRVELI

Georgian Technical University

THE PROBLEM OF TRADITION AND NOVATION IN CONTEMPORARY ICON PAINTING

The main challenge faced by the new iconography is renewal. Debates over the true nature of the icons unfolded in Russia since the end of 19th century, giving impetus to rethinking of the essence of the church painting of that time, while 1910s marked the period of re-discovery of the icon and the church art of Middle Ages in general. This period in Russia is regarded as the one of liberating from the norms of art dictated by the European renaissance and turning to Byzantine, i. e. spiritual art forms.

Opinion that protecting the purity of icon meant protection from the influence of Catholic art was openly expressed in Russian church back in 1900. In order to substantiate this opinion and support the latter with theological grounds, the priest Pavel Florensky thoroughly studied the principles of Italian renaissance painting and contrasted them with those of Byzantine/old Russian church art. Based on these comparative studies, Florensky developed his works about a specific system of building the icon's space. Moreover, he argued that icon should be created by special means of expression, which should be called "canonical forms". Hence, the contours of the theory, which later defined the canonicity of iconography, first appeared in the pre-revolution Russian church. In 1925 the Russian diaspora in Paris established a society called "Ikona", where the Orthodox icon and its canonicity were taught. Within this society, the phenomenon of icon was in fact rediscovered and the original Russian culture started to identify itself with it. The works dedicated to iconography, written by Russian emigrants living in Europe were created here, the most remarkable of those being Leonid Ouspensky's book *Theology of the Icon*. According to Ouspensky's theory, the language of "symbolic realism" of icons, i. e. Middle Ages Byzantine-Russian means of expression are the essential aspect of canonicity of iconography.

The concept of symbolic realism regarding canonicity of icon painting was translated into Greek and published twice in Athens in 1948 by iconographer Photis Kontoglou who is considered a founder of the new Greek church art. The Greek church even divides the history of its art as before and after Kontoglou. This fundamental work of Ouspensky has likewise been translated into many languages of Western and Eastern Europe and remains a principal guidebook on canonicity in iconography.

At the beginning of the era of Modernism it has become necessary to define the specificity of Orthodox icon and the signs, which differentiates it from secular painting. At present, there is a widely recognized opinion, that contemporary icon painting experiences a deep crisis globally, being manifested in similar forms in various Orthodox churches, all associated with the need of renewal of the tradition of church painting. Christian masters of the new era failed to become the heirs of old iconographers, since the cornerstone of the tradition turned out lost. According to the latest prevailing opinion the present rules of icon painting (canon) do not offer proper guidelines and this way produce the above-mentioned results.

The crisis of modern icon painting is revealed mainly in multiplying hand-made copies of old patterns. The pieces created because of mechanical reproduction of old icons/murals are regarded as new originals. This tendency is characteristic to the new art of all Orthodox churches. At the same time, the last decades show, that the main factor contributing to mechanical reproduction of old art works is prompted by demand coming from the modern-day customers. Icon painters try to adopt their practical experience to the requirements of the theory of "symbolic realism" and thus point to the root cause of the problem. They are united in the motivation to replace the mainstream of similar lifeless copies of church paintings with impressive art works.

Murals of Didube and Sioni churches from 1980s clearly indicated a two-way approach, which later has become a trend and which, unfortunately, hinders the process of development of modern iconography in various forms. In his public lecture from 2016, Dimitry Tumanishvili stated that one group of icon painters choose the form of modern subjectivism and try to keep the church art in the mode of renaissance, while the representatives of another group try to get free from this vision and as a result bury themselves in the past. To overcome the crisis, first of foremost, we must put aside the externally imposed theory on existence of canonical mandatory means of expression. We should not be afraid of using any artistic forms, if they will help to achieve the main goal - depiction of the deified man, - a primary function of icon.



1. ვიქტორ ვასნეცოვი, უფალი საბაოთი, 1885

Viktor Vasnetsov, the Lord Sabaoth, 1885



2. ლეონიდ უსპენსკი, აღსაყდრებული მაცხოვრის ხატი, 1950-იანი წლები
Leonid Ouspensky, the icon of the Enthroned Savior, 1950s



3. იოანა რეიტლინგერი, სამოთხიდან განდევნა, ღვთისმშობლის ტაძრად მიყვანების ეკლესიის ფრესკა, პარიზი, 1937
Joanna Reitlinger, mural painting for the church of the Entrance of the Theotokos into the Temple, Paris, 1937



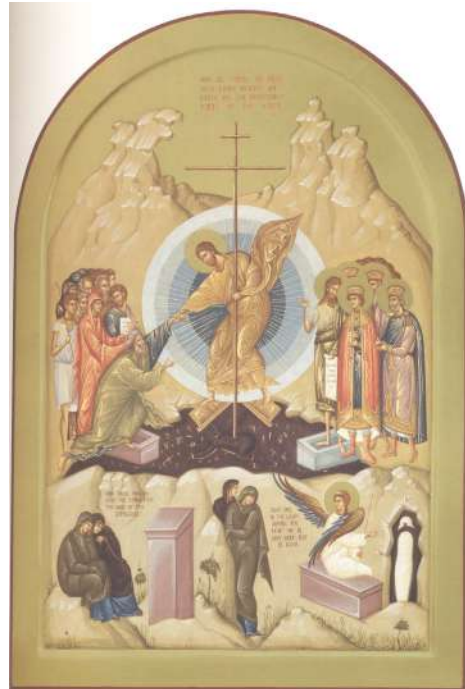
4. გრიგორი კრუგი, ყაზანის ღვთისმშობლის ხატის სამლოცველოს მოხატულობა, პარიზი, 1966
Gregory Krug, Mural painting from the Notre-Dame-de-Kazan, Paris, 1966



5. ფოტის კონტუგლუ, პეტრე და პავლე მოციქულების ხატი, 1955
Photis Kontoglou, the icon of St. Peter and Paul, 1955



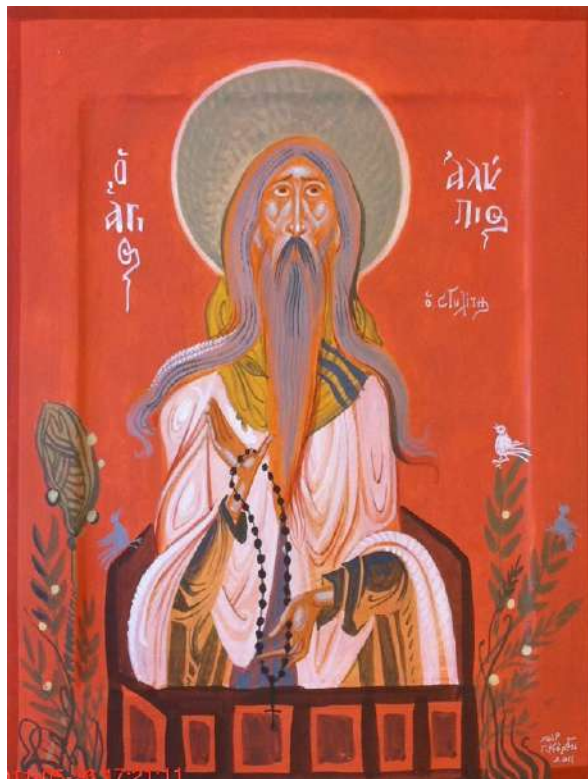
6. ოლიმპიას კელაიდი, ქრისტეს აღდგომის ხატი, 2019
Olympias Kelaidi, the icon of the resurrection of Jesus Christ, 2019



7. ვერდისი ბოგდან გეორგი, ქრისტეს აღდგომის ხატი, 2019
Verdis Bogdan Gheorghe, the icon of the resurrection of Jesus Christ, 2019



8. ივანკა დემჩუკი, ქრისტეს აღდგომის ხატი, 2019
Ivanka Demchuk, the icon of the resurrection of Jesus Christ, 2019



9. გიორგი კორდისი, წმინდა ალიპის ხატი, 2000-იანი წლები
George Kordis, the icon of the St. Alipy, 2000s



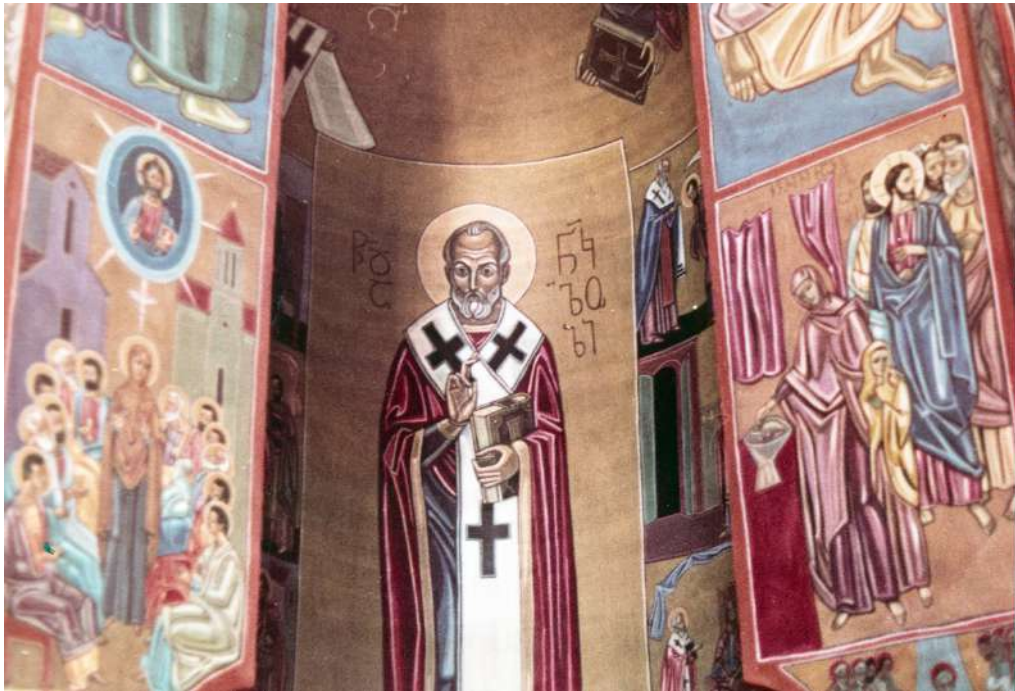
10. ფილიპ დავიდოვი, მოგვების თავყანისცემა, 2020
Philip Davydov, the adoration of the Magi, 2020



11. თოდორ მიტროვიჩი, ღვთისმშობელი ყრმით, 2020
Todor Mitrovic, the icon of the Virgin and the Child, 2020



12. ალექსეი ტრუნინი, დეტალი წმ. მიქაელ მთავარანგელოზის ტაძრის მოხატულობიდან, ახალქალაქი, 1918
Aleksey Trunin, detail from the murals of the church of Archangel Michael, Akhalkalaki, 1918



13. ალექსანდრე ბანძელაძე, დიდუბის ტაძრის მოხატულობა, 1980-იანი წწ.
Bandzeladze, murals from the Didube church, 1980s



14. ლევან ცუცქირიძე, სიონის ტაძრის მოხატულობა, 1980-იანი წწ.
Levan Tsutskiridze, murals from the Sioni church, 1980s

ანა მგალობლიშვილი

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

ზოგიერთი საკითხი ნეობიზანტიური ხელოვნების შესახებ

თანამედროვე ქრისტიანული ხელოვნების მრავალმრიანობა უამრავი ასპექტითაა განპირობებული, რომელთაგან ერთ-ერთი ბიზანტიურ კულტურასთან ურთიერთმიმართების საკითხია¹.

უდიდესი მართლმადიდებლური კერის – კონსტანტინოპოლის და მასთან ერთად, ბიზანტიის იმპერიის დაცემით იწყება აღმოსავლეთქრისტიანული სამყაროს თანდათანობითი დასუსტება, XVIII საუკუნისათვის ბიზანტიური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი თავისებურებები თითქმის მივიწყებულია².

XIX საუკუნიდან, როგორც დასავლეთ, ისე აღმოსავლეთ ევროპაში ბიზანტიური ხელოვნება კვლავ გახდა დაინტერესების საგანი. ბიზანტიური ხუროთმოძღვრების და ფერწერის ნიმუშების პროტოტიპებად გამოყენებამ საეკლესიო ხელოვნებაში დიდი პოპულარობა შეიძინა და ნეობიზანტიური სტილის სახით გაფორმდა³.

ნეობიზანტიური სტილის შემუშავების ავანგარდში დასავლეთევროპული ქვეყნები (გერმანია, საფრანგეთი) დგანან, საინტერესოდ განვითარდა მოვლენები აღმოსავლეთსაქრისტიანოს ქვეყნებშიც⁴.

XIX საუკუნე საფრანგეთისათვის რევოლუციების, სამოქალაქო დაპირისპირების და მასშტაბური ომების პერიოდია, რომელშიც საბოლოოდ მონარქისტები დამარცხდნენ. სამოქალაქო მოწყობას დაქვემდებარებული და შევიწროვებული კათოლიკური ეკლესია, საკუთარი ფასეულობების შენარჩუნებისათვის იბრძვის.

XIX საუკუნის დასაწყისში გერმანიის მიწების დიდი ნაწილი ნაპოლეონ I-ის მიერ იყო ანექსირებული⁵. გაუქმდა ასობით გერმანული მონასტერი და ბევრი თავისუფალი ქალაქი. ფრანგების ანტიკლერიკულმა ქმედებებმა გაამძაფრა ინტერესი გერმანული ეკლესიისადმი, შექმნილმა ზოგადმა ვითარებამ კი ხელი შეუწყო გერმანული ნაციონალიზმის იდეის პოპულარიზაციას.

მართლმადიდებელი ქვეყნების უმრავლესობა – საბერძნეთი, ბულგარეთი, სერბეთი, რუმინეთი – თურქეთის ბატონობიდან თავისუფლდებიან და ნაციონალური სახელმწიფოების ჩამოყალიბებას იწყებენ, თავისუფლებისთვის ბრძოლაში ქრისტიანული რწმენა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წანამძღვარია. ისეთი მართლმადიდებელი ქვეყნები როგორცაა უკრაინა (რომლის ნაწილი პოლონეთს ეკუთვნის), ბელარუსი, საქართველო, რუსეთის მიერ არიან დაპყრობილნი. თავად რუსეთი კი იმჟამად, ევროპულ სივრცეში ერთადერთი დიდი დამოუკიდებელი მართლმადიდებელი ქვეყანაა. XIX საუკუნის დასაწყისისათვის რუსეთში სრულიად აშკარაა კრიზისი სახელმწიფო სისტემასა და რელიგიურ აზროვნებას შორის. მძლავრი სლავოფილური განწყობილებები – რუსეთის, როგორც მართლმადიდებლური მრწამსის მქონე ქვეყნის მისიის შესახებ – გაამძაფრებს ინტერესს ძველი ქრისტიანული კულტურის მიმართ. მნიშვნელოვანი მსჯელობის საგანი გახდა იმპერატორის საკრალიზაციის თემა.

ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ XIX საუკუნის ევროპაში ისტორიულ-პოლიტიკური სიტუაცია: მონარქიული სისტემის რღვევა, სრულიად გამოამყარავებული სეკულარიზაციის პროცესი და ეკლესიის როლთან დაკავშირებული თემები, ნაციონალური სახელმწიფოს იდეის აქტუალიზაცია – ის ზოგადი მიზეზებია, რომლებიც სხვადასხვა ისტორიული პერსპექტივიდან, სხვადასხვა ქრისტიანული ტრადიციების მქონე ევროპულ ქვეყნებს გაუღვიძებს ინტერესს ქრისტიანული წარსულისადმი, რაც თავისთავად წამო-

¹ ა. მგალობლიშვილი, თანამედროვე ქრისტიანული ცნობიერების და ბიზანტიური კულტურის ურთიერთმიმართების საკითხისათვის, *რელიგიათმცოდნეობითი კრებული*, 2016, გვ. 132-141.

² Л. Успенский, *Богословие иконы*, Москва, 2001, гв. 120-180.

³ J. Bullen, *Byzantium Rediscovered*, NewYork, 2006.

⁴ ა. მგალობლიშვილი XIX-XX საუკუნეების მიჯნის მართლმადიდებლური საეკლესიო მხატვრობის ზოგიერთი საკითხი, *ACADEMIA*, #3, 2013-14, გვ. 59-64.

⁵ H. Smith, *The Oxford Handbook of Modern German History*, NewYork, 2011, გვ. 91-119.

ატივტივებს ბიზანტიის საკითს. თავად ბიზანტიის ფარგლებში, კი ერთ-ერთი საყურადღებო და მნიშვნელოვანი თემა, როგორც ჩანს, იმპერატორ იუსტინიანეს დოქტრინა გახდა სახელმწიფო და სასულიერო ხელისუფლების თანხმიერად არსებობის შესახებ.

ნეობიზანტიურ ხელოვნებასთან მიმართებით ერთ-ერთი საინტერესო ბიზანტიური პროტოტიპების შერჩევის და გარკვეულ მხატვრულ პროცესებზე მათი ზეგავლენის საკითხია.

ყველაზე პირველ მაგალითებს ნეობიზანტიური სტილისა გერმანიაში ვხვდებით. გერმანულ-ბიზანტიური ისტორიული ბმები ჯერ კიდევ ადრეული გერმანული რომანტიზმის წარმომადგენლებისათვის გახდა საინტერესო, რადგანაც სწორედ მათთვის შეიძინა განსაკუთრებული მნიშვნელობა საკუთარი შუა საუკუნეების კულტურის ხასიათის გამოვლინებამ და დადგინებამ⁶.

ლუდვიგ I-მა ბავარიელმა, რომელიც რომანტიკოსების შეხედულებების გამზიარებელი, ამბიციური პოლიტიკოსი ოყო, ბიზანტიურ კულტურასთან ბმაში რაინის ქვეყნისთვის და გერმანული ნაციონალური სახელმწიფოს იდეისთვის სასარგებლო წანამძღვრები დაინახა. იტალიაში მოგზაურობისას კი, უკვე როგორც ესეთი, მოიხიბლა ბიზანტიური ტაძრების არქიტექტურისა და მოხატულობების დახვეწილობით.

მეფის სურვილით, 1826-1837 წწ-ში მიუნხენში აიგო ყველაწმინდას სახელობის კათოლიკური ეკლესია, რომელიც ვენეციის სან მარკოს ტაძრის გავლენებით შეიქმნა. რავენის ბაზილიკების გეგმის გათვალისწინებითაა შექმნილი წმ. ბონიფაცუს სააბატოც (1835-1840 წწ.) (სურ. 1).

საინტერესოა, რომ პრუსიელი ვილჰელმ IV, გაიზიარებს ლუდვიგ I-ის ბიზანტიისადმი ინტერესს. 1841-1844 წლებში აგებული მაცხოვრის სახელობის პროტესტანტული ეკლესიის შენობა ამის მაგალითია.

იმ დროისათვის, როცა ევროპაში ბიზანტიის მიმართ ინტერესმა გაიღვიძა, მასალა კონსტანტინოპოლის აია სოფიას შესახებ მწირი იყო. ტაძარი თურქეთის საზღვრებში იმყოფებოდა. მისი შედარებით ვრცელი აღწერები და დასურათება XIX საუკუნის შუა ხანებიდან გამოჩნდა, მას შემდეგ,

რაც 1848 წელს სულთნის მიერ ნაგებობის რესტავრაცია დაიგეგმა და ამ რესტავრაციაში ევროპული არქიტექტორები აღმოჩნდნენ ჩართულები.

აია სოფიას ტაძრის გეგმის ინტენსიური გამოყენება ახალ საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში დიდ პოპულარობას მოიპოვებს.

ნეობიზანტიური სტილი არქიტექტურაში რუსეთში კონსტანტინოპოლის აია სოფიის ტაძრის გეგმასთან ასოცირდება და ამ თემის სხვადასხვაგვარი მოდიფიცირების მაგალითებს გვთავაზობს. სტილის უადრესი გამოვლინება დიმიტრი სოლუნსკის ტაძარია პეტერბურგში 1861-1866 წლებში აგებული⁷.

აქვე გვინდა აღვნიშნოთ, ნეობიზანტიურ სტილთან ერთად, ამ პერიოდისათვის პოპულარულია რუსულ-ბიზანტიური სტილიც, რომელიც ეკლესიების აგებისას ძველი რუსული ტაძრების მოტივების გათვალისწინებას გულისხმობს. თუმცა ამ სტილის ტაძრები უფრო რუსულ სივცეზეა ორიენტირებული, მაშინ როცა აია სოფიას გეგმის მიხედვით შექმნილი ეკლესიების გეოგრაფია უფრო ფართოა და ზომებიც უფრო დიდი. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ სწორედ ნეობიზანტიური არქიტექტურის ნიმუშები უნდა გამხდარიყო რუსეთის სიდიადის აღმნიშვნელი არარუსულ სივრცეში. აქ მაგალითად გვინდა მოვიყვანოთ საქართველოში აგებული ალექსანდრე ნეველის ტაძარი თბილისში (1871-1897) და ფოთის კათედრალი (1906-1913) (სურ. 2).

ნეობიზანტიური სტილის ნამუშევრებს არქიტექტურაში ვხვდებით საფრანგეთში, იტალიაში, ესპანეთში, ავსტრიაში, ბულგარეთში, სერბეთში და სხვა ევროპულ ქვეყნებში. ძალზედ საინტერესოა ის ფაქტი რომ XIX საუკუნის ბოლოს და XX საუკუნის დასაწყისში განსაკუთრებულად პოპულარული გახდა ნეობიზანტიური არქიტექტურის ელემენტების გამოყენება ამერიკის შეერთებულ შტატებში: 1907-1920 წლით თარიღდება წმ. ფრანცისკ დე სალის ეკლესია ფილადელფიაში, 1914 წელს აშენდა წმ. ლუისის კათედრალი მისურის შტატში. ყველაზე დიდი კათოლიკური, უბიწოდ შობის სახელობის ეკლესია (1920-1959) ვაშინგტონში ასევე, სწორედ ამ სტილის ელემენტებითაა გაჯერებული.

⁶ E. H. Gombrich, *The Values of the Byzantine Tradition: A Documentary History of Goethe's Response to the Boisserée Collection, The Documentary Image Visions in Art History*, ed. by G.P. Weisberg & L.S. Dixon, Syracuse, NY, 1987, pp. 291-308.

⁷ Ю. Савельев. *Византийский стиль в архитектуре России. Вторая половина XIX начало XX века*, СПб., 2005.

არქიტექტურაში პროტოტიპების თემა ორ ნაწილად დავყოფდით: 1. 1826-1850 წწ., როცა წარმართველი მოდელები იტალიური ადრექრიტიანული ძეგლებია და ძირითადად რავენიდანაა; 2. XIX საუკუნის მეორე ნახევარი, როცა მრავალი მნიშვნელოვანი არქიტექტურული ძეგლი კონსტანტინოპოლის აია სოფიის გეგმით არის ნაკარნახევი. ამასთან ერთად, შეიძლება მოიხაზოს ზოგადი ტენდენცია, რომელიც ნეობიზანტიური სტილის არქიტექტურაში იმ ძეგლების აქტუალიზაციას ახდენს, რომლებიც იმ პერიოდამდეა აგებული ვიდრე დაიწყება აღმოსავლეთ და დასავლეთ ქრისტიანული ეკლესიების გამიჯვნის პროცესი.

ცალკე გაანალიზებას მოითხოვს ნეობიზანტიური სტილის თემა უკვე საეკლესიო მხატვრობასთან მიმართებაში.

ჩვენ უკვე ვისაუბრეთ მიუნჰენის ყველაწმინდას სახელობის კათოლიკურ ეკლესიაზე არქიტექტურის თვალსაზრისით. გვინდა ავღნიშნოთ, რომ ტაძარი მოიხატა ფრიდრიჰ ჰენსეს მიერ 1837 წელს და ნეობიზანტიური სტილი მხატვრობის ერთ-ერთი პირველი მაგალითია. ეკლესიის მოხატულობა II მსოფლიო ომის დროს განადგურდა და ფერწერაზე მსჯელობა ესიზებითაა მხოლოდ შესაძლებელი, რომლებიც გვაძლევენ საშუალებას, ვთქვათ რომ კედლებზე ვენეციის სან მარკოს ტაძრის პროგრამა იყო ასახული.

მნიშვნელოვანი მაგალითები შემორჩენილია საფრანგეთში. ვიქტორ ორსელი, იპოლიტ ფლანდრინი ის მხატვრები არიან, რომლებიც საეკლესიო მონუმენტური კედლის მხატვრობის ტრადიციებს მიუბრუნდნენ და ბიზანტიური მხატვრობით დაინტერესდნენ. ბიზანტიური მხატვრობა ამ შემოქმედებისათვის უფრო ესთეტიკური ღირებულებების დონეზე იყო გააზრებული: „დიდებული ოქროსფერი ფონებით“, სტატიკურობით და წარდგებითობით, რიტმულობით (სურ. 3).

თბილისის სიონის მოხატულობა, რომელიც 1848 წელს გრიგოლ გაგარინის მიერაა შესრულებული⁸, აღმოსავლეთქრისტიანული ქვეყნების ფარგლებში ერთ-ერთი პირველი ნეობიზანტიური სტილის ნიმუშია მხატვრობაში. გრიგოლ გაგარინი რუსეთის იმპერიის ფარგლებში ნეობიზანტიური სტილის შემუშავებასა და დამკვიდრებაში ერთ-ერთი წამყვანი ფიგურაა.

⁸ П. Иоселиани, *Описание Сионского Храма, Описание древнего Тифлиса*, Тифлис, 1866.

გაგარინის ალბომში – *Собрание византийских, грузинских и древнерусских орнаментов и памятников архитектуры*⁹ – თავმოყრილი მასალა შეიცავს ქართული ეკლესიების (ახტალა, ბეთანია, ტიმოთესუბანი) ფასადებისა და შიდა სივრცეების (ეკლესიის გეგმები, ჩუქურთმები, კანკელები, ფრესკული მხატვრობის ასლები) ჩანახატებს (სურ. 4).

„ქართული შუასაუკუნოვანი მხატვრობის შესწავლა მეტად სასარგებლოა“, – წერს მხატვარი. – „რადგანაც აქ ჯერ არ გამოჩენილა მაგალითები ახლებური მიბაძვისა (იგულისხმება დასავლეთევროპული ყაიდის მხატვრობა ა.მ.) და ადგილობრივი მცხოვრებლების უგულისყურობას არ უქცევია ნანგრევებად ძველი დროების ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშები“¹⁰.

კონცეფტუალური თვალსაზრისით, გაგარინისათვის ძალზედ მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა ტაძარში ბიზანტიური პროგრამის შინაარსის აღორძინება, რომელიც, თავის მხრივ, დაბალზღუდიანი კანკელის, მხატვრობისა და არქიტექტურის შეთანხმების საკითხებს უკავშირდება¹¹.

სიონის კანკელი, რომელიც გაგარინის დაგეგმილია და შუამთის კანკელის მსგავსია¹², რუსეთის იმპერიის ფარგლებში პირველი მაგალითია რუსული იკონოსტასიდან ტრადიციული დაბალი კანკელისაკენ შემობრუნებისა. მნიშვნელოვანი საკითხია მხატვრობის შინაარსობრივი პროგრამაც, რომელიც მივიწყებული კლასიკური იერარქიული სისტემის აღდგენას გულისხმობს და აქაც, ვფიქრობთ, გაგარინს სხვა მასალებთან ერთად, ძალზედ დაეხმარა ქართული ძეგლების პროგრამების შესწავლა და გათავისება.

შეიძლება ვთქვათ, რომ ნეობიზანტიური სტილის შემქმნელებისათვის რუსეთში (გ. გაგარინი, დ. გრიმი და სხვ.) ქართული შუასაუკუნოვანი არქიტექტურული და ფრესკული ძეგლების პროტოტიპებად გამოყენება მნიშვნელოვანი თემაა.

XX საუკუნის დასაწყისიდან რუსეთი და უმეტესი მართლმადიდებელი ქვეყნები კომუნისტურ-ათე-

⁹ Г. Гагарин, *Собрание византийских, грузинских и древнерусских орнаментов и памятников архитектуры*, СПб., 1903.

¹⁰ Г. Гагарин, *Родник русского искусства (Посвящается строителям русских церквей)*, *Зодчий*, 1893, # 1, გვ. 5-12.

¹¹ ა. მაგლობლიძე, ნეობიზანტიური სტილი საეკლესიო ხელოვნებაში და საქართველო, *ჯოვანი სუდიერი და საქართველო*, თბ., 2016, გვ. 98-104.

¹² Н. Катсон, *Симфония священства и царства, Иконостас*, Москва, 2000, გვ. 689-709.

ისტორი სივრცის ნაწილი ხდება. ამ სივრცის მიღმა დარჩენილი, დიდი მართლმადიდებელი ქვეყანა საბერძნეთია. საეკლესიო მხატვრობაში ახალი თაობის სულიერი ლიდერი ფოტის კონტუგლუ ხდება¹³.

1926 წლიდან ბიზანტიური მხატვრობა, მისთვის დამახასიათებელი მასალით (კვერცხის ტემპერა ხის დაფაზე – ხატწერის შემთხვევაში, ფრესკული ფერწერა სველ ბათქაშზე) და სტილით (ორგანზომილება, ილუზორული სივრცის და პერსპექტივის კანონების უარყოფა, ლოკალური ფერების ერთმანეთზე საფეხურებრივი დალაგებით მიღებული ფორმადქმნადობა, განათების წყაროს სპეციფიკური ხმარების წესი) კონტუგლუს შემოქმედებისთვის წარმართველი გახდა¹⁴ (სურ. 5).

ბიზანტიური მხატვრობისაკენ კონტუგლუს ეს შემობრუნება განმსაზღვრელი აღმოჩნდება ბერძნული საეკლესიო ფერწერის მივიწყებულ ტრადიციებთან მიბრუნების საქმეში და სიმპტომატიური აღმოჩნდება სხვა მართლმადიდებელი ქვეყნებისათვისაც, რომლებიც კომუნისტური მმართველობის დაცემის შემდგომ, გამონაკლისების გარეშე, გაიზიარებენ ძველისაკენ შემობრუნების ამგვარ მიდგომებს.

განსაკუთრებით საინტერესოა ის, რომ XX საუკუნეში, განსაკუთრებით მეორე ნახევრიდან, მართლმადიდებელი სივრცისათვის დამახასიათებელი მხატვრული მიდგომები მისაღები აღმოჩნდება, როგორც კათოლიკური, ისე პროტესტანტული ეკლესიებისათვის.

ძალიან ბევრი მაგალითი შესაძლოა იქნას მოყვანილი კათოლიკე წმინდანების ხატებისა, რომლებიც ბიზანტიური მხატვრობის სტილისათვის დამახასიათებელი ნიშნებითაა შექმნილი (წმ. რიტა, წმ. ლუისი). ვაშინგტონის ერთ-ერთ ყველაზე დიდ, უბიწოდ შობის სახელობის კათოლიკურ ეკლესიაში ბიზანტიური სტილის ხატები გვხვდება არა მხოლოდ ტაძრის გაფორმებაში, არამედ მის საეკლესიო მალაზიაშიც. ბიზანტიურ სტილს მიუყვება ინგლისის ერთ-ერთი უძველესი პროტესტანტული ტაძრის – როჩესტერის კათედრალის შესასვლელი პორტალის ტიმპანის მოხატულობა და შიდა სივრცის ერთ-ერთ კედელზე განთავსებული ფრესკა, რომელიც ინგლისის გაქრისტიანების ისტორიულ ფაქტს ასახავს (სურ. 6).

ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ XIX-XX საუკუნეებში ნეობიზანტიურმა სტილმა მოიგვა სხვადასხვა ქრისტიანული კონფესიების საეკლესიო ხელოვნება ევროპაში და გასცდა კიდეც მის საზღვრებს. პროტოტიპებად ძირითადად აღრექრისტუანული ძეგლები გამოიყენება, რომლებიც მეტწილად იმ პერიოდამდეა აგებული სანამ დაიწყება აღმოსავლეთ და დასავლეთქრისტიანული ეკლესიების გამიჯვნის პროცესი. საინტერესოა ნეობიზანტიური სტილის შემუშავების პროცესში ქართული შუა საუკუნეების ხელოვნების ჩართულობის და მნიშვნელოვნების საკითხიც. ამასთან ერთად, შეიძლება ითქვას, რომ ნეობიზანტიურმა სტილმა პრაქტიკულად განაპირობა მართლმადიდებელი სივრცის საეკლესიო ხელოვნების ხასიათი დღეისთვის და ვიზუალური რეპრეზენტაციის ამგვარი ფორმები გარკვეულად მისაღებია კათოლიკური და პროტესტანტული ეკლესიებისთვისაც.

ANA MGALOBILISHVILI

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

SOME ISSUES OF NEO-BYZANTINE ART

Starting from the 19th century return to the style of the Byzantine art has gained new urgency in Europe. The article examines political, aesthetic, theological outlooks of the Neo-Byzantine style and analyzes different phases of its evolution including modernity. The issue of Byzantine prototypes is discussed on the examples of church architecture, ecclesiastic painting (Ravenna churches, Hagia Sophia of Constantinople) and the role of Medieval Georgian Christian art in shaping of Neo-Byzantine style.

¹³ N. Zias, Photis Kontoglou *Reflection of Byzantium in the 20th Century*, Athens, 1997, pp. 15-19.

¹⁴ Φ.Κοντογλου, *Εκφρασις*, Αθήνα, 1979.



1. წმ. ბონიფაცეს სააბატო, მიუნჰენი, 1835-1840

St. Boniface's Abbey, Munich, 1835-1840

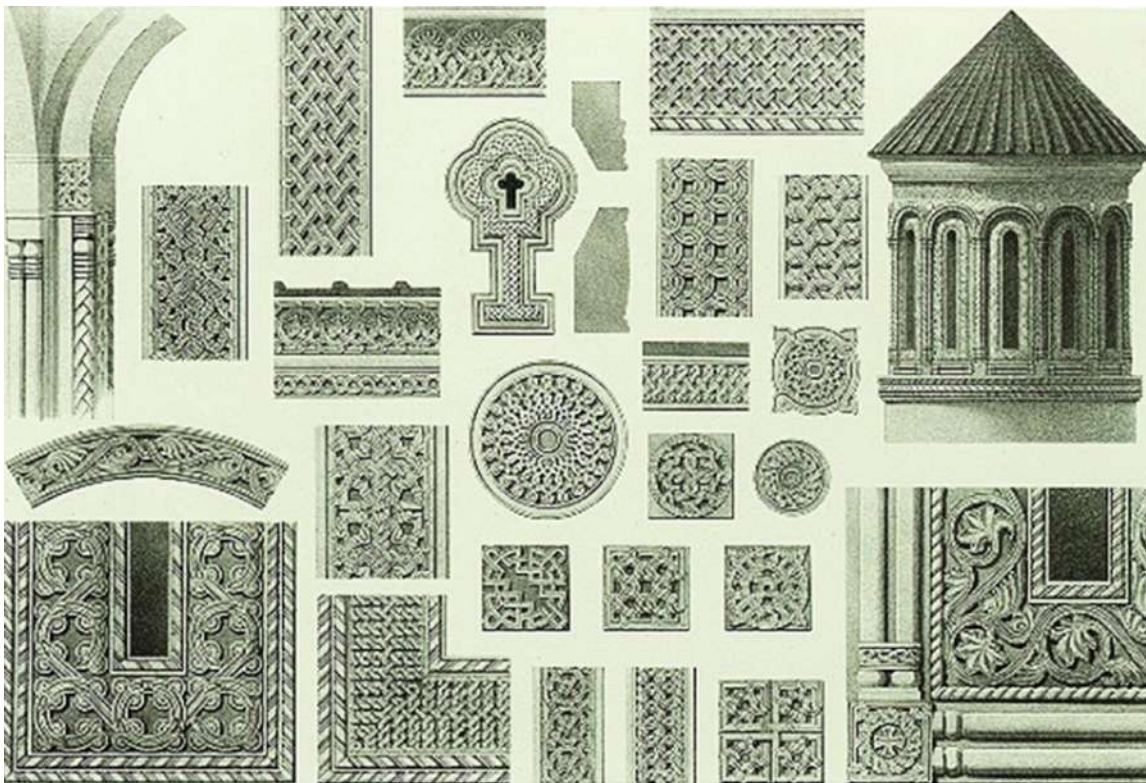


2. ფოთის კათედრალი, 1906-1913

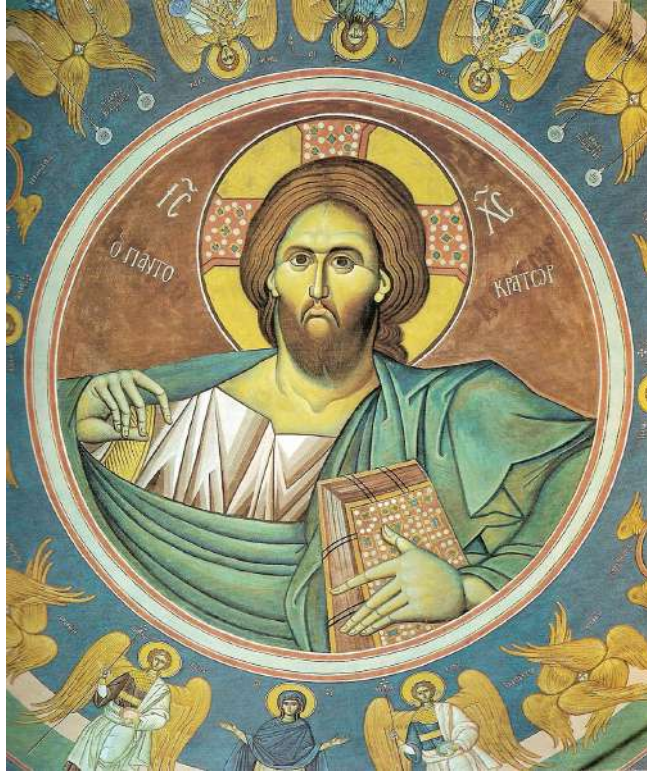
Poti Cathedral, 1906-1913



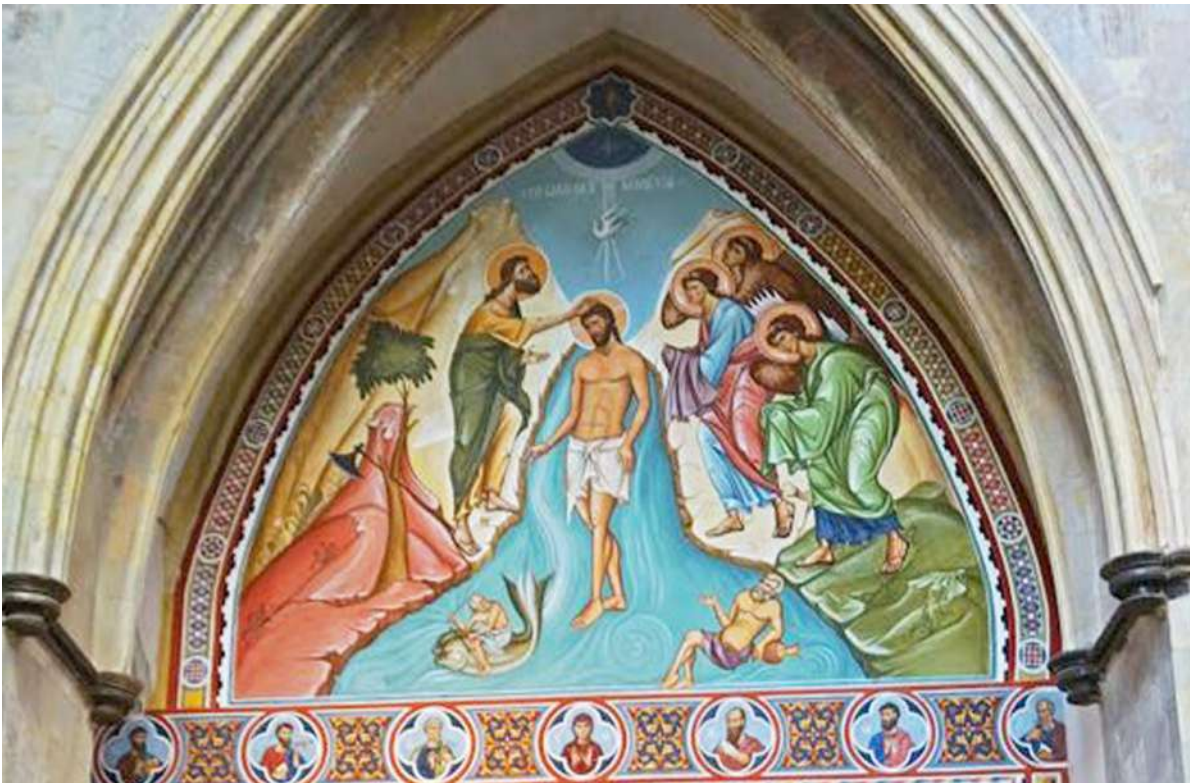
3. იპოლიტე ფლანდრინი, წმ. მარტინეს ტაძრის მოხატულობა, ლიონი, 1855
Hippolyte Flandrin, painting from Saint-Martin d'Ainay's Basilica, Lyon, 1855



4. გრიგორ გაგარინი, არქიტექტურული დეტალები ბეთანიიდან, 1847
Grigory Gagarin, architectural details from Betania, 1847



5. ფოტის კონტუგლუ, ქრისტე პანტოკრატორი, 1935
 Photis Kontoglou, Christ Pantocrator, 1935



6. როჩესტერის კათედრალის ფრესკა, 2004

Fresco from the Rochester Cathedral, 2004

ნიმო ჟინჟარაული

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

ლენინიანა¹ – ქართული ფერწერის მივიწყებული ფანტომი

„ნიჭიერთა და გამოჩინებულთა შორის უთუოდ იყვნენ საბჭოური ხელისუფლების წრფელი მიმდევარნიც, შეგნებული კომპრომისი – გნებავთ, ნახევრადშეგნებული, ჩვევად ქცეულიც კი – მანც ფაქტია. განსაკუთრებით კი ის ხელოვნებაშია თვალსაჩინო. ყველას, ვისაც სამოქმედო ასპარეზზე ყოფნა სურდა, უნდებოდა ესაღა „ბელადები“, „შრომის მოწინავენი“, ეწერა მათზე ლექსები... პროზაიკოსებიც კი ისე გაეჩვივნენ ისეთი საუკეთესების ან მათს ისეთ „მოქცევას“, რომ ტყუილის თქმა თითქმის არ მოხდომოდათ“².

დიმიტრი თუმანიშვილი

„ნუ შტამპავთ ლენინს. ნუ ბეჭდავთ მის პორტრეტებს, პლაკატებზე, გადასაფარებლებზე, თეფშებზე, ჭიქებზე, პორტსიგარებზე. ნუ სვამთ ბრინჯაოში ლენინს. ნუ ართმევთ მას ადამიანურ სახეს და საქციელს, რომელიც შეძლო და შეინარჩუნა ისტორიის მართვისას. ლენინი ჯერ კიდევ ჩვენი თანამედროვეა. ის ცოცხალთა შორისაა. ის ჩვენ გვჭირდება ცოცხალი და არა მკვდარი. ამიტომ, ისწავლეთ ლენინისგან, მაგრამ ნუ მოახდენთ მის კანონიზირებას. ნუ შექმნით კულტს იმ ადამიანის სახელით, რომელიც მთელი ცხოვრება იბრძოდა ყოველგვარი კულტის წინააღმდეგ. ნუ ვაჭრობთ ამ კულტის საგნებით. ნუ ვაჭრობთ ლენინით!“³

ჟურნალი „ლეფი“, 1924 წელი

1920-იანი წლების საბჭოთა კავშირში ვლადიმერ ლენინის⁴ სახელი ახალი პროპაგანდისტული კულტურის მანუალებად იქცა. კომუნისტური კერპთაყვანისმცემლობის პანთეონს სწორედ „რევოლუციის ბელადის“ კულტის აღზევება დაედო საფუძვლად. ეს უკანასკნელი პოლიტიკური სტაბილურობის გამყარების მიზნით და ახალი ხელისუფლების მიმართ ლოიალურობის ჩამოსაყალიბებლად, მმართველი პარტიის უნიკალური ძალისხმევით შეიქმნა და ჯერ კიდევ ლენინის სიცოცხლეში ამოქმედდა. თუმცა, შეუფარავი რელიგიური მოტივებითა და მფარველი მამის ნარატივით გაჯერებულმა კულტმა დეკლარირებული სახე ლენინის გარდაცვალებისთანავე მიიღო – დაკრძალვასთან დაკავშირებული რიტუალური სამგლოვიარო პროცესიები, ფართო წარმომადგენლობითი აუდიტორიითა და სერუპულოზური რეჟისურით, მაზოლუმის შენების გაჭიანურებული საკითხები და ყოვლისმომცველი სამომხმარებლო ისტერია ამ პროცესების თვალსაჩინო ილუსტრაციას წარმოადგენდა. ლენინის სახელით არსდებოდა არა მხოლოდ კვლევითი ინსტიტუტები: 1925 წელს, გაზეთი „იზვესტია“ იტყობინებოდა ლენინის მოტივებზე შექმნილი და წარმოებაში ჩაშვებული სათამაშოების – კონსტრუქტორისა და ასაწყობი ნახატების

¹ ლენინიანა – ვლადიმერ ლენინის, მისი ცხოვრებისა და მოღვაწეობისადმი მიძღვნილი ხელოვნების ნაწარმოებთა სერია, რომელმაც ყოფილ საბჭოთა კავშირში მხატვრული შემოქმედების თითქმის ყველა სფერო მოიცვა, მათ შორის, საკონდიტრო წარმოებაც (ცნობილია არაერთი შაქრის მწარმოებელი ქარხნის (ტულჩინის, ჟაბინკის და სხვ.) მიერ დამზადებული ლენინის საკონდიტრო ბიუსტები). ათწლეულების მანძილზე შექმნილი მასშტაბური სერიებით იქცევს ყურადღებას სახვითი ლენინიანა. ლენინის ხატზე მუშაობდა როგორც ქანდაკება, დაზგური და მონუმენტური ფერწერა, წიგნის გრაფიკა, ექსლიბრისი და პლაკატი, ასევე გამოყენებითი ხელოვნების ქვედარგებიც – ფილატელია და ფალერისტიკა, ფაიფური და ტექსტილი (ხალიჩები, ფარდაგები) და სხვ.

² დ. თუმანიშვილი, განათლებული ქართველობა და საბჭოეთი, გზაჯვარედინზე, თბ., 2008, გვ. 276.

³ სარედაქციო წერილი (ვ. მაიაკოვსკისა და ო. ბრიკის თანაავტორობით), ლეფი, 1924, #1, გვ. 3-4.

⁴ ვლადიმერ ლენინი (1870-1924) – რუსული და საერთაშორისო სოციალისტური მოძრაობის მოღვაწე, პოლიტიკოსი, მარქსიზმის თეორიტიკოსი, პუბლიცისტი, 1917 წლის ოქტომბრის რევოლუციის ორგანიზატორი და ხელმძღვანელი, რსფსრ სახალხო კომისართა საბჭოს პირველი თავჯდომარე, III კომუნისტური ინტერნაციონალის შექმნის ინიციატორი.

შესახება⁵. დამახასიათებელია, რომ კულტის მესვეურები მიზნობრივ აუდიტორიას არ მიმართავდნენ ისტორიული ლენინის სახელით – პარტია კულტის იდეოლოგიურ კამპანიას „ლენინური“ მითოლოგიებითა⁶ და პედანტურად გადარჩეული ისტორიებით წარმართავდა.

ლენინის კულტის სტაბილურობა რთული შესანარჩუნებელი აღმოჩნდა: გარდაცვალებიდან ათი წლის თავზე ლენინის სახელი უჩინარდება პროპაგანდისტული ავანსცენიდან. სპეციალისტების დაკვირვებით, საბჭოთა პოლიტიკური რიტუალის ეს ცვლილება პირდაპირ თანხვედრაში იყო სტალინის კულტის ფორმირებასთან. შემდეგი ორი ათწლეული ლენინის ხატი მხოლოდ იოსებ სტალინის განდიდების ფონურ დეკორაციას წარმოადგენდა. ვითარება რადიკალურად იცვლება 1956 წლის დადგენილებით, როდესაც საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XX ყრილობამ ამხილა სტალინური კულტი და მისი მასიური ჩამოშლა დააკანონა. არსებითად შეიცვალა ლენინის, როგორც საკულტო ობიექტის პოზიციონირება – 1955 წლის 11 იანვრის დადგენილებით, ლენინის ხსოვნისადმი მიძღვნილი ყოველწლიური ღონისძიებები გარდაცვალების დღის ნაცვლად, დაბადების დღეს უნდა აღნიშნულიყო (22 აპრილს). ამიერიდან, ლენინის კულტის ძველი ნეკროლოგიური სულისკვეთება მნიშვნელოვნად იცვლება და ამ ფერიცვლებებში გამიზნულად ერთვება ეგზალტირებული სტალინური რიტუალების გამოცდილება⁷. 1960-იან წლებში კულმინაციურად მომწიფებულმა ლენინური კულტის მსახურებამ აპოგეას მიაღწია „დი-

დი ბელადის“ დაბადებიდან 90 და 100 წლისთავის აღსანიშნავ სამზადისებში. საგულისხმოა, რომ პარტიის სპეციალური დადგენილებებით მთელს საბჭოთა კავშირში ორგანიზებულმა საიუბილეო ღონისძიებებმა უპრეცედენტო ხმაურით გამოფიტა ლენინის კულტი და ნელ-ნელა პარადოქსულად ჩააცხრო მის მიმართ ინტერესი.

„თავდაპირველად ფორმის ასკეტური გამარტივება თანდათან ფორმალური დეკორატიული ხერხის ხასიათს იძენს, რომელიც სულ უფრო და უფრო ძლიერდება და ლენინის მაქსიმალურად სტილიზებულ გამოსახულებას (მაგალითად, პროფილს) ორნამენტის ნაწილად აქცევს. ამგვარად, ამ ფორმალიზაციის დამსახურებით, ლენინის სახე ყოველგვარ შინაარსობრივ სიუჟეტს კარგავს. თუმცა, ამავდროულად, გამოსახულების გამარტივებამ, სტანდარტიზაციამ, „ინსტრუმენტალიზაციამ“ ის (ლენინი – ნ. ჭ.) მასობრივი წარმოებისა და უსასრულო ავტომატური ტირაჟირების საგნად აქცია. 70-იანი (1970-იანი – ნ. ჭ.) წლებიდან ლენინი დაზგური ფერწერიდან საბოლოოდ გადადის, ერთი მხრივ, მოზაიკისა და ინკრუსტაციის სფეროში და ნებისმიერი საზოგადოებრივი ინტერიერის გაფორმების ჩვეულებრივი ელემენტი ხდება, მეორე მხრივ კი – ტირაჟულ გრაფიკაში (უმთავრესად პლაკატში)“⁸.

საბჭოთა ტოტალიტარიზმის კულტურა წარმოდგენილია ლენინური კულტზე დაფუძნებული სახვითი ლენინიანის გარეშე. ამ კონიუქტურულ პროექტს 1910-იანი წლების მიწურულიდან დაედო დასაბამი, თუმცა ოფიციალური კოლექციების გაფორმება ოდნავ მოგვიანებით, ლენინის სახელობის მოსკოვის ცენტრალური მუზეუმის დაარსებიდან იწყება⁹. ბელადის ხსოვნის გაფორმებას იმთავითვე გამოეხმაურა შემოქმედებითი კადრები. ამ მხრივ კარგად ცნობილია ავანგარდული ხელოვნების ღვაწლი. მიუხედავად იმისა, რომ

⁵ მუყაოს სურათებით შესაძლებელი იყო ლენინის ხუთი სხვადასხვა პორტრეტისა და მავზოლეუმის გამოსახულების აწყობა, ხოლო კონსტრუქტორი ლენინის მავზოლეუმის სამგანზომილებიანი ქალაქის მოდელის აწყობას ითვალისწინებდა. „ლენინური“ სათამაშოები ეს მხოლოდ ანარეკლია იმ ფართო პროპაგანდული პოლიტიკისა, რომელიც 1920-იანი წლების დასაწყისში ლენინის კულტის შექმნაზე მუშაობდა. პარტია მხარს უჭერდა ისეთ აქტივობებს, როგორც იყო ბროშურებითა და წიგნებით გაფორმებული ე. წ. ლენინის კუთხეების ორგანიზება, ბავშვებისთვის ლენინის ილუსტრირებული ბიოგრაფიების გამოცემა, სპეციალური საკლუბო საღამოების გამართვა და სხვ. Н. Тумаркин, *Ленин жив! Культ Ленина в Советской России*, СПб., 1997, 83. 73; ონლაინ პლატფორმა booksonline.com.ua

⁶ ლენინის ისტორიული პიროვნებისგან უკვდავი ბელადის მითოლოგიის შექმნა ჯერ კიდევ 1918 წელს დაიწყო და მისი ფორმირება, საბოლოოდ, 1924 წლისათვის დასრულდა. „უკვდავი ლენინი – მოკვდავი ილიჩის“ ფორმულა ეკუთვნის წარმოშობით ებრაელ ჟურნალისტს, ლევ სასნოვსკის (Лев Сосновский), Н. Тумаркин, *დასახ. ნაშრ.*, 83. 42.

⁷ იქვე, 83. 79.

⁸ А. Бобриков, *Маленький смешной помощник, Art1 – Visual daily*; 22.05.2013; ონლაინ პლატფორმა art1.ru

⁹ 1936 წელს, მოსკოვში მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტთან არსებული ლენინის ცენტრალური მუზეუმის გახსნას მთელს საბჭოთა კავშირში ლენინის მემორიული და არამემორიული მუზეუმების დაარსება მიჰყვა კვალში. ლენინის არამემორიული მუზეუმების შემადგენლობაში შედიოდა თბილისის ფილიალიც (გაიხსნა 1938 წლის 2 ივლისს). აღნიშნული მუზეუმების უმრავლესობა 1990-იან წლებში, ანტისაბჭოთა განწყობების ფონზე გაუქმდა. Ю. Панков, 80 лет назад, в мае 1936 года, в Москве открыли Центральный музей В.И. Ленина, ონლაინ პლატფორმა Leninism.ru

ამ უკანასკნელისათვის საბედისწერო აღმოჩნდა ბოლშევიკურ რეჟიმთან თანამშრომლობა, ლენინიანის მხატვრულ წარმოებაში მონაწილეობა შემდეგ ათწლეულებში მხოლოდ თავსმოხვეულ პრაქტიკად არ განიხილებოდა. ლენინიანის სახელით, როგორც წესი, მოღვაწეობდა პრივილეგიურებულ ხელოვანთა წრე, რაც გულისხმობდა ხელისუფლებასთან ახლოს მყოფ, გავლენიან, ცნობილ და მაღალანაზღაურებად ხელოვანთა ვიწრო საზოგადოებას. ათასობით რიგითი ხელოვანისაგან განსხვავებით, ეს პროპაგანდისტული ელიტა შემოსავლიანი სახელმწიფო დაკვეთებისა და პრემიების მოპოვება/გადანაწილებაზე სრულ მონოპოლიას ფლობდა. თუმცა, საბჭოთა ლენინიანა, სოციალური იერარქიის განურჩევლად, შემუშავებული იკონოგრაფიის დაცვას მკაცრად ითხოვდა. სწორედ ლენინის ხატის საყოველთაო სტანდარტიზაცია განაპირობებდა სახვითი ლენინიანის ინდუსტრიულ წარმოებას კულტურულად დიფერენცირებულ მოძმე რესპუბლიკებსა თუ სხვადასხვა მხატვრულ თაობებში. უნიფიცირებული ლენინიანის ხელოვნება მრავალეროვანი საბჭოეთის კულტურულ კონსოლიდაციას უნდა დასდებოდა საფუძვლად. ნიშანდობლივია, რომ კულტურული პოლიტიკის ერთგვარ ბერკეტად ქცეული ლენინიანა მხატვრულზე მეტად, სოციალური კატეგორიებით იქცევს ყურადღებას. ეს არცაა გასაკვირი, რადგან საზოგადოების იდეოლოგიური აღზრდა საბჭოთა კულტურის განმსაზღვრელ თვისებას წარმოადგენდა.

სახვითი ლენინიანის მატრიცული ნიმუშები დოკუმენტური ფოტოგრაფიის კვალდაკვალ პირველად ფერწერაში შეიქმნა¹⁰ (სურ. 1). თითქმის პარალელურად, სამოქალაქო ომით გაჩანაგებულ რუსეთსა და ბოლშევიკური ანექსიით მიტაცებულ საბჭოთა რესპუბლიკებში ვითარდებოდა სულპტურული ლენინიანა – დარგის სპეციალისტებს ლენინის ინიცირებული „მონუმენტური პროპაგანდა“¹¹ სისტემურ დაკვეთებით უზრუნველყოფდა.

¹⁰ ლენინის პირველი პორტრეტული ჩანახატები 1919 წლიდან არის ცნობილი, მათ შორის გამოყოფენ გ. ვერეისკის, ლ. პასტერნაკის, ს. ჩუბონინის ნატურიდან შესრულებულ ნამუშევრებს. თუმცა, 1920-იანი წლების ფერწერული ლენინიანა წარმოდგენილია ისააკ ბროდსკის ტილოების გარეშე, როგორც აღრეული „ლენინი და მანიფესტაცია“ (1919), ისე ათწლეულის მიწურულს შექმნილი „ლენინი სმოლნში“ (1930).

¹¹ მონუმენტური პროპაგანდა – მონუმენტური ხელოვნების

ლენინიანის მხატვრული კანონის შემუშავებაში დიდი როლი ითამაშა ი. ბროდსკის, ნ. ანდრეევისა და ა. გერასიმოვის საეტაპოდ მიჩნეულმა ნამუშევრებმა.

ქართულ სინამდვილეში ლენინური კულტის ერთ-ერთ პირველ გამოძახილად შეიძლება ჩავთვალოთ ლენინის გარდაცვალებასთან დაკავშირებული ვრცელი ნეკროლოგები, რომლის ავტორობაშიც ერთმანეთს ეცილებოდა არა ერთი საწარმო, ორგანიზაცია თუ დაწესებულება. აღნიშნული აქტიურობა უკვე გამართული იდეოლოგიური მანქანის არსებობას ადასტურებს, რომლის გავლენაც თანდათან დაეტყო ქართულ კულტურას.

საბჭოთა სოციალისტური საქართველოს დეკლარირებული კულტურული პოლიტიკა და მისი სისტემური ფუნქციონირება შესაძლებელი გახდა, პირველ რიგში, ადგილობრივი კადრების მონდომებამ. სოციალისტური რეალიზმის ეგიდით შექმნილი „ქართული საბჭოთა ხელოვნება“ არ ეფუძნებოდა მხოლოდ მასობრივი წარმოების უსახურ ბალასტს. ნომენკლატურული თემებით ინტერესდებოდა ნიჭიერ და პროფესიონალ ხელოვანთა რიგებიც. პარტიული დაკვეთები სწორედ მათი მოღვაწეობით იქნდა მხატვრულ წონას, რადგან დაწინაურებულ პროპაგანდისტულ ნამუშევრებში ორგანულად იკვებოდა იდეოლოგია და ადგილობრივი ფორმათქმნადობის გამოცდილება.

სახვითი ლენინიანის ნორმატიული სქემები საქართველოში „შერჩევით“ ხასიათს ატარებდა. უპირატესობა მხოლოდ გარკვეულ თემატურ ჩარჩოებს ენიჭებოდა, რეგიონალური პარტიტორიის მიხედვით იცვლებოდა მხატვრულ ნაწარმოებთა იდეოლოგიური აქცენტები, მოსკოვური მეტროპოლიიდან ტრანსლირებული იკონოგრაფიული ხატები ქართული კულტურული კოდებით „მდიდრდებოდა“. ეს უკანასკნელი განსაკუთრებით თვალსაჩინო ხდება ფერწერული ლენინიანის შემთხვევაში, სადაც მიმბაძველური ნაწარმოებებით

განვითარების პროგრამა, რომელიც 1918 წელს ლენინის ინიციატივით იქნა შემოღებული. როგორც ბოლშევიკური ხელისუფლების აღრეული აგიტაციურ-პერფორმანსული პროექტი, ძირითადად, ფოტო-ქრონიკის სახით არის შემორჩენილი, რადგან დროებით მასალაში (თიხა, თაბაშირი) სახელდახელოდ განხორციელებული მონუმენტები და მე-მორიული დაფები ნაკლებად გადურჩა დროს, ნაწილობრივ კი – 1930-იანი წლების სტალინური ხანის კულტურულ პოლიტიკას, А. Новоженова, «Были даже бюсты из льда», онлайნ პლატფორმა openleft.ru, 03.12.2013.

დაწყებული ისტორია მოგვიანებით საავტორო ხელვებით შეიცვლება.

* * *

სახვითი ლენინიანის ფენომენს პოსტ-საბჭოთა სამეცნიერო სივრცე მეტწილად საბჭოთა პროპაგანდისტული ქანდაკების ქრილში განიხილავს¹², რომელშიც ყველაზე რელიეფურად გამოვლინდა კიდევ ლენინიანის ტოტალური ბუნება. თანამედროვე მასალებში, ონლაინ-პლატფორმებზე გამოქვეყნებული სტატიებისა და ცალკეულ ბლოგებზე განთავსებული გალერეების გარდა, კონკრეტული ინტერესი ფერწერული ლენინიანის მიმართ არ ჩანს. თუმცა, შთამბეჭდავად იზრდება იმ ნაშრომების რიცხვი, რომლებშიც საბჭოთა ისტორიოგრაფიის სრული გადაფასებით გამოვლენილია ლენინის პიროვნება და მისი კულტის საკითხები¹³. ინგლისურენოვან სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშნული კვლევები, რომლებიც ირიბ კავშირშია სახვითი ლენინიანის ფენომენტთან, დღემდე რუსისტიკის ფარგლებში მიმდინარეობს, რაც საბჭოთა რესპუბლიკების ხელოვნებას რუსული მეტროპოლიური კულტურის ნაწილად მოიწოდებს¹⁴. თუმცა ამ ტენდენციური დამოკიდებულების საპირწონედ თანდათან ჩნდება ყოფილი სოციალისტური ბანაკისა და საბჭოთა რესპუბლიკების ჰუმანიტართა დაკვირვებები, სადაც დღის წესრიგად გასაბჭოების თემებია დაყენებული¹⁵.

ლენინიანა, როგორც საბჭოთა კულტურის ერთ-ერთი იდეოლოგემა, ქართული ხელოვნების თანამედროვე კვლევებში თითქმის არ ჩნდება. სპეციალისტთა გულგრილობას დიდწილად ამ ფენომენის ოდიოზურობა განაპირობებს. საბჭოთა ოკუპაციის ხატოვან სიმბოლოდ აღქმული სკულპტურული თუ ფერწერული „ლენინები“ ხომ

უახლოესი წარსულის მამებლურ კონფუნქტურა-სა და შემოქმედებითი ტრავმების სევდიან გამოცდილებას ამხელს. ამ ფენომენს ჯერ კიდევ ჰყავს ცოცხალი მოწმეები და მეგვიდრეები, რომელთაც ნაკლებად სურთ პროპაგანდისტული პრაქტიკების გამოამჟღავნება.

ეს დამოკიდებულება ანარეკლია პოსტ-საბჭოთა საზოგადოებრივი ცნობიერებისა, რომელიც ჯერ კიდევ ტოტალიტარიზმის ნაშთების დაძლევის პროცესში იმყოფება, როდესაც უახლოესი წარსულის გააზრება ცალსახად შერჩევით ხასიათს ატარებს, ხოლო აღიარების სირთულეების წინაშე დგას ხელოვანთა საზოგადოების რეჟიმთან თანამშრომლობის მრავალწლიანი ისტორია. მხატვრულ ბალასტად გაგებული საბჭოთა პროპაგანდული ხელოვნება წინასწარი განწყობებისგან თავისუფალ, პროფესიულ დაკვირვებას საჭიროებს, რაც აუცილებელია მისი სახით ჯერ კიდევ ხელშესახები მეგვიდრეობის მართვისა და საჯარო სივრცეებში (მუზეუმებში, გალერეებში) მათი შესაძლო რეპრეზენტაციების დასადგენად. განსაკუთრებულია სახვითი ლენინიანის, როგორც ტოტალიტარული წარსულის განუყოფელი ნაწილის, საგანმანათლებლო პოტენციალი. ამ მხრივ, ლენინიანის ნიმუშები კულტურული ინტერვენციის შესასწავლად მსუყე მასალას წარმოადგენს. ქართული სახვითი ლენინიანის ცალკეული ნიმუშები მხოლოდ ფრაგმენტულად ჩნდება რიგ სატელევიზიო გადაცემებში, მხატვრულ გამოფენებზე, ცალკეულ ხელოვანთა ბიოგრაფიული რეტროსპექციების ამსახველ მხატვრულ ალბომებსა თუ კვლევით ტექსტებსა და პროექტებში¹⁶.

ქართული სახვითი ლენინიანის კვლევას ხარვეზულს ხდის არა მხოლოდ მის მიმართ არსებული ნაკლები სამეცნიერო ინტერესი. საგულისხმოა, რომ ქვეყნის არცთუ შორეული წარსულიდან მნიშვნელოვნად გამქრალია რეჟიმის მხარდაჭერილი მატერიალური კულტურა. განსაკუთრებით მოწყვლადი აღმოჩნდა პროპაგანდისტული ხელოვნების დაზგური ნიმუშები. მათი დიდი ნაწილი დღესდღეობით განადგურებულია, ნაწილი

¹² იხ. Силина М. *История и идеология: монументально-декоративный рельеф СССР 1920–1930-х годов*, М., БуксМАрт, 2014, გვ. 81-82, 86-87; М. Silina, *Vladimir Lenin and the soviet commemorative industry*, ონლაინ პლატფორმა redmuseum.church, 30.10.2017; ასევე შეგიძლიათ იხილოთ ს. კრუკის (S. Kruk) კვლევები საბჭოთა მონუმენტური ქანდაკების შესახებ ლატვიამში.

¹³ Е. Котеленец, *Личностная детерминанта политической биографии и становление культа личности В. И. Ленина*, Вестник РУДН, *История России*, 2004, #3, გვ. 95-101; ონლაინ პლატფორმა cyberleninka.ru.

¹⁴ Г. Янковская, *Социальная история изобразительного искусства в годы сталинизма: институциональный и экономический аспекты*, автореферат диссертации, Том. гос. ун-т, 2008; ონლაინ პლატფორმა sun.tsu.ru.

¹⁵ იქვე.

¹⁶ აღსანიშნავია საქართველოს ეროვნული მუზეუმის გამოფენა „პოსტსტალინური ლიბერალიზაცია ქართულ მხატვრობაში“ (დ. შევარდნაძის სახელობის ეროვნული გალერეა, 24 ნოემბერი 2014 – 15 აპრილი 2015), რომელიც ბოლო ათი წლის მანძილზე, „საბჭოთა“ მასალის ყველაზე ვრცელ ექსპოზიციას წარმოადგენდა. საგულისხმოა, რომ ამ გამოფენას გამორჩეულად დიდი საზოგადოებრივი ინტერესი მოჰყვა.

განადგურების პირასაა, ხოლო შედარებით სადი და ოდესღაც საეტაპო არტეფაქტები იშვიათად იქცევა სპეციალისტთა ინტერესის საგნად. საქართველოში ისევე, როგორც დანარჩენ პოსტ-საბჭოთა ქვეყნებში, ამ მატერიალური დანაკარგების მიზეზად იქცა დელენინიზაციის პროცესი, რომელიც ჯერ კიდევ 1980-იანი წლებიდან დაიწყო და სრულიად სტიქიურად გაგრძელდა 1990-იანი წლებში ლენინის ქანდაკებების მასობრივი დემონტაჟით¹⁷. უცნობია სკულპტურული ლენინიანის ჩამოშლის მასშტაბები ქართულ სინამდვილეში, თუმცა ფაქტია, რომ ლენინის ქანდაკებები საჯარო სივრცეებიდან უბრალოდ გაქრა¹⁸. ქალაქის მორფოლოგიიდან ლენინის გაუჩინარება ის დასკვნითი აკორდი იყო, რომელსაც წინ უძღოდა არაოფიციალური დელენინიზაცია, როდესაც უჩინარდებოდა ლენინის ტომეულები რიგითი მოქალაქეებისა თუ პარტმუშაკების ბიბლიოთეკებიდან, ლენინის ბიუსტები და ფერწერული ტილოები ქარხნებისა თუ საკოლმეურნეო გამგობების ადმინისტრაციული ოთახებიდან და სასკოლო კაბინეტებიდან. განსაკუთრებით სავალალო აღმოჩნდა მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის საქართველოს ფილიალის ბედი, სადაც, თავის დროზე, კომპარტიის ისტორიის დიდძალი არქივი ინახებოდა. 1990-იანი წლების დასაწყისში ინსტიტუტი გაუქმდა, ხოლო ბიბლიოთეკა და ლენინის სახელობის მუზეუმის ექსპოზიცია მალევე დაიფანტა და, სავარაუდოდ, განადგურდა კიდევ¹⁹.

¹⁷ დელენინიზაციამ, როგორც მატერიალურ დანაკარგებში გამოხატულმა მოვლენამ, 1980-იანი წლების მიწურულიდან სრულად მოიგვა ყოფილი საკავშირო ქვეყნები, სადაც მეტ-ნაკლები სიმწვავით იქნა უარყოფილი ლენინის კულტთან დაკავშირებული მხატვრული მემკვიდრეობა, პირველ რიგში, მონუმენტური სკულპტურის ნიმუშები. თავის დროზე, დაახლ. 14 ათასამდე ლენინის ძეგლიდან ყველაზე ბევრი რუსეთსა და უკრაინაში აღიმართა, შემდეგ, ბელორუსსა და ყაზახეთში, ყველაზე ნაკლები კი – სამხრეთ კავკასიასა და შუა აზიაში. დელენინიზაციის პირველი ტალღისას, ლენინური კერპების დამხობა თითქმის სრულად მოხდა ბალტიისპირეთის და სამხრეთ კავკასიის ქვეყნებში (მათ შორის, საქართველოშიც), ხოლო საბჭოთა აზიიდან – მხოლოდ თურქმენეთში. ბოლო წლების რეციდივებიდან აღსანიშნავია უკრაინაში, ყირიმის კრიზისთან ერთად დაწყებული „ლენინოპაღი“.

¹⁸ საქართველოს ოკუპირებულ ტერიტორიებზე ლენინის მონუმენტების მცირე რაოდენობაა შემორჩენილი აფხაზეთისა (გუდაუთა, ბზიფი, ტყვარჩელი, კალდახუარა, ბარმიში, ბლაბირუხა) და სამაჩაბლოში (ზნაური, კვაისა, ჯავა); ონალან პლატფორმა leninstatues.ru

¹⁹ ინსტიტუტში დაცული დოკუმენტების არქივი ამჟამად, შსს არქივის მეორე განყოფილებად არის ჩამოყალიბებული.

მეტად მნიშვნელოვანია მხატვრული პროპაგანდის ის ნაწილი, რომელიც გადაურჩა დროის მსვლელობას და დღემდე დაცულია ქართულ სამუზეუმო ფონდებსა და, თავის დროზე, ოფიციალურ მიერ აღიარებულ ხელოვანთა მემკვიდრეებთან. თუმცა არის მოლოდინი იმისა, რომ კერძო კოლექციებსა და საოჯახო არქივებში, დიდწილად, წაშლილი უნდა იყოს ლენინური მოტივების კვალი. შესწავლას, ნაწილობრივ, აფერხებს დახურული ან ხელმიუწვდომელი არქივების არსებობაც (მათ შორის, რუსეთის ფედერაციაში მნიშვნელოვანი რაოდენობით გატანილი ქართული საბჭოთა არქივები). ინფორმაციულ ხარვეზს გარკვეულად ავსებს ზეპირი მეხსიერება და თანადროული პრესა, ხოლო არსებულ მასალაზე თვალის გადავლებითაც ნათელი ხდება, რომ კომუნისტურ საქართველოში დემიურგი იდეოლოგიების ხატვა არ იყო მხოლოდ ძალადმოვლენილი ამბავი²⁰.

ახალი დროის ქართულ კულტურაში რეზონანსულმა დელენინიზაციამ ღიად ამხილა ვ. ი. ლენინის, როგორც თავსმოხვეული იდეოლოგიური კერპის სახე, რომელიც მოსკოვის ცენტრისტული კულტურული პოლიტიკის მრავალწლიანი მცდელობის მიუხედავად, ვერ ჩამოყალიბდა ქართული ეროვნული იდენტობის ნაწილად და იმ კულტურულ კოდად, როგორსაც ის წარმოადგენდა რუსეთში. საქართველოში არ ჰქონია ადგილი არც საბჭოთა პროპაგანდისტული ქანდაკების ნიმუშების თავმოყრას ღია ცის ქვეშ მუზეუმებში, როგორც ეს მოხდა რიგ პოსტ-საბჭოთა ქვეყნებში²¹, რაც საბჭოთა წარსულის რაციონალური გააზრებისა და მისი მატერიალური კულტურის მხატვრულ-ისტორიული ღირებულების შენარჩუნების გზაზე მეტად მნიშვნელოვან გარემოებად შეიძლება დასახელდეს²².

²⁰ დ. თუმანიშვილი, განათლებული ქართველობა და საბჭოეთი, *გზაჯვარედინზე*, თბ., 2008, გვ. 250; დ. თუმანიშვილი, *XX საუკუნის ქართული ხელოვნება და მისი ისტორიული კონტექსტი*, 2020, გვ. 165-175, 212-215; ციფრული პლატფორმა issuu.com.

²¹ ასეთია, კერძო ინიციატივების საფუძველზე შექმნილი „საბჭოთა პერიოდის ქანდაკებების პარკი“ ივანდემი (ლატვია), „მრუტასის პარკი“ დრუსკინიკაეში (ლიტვა), „მუზეონი“ მოსკოვში (რუსეთი), პარკი „მემენტო“ ბუდაპეშტში (უნგრეთი), „სოციალისტური ხელოვნების მუზეუმი“ სოფიაში (ბულგარეთი).

²² მსგავსი პრაქტიკის ქართულ სინამდვილეში განხორციელებას აფერხებს 2011 წელს მიღებული „თავისუფლების ქარტია“, რომელიც საჯარო ადგილებში საბჭოთა სიმბოლიკის გამოყენებას კრძალავს (მუხლი 7, პუნქტი 6). დღემდე ბუნდოვანია ცალკეული შენობების ფასადებზე, საზოგადოებრივი ადგილებში საბჭოთა სიმბოლიკის გამოყენებას კრძალავს (მუხლი 7, პუნქტი 6). დღემდე ბუნდოვანია ცალკეული შენობების ფასადებზე, საზოგადოებრივი ადგილებში საბჭოთა სიმბოლიკის გამოყენებას კრძალავს (მუხლი 7, პუნქტი 6).

ბელადის კულტის კონტექსტში საქართველოში არ შექმნილა ისეთი მხატვრული მოვლენა, როგორც იყო მაგალითად, სოც-არტი²³. ეს უკანასკნელი საბჭოთა აგიტაციური ხელოვნების პაროდირებას და დეკონსტრუქციას წარმოადგენდა, რომლის ავტორებიც 1970-იანი წლებიდან იდეოლოგიური კლიშეების მხატვრულ მასალად გამოყენება და თანადროული საბჭოთა ხელოვნების იდენტობის კვლევა დაიწყო. საქართველოს მაგალითზე რეჟიმის მიმართ კრიტიკული დამოკიდებულების საკითხი და შესაბამისი კულტურული რეფლექსიები ცალკე შესწავლას საჭიროებს. ამ მიმართების მრავლისმეტყველი ნიმუშია სუჯუნას წმ. გიორგის სახელობის ეკლესიის ფრესკული მხატვრობა. მხატვარმა, ვალერი ნოდამ, კუპრში ჩაფლული ლენინის წარმოდგენით უნიკალური იკონოგრაფიული საზრისი შესძინა „ჯოჯობეთის წარმოტყვევნის“ სცენას – იესო ქრისტეს აღდგომის ხატებას²⁴. ცალკე საკითხია ქართული სამოციქულო ეკლესიის, როგორც პოსტ-საბჭოთა საზოგადოებრივი ინსტიტუციის, ნაყოფიერი აღორძინება და ბოლო ათწლეულებში ტოტალური ძალაუფლების დაუფარავი გაცხადება და იდეოლოგიური მენტორობის მაღალი პრეტენზია.

* * *

საქართველოში სახვითი ლენინიანა დამოუკიდებლად არ გამოკვლეულა, თუ არ ჩავთვლით პრესაში გამოქვეყნებულ სტატიებს და „ქართული საბჭოთა ხელოვნების“ სახელდებით გამოცემულ ალბომებს სულბატურული და ფერწერული ლენინიანის ცალკეული ნიმუშებით²⁵.

დოებრივი თავშეყრის ადგილებზე შემორჩენილი საბჭოთა პერიოდის მონუმენტური სკულპტურის, მოზაიკური თუ რელიეფური ნიმუშების სამომავლო ბედი.

²³ პოსტ-მოდერნული ხელოვნების ერთ-ერთი მიმართულება, რომელიც თავის თავში აერთიანებდა სოცრეალიზმისა და პოსტ-არტის ვიზუალურ იდეოლოგიას. ე. წ. მოსკოვური ალტერნატიული კულტურის ფარგლებში, სოც-არტის ავტორები (ვ. კომარი, ა. მელამიდი, ლ. საკოვი, ა. კოსოლაპოვი, ბ. ორლოვი, ბ. ბახჩინიანი, ე. ბულატოვი და სხვ.) მუშაობდნენ არა მარტო სახვით, არამედ სიტყვიერ კლიშეებზე, ქვევით და სოციალურ მოდელებზე, ქმნიდნენ ნაწარმოებებს როგორც ტრადიციული დაზგური სურათისა და ობიექტის, ასევე მანიფესტებისა და პერფომანსების სახით.

²⁴ მ. ლილუაშვილი, სუჯუნას წმ. გიორგის ეკლესია: ისტორია და არქიტექტურა, *საქართველოს სიძველენი*, 2017, #20, 23-ე სქოლიო, 83, 262.

²⁵ ქართული სახვითი ლენინიანის ორიგინალურ არტეფაქტებზე მეზღუდული და რთული წვდომის გამო, წინამდებარე

ქართული სახვითი ლენინიანის გააზრება, ოფიციალური, წარდგენითი კომენტარების სახით, პირველად პრესამ დაიწყო, რომელიც იმხანად პარტიის უმთავრეს იდეოლოგიურ ბერკეტს წარმოადგენდა. გამოქვეყნებული წერილები მოსალოდნელზე ნაკლები აღმოჩნდა, თუმცა, მოვლენის მიმართ დამოკიდებულების დასადგენად სრულიად საკმარისი²⁶. 1950-იანი წლების წერილები თითქმის არ განსხვავდება ერთმანეთისგან: სახვით ხელოვნებაზე შედგენილ სტატიებში ყველაზე ნაკლებად სწორედ ნაწარმოებთა მხატვრულ სპეციფიკაზეა საუბარი – ხვავრიელად მოცემული იდეოლოგიური კლიშეების, მარქსიზმის თეორიის მაღალფარდოვანი ფრაზეოლოგიისა და ლიტერატურული ლექსიკის მოძალების შემდეგ, მწირი სტილისტური შეფასებები იშვიათად იქცევა ყურადღებას. წერილების პათოსის მიხედვით, ხელოვანთა ომისშემდგომმა, ახალმა თაობამ „დიდი სიყვარულით და გატაცებით“ დაიწყო ლენინურ მოტივებზე მუშაობა, რადგან მათთვის ვლადიმერ ულიანოვის სახე „მთაგონების უშრეტ წყაროდ“ და „შემოქმედებითი წინსვლის მძლავრ სტიმულად იქცა“. წერილებს, რა თქმა უნდა, აგვირგვინებდა ლენინის სტანდარტული ეპითეტები – „გენიალური მოაზროვნე“, „მსოფლიო რევოლუციური მოძრაობის ბელადი“, „უმაგალითო ორგანიზატორი“, „უდიდესი ტრიბუნი“ და სხვ.

პერიოდულ მასალებს აერთიანებს თანმხლები რეპროდუქციების დაბალი ბეჭდვის ხარისხი, რომელთა წარმოდგენის ფორმაც უკიდურესად მინიმალიზირებულია – მითითებულია მხოლოდ ავტორი და კონკრეტული ნაწარმოების სახელწოდება. ამ სტატიებიდან მკითხველი იშვიათად გებულობს თუ როგორაა ლენინი დახატული, მაგრამ ყოველთვის ჩანს, თუ ვინ და როგორ ხატავს რევოლუციის ბელადს. მსგავსი მახასიათებლები ნარჩუნდება შემდეგ ათწლეულშიც, თუმცა, 1960-იანი წლების წერილებს მეტი პროფესიონალური მიდგომა და პერსონალურ დამოკიდებულებებზე მეტი მინიშნებები გამოარჩევს. დროთა განმავლობაში

წერილიც პერიოდულ პრესაში გამოქვეყნებულ რეპროდუქციებს ეყრდნობა, რაც, თავის მხრივ, მხოლოდ პირობითი განზოგადების საშუალებას იძლევა. რეპროდუქციების პირველწყაროების გამოვლენა/შესწავლაზე ორიენტირებული კვლევები, ცხადია, შეცვლის დაკვირვებათა საერთო სურათს.

²⁶ ვ.ი. ლენინის სახე ქართულ ხალხურ ზეპირსიტყვიერებაში, *მხატვრულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაში*, თბ., 1969. აღნიშნულ ბიბლიოგრაფიულ საძიებელში სახვითი ლენინიანის შესახებ 16 წერილია გაერთიანებული.

ვლობაში სახვითი ლენინიანის შესახებ სტატიები ნაკლები სიხშირით, თუმცა გაზრდილი მოცულობით ქვეყნდებოდა.

სახვითი ლენინიანის პრესიდან ერთ-ერთი პირველი წერილი ლენინისა და სტალინის მეგობრობის ამსახველ ექსპოზიციას ეთმობა, რომელიც მარქს-ენგელს-ლენინის ინსტიტუტის საქართველოს ფილიალთან არსებულ მუზეუმში 1950 წელს გაიმართა²⁷. წერილის რადიკალიზირებულ დემაგოგიასთან ერთად, დამახასიათებელია ცალკეულ ნამუშევართა ვრცელი, ფორმალური სახელწოდებები. მხატვრული განყოფილების მთავარ ფერწერულ ექსპონატებად დასახელებულია ი. ვეფხვაძის „ტამერფორსის კონფერენციაზე“ და „1917 წლის აჯანყების ხელმძღვანელობისათვის არჩეული პარტიული ცენტრი“, აპ. ქუთათელაძის „რსდმპ-ის სტოკჰოლმის მეოთხე ყრილობაზე“, უ. ჯაფარიძის „აპრილის კონფერენციის კულუარებში“, კ. ზდანევიჩის „ლონდონის ყრილობაზე“ და წერილის ავტორის მიერ გამოფენის საუკეთესო ტილოდ მიჩნეული – პ. ბლიოტკინის „კრაკოვში შემდგარი ცენტრალური კომიტეტისა და პარტიულ მუშათა დეკემბრის თათბირის დელეგატების ჯგუფი 1912 წელს“.

ქართულ სახვით ლენინიანას საკმარისად გამუქებულად არ მიიჩნევდა შალვა კვასხვაძე²⁸, რომლის 1966 წლის წერილიც ქართული სახვითი ლენინიანის ერთ-ერთ ყველაზე დამაჯერებელ მიმოხილვას წარმოადგენს. სტატიაში ამომწურავადაა მითითებული ყველა ფერმწერის სახელი, რომელთაც იმ დროისთვის საკუთარი წვლილი ჰქონდათ შეტანილი ლენინიანის მხატვრულ ფონდში²⁹. ავტორი ღიად საუბრობს საბჭოთა კულტურის ცნობილ პრაქტიკაზე – წარმატებულ თემატურ ნაწარმოებთა ტირაჟირების შესახებ. ქართული ფერწერული ლენინიანის ცნობილი ტილოები ასლების სახით შიდა საკავშირო დიპლომატიის სასაჩუქრე ნუსხაში შედიოდა, რომელსაც სოციალისტური საქართველოს ხელმძღვანელობა საგანგებოდ გადასცემდა ქვეყნის საპატიო სტუმრებს, ან საიუბილეო თარიღებთან დაკავშირებით, უგზავნიდა მეზობელ თუ შორეულ მოძმე რესპუბლიკებს. ასეთ შემთხვევად დასახელებულია

ა. ვეფხვაძის ტილო „ლენინი უსმენს მუსიკას“, რომლის სამი ასლიდან ერთი საჩუქრად გადაეცა მოლდავეთის, ორი კი ბალტიისპირეთის ქვეყნების პარტიულ ორგანოებს³⁰. სწორედ მხატვრულ ნაწარმოებთა ასლების მასობრივი გემიური დამზადება მოიწოდებოდა საბჭოთა მხატვრების არსებობის მთავარ წყაროდ – სხვადასხვა დაწესებულებებისა თუ ორგანიზაციების „მხატვრული გაფორმებისათვის“ ან მოსახლეობაში გასაყიდად შექმნილ ასლებს ხელოვნება სამომხმარებლო საქონლად უნდა ექცია³¹. რუსი მკვლევრის, გ. იანკოვსკაიას დაკვირვებით, სოცრეალიზმის ხელოვნება საბჭოთა იმპერიის რიგითი ადამიანისათვის ცნობილი იყო არა ორიგინალების, არამედ ცუდი ხარისხის რეპროდუქციებისა და ასლების სახით³².

„საბჭოთა ხელოვნებაში“ ლენინის დაბადების 100 წლის იუბილესთან დაკავშირებით გამოცემული წერილი ქართული სახვითი ლენინიანის ერთ-ერთი ბოლო სარედაქციო მიმოხილვაა³³. საიუბილეო პათოსს თვალსაჩინოდ ავლენს სტატიის ფორმატი (გადაჭარბებული მოცულობით), სოცრეალიზმის ნორმატიული ლექსიკის მოჭარბება და თვითკმაყოფილი ილუსტრაციული აღწერები, რომელიც, როგორც ჩანს, ლენინიანის პუბლიცისტური აპოთეოზის მახასიათებლებად უნდა აღქმულიყო.

„ცდებიან ის მხატვრები, ვინც ლენინის პიროვნებას ისტორიულ-არქაულ საბურავს აძლებენ, ვინც ლენინს წარმოისახავენ ისე, როგორც რევოლუციის პირველი წლების ფერტილოები გვაცნობენ <...> ვ.ი. ლენინი წარსულის შვილი არაა. იგი საზოგადოებრივი განვითარების ყოველი ეპოქის წინმავალია

³⁰ იქვე.

³¹ აღმოჩნდა, რომ სსრ მხატვართა კავშირებთან არსებული მხატვრული ფონდები ასლის შესრულებაში უფრო მეტს იხდიდნენ, ვიდრე ორიგინალზე მუშაობისას, რაც არაერთი „ჩუმი“ სკანდალის მიზეზი გამხდარა. ტენდენციურ ხასიათს ატარებდა ასლების განფასების პოლიტიკაც. მაგ., ა. ქუთათელაძის სურათის მიხედვით შექმნილი ასლი („ამხანაგი სტალინი ბათუმში ხელმძღვანელობს დემონსტრაციას“, ტ/ზ, 135 /200) განფასებით (3960 რუბლი) გაცილებით აღემატებოდა ი. რეპინის, ვ. სურიკოვის და სხვა ნომინირებულ ფერმწერთა მხატვრულ ასლებს. Г. Янковская, *Социальная история изобразительного искусства в годы сталинизма: институциональный и экономический аспекты*, автореферат диссертации, Том. гос. ун-т, 2008; ონლაინ პლატფორმა sun.tsu.ru

³² Г. Янковская, *Художник в годы позднего сталинизма: повседневная жизнь и(ли) идеология*; ონლაინ პლატფორმა journals.lub.lu.se.

³³ ო. ევაძე, ფერმწერთა ლენინიანა, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1970, #4, გვ. 20.

²⁷ ლ. ავალიანი, უკვდავი სახე (ლენინი ქართულ სახვით ხელოვნებაში), *ლიტერატურა და ხელოვნება*, 1950, 23 აპრილი, გვ. 1.

²⁸ შ. კვასხვაძე, ლენინიანა ქართულ სახვით ხელოვნებაში, *ლიტერატურული საქართველო*, 1966, 24 ივნისი.

²⁹ იქვე.

და მისი წარმოსახვაც უპოქათა თანმიმდევრობის უნისონში უნდა ხდებოდეს. ლენინი დღეს გარეგნობითაც ისეთია, როგორც იქნებოდა ფიზიკურად რომ ჩვენთან ერთად ეცხოვრა. ცხოვრობს კიდეც, რაკი იგი ჩვენს თანამედროვეობაში მოქმედებს და სულიერად და იდეურად ცხოვრობს. იდეური უკვდავია, ფიზიკური – მოკვდავი. ლენინი უკვდავია თავისი აზრებით, იდეებით, რადგან იგი პროგრესული კაცობრიობის იდეის სულიერი და ფსიქოლოგიური ეტალონია“.³⁴

* * *

საქართველოში ლენინის ამსახველი პირველი არტეფაქტი 1921 წელს საზეიმოდ გაიხსნა თბილისში. ის ეკუთვნოდა იმ რუს მოქანდაკეს, რომელიც ქვეყნის ბოლშევიკურ ანექსიაში მონაწილეობდა³⁵. კულტურული კოლონიალიზმის სიმბოლოდ დამკვიდრებული ბიუსტი საკავშირო მასშტაბითაც გამოირჩა, რამდენადაც ლენინის პირველ ქანდაკებად ითვლებოდა. სახვითი ლენინიანა საქართველოში და არა მხოლოდ, სწორედ სკულპტურით იწყება³⁶.

ქართული ლენინიანის ფერწერული ნიმუშების ადრეული ქრონიკისთვის საყურადღებოა შალვა კვასხვაძის ცნობა³⁷ იმის თაობაზე, რომ ლენინის გარდაცვალების დღეებში, ირაკლი გამრეკელს, კუბიზმის გავლენით, შეუქმნია ლენინის გრაფიკული პორტრეტი (სურ. 2). ლენინის პორტრეტი სინამდვილეში წყვილად პორტრეტს წარმოადგენდა, რომელზეც ლენინის გვერდით ბოლშევიკური პარტიის ერთ-ერთი წამყვანი მოთამაშე, ლევ ტროცკიც იყო გამოსახული³⁸. 1966 წლის წერილში

³⁴ იქვე, გვ. 28

³⁵ ლენინის პირველი ძეგლი თბილისში 1921 წლის 21 სექტემბერს დაიდგა მოქანდაკე ვ. სერგაევის მიერ, რომელიც მე-11 არმიას ჩამოჰყვა თბილისში. მ. კარბელაშვილი, ქართული ქანდაკება (1920-იანი წლები), *Ars Georgica*, სერია B, 2010; ონლაინ პლატფორმა georgianart.ge; ტერორის ტოპოგრაფია – საბჭოთა თბილისი, SOVLAB, თბ., 2011, გვ. 67-69.

³⁶ საბჭოთა კავშირში ლენინის სკულპტურული პორტრეტების შექმნა ბელადის სიცოცხლეშივე დაიწყო. ქართული სკულპტურული ლენინიანის ფორმირება 1923 წლის კონკურსით იწყება, რომელიც ლენინის მონუმენტის დადგმასთან დაკავშირებით გაიმართა თბილისში. ამ მხრივ, დარგის მთავარი კონტრიბუტორები იყვნენ ნ. ნიკოლაძე და ვ. თოფურაძე.

³⁷ შ. კვასხვაძე, ლენინიანა ქართულ სახვით ხელოვნებაში, *ლიტერატურული საქართველო*, 1966, 24 ივნისი.

³⁸ ქ. დარჩია, *ემა ლალაუჯა-უდიბერიძე*, თბ., 2018, გვ. 97-99. ი. გამრეკელის სახლ-მუზეუმის თანამშრომლების ცნობით, პორტრეტები ამჟამად საფრანგეთში, ერთ-ერთ კერძო კოლექციაში უნდა იყოს დაცული.

მხოლოდ ლენინის პორტრეტის მოხსენიება ცენტურის შედეგია, ვინაიდან 1930-იანი წლებიდან მოყოლებული, „ხალხის მტრად“ შერაცხული ლ. ტროცკის მოხსენება მოლაღატუბრივ და დასჯად ქმედებას წარმოადგენდა.

თბილისური მოდერნიზმის თვალსაჩინო წარმომადგენლის მიერ ლენინის თემით დაინტერესება ავანგარდული ხელოვნებისა და საბჭოთა რევოლუციური ხელისუფლების ცნობილი ისტორიული ტანდემის გამოძახილად შეიძლება აღვიქვათ, რადგან ი. გამრეკელის კუბო-ფუტურისტულ სტილში შესრულებული ლენინის პორტრეტი არ წარმოადგენდა განკერძოებულ მოვლენას. საგულისხმო პარალელად ჩნდება მხატვარ ალექსანდრ მოგილევსკის ასევე კუბისტური ხედვით შექმნილი ლენინის გრაფიკული პორტრეტი, რომელიც ლენინის ხსოვნისადმი მიძღვნილ პირველ რუსულ ალმანახში გამოქვეყნდა. კრებულის წინასიტყვაობა ადრეულ 1920-იანი წლებში, კულტურული პოლიტიკისთვის დამახასიათებელი „ლიბერალიზმით“ არის საყურადღებო:

„ჩვენ ახლა შვეიცარიული ლენინის. და არ მინდა ჩვენი დიადი ბელადის ავტორთა ფიქრებზე შემოქმედება; დაე, ერთმა აღნიშნოს ან დაახასიათოს მისი ერთ-ერთი თვისება, და მისი ერთ-ერთი სწავლება; მეორემ კი იგივე საკითხი საკუთარი შეხედულებისამებრ გააშუქოს. ლენინის ქუბარითი პორტრეტი, სავარაუდოდ, შეიქმნება მას შემდეგ რაც, ცალკეული მხატვრები მისი პიროვნების საკუთარ თვალთახედვას შემოგვთავაზებენ, ზუსტად ისევე, როგორც ავითვისებდით ვლადიმერ ილიჩის დანატოვარს ყველაზე უკეთ მხოლოდ მაშინ, როდესაც მის მიერ წამოყენებულ საკითხებს სხვადასხვა კუთხით გააშუქებდით“³⁹.

ბოლშევიკურმა პარტიამ 1924 წლის 24 აპრილს გამოსცა დეკრეტი, რომელიც ხსოვნის უკვდავყოფის კომისიის სპეციალური ქვეკომიტეტი სპეციალური ნებართვის გარეშე კრძალავდა მასობრივი საინფორმაციო საშუალებებით ლენინის პორტრეტული გამოსახულებების (ფოტოს გარდა) შექმნას,

³⁹ Великий вожьд, М., изд. Комиссия помощи детям при Президиуме Моссовета, 1924, ონლაინ პლატფორმა little-histories.org. საგულისხმოა, რომ ი. გამრეკელის მსგავსად, მოდერნისტ მხატვარს წარმოადგენდა ა. მოგილევსკიც, რომელიც გასაბჭოებამდე „ბუბნოვი ვალეტის“ დაჯგუფების წევრი იყო. მოგვიანებით ორივე მათგანის შემოქმედება ფორმალისმის იდეოლოგიურ კლიშემ დათრგუნა და აკრძალა.

გაყიდვას და გამოქვეყნებას, მათ შორის, ფოტომონტაჟს, პლაკატებს, ფერწერულ ნამუშევრებს, ნახატებს, ბარელიეფებს და ბიუსტებს⁴⁰. ამიერიდან, რევოლუციის ბელადის გამოსახვა მხოლოდ უნიფიცირებული სქემების ფარგლებში იყო შესაძლებელი.

1920-იან წლებში, ლენინის კულტისა და სახვითი იკონოგრაფიის ჩამოყალიბების პროცესს საინტერესო ალეგორიულ გადაწყვეტით გამოხმაურა ირაკლი თოიძე თავისი ნამუშევრით „ილიჩის ნათურა“ (1927). ეს სურათი ქართულ ფერწერაში სოც-რეალიზმის წინასწარუწყებად შეიძლება მოვიხსროთ, როგორც რეალისტურ-ფიგურატიული მხატვრობის, კონიუქტურული იდეოლოგიისა და რეგიონალური კულტურული კოდების უზადო შერწყმის ნიმუში. „ილიჩის ნათურა“, რომელსაც დიდი წარმატება ჰქონდა პირველ საკავშირო გამოფენაზე („სსრკ ხალხთა ხელოვნების გამოფენა“, 1927), საბჭოთა პროსპერიტისა და ქართული პატრიარქალური საზოგადოების რიტუალური ურთიერთობის ერთგვარი ხატია. ახალი დროის ქართველ პროლეტართა ოჯახი აღტკინებით შეჭხარის პირმშოს თამაშს ელექტრონათურით, რომელიც ერთი მხრივ, ქვეყნის ინდუსტრიული აწყმოს სიმბოლოს, მეორე მხრივ, ვ. ი. ლენინის მხატვრულ ალეგორიას წარმოადგენს. ცნობილია, რომ ლენინი სოციალიზმის მშენებლობისათვის უპირველეს აუცილებლობად საბჭოთა კავშირის სრულ ელექტროფიცირებას მოითხოვდა. ამ მოწოდებას ქართული რეალობა პირველი ზემო ავჭალის ჰიდროელექტროსადგურის მშენებლობით გამოხმაურა (ზაპეხი, 1927).

მხატვარმა თავისი დროის მასშტაბური სამრეწველო მიღწევა წარმოადგინა უძველესი სატახტო ქალაქის, მცხეთის სიახლოვეს აღმართული ჯვრის მონასტრის ფონზე. ამგვარად შექმნილ საკრალურ ქვეტექსტს პროფანულად აღრმავენ „წმინდა ოჯახად“ ნაგულისხმევი პროლეტართა ჯგუფი⁴¹. საინტერესოა, რომ 1930-იანი წლების მიწურული-სათვის, როდესაც მხატვარი ამ სურათის მეორე ვარიანტს ქმნის, მასზე ოჯახს და ელექტრონათურას სტალინის ფიგურით ანაცვლებს, რითაც ხარკს

უნდის იმ იდეოლოგიურ დაკვეთას, რაც საბჭოთა პანთეონში პოლიტიკური ელიტების ცვლას მოჰყვა. არანაკლებ საგულისხმოა, რომ „ილიჩის ნათურის“ მთავარი იდეოლოგემა – მცხეთის ჯვრის ტაძრისა და ლენინური მადლით მოსილი ელექტრონათურის საკრალური იგივეობა – მოგვიანებით არაერთხელ გამეორდება სხვადასხვა ფერმწერთა სურათებში. მაგალითად, ვალენტინ შერპილოვთან, რომლის ტილოც „და იქნება სინათლე“ (ტ/ზ, 130×200, 1960) ასახავს ლენინის მუშაობას ე. წ. „გოელროზე“, იგივე ელექტროფიკაციის გეგმაზე; ასევე ლადო გუდიაშვილის გრანდიოზულ ტილოზე – „ლენინის დღეები“ (ტ/ზ, 290×190, 1960), რომელზეც მცხეთის ჯვრის ფონზე, ლენინის ცნობილი მონუმენტური სკულპტურის (მოქანდაკე ი. შადრი) წინ სიმღერით მიმავალი კოლმეურნეები იყვნენ გამოსახული⁴².

ქართულ ფერწერულ ლენინიანას და ზოგადად, პრობაგანდისტული მხატვრობის ერთ-ერთ ადრეულ ნიმუშად წარმოდგება მცხოვანი ალექსანდრე მრევლიშვილის ერთ-ერთი უკანასკნელი ესკიზური სურათი – „დასვენების დღე“ (სურ. 3), რომელიც საგანგებოდ შეიქმნა გამოფენისთვის „პირველი ხუთწლედის მხატვრობაში“ (1933)⁴³. მხატვრის მცდელობა, ფეხი აეწყო ახალი იდეოლოგიური მოთხოვნებისთვის, საკმაოდ ტენდენციურად არის გადაწყვეტილი. სურათზე ნახევრადბნელი ოთახის ინტერიერში ახალფეხადგმული ბავშვის ცეკვით აღფრთოვანებული ოჯახია წარმოდგენილი. ამ ჟანრულ სცენაში ყურადღებას იქცევს კედელზე თვალსაჩინოდ მოთავსებული ლენინისა და სტალინის ერთობლივი პორტრეტი. სურათის საზრისი ნათელია: ოჯახის (ქართული საზოგადოების პერსონიფიკაცია) ყოველდღიური რიტუალები ხელდასხმულია პოლიტიკური ლიდერების ავტორიტარიზმით და „მზრუნველი“ მეთვალყურეობით.

მრევლიშვილის ესკიზში საბჭოთა ბელადების ერთობლივი სურათი ისტორიულ ფოტო-დოკუმენტაციას ეფუძნება – გორკებში⁴⁴ გადაღებულ

⁴⁰ იხ. *ДЕКРЕТ от 27 июня 1924 года О порядке воспроизведения и распространения бюстов, барельефов, картин и т. п. с изображением В. И. Ленина*; ონლაინ პლატფორმა *libussr.ru*

⁴¹ ნ. შინჭარაული, სოცრეალისტური პრელუდია და ქართული დაზგური ფერწერის მენტალური წრთვნი (1920-30-იანი წლების დასაწყისი), *სუქტრი*, #1, 2008, გვ. 37-49.

⁴² ლ. თაბუკაშვილი, ფუნჯით, ფანქრით, საჭრეთელით, *კომუნისტი*, 1960, 22 აპრილი.

⁴³ მ. დუდუჩავა, *ქართული საბჭოთა ფერწერა, ხელოვნება*, თბ. 1959, გვ. 30.

⁴⁴ მოსკოვის გუბერნიის ყოფილი მამული „დიდი გორკები“, სადაც 1949 წლიდან მოქმედებს სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმ-ნაკრძალი – „ლენინური გორკები“. „გორკები“ ლენინის რეზიდენციას წარმოადგენდა, სადაც ის გარდაცვა-

ერთ-ერთ ფოტოსესიას. ცნობილია, რომ სახვითი ლენინიანის იკონოგრაფიის პირველწყაროს სწორედ ფოტოგრაფია წარმოადგენდა და ლენინის ათიათასობით მხატვრული პორტრეტიც მისი რეალური ფოტოების მიხედვით სრულდებოდა. საბჭოთა მხატვრებისთვის ასეთ საყრდენ მასალას ქმნიდა ვ. გოლცევის რედაქტორობით გამოცემული „ლენინი: ალბომი. ასი ფოტოგრაფია“ (მოსკოვი/ ლენინგრადი, გამომც. გოსიზდატი, 1927), რომელიც 1970 წლის განახლებულ გამოცემამდე, ამ ტიპის ერთადერთ ფუნდამენტურ პუბლიკაციას წარმოადგენდა⁴⁵.

ფოტოდან შესრულებული ნამუშევრები ფოტოკალიკრებით ხშირად „სცოდავდა“. ამ მხრივ, გამონაკლისი არც ქართული ფერწერული ლენინიანა იყო. მაგალითად, 1960-იანი წლების პრესა ფოტო-ასლის ნიმუშად ასახელებს ა. ვეფხვაძის ტილოს „ლენინი ბავშვობაში“⁴⁶. ანალოგიურია ვ. მდივინსა და ზ. სამხარაძის ავტორობით შექმნილი სურათი „მიწა ხალხს უნდა ეკუთვნოდეს“, რომელზეც წინა პლანზე, მიწაზე ჩამომჯდარი და ჩაფიქრებული ლენინი მაღალ ჰორიზონტზე გამლილ ყამირს გასცქერის. ტილოს კომპოზიცია იდეურ კავშირშია ლენინის ინიციატივით გამოცემულ მიწის დეკრეტთან (1917 წ.), რომელმაც არსებითად განსაზღვრა საბჭოთა კავშირის მიწის პოლიტიკა – დეკრეტი არ ცნობდა კერძო საკუთრების უფლებას და დაქირავებულ შრომას. თუმცა, სურათზე იდეოლოგიურ საზრისზე მეტად ლენინის მოუხერხებელი, არადამაჯერებელი პოზა იქცევს ყურადღებას. ეს შემთხვევითი არაა, რადგან ის უხეშად იმეორებს ფოტოს, რომელზედაც კომინტერნის III კონგრესის სხდომების მსვლელობისას კიბეზე ჩამომჯდარი ლენინია აღბეჭდილი (კრემლში, ანდრეევსკის დარბაზში).

ისტორიული ფოტოების, ცნობილი ფერწერული და სულბატურული ნაწარმოებების სამოდულო ნიმუშებად აღიარებას გვერდით მოვლენად ექვა ორიგინალების პლაგიატური წარმოება და

ლებადაც ორი წელი ცხოვრობდა და მუშაობდა.

⁴⁵ სტალინიზმის წლებში ლენინის შესახებ ერთადერთი კრებული გამოდის – И. Рабинович, *Ленин в изобразительном искусстве*, Москва – Ленинград, 1939. მორიგი მასშტაბური ალბომი საგანგებოდ გამოიცა ლენინის 100 წლის იუბილეზე (*Ленин. Собрание фотографий и кинокадров в двух томах*, Москва, Искусство, 1970), რომლის 1980 წლის რეპრინტმა ლენინის იკონოსტასის ფუნდამენტური პუბლიკაციების ისტორია დაასრულა კიდევ.

⁴⁶ ლ. მიქაძე, ლენინის სახე – შთაგონების წყარო, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1967, #1, გვ. 18.

შეუზღუდავი გამრავლება, რაც ხშირ შემთხვევაში, შორს იდგა მხატვრული ხარისხისგან. თუკი საკულტო თემების ავტორიტეტულობა, ერთი მხრივ, ხელოვანს მაღალ პოლიტიკურ და პროფესიულ პასუხისმგებლობას აკისრებდა, მეორე მხრივ, იგივე თემის „ხელშეუხებლობა“ უნიჭო შესრულების შემთხვევებში კრიტიკის შემწყნარებლურ დამოკიდებულებას უზრუნველყოფდა.

„ამ თემის (იგულისხმება ისტორიულ-რევოლუციური თემატიკა – ნ. ჭ.) ამსახველ ნაწარმოებთა დიდი ნაწილი სუსტ შთაბეჭდილებას სტოვებს. ზოგი მათგანი, შეიძლება გადაჭრით ითქვას, სავსებით უმწეოა, თუმცა ისინი მაინც იყო ექსპონირებული გამოფენებზე, რაც იმითაც აიხსნება, რომ მაშინ ბრძოლა პროფესიული ოსტატობის ამდლებისათვის ვერ პოულობდა სათანადო გამხატვლებას მხატვართა კავშირის მუშაობაში. ამიტომ მნიშვნელოვან შემთხვევებში მხატვრულ ნაწარმოებთა შეფასებისას გადამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ მხოლოდ იდეურ-თემატიკურ მხარეს. ამ ცალმხრივობამ, ბუნებრივია, მეტად საგრძნობი ზიანი მიაყენა ქართული ხელოვნების ყველა დარგის განვითარებას“⁴⁷.

პორტრეტებისა და ალეგორიების შემდეგ, ქართულ ფერწერულ ლენინიანაში მრავალფეროვანი რთული კომპოზიციები ჩნდება. ამ ისტორიული თემატიკის ქანრულ სცენებში ლენინი თავისივე „გენიალური მოწაფის“, სტალინის, საპატიო გარემოცვის წევრად გამოისახება. ახალი ხელი-სუფლების ლეგიტიმაციის აუცილებელი პირობა იყო ამხანაგ ლენინისა და ამხანაგ სტალინის „მეგობრობის“ ამსახველი „ისტორიები“, რისთვისაც სახვით ხელოვნებაში პარტიტორიის კონკრეტული ეპიზოდების შერჩევა დაიწყო – იძებნებოდა მხოლოდ ის „შეხვედრები“, სადაც სტალინის პოლიტიკური დომინაციის გამოკვეთა იყო შესაძლებელი. ეს ტენდენციები თვალსაჩინოდ გამოჩნდა სტალინის დაბადების 50 წლისთავისადმი მიძღვნილ საიუბილეო გამოფენაზე (1939 წ., 21 დეკემბერი)⁴⁸. ექსპონირებულ სურათებს შორის იყო:

⁴⁷ მ. დუღუჩავა, *ქართული საბჭოთა ფერწერა*, ხელოვნება, თბ., 1959, გვ. 35.

⁴⁸ 1939 წლის სტალინის საიუბილეო გამოფენის (მაღვა აღხა-ზიშვილი, სტალინი სახვითი ხელოვნებაში, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1940, #1) საექსპოზიციო მასალა მაკ-თეთრი ჩანარების სახით გამოქვეყნდა ჟურნალის „საბჭოთა ხელოვნება“ 1939 წლის მე-12 ნომერში.

„ამხანაგ სტალინის შეხვედრა ამხანაგ ლენინთან ტიმერფორსში“ (ი. ვეფხვაძე, 1939), „აპრილის კონფერენცია“ (უ. ჯაფარიძე, 193?) და „თებერვლის თათბირი“ (პ. ბლიოტკინი, 193?)⁴⁹.

1930-იანი წლების „პარტიულ ტილოებზე“ ლენინის იერარქიულ ჩამოქვეითებას გარკვეულწილად განაპირობებდა იმხანად საქართველოს სსრ-ს ცეკას პირველი მდივნის, ლავრენტი ბერიას მეტად აქტიური დაწინაურება რეგიონის პროპაგანდისტულ იდეოლოგიაში. შეიძლება ითქვას, რომ ქართულ სახვით ხელოვნებაში სტალინის შემდეგ ყველაზე ხშირად სწორედ ლავრენტი ბერიას ხატი ფიგურირებს⁵⁰.

1950-იანი წლებიდან, როდესაც საბჭოთა პოლიტიკური პანთონი დესტალინიზაციის პირობებში რადიკალურად იცვლება, ლენინი „ძველი დიდებით“ უბრუნდება ნომენკლატურულ ტილოებს (სურ. 4). ლენინის იდეოლოგიურ რეაბილიტაციას, ამჯერად, მისი პარტიული ძალაუფლების მაღილებელი შეხვედრების დასურათება მოჰყვა. ამ რიგის სურათების პოლიტიკური გზავნილი იყო ლენინის, როგორც პარტიის მთავარი მამოძრავებელი ფიგურად წარმოჩენა. თუმცა, ქართულ ფერწერულ ლენინიანაში ამ თემას დიდი გამოხმაურება არ მოჰყოლია. რუსეთის სოციალ-დემოკრატიული მუშათა პარტიის (რსდმპ) ყრილობათა ამსახველ თემატურ სემინტში დიდი მოცულობის სამუშაოები და მასთან დაკავშირებული ადამიანური და ფინანსური რესურსების მართვა, ე. წ. ბრიგადული მეთოდის საჭიროება და იდეოლოგიური გამოწვევები ანაქრონიზმად ჩაითვალა ხრუშჩოვისეული „დათბობის“ პერიოდიდან. გამონაკლისის სა-

ხით ჩნდება რეზო კუჭედმაძის („რსდმპ-ს მეორე ყრილობა“, 1958, ოქტომბრის რევოლუციის 40 წლისთავის საიუბილეო საკავშირო გამოფენაზე ქართულ პავილიონს წარადგენდა; ასევე „რსდმპ-ს მესამე ყრილობა“ (? წ.) და ჯოჯანი ვეფხვაძის („ვ. ი. ლენინი რსდმპ-ის მეორე ყრილობაზე ლონდონში“, ზ/ტ, 100 X130, 1970) ტილოები. ჯ. ვეფხვაძის სურათისგან განსხვავებით, ტექნიკურად სუსტად შესრულებულია მისი „წინამორბედის“ – რ. კუჭედმაძის ტილოები (სურ. 5), სადაც დელეგატთა ტრაფარეტულ მასებს და თავყრილობის იდეურ ბუნდოვანებას საინტერესოდ ავსებს ავტორის არაგულგრილი დამოკიდებულება არქიტექტურული ანტიურაჟისადმი (გოთური და შუა საუკუნეების ქართული სატაძრო ინტერიერების ამჟარა ალუზიებით).

ქართულ ფერწერულ ლენინიანაში, როგორც ჩანს, ცალკე მიმართულებას ქმნიდა ჟანრული ლენინიანა. მიკვლევული მცირერიცხოვანი მაგალითებიდან შეიძლება დასახელდეს შ. მეტრეველის „ფრიადოსანი“ (1940), რომელზეც ბეჯითი სწავლისთვის ლენინის ბიუსტით დაჯილდოვებული ამაყი მოსწავლე და მისი სიხარულის გამზიარებელი და შესაგებებლად გამოსული ადამიანთა ჯგუფია გამოსახული. საკავშირო აქტუალობა იგრძნობა ს. კირაკოზოვის მიერ შექმნილი სურათზე „ლენინი ბავშვებთან ერთად გორკებში“ (ტ/ზ, 100 x 68, 1960). ეს უკანასკნელი რუსული ფერწერული ლენინიანის პოპულარულ სიუჟეტად ჩამოყალიბდა, რომლის იკონოგრაფიასაც საფუძვლად დაედო გორკებში, ლენინის საკუთარ დისშვილთან ერთად გადაღებული საოჯახო ფოტოები. ამ თემამ, სოკოლნიკებში საახალწლო ნაძვის ხის წვეულების მსგავსად, ათასობით სადიპლომომ ნამუშევარს მისცა დასაბამი. არანაკლებ გავრცელებული იყო ადფრთოვანებული ლენინის გამოსახვა კლასიკური მუსიკის, კერძოდ კი, ბეთჰოვენის მოსმენისას. პრესაში ხშირად იბეჭდებოდა ტ. ბარდაძისა და ა. ვეფხვაძის – „ლენინი უსმენს აპასიონატას“⁵¹.

⁴⁹ ჩამოთვლილი ნამუშევრები თემატურად ეხმიანება სრულიად რუსეთის სოციალ-დემოკრატიული მუშათა პარტიის (რსდმპ) ისტორიულად მნიშვნელოვან შეხვედრებს, როგორც იყო ტამერსფორსის კონფერენცია (ფინეთი, 1905 წელი, 13-17 დეკემბერი), ე. წ. აპრილის კონფერენცია (პეტროგრადი, 1917 წელი, 24-29 აპრილი) და ე. წ. თებერვლის თათბირი (კრაკოვი, 1913 წელი, 10-14 თებერვალი).

⁵⁰ ი. ურუშაძე, საქართველოს მხატვართა საიუბილეო გამოფენა, *საბჭოთა ხელოვნება*, 1941, #3. ჟურნალის საილუსტრაციო მასალა საგულისხმოა ლ. ბერიას მხატვრული სახეების სიჭარბით. მათ შორისაა, ვლ. ხოფერიას – „ამხანაგი სტალინი და ლ. ბერია კოლმურნეებთან“, ი. ვეფხვაძის – „ლ. პ. ბერიას მოხსენება ოპერის თეატრში“ და „ლ. პ. ბერიას პორტრეტი“, პ. ბლიოტკინის – „ლ. პ. ბერიას პორტრეტი“, რ. თავაძის სკულპტურა – „ამხანაგი ლ. პ. ბერია ტრიბუნაზე“, კ. მერაბიშვილის სკულპტურა – „ამხანაგი ლ. პ. ბერიას პორტრეტი“ და სხვ.

⁵¹ ცნობილია, რომ ლენინმა ბეთჰოვენის ამ ნაწარმოებს მ. გორკის რძლის, ე. პეშკოვას ბინაში მოუსმინა პირველად, სადაც 1920 წლის ზამთარში, სალონურ გარემოში, კონცერტი გამართა პიანისტმა ისაია ლობროვიჩმა.

1970 წელს, ტრეტიაკოვის გალერეის შემსყიდველი კომისიის მიერ არჩეულ ტილოთა შორის მოხვდა იმხანად ცნობილი ქართველი ფერმწერის, გ. გელოვანის, სურათი „ვ. ი. ლენინი – რევოლუციის ბელადი“ (ტ/ზ, 250 × 209, 1969). ეს ტილო მხატვრის იმ ადრინდელ ნამუშევარს ეფუძნებოდა⁵², რომელმაც ქართულ ფერწერულ ლენინიანას საკავშირო მასშტაბით გაუთქვა სახელი (სურ. 6). გ. გელოვანმა პროფესიონალიზმით შესრულებული პროპაგანდული ციკლი ლენინის ლეგენდარულ კონსპირაციასთან დაკავშირებულ ე. წ. „რაზლივის“ თემაზე ააგო. ეს უკანასკნელი 1950-1960-იანი წლების საკავშირო ლენინიანაში პოლიტიკური დევნილობის რომანტიკულ ხატად დამკვიდრდა და საქართველოშიც ამ კონკრეტულ პერიოდში გახდა აქტუალური. როგორც ცნობილია, თებერვლის რევოლუციის შემდეგ, 1917 წლის ზაფხულში, დროებითი მთავრობისგან დევნილი ლენინი არალეგალურად იმყოფებოდა რაზლივის ტბის მიდამოებში (ქ. სესტორეცკის ისტორიული რაიონი). სწორედ რაზლივის პასტორალურ სანახებში შეიქმნა ლენინის მთავარი თეზისები უკლასო საზოგადოების შენების შესახებ⁵³, რომლებიც ოქტომბრის გადატრიალების შემდეგ, ახალი ბოლშევიკური სახელმწიფოს სამოქმედო პროგრამად იქცა. რაზლივის პეიზაჟი, დევნილობის ასკეზა და პოლიტიკური თეზისები გურამ გელოვანთან იმ კომპოზიციურ-იდეურ კომბინაციად განვითარდა, რომელმაც მის ტილოებზე ლენინი კაცობრიობის მხსნელ ეულ დემიურგად აქცია (სურ. 7). თემის ორიგინალურ ვერსიად ითვლება ა. რილოვის მიერ რამდენიმე ათწლეულით ადრე შეიქმნილი ტილო – „ვ. ი. ლენინი რაზლივში 1917 წელს“ (1934).

⁵² გ. გელოვანის „ვ. ი. ლენინი რაზლივში“ (ტ/ზ, 220X190, 1960) მხატვრის მედალოსან ტილოთა შორის გამორჩეულია – სურათი დაჯილდოებულია სსრკ სამხატვრო აკადემიისა და სსრკ სახალხო მუერნეობის მიღწევათა გამოფენის ოქროს მედალებით. ასევე წარმოადგენდა საბჭოთა პავილიონის ერთადერთ „ლენინურ“ ტილოს 1963 წლის პარიზის ბიენალეზე.

⁵³ იგულისხმება ლენინის ნაშრომი „სახელმწიფო და რევოლუცია“, რომელიც ზამთრის სასახლის შტურმის შემდეგ, 1917 წლის 30 ნოემბერს გამოიცა. ეს ნაშრომი ანარქისტულ პამფლეტად მიიჩნევა (ძველი სამყაროს ტოტალური განადგურება & პროლეტარიატის დიქტატურის დეკლარირება), რომელიც ზუსტად ასახავდა იმ თვეების მანძილზე რუსეთის რევოლუციურ პროცესებს.

„თემა ლენინი რაზლივში ლენსაბჭომ დამიკვეთა, ხოლო კომპოზიცია და თვითონ მომენტი მე გამოვიგონე. კომუნისტებს მოსწონთ. ასეთ რამეს ჰეიზაჟისტიკან, თანაც ბებერი ჰეიზაჟისტიკან, არ ელოდნენ“⁵⁴.

ა. რილოვის სურათზე ლენინი წარმოდგენილია არა ისტორიულად დადასტურებული და კონსპირაციული მიზნით შეცვლილი გარეგნობით (გაპარსული უღვაშით, გლეხური სამოსით), არამედ ნაჩვენებია მოკლედ შეჭრილი წვერულვამით, თავსაბურავის გარეშე და ლაბადამოსხმული კლასიკური კოსტუმით. ლენინის ბურჟუაზიული იერი „რაზლივშინის“ იმ მოულოდნელ მხატვრულ კანონად იქცა, რომელზეც განსაკუთრებული მონდომებით და თავმოწონებით მუშაობდა მხატვართა არაერთი თაობა.

1950-იანი წლებიდან, „რაზლივის“ თემისადმი გაზრდილმა ინტერესმა გავრცობილი რედაქციების ხატვა წაახალისა: ჟანრული ელემენტებით გამდიდრებულ სურათებს ლენინთან თანაპარტიკულების საიდუმლო ვიზიტების ისტორია დაედო საფუძვლად⁵⁵. მათ შორის, გამორჩეულია სერგო ორჯონიკიძის როლი, რომელიც ორჯერ ესტუმრა დევნილ ბელადს. საგულისხმოა, რომ „რაზლივის“ თემატურ ჩარჩოში არც ერთ საკავშირო ერთეულში არ შექმნილა სურათი გ. ზინოვივის⁵⁶ გამოსახულებით. სინამდვილეში, სწორედ, „ხალხის მტრად“ შერაცხული და პოლიტიკურად დისკრედიტირებული ზინოვივი ლენინთან ერთად იყოფდა იძულებით თავშესაფარს 1917 წლის ივლისში.

ქართულ ფერწერულ ლენინიანაში „რაზლივის“ თემაზე გ. გელოვანის გარდა, იმუშავა კ. სანაძემ⁵⁷.

⁵⁴ ამონარიდი წერილიდან, რომელიც ა. რილოვმა მეგობარს, მხატვარ კ. ბაგავესკის, გაუგზავნა; <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92.%D0%98.%D0%9B%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%BD%D0%B2.%D0%A0%D0%B0%D0%B7%D0%BB%D0%B8%D0%B2%D0%B5.%D0%B2.1917.%D0%B3%D0%BE%D0%B4%D1%83>

⁵⁵ ცნობილია, რომ დევნილობაში მყოფ ლენინს საიდუმლოდ ეწვივნენ თანაპარტიკელები – ს. ორჯონიკიძე, ი. სვერდლოვი და ფ. ძერჟინსკი.

⁵⁶ გრიგოლ ზინოვივი (1883-1936) – რუსი რევოლუციონერი, საბჭოთა პოლიტიკური მოღვაწე. ლენინის სიკვდილის შემდეგ, ბოლშევიკური პარტიის ლიდერობის ერთ-ერთ მთავარ კანდიდატად განიხილებოდა, მაგრამ 1930-იან წლებში გაჩაღებულ შიდაპარტიულ ბრძოლებს შეეწირა.

⁵⁷ კ. სანაძის „ვ. ი. ლენინი რაზლივში“ (ტ/ზ, 121X161, 1959 წ.) 1960 წლის ლენინის საიუბილეო ექსპოზიციამ იყო ჩართუ-

ლენინის თავშესაფარში ორი ვიზიტი საკმარისი აღმოჩნდა, რომ ეთნიკურად ქართველი ბოლშევიკი ს. ორჯონიძე „რაზლივის“ ქართული სერიებისთვის შთაგონების წყარო გამხდარიყო, როგორც რუსული რევოლუციური მოძრაობისა და ქართული ბოლშევიზმის ისტორიული კავშირის სიმბოლო. ამ თემატურ ჟრილს ირჩევდა ს. კირაკოზოვი, ა. ქუთათელაძე და ნ. აბესაძე, ხოლო აქაზდაკებდა ს. კაკაბაძე⁵⁸.

* * *

ქართული ფერწერული ლენინიანა ფართო სამომხმარებლო მხატვრულ პროდუქტს წარმოადგენდა, რომლის შექმნა-ტირაჟირების პროცესს პროფესიულად აფორმებდნენ დარგის წამყვანი ფერმწერები, მათ შორის, უ. ჯაფარიძე, პ. ბლიოტკინი, კ. სანაძე, ა. ვეფხვაძე, ა. ბანძელაძე, ჯ. ხუნდაძე, ზ. ლეჟავა და სხვ. მხატვართა ნაწილმა რეჟიმის ფარგლებში პროპაგანდისტული დაკვეთების შესრულება სტალინის ხატვით დაიწყო, თუმცა, პარტიული ხელისუფლების ცვლას ფეხდაფეხ მიჰყვა – ე. წ. პოსტსტალინურ პერიოდში იგივე ავტორები აქტიურად ხატავდნენ „ლენინებისა“. ასეთ დინამიკას ვხვდებით, მაგალითად, ი. ვეფხვაძის, უ. ჯაფარიძის, პ. ბლიოტკინის, დ. გაბიტაშვილის, დ. ვოლგინის და სხვათა შემთხვევაში. ცალკე საკითხია, თითოეულ ფერმწერი როგორ ხატავს ძველ და ახალ პოლიტიკურ კერპებს, რამდენად იცვლება მხატვრული ხელწერა შემოქმედებითი პირობების რეპრესიული შუზღუდვის კვალად, ან პირიქით (სურ. 8).

ე. წ. სტალინური ლიბერალიზაციის პერიოდიდან, ფერწერულ ლენინიანაში ახალი თაობის ენთუზიასტები მოდიან, რომლებიც პროპაგანდისტულ სქემებში თამამად რთავენ მეტაფორულ-ალეგორიულ მოტივებს, მიმართავენ მხატვრული სახეების ეპიკურ-რომანტიზირებულ გადაწყვეტას – ლენინი ხდება რიტორიკული, მონუმენტური, გმირული პათოსით „დაძარღვული“⁵⁹. განახლებულ ფერწერულ ლენინიანას პასუხობს სურათის ფორმა-

ლი (ამჟამინდელი ადგილმდებარეობა უცნობია).

⁵⁸ ამ ნამუშევრების შავ-თეთრი რეპროდუქციები გამოქვეყნებულია ჟურნალში „საბჭოთა ხელოვნება“ (1958, #4).

⁵⁹ А. Бобриков, Маленький смешной помощник, Art1 – Visual daily; 22.05.2013; ონლაინ პლატფორმა art1.ru

ლური მახასიათებლებიც: ფრონტალურ-სტატიკური კომპოზიციები, ფიგურული გამოსახულებებით სურათოვანის სიბრტყის გაჭედვა და მათი ზედაპირთან მოახლოება, გამოკვეთილი რიტმულობა, რეალისტური ნახატის მონოლითურ-ლაპიდარული ხასიათი, გამსხვილებულ-უტრირებული პროპორციები და სხვ (სურ. 9). აღნიშნული პირდაპირ კავშირშია 1960-იანი წლებიდან გამოკვეთილ იმ მხატვრულ ტენდენციებთან, როგორცაა მეტი განზოგადებისა და ფერადოვანი ლაქებისადმი მიდრეკილება, დაზგური და მონუმენტური საწყისების სინთეზირება, ასევე მონუმენტურობასთან ხშირად გაიგივებული რეპრეზენტაციულობა და სხვა⁶⁰.

ფერწერული ლენინიანის სტაბილურობა და ერთფეროვნების სიმყუდროვე ხელშესახებ გარდაქმნას იწყებს. ორიგინალური, საავტორო ხედვები, რომლებიც შორს იდგა ლენინის იმხანად დამკვიდრებული მხატვრული კლიშეებისაგან (უკონფლიქტო, „კეთილი“ ლენინი), მკრეხელობად განიხილებოდა. ლენინის 100 წლის სიაუბილეო გამოფენაზე ყველაზე სანახაობრივ ტილოდ იქცა ჯ. ხუნდაძის სურათი – „ათი დღე, რომელმაც შეძრა მსოფლიო“⁶¹. ჯ. ხუნდაძე ლენინური ციკლების უკვე აღიარებულ ავტორს წარმოადგენდა, ეს ნამუშევარი არ ყოფილა მისი დილექტანტური სურათი (მათი უმრავლესობა ლენინის მუზეუმის თბილისის ფილიალის მუდმივ ექსპოზიციამა ჩართული). რენესანსული მხატვრობის ალუზიებზე აგებული კომპოზიციის საკამათოდ მოეჩვენათ თბილისში. მაგრამ ეს ნამუშევარი თავისი მიდგომით ახლოს იყო საკავშირო მხატვრობის ახალ მისწრაფებებთან, როგორც იყო წარსულის მხატვრულ სტილთა რეკონსტრუქციები⁶².

⁶⁰ ნ. ყიფიანი, ქართული საბჭოთა გობელენის ხელოვნება (1960-1970-იანი წლები), სადისერტაციო ნაშრომი (ხელნაწერის უფლებებით), თბ., 2009.

⁶¹ „ავტორმა სრულიად ახალი, თითქოს მხატვრისათვის უჩვეულო მანერით შეკრა და დახატა რთული კომპოზიციის, რომელიც კამათსაც კი იწვევს მნახველში, მაგრამ შეუმჩნევლად და გულცივად არავინ არ სცილდება გრანდიოზულ, პოლიფონურად კომპონირებულ ამ მრავალფეროვან ფერტილოს“. ო. ეგაძე, ფერწერული ლენინიანა, საბჭოთა ხელოვნება, 1970, #4, გვ. 23; ჯ. ხუნდაძის ტილოს საფუძვლად დაედო ამერიკელი ჟურნალისტის, სამხედრო კორესპონდენტის, ანტიმილიტარისტისა და სოციალისტის, ჯონ რიდის ამავე სახელწოდების წიგნი, რომელიც ოქტომბრის გადატრიალებას თვითმხილველის თვალით აღწერდა.

⁶² ასეთად მოიაზრება დ. ჟილინსკის, ლ. კირილოვას, ი. რაკ-

„მამა, როცა ლენინს ხატავდა, ოქტომბრის რევოლუციის დროინდელ მუსიკას უსმენდა, რომელშიც იყო რადიკალური და მონუმენტური. ამავე დროს, მამა დაინტერესდა რევოლუციის პერიოდის მოღვაწეებით. ახლა რომ ვუყურებ ამ სახეებს, შზარავს, ისეთი ძლიერია მათი იერი, თუ როგორია ეს შავი ენერგეტიკა. რას ემსახურებოდა და რა დანიშნულებაც ჰქონდა სხვა თემა, მაგრამ მხატვარი, თუკი ნამდვილი ხელოვანია, ტკბილ და დამაქრულ რევერანსებს არ აკეთებს“⁶³.

ამავე პერიოდიდან, ცალსახად ჩნდება იდეოლოგიურ ნორმატივებთან ღია დაპირისპირების პრეცედენტები. 1950-იანი წლების მიწურულიდან, საბჭოთა პერიფერიებში კულტურული განვითარების მრავალფეროვნება მხატვრული ინტელიგენციის შიდა დიფერენციაციის მიზეზი ხდება, რომელმაც განსაზღვრა ხელისუფლებასთან სხვადასხვა ქცევითი მოდელის შემუშავება – პირდაპირი მსახურებიდან „ღია კონფლიქტამდე“. ამ ცვლილებების საპასუხოდ ჩნდება მოთხოვნა იგავურ თხრობაზე, ყალიბდება სუბკულტურები და სხვა⁶⁴.

შინაგანი კონფლიქტის ტვირთს საბჭოთა ავანგარდში მდგომი არაერთი ხელოვანი ატარებდა, რომელთა მხატვრულ იდენტობას სწორედ მათივე შემოქმედების წინააღმდეგობრივი ხასიათი განსაზღვრავდა⁶⁵. ოფიციალური სამსახურში ჩამდგარ ავტორებს „დაკვეთისა“ და შემოქმედებითი ხედვის ურთიერთმორგების დილემა უნდა გადაეჭრათ, რათა „საბჭოთა კომუნიკაციურ სისტემაში დამაჯერებლად გადართულიყვნენ“⁶⁶. ბოლოს და ბოლოს, შაბლონზე მუშაობა, ერთი მხრივ, ხსნიდა საავტორო პასუხისმგებლობის საკითხს, მაგრამ, მეორე მხრივ, ყურადღების მოდუნება რისკის შემცველიც შეიძლებოდა გამხდარიყო. სახვითი ლენინიანის ქართული ინვარიანტი ორმაგი მხატვრული სტანდარტების მოვლენად ჩამოყალიბდა, რომელშიც, როგორც ჩანს, ბუნებრივად თანაარსებობდა უნიჭო ეპიგონობა და შემოქმედებითი გაქანება, სისტემური ძალადობა და მხატვრული გამოწვევები.

შას, ს. მურადიანის, მოგვიანებით, ვ. რუსუ-ჩობანუს, ო. ფილატიჩევის და სხვათა ნამუშევრები.

⁶³ ნ. ჭინჭარაული, დაკარგული დროისა და გმირის ძიებაში, *Ars Georgica*, სერია B, 2018; ონლაინ პლატფორმა georgianart.ge

⁶⁴ Е. Раскатова, *Советская власть и художественная интеллигенция в 1964-1985 гг.*, автореферат диссертации, Москва, 2010, онлайн платформа cheloveknauka.com.

⁶⁵ Т. Круглова, *Соблазны соцреализма, попытки «зависти», упоение причастностью: о советском художественном конформизме, Неприкосновенный запас*, 2014, №4; онлайн платформа intelros.ru.

⁶⁶ იქვე.

NINO CHINCHARAULI

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

LENINIANA – THE FORGOTTEN PHANTOM OF GEORGIAN PAINTING

In 1920s, in the Soviet Union including Georgia the name of Vladimir Lenin became the herald of a new propagandistic culture. It is impossible to imagine the Soviet culture of totalitarianism without the phenomenon of Leniniana – a project that was based on a cult of a leader. This conjunctural project was launched in mid-1920s, however official collections were formed a bit later, in the 1930s. Leniniana was related to the privileged artistic circles which united a small group of famous, well-paid, influential artists with connections to the official authorities. Unlike thousands of the ordinary artists, these propagandist elite enjoyed monopoly on procuring and distributing the profitable state commissions and awards. However, regardless of social hierarchy the Soviet Leniniana required from the artists to strictly follow certain common iconography.

Universal standardization of Lenin's image led to industrial production of Leniniana paintings which were created by several generations of artists in culturally differentiated fraternal republics. The unified art of Leniniana should have served as a basis for cultural consolidation of multinational Soviet Union. It is noteworthy to mention that these were not artistic but the social categories of Leniniana (which had become a kind of lever for cultural politics) that became worth of paying attention – a fact that is not surprising if we consider its contribution to the ideological upbringing which made it an essential feature of the Soviet culture.

Formed under the auspices of the Socialist Realism, the “Georgian Soviet Art” was not based solely on unsightly ballast of mass production as many talented professional artists were interested in nomenclative thematic too. Their creative work determined the artistic significance of commissions made by the Communist Party, since ideology and local experience of artistic expression were organically merged in the best propagandistic works.

In Georgia the normative schemes for Leniniana paintings were “selective” in nature. The preference was given to certain thematic frameworks and ideological focus of the art works was altered according to the history of the regional Communist Party. Iconographic images originating from the metropolis of Moscow were “replaced” by cultural codes of Georgia. The latter feature is particularly noticeable in Leniniana paintings which initially included imitative elements that were later replaced with original creative content. Despite long-standing “Leninian” interventions, Leniniana did not manage to become part of the national identity in Georgian art.



1. ვ. ლენინი კომინტერნის III კონგრესზე, მარჯვნივ – ი. ბროდსკი, 1919
V. Lenin at the Third Congress of Comintern. On the right: painter I. Brodsky, 1919



2. ი. გამრეკელი, ვ.ი. ლენინი, 1924
I. Gamrekeli, V. I. Lenin, 1924



3. ა. მრეულიშვილი, დასვენების დღე, 1933
A. Mrevlishvili, Holiday, 1933



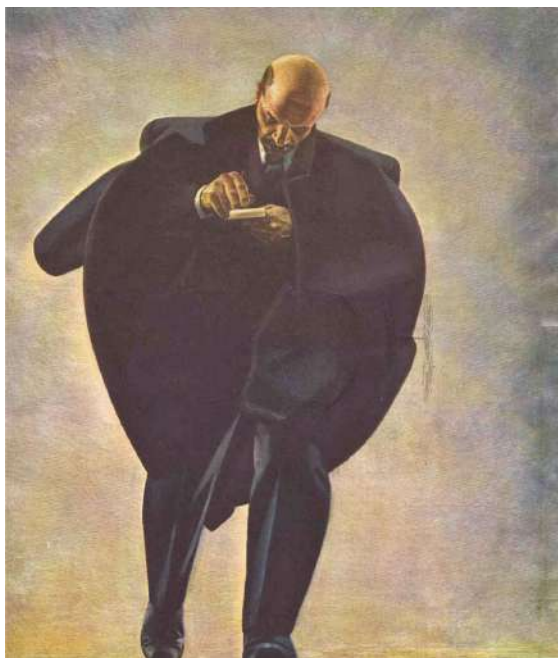
4. უ. ჯაფარიძე, ვ.ი. ლენინის პორტრეტი, 1958
U. Japaridze, Portrait of V. Lenin, 1958



5. რ. კეჭელმაძე, ვ.ი. ლენინის გამოსვლა რსდმპ II ყრილობაზე, 1957
R. Kechagmadze, V. Lenin's Speech at the Second Congress of People's Russian Social-Democrat Party, 1957



6. გ. გელოვანი, ვ.ი. ლენინი რაზლივში, 1960
G. Gelovani, V. Lenin in Razliv, 1960



7. გ. გელოვანი, ვ.ი. ლენინი – რევოლუციის ბელადი, 1969
G. Gelovani, V.I. Lenin – The Leader of Revolution, 1969



8. ი. ვეფხვაძე, ოქტომბრის შტაბი, 1969
I. Vepkhvadze, The October Headquarter, 1969



9. ზ. ლეჟავა, ლენინის კოჰორტა, 1970

Z. Lejava, The Cohort of Lenin, 1970

ცინია კილაძე

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

გოტფრიდ ბოემის ჰერმენევტიკული ხედვა და მოდერნისტული პორტრეტები

ჰერმენევტიკა ფილოსოფიური მიმართულებაა, მეთოდია, რომელიც, როგორც ცნობილია, უმთავრესად ენათმეცნიერებაშია დამკვიდრებული, ლიტერატურულ ტექსტებში დაშიფრული სიმბოლოებისა და მეტაფორების ინტერპრეტაციისთვის. ხელოვნების ისტორიასთან მიმართებაში მისი გამოყენება XX საუკუნის მიჯნიდან იწყება. განსაკუთრებით აქტუალური ის 1970-80-იან წლებში ხდება, ისეთ მეცნიერებთან როგორებიც არიან: გოტფრიდ ბოემი, მაქს იმდაჰლი, ოსკარ ბეჩმანი, ვოლფგანგ კემპი და სხვები. ამჯერად ჩვენ შევეხებით ფილოსოფიური ჰერმენევტიკის დამფუძნებლის ჰანს გეორგ გადამერის მოწაფის, შვეიცარიელი ფილოსოფოსისა და ხელოვნების ისტორიკოსის გოტფრიდ ბოემის ერთ-ერთ კვლევას. ზოგადად ამ მეცნიერის ჰერმენევტიკული ხედვა ორიგინალურია, მისი აზრით, ნახატის ჰერმენევტიკა იწყება იქ სადაც მისი ვიზუალური აღქმა გადადის მეტყველებაში¹. როგორც ჰ.გ. გადამერის მემკვიდრე, ბოემი გვთავაზობს ხელოვნების ნიმუშის წაკითხვის ალტერნატიულ გზას – რაციონალურ შეცნობაზე მეტად, სუბიექტური საწყისის, შემოქმედებითი ინტუიციის გამოვლენას, ხელოვნების ნიმუშის ფსიქოლოგიური და არა გნოსეოლოგიური პრინციპებით წაკითხვის შესაძლებლობას, შემოქმედის მე-ს ფსიქოლოგიაში ჩაღრმავებასა და მის შეგრძნებას. ამ პროცესში პირველ პლანზეა „ემპათია“, თანაგანცდა და აქედან გამომდინარე, ცხადია, მნიშვნელოვანი ხდება მაყურებლის, აღმქმელის გათვალისწინება, რეცეფციის ესთეტიკა². ჰერმენევტიკული მიდგომა არა მხოლოდ წარმოაჩენს მნახველის იმანენტურობას ნაწარმოებში, არამედ ამბობს, რომ გასათვალისწინებელია თვით მაყურებლის სუბიექტური წინაპირობები, თუ როგორ, რა მზაობით მიეახლება და აღიქვამს ის ხელოვნების ნიმუშს, როგორია ხელოვნების ნიმუშის კულტურულ-ისტორიული და სოციალური კონტექსტის რესტავრაციასთან ერთად, მნახველის ფსიქოლოგიური თუ ისტორიულ-სოციალური მდგომარეობა.

სწორედ რეცეფციის ესთეტიკას უთმობს დიდ ადგილს გოტფრიდ ბოემი თავის წიგნში „პორტრეტი და ინდივიდუალურობა“³, სადაც განხილულია ძირითადად რენესანსული ეპოქის პორტრეტები. ჩვენ შევეხებით ამ წიგნში მოცემულ მხოლოდ ზოგიერთ მოსაზრებას და შევეცდებით ქართული მაგალითები მოვარგოთ მისეულ ხედვას. პორტრეტული ხელოვნების განხილვისას, გოტფრიდ ბოემი ამბობს, რომ რენესანსის ეპოქიდან ჩნდება ე.წ. „სუვერენული „დამოუკიდებელი“ პორტრეტი.

რას გულისხმობს ის ამ „დამოუკიდებელ“ პორტრეტში?

გოტფრიდ ბოემი პორტრეტულ მხატვრობას განსაზღვრავს მისივე ინდივიდუალურობის მიხედვით. თუკი შუა საუკუნეებში პორტრეტი ემსახურებოდა პერსონიფიკაციას, საკრალურ, მემორიულ თუ სხვა დანიშნულებას, რენესანსის ეპოქიდან ადამიანი საკუთარი ინდივიდუალურობის დამკვიდრების გზას დაადგა და პორტრეტული მხატვრობაც ახალი ჰუმანისტური მსოფლმხედველობის გამომხატველი შეიქმნა. პორტრეტში უმთავრესი გახდა გამოსახულის, ნატურის ინდივიდუალურობის წარმოჩენა და ის იქცა ადამიანის რაობისა და ინდივიდუალურობის შემეცნების ერთ-ერთ საშუალებად. გ. ბოემის აზრით, გაჩნდა „დამოუკიდებელი“ პორტრეტი, რომლის განვითარებამ გარკვეული წვლილი შეიტანა ზოგადად ინდივიდუალიზმის განვითარებაში. ამ დამოუკიდებელი პორტრეტის დამახასიათებელი ნიშანია მნახველთან კომუნიკაციის დამყარება და მასში გარკვეული იმპულსების გამოწვევა. პორტრეტში იმთავითვე ნაგულისხმებია მაყურებელი. მისი ფორმატიდან, წერის მანერიდან, კომპოზიცი-

¹ *Study in the Cultural History of the Interwar Poznań*, Poznań 1992, გვ.96.

² *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Herausgegeben von Wolfgang Kemp, Berlin, 1992, გვ.7.

³ G. Bohem, *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*, Munich, 1985.

ის სტრუქტურულიდან გამომდინარე, აშკარა ხდება თუ რა პერსპექტივას გვთავაზობს სურათი. ყველა პორტრეტს თავისი აღქმის წერტილი, აღქმისთვის გასათვალისწინებელი და ოპტიმალური მანძილი აქვს⁴. პორტრეტები დიალოგში შედიან მაყურებელთან, განსაკუთრებით თავისი დროის მაყურებელთან. მათთვის უფრო გასაგები უნდა ყოფილიყო ასახული ქესტების, მიმიკის, მოძარობის ენა, ვიდრე ეს დღეს თანამედროვე მნახველისთვის არის. დამოუკიდებელი პორტრეტი თითქოს თავის მსგავსს ეძიებს მაყურებელში. მაგ., გ. ბოემი განიხილავს იან ვან ეიკის კარდინალ ნიკოლო ალბერგადტის პორტრეტს (სურ. 1). მისი აზრით, სურათში სახეზეა დეტალების გულდასმითი ჩვენება, ნატურმორტისებური სიზუსტე, რაც წესრიგს გამოხატავს და პიროვნებას ახასიათებს როგორც მოწესრიგებულსა და განყენებულს. ჩნდება დეტალების სიმრავლე, რომლებიც ერთიან ფორმაშია გამთლიანებული. ე. პანოვსკის აზრითაც, იან ვან ეიკი აგებს თავის მხატვრობას უსასრულო, მცირე დეტალებზე დაკვირვებით, რომლებიც ზოგად ფორმაშია ინტეგრირებული⁵. ნატურის შინაგანი მდგომარეობა, სიმშვიდე, კონცენტრაცია და მისი წოდება, მშვიდობისმყოფელი კარდინალის მისია თანხვედრაშია ერთმანეთთან. იან ვან ეიკი ერთდროულად თითქოს ტელეკოპითაც მუშაობს და მიკროსკოპითაც⁶ და ეს ორივე ინსტრუმენტი იმისთვისაა, რომ გამოსახულის ინდივიდუალურობა, მისი შინაგანი ბუნება გვიჩვენოს. აქედან გამომდინარე, პორტრეტის აღქმის მანძილი საშუალოა. იგი არც ძალიან, ძალიან შორი ხედიდან და არც ძალიან ახლოსაა აღსაქმელი. მიღწეულია ბალანსი კრებით სახესა და წვრილად დანახულ დეტალებს შორის. საკუთარ თავზე ორიენტირება და ამავდროულად გარემოსკენ მიმართება ხასიათშიც ჩანს. კარდინალი გარეთ იყურება, თუმცა ძალიანაც არ იჭრება ჩვენს სივრცეში.

ზოგადად, ეპოქათა მანძილზე ინდივიდუალიზმის მატებასთან ერთად, მატულობს პორტრეტის მნახველზე ორიენტირების ხარისხიც, რაც უახლეს დროში, განსაკუთრებით მოდერნიზმში აღწევს ერთგვარ კულმანაციას. ჩნდება მნახველთან

აქტიური კონტაქტის, თითქოს სასურათო სიბრტყიდან გადმოსვლის ტენდენცია, ახლო პლანები, ექსპრესია. მაგ., ჯერ კიდევ რეალისტ მხატვარ გუსტავ კურბესთან⁷, და შემდგომ XX საუკუნის მხატვრობაში (სურ. 2).

ჩვენში ე.წ. დამოუკიდებელი პორტრეტი გ. ბოემის თვალსაზრისს თუ გავყვებით, მოდერნიზმის ეპოქაში ჩნდება. მანამდელ, XVIII საუკუნის მიწურულის და XIX საუკუნის პორტრეტებზე (სურ. 3, 4) ადამიანი თავისი ინდივიდუალური ნიშნებითა და ხასიათით სამყაროს განუყოფელი ნაწილია და არა მას მოწყვეტილი და მასთან დაპირისპირებული სუბიექტი. უნივერსალური მთლიანობის შეგრძნება ჯერ კიდევ ურყევია და ეს პორტრეტები მაყურებელთან მიმართებაშიც ერთგვარ თავშეკავებას, დისტანციას ავლენს. ისინი თითქოს თავიანთ იდეალურ გარემოში არსებობენ და თვითგმარნი არიან. ქართული დაზგური მხატვრობის მომდევნო, ე.წ. პირველი თაობის მხატვრები – გ. გაბაშვილი, ალ. მრევლიშვილი, გრ. მაისურაძე და სხვანი, უფრო ილუზიონისტური ფორმის შექმნისა და მსგავსების საკითხებით იყვნენ დაინტერესებულნი (სურ. 5). მკაფიოდ გამოსატული სუბიექტურობა კი ჩვენში სწორედ XX საუკუნიდან ჩნდება, ევროპული გამოცდილების გაზიარებით. აღრე თუ ყველაფერი ერთგვარი ნიშანი იყო, რომელსაც თავისი საზრისი ჰქონდა და ამას ადვილად ამოიცნობდა მაყურებელი, მაგ., გარკვეული ქესტი თუ გარეგნობის ელემენტი, შემდგომში, ინდივიდუალიზმის განვითარების გზაზე, ეს ერთსახოვნება, ერთსაზრისიანობა იკარგება. საკრალური საწყისი გადის ყოფიდან, მთლიანობა ირღვევა და ნიშნები და საზრისებიც ირევა. ამ დროს ისეთი შეგრძნება ჩნდება, რომ თითქოს პორტრეტები ვეღარ არსებობენ მაყურებლის გარეშე. სწორედ პორტრეტულ მხატვრობაში განსაკუთრებით კარგად ჩანს ინდივიდუალიზმის განვითარებასთან ერთად, პიროვნებისა და სამყაროს მთლიანობის რღვევა, და ის, რომ პიროვნება ერთგვარ დეკონსტრუქციას განიცდის. მისი პერსონა იშლება სხვადასხვა ნაწილებად, ასპექტებად და მძაფრი ინდივიდუალურობის ან ემოციური ექსპრესიის გადმოსაცემად გამოიკვეთება ერთი რომელიმე ასპექტი.

⁴ G. Bohem, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 48.

⁵ G. Bohem, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 130.

⁶ იქვე, გვ. 133.

⁷ A. Bond, J. Woodall, T. J. Clark, L. J. Jordanova, J. L. Koerner, *Self Portrait, Renaissance to Contemporary*, London, 2006, გვ. 33.

პარადოქსულია, რომ ინდივიდუალიზმის მატებასთან ერთად, მატულობს ერთგვარი კონფლიქტურობის შეგრძნებაც. ჩნდება ოპოზიციები როგორც გამოსახვის ხერხებში, ასევე პორტრეტის ხასიათშიც, ჩნდება დისონანსური ელემენტები, კონტრასტი და გაორება. შეიძლება ითქვას, რომ მოდერნისტულ ხანაში ე.წ. „დამოუკიდებელ“ პორტრეტს აღქმის ინტენსივობასთან ერთად, ერთგვარი კონფლიქტურობა, შინაგანი გაორების შეგრძნება ახასიათებს.

განსაკუთრებული სიმძაფრით ეს ავტოპორტრეტების ჟანრში ჩნდება ხოლმე, რასაც თავისი მიზეზები აქვს. მაგალითად მოგვყავს ელენე ახვლედიანის ავტოპორტრეტები (სურ. 6,7,8). მოგვხსენებათ, ის პეიზაჟისტი იყო და მისი ეს რამდენიმე იშვიათი პორტრეტი საკმარისად დრამატულ შთაბეჭდილებას ტოვებს. აქ მხატვარი შეიძლება ითქვას, კონფლიქტშია სამყაროსთან. მიუხედავად იმისა, რომ სამივე პორტრეტი მკერდამდეა ასახული, თვალში საცემია ლამის არაბუნებრივად მკვეთრი მოძრაობა, თავის მოტრიალება, ახლოს მოტანილი კადრი, დისპროპორცია, ზედმიწევნით დაჟინებული და მახვილი, ექსპრესიული მზერა, რაც შინაგანი დრამის შთაბეჭდილებას ქმნის. ეს მღელვარების განცდა, დინამიკა, შინაგანი დაძაბულობა გარკვეული სახვითი ოპოზიციებითაა მიღწეული. ესენია, ერთი მხრივ, ახლო პლანად მოტანილი მკვეთრი მოძრაობა, თითქოს წუთიერი მდგომარეობის ასახვა, რომელიც დიდხანს ვერ გაგრძელდება და მეორე მხრივ, მაგ., ფერწერული პორტრეტის მაგალითზე (სურ.6) გრუზა თმისა და სამოსის მუქი შავი ლაქების სიმყარე ღია ფერის ფონზე, ერთგვარი ჩაკეტილობა, რასაც გამოსახულების კადრში გაჭედვაც ხელს უწყობს. მოძრაობასთან ერთად, სახეზეა გარკვეული სტატიკაც, რასაც წერის მანერაც – ძალზე მკაფიო, თითქოს ნაჭედი ნახატი, ხაზოვანი ლაქები განაპირობებს.

ეს განსაკუთრებით ჩანს ჩანახატების მაგალითზე (სურ. 7). არაბუნებრივად დაძაბული გამომეტყველება, ოდნავ წინ წაწეული თავი, ყბა და საპირისპიროდ მიმართული მზერა, რომლის ასე დიდხანს შეჩერება რეალურად ალბათ შეუძლებელიცაა. ერთი მხრივ, უკიდურესი ექსპრესია და დინამიკა და მეორე მხრივ, ნახატის ძალზე დამაჯერებელი, დასრულებული, მკვეთრი ხასიათი, ჩაკეტილი სი-

ლუეტი, ჩრდილების სიმუქე და სიგლუვე. თეთრი პერანგის მინიმალისტური, მკვეთრი მონახაზი და მუქი ჩრდილებით დამუშავებული სახე, თავი თითქოს დისონანსშია ერთმანეთთან. მხატვარი ასახავს ცვალებად, მოძრავ მდგომარეობას, მაგრამ ამასთანავე, ფორმების ფიქსაციას, მათ სტატიკურ გაშვებას ახდენს. იქნებ ამგვარი კონტრასტული ასპექტების გამოყენებით ის თავის შინაგან კულმინაციურ მდგომარეობას, გაორებას გამოხატავს. ის უპირისპირდება გარემოს, დაეჭვებულია, კონფლიქტშია მასთან და ამასთანავე, თვითირონიზებასაც გამოხატავს, ლამის გროტესკულად და კარიკატურულად წარმოაჩენს თავს.

მესამე ჩანახატზე (სურ. 8) საინტერესოა განათება. მას თითქოს ხელოვნურად მიანათეს შუქი, რაც იმთავითვე დრამატულობას სძენს პორტრეტს და ლამის კუბისტურად ანაწევრებს ჩრდილებს სახეზე. ეს კვლავ მხატვრის შინაგანი მდგომარეობის გამოხატვაა. აქაც ნახატის ძლიერი, დამაჯერებელი ხასიათი შერწყმულია მზერის სიმახვილესთან, პოზის დინამიკასა და ცვალებადობასთან.

გოტფრიდ ბოემი რენესანსული პორტრეტების ანალიზისას ამბობს, რომ დამოუკიდებელი პორტრეტის ერთ-ერთი ჰერმენევტიკული კატეგორიაა ასევე ე.წ. შუალედურობა⁸. ეს ნიშნავს რომ ნატურის ინდივიდუალურობა ყველაზე კარგად მაშინ ვლინდება, როდესაც ერთგვარი ზომიერებაა დაცული, ანუ უკიდურესი ემოცია ნაკლებად გამოიხატება. მაგ., ტირილისა და სიცილის ასახვა ქმნის საფრთხეს, რომ სახე გაშვდება და პორტრეტის მაგივრად მივიღებთ პორტრეტ-ტიპს ან კარიკატურას. გამომეტყველების ზომიერი ბალანსი განასხვავებს პორტრეტს კარიკატურისგან. მისი აზრით, სწორედ ამ შუალედურ მდგომარეობაში ასახული ადამიანი ყველაზე კარგად გადმოსცემს ინდივიდუალურობასა და საკუთარ შინაგან მდგომარეობას, ანუ ინდივიდუალურობა პორტრეტში ერთგვარი ბალანსის რეზულტატია. მაგ., ჰოლანდიაში მძაფრი და უცნაური მიმიკის მქონე პორტრეტები ცალკე ჟანრს – ე.წ. ტრონიებს წარმოადგენდა. ეს იყო უმეტესად ანონიმური ნატურები სახის უცნაური გამომეტყველებებით, რომელთაც ხშირად ალეგორიული დატვირთვა ჰქონდა.

⁸ G. Bohem, *დასახ. ნაშრ.*, გვ.157.

აქვე გვახსენდება რემბრანდტის ავტოპორტრეტები (სურ.9), სადაც ის სხვადასხვა როლებს თამაშობს, განსხვავებულ გამომეტყველებებს ირგებს როგორც ნიღბებს. როგორც ჰანს ბელტინგი მიიჩნევს⁹, რემბრანდტი პირველია ავტოპორტრეტებში, ვინც ასახავს ფიქციას, წარმოსახულს, შეთხზულს საკუთარი თავის შესახებ. ის ქმნის საკუთარი თავის მეტამორფოზებს და ამ თამაშით, ნიღბების მორგებით თითქოს სურს მივიდეს საკუთარი პიროვნების სიდრემდე. ეს ნიღბები საკუთარი თავის შეცნობისკენ სწრაფვის გამოხატულებაა და არა უბრალოდ სხვადასხვა მიმიკების ასახვა. გ. ბოემის აზრითაც, რემბრანდტი პირველია, ვინც ინდივიდუალურობის ისტორიაში ახალი ფურცელი გადაშალა. მის შემთხვევაში პორტრეტმა დაიძვირა საკუთარი იდენტობა და განთავისუფლდა ნიმუშისგან. მიზანი გახდა არა იმდენად მსგავსების ასახვა, არამედ საკუთარი იდენტობის და დამოუკიდებლობის გამოვლენა. ამ მხრივ, რემბრანდტის მნატურობა მოდერნისტული ხედვის დასაწყისია და მასზე შეიძლება ითქვას, რომ ის პირველი აბსტრაქციონისტიც კია¹⁰. ამგვარი, რემბრანდტისეული დამოკიდებულება მოდერნიზმში გრძელდება. მნატურები მიმართავენ თამაშის, გროტესკის, ირონიის კატეგორიებს საკუთარი თავის გამოსავლენად. ასეა პ. გოგენტან, მ. შაგალთან, პ. პიკასოსთან, მ. ბუქმანთან, ლ. კირხნერთან და სხვებთან და ჩვენს შემთხვევაში, ელენე ახვლედიანთან. რომელთანაც მიუხედავად იმისა, რომ სურათი კარიკატურის ზღვარზეა, ის მაინც ინარჩუნებს სერიოზული, ინდივიდუალური პორტრეტისთვის აუცილებელ ე.წ. „შუალედურობას“. მსგავსი გროტესკულობა ვალერიან სიდამონ ერისთავის ავტოპორტრეტებშიც შეიძლება დავინახოთ, თუმცა აქ ის სხვაგვარი სახისა და შინაარსისაა.

კიდევ ერთი ჰერმენევტიკული ფენომენი, რომელსაც გოტფრიდ ბოემი გამოჰყოფს პორტრეტთან მიმართებაში არის, ასე ვთქვათ, ხასიათის და ქმედების ურთიერთდამოკიდებულება¹¹. ისტო-

რიული პორტრეტებისგან განსხვავებით, დამოუკიდებელ პორტრეტებზე ქმედება ნაკლებად გამოისახება. თუმცა გ. ბოემის მოსაზრებით, თუნდაც მკერდამდე გამოსახულ პერსონებს თუ დავაკვირდებით, აღმოვაჩენთ, რომ ამ პორტრეტებში მოქმედება არ არის გამოსახული, მაგრამ მოსალოდნელი მოქმედების მომენტები გამოსახულის პოტენციაშია ჩადებული. მეცნიერის აზრით, დამოუკიდებელი პორტრეტი აგებულია გარკვეული იმპულსების, ე.წ. „აფექტური სიგნალების“ თანახმად, რომელთა მიხედვითაც შესაძლოა გამოსახული ადამიანის არა მხოლოდ ხასიათი და შინაგანი მდგომარეობა, არამედ ქცევის, მოქმედების პოტენცია წავიკითხოთ, ჩვენი წარმოსახვით გავაგრძელოთ გამოსახულების მოსალოდნელი ქმედება, ფაქტობრივად, ჩვენვე გავაგრძელოთ ხელოვნების ნიმუში ჩვენს სივრცეში, ანუ ის ერთგვარ დაუსრულებელ პროცესში, უსასრულობაში აღვიქვათ. აქ ირთვება ის ფსიქონალიზის ელემენტი, რაც ახასიათებს ჰერმენევტიკულ მიდგომას და ასევე რეცეფციული ესთეტიკის ერთგვარი სუბიექტური ელემენტი.

მაგ., ანტონელო და მესინას პორტრეტის მაგალითზე¹² (სურ.10), გ. ბოემი ამბობს, რომ ეს გამოსახულება მცირე ფორმატშიც კი ძლიერ სამოქმედო სივრცეს ქმნის. დიოგონალური რიტმი, მახვილი, აქტიური მზერის მიმართულება, მკვეთრი ვექტორები, რომლებზეც იგება კომპოზიცია და რომლებიც ცენტრიდან გარეთ გადის და შემდეგ ისევ აბრუნებს ჩვენს მზერას ცენტრისკენ, გამოსახულის მზერისკენ, რომელიც პორტრეტის ბირთვს წარმოადგენს. მართლაც, კონცენტრირებული, შემართული ხასიათის გამო, ამ უცნობი მამაკაცის პორტრეტს კონდოტიერის, სამხედრო მეთაურის პორტრეტი შეარქვეს.

ისევ ელენე ახვლედიანის ავტოპორტრეტებს რომ დავუბრუნდეთ, აშკარად გამოჩნდება ნატურის შინაგანი მდგომარეობის და მოქმედების ურთიერთდამოკიდებულება. მნატური ქმნის უკიდურესად დრამატულ სახეს, რომელიც სურათის სიბრტყიდან თითქოს სადაცაა მნახველის სივრცეში გადაინაცვლებს. გამოსახულების სიბრტყეები, ლაქები, მისი კომპოზიციური მიმართებები, დიოგონალები, მოძრაობა, ფორმათა აგებულება, ყო-

⁹ H. Belting, *Faces, eine Geschichte des Gesichts München*, 2013. გვ., 176; მისივე, *Persona: die Masken des Selbst und das Gesicht*, Wien, 2009, გვ., 47.

¹⁰ П. Волкова, *Мост над бездной*, документалистика – телеканал «Культура», Рембрандт Харменс ван Рейн 12 из 12 серий; <https://www.youtube.com/watch?v=00nW4KizGvY>

¹¹ G. Bohem, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 145.

¹² G. Bohem, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 163.

ველივე ისეა შესრულებული, რომ ადვილად წარმოსადგენს ხდის თუ როგორ შეიძლება გაგრძელდეს მისი მოძრაობა, მოქმედება.

მხატვარი თითქოს ბრძოლისთვის გამზადებულ მატადორს¹³ წააგავს, რომელიც ცოტაც და რაღაც სტიქიურთან ბრძოლაში ჩაებმება. იქნებ მისი მზერის ადრესატი ის ქაოსური გარემოა, რომელშიც მხატვარს მოუწია ცხოვრება და თავის დამკვიდრება ან კიდევ სტიქიური საწყისი, რომელსაც მხატვარი უპირისპირდება, საკუთარი შემოქმედებითი პოტენციალია, როგორც ქაოსი, რომელიც მისი მოსათვინიერებელია.

პორტრეტის სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაციებია შესაძლებელი, თუმცა ერთი ცხადია – ქალი მხატვარი საკუთარი თავისთვის მასკულიზირებული ნაკვების მიანიჭებით და გროტესკული უტრირებით თითქოს საკუთარი ბედისწერის განსაკუთრებულ ხვედრს გვანახებს. აშკარაა სურვილი არაორდინარული სახით წარმოაჩინოს თავი, ხაზი გაუსვას საკუთარი თავის საბედისწერო ინდივიდუალურობას.

მსგავსი მაგალითია ახალგაზრდა პოლ სეზანის ავტოპორტრეტი, სადაც მხატვარი საკუთარი ბედისწერის განცდილთა განმსჭვალული და საკუთარ არაორდინარულობას გვიჩვენებს. მასთანაც, როგორც ე. ახვლედიანთან, ეპატაჟის მცდელობა თვითირონიამდე მიდის. მკვლევართა აზრით¹⁴, პოლ სეზანი ამ ადრეულ ავტოპორტრეტში (სურ. 11) ერთგვარ განაცხადს აკეთებს საკუთარი არტისტული მე-ს დასამკვიდრებლად, ოჯახის სურვილის საწინააღმდეგოდ.

საკუთარი პიროვნების სიმბოლური მისტიფიკაციის ამბიციას ხშირია ასევე პ. პიკასოს ავტოპორტრეტებშიც¹⁵ (სურ. 12, 13). ის თითქოს დემონურ ძალას ანიჭებს საკუთარ პერსონას და სურს დამაჰიპნოზირებული მზერით მონუსხოს მნახველი. ხელოვანთა გამხოლოება, განცალკევება, ინდივიდუალიზმის განვითარებასთან ერთად, ორიგინალური თვითგამოხატვის ძლიერ მისწრაფებას ქმნის.

ეს ყოველივე გარკვეულწილად, ადასტურებს გოტფრიდ ბოემის მოსაზრებას, რომ პორტრეტი ინდივიდუალური, დამოუკიდებელია მაშინ, როდესაც ის იწვევს გარკვეულ იმპულსებს მნახველში, ცდილობს მისი მსგავსი იპოვოს მაყურებელში, ანუ როდესაც მას გარე სამყაროსთან აქვს ხიდი გადებული.

ბოლოს აღვნიშნავ, რომ გოტფრიდ ბოემი კვლევის შედეგად ასაბუთებს, რომ ასახვის ინდივიდუალურობა და გამოსახულის ინდივიდუალურობა პორტრეტში ერთმანეთზეა დამოკიდებული და ერთმანეთით იქმნება. ეს რომ კონკრეტული ნიმუშების მაგალითზე დავინახოთ რთული და გრძელი კვლევაა საჭირო, რომელიც, სუბიექტური რეცეფციის გზაზე, სიფრთხილეს მოითხოვს. თუმცა ნაწილობრივ ამ მცირე მონახაზითაც გამოჩნდა, რომ მართლაც, ინდივიდუალური ასახვის ხერხები და ნატურის ინდივიდუალურობა ხშირად ურთიერთგადაჯაჭვული და ურთიერთგანმაპირობებელია.

¹³ ელენე ახვლედიანი: *სურათები კერძო კოლექციიდან*, რედ. ბ. წიქორიძე, თბ., 2009, გვ.5.

¹⁴ *Cezanne the self-portraits*, London, 2001, გვ. 127.

¹⁵ U. Husmeier-Schirlitz, *Picassos Selbstbildnisse im Spannungsfeld von Individualität und Transformation*, Frankfurt am Mein, 2004, გვ. 55; *Picasso and Portraiture, presentation and transformation*, ed. W. Rubin, New York, 1996.

TSISIA KILADZE

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

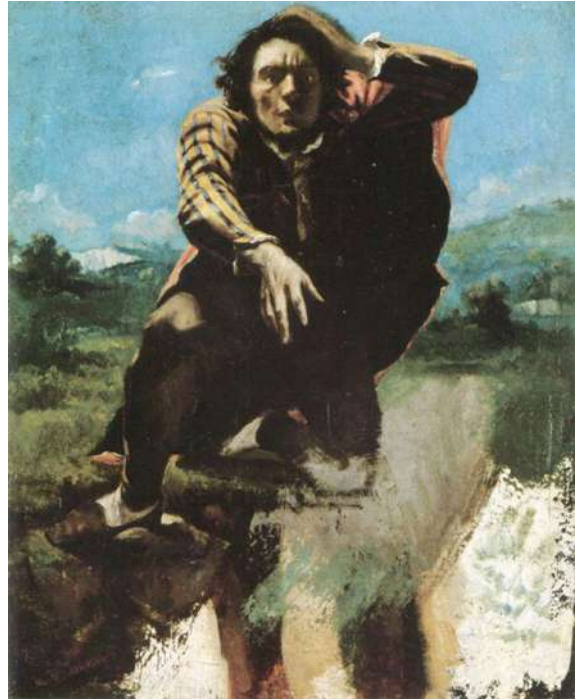
GOTTFRIED BOEHM'S HERMENEUTICAL INSPIRATION AND MODERNIST PORTRAITS

The article examines the hermeneutic vision of the Swiss philosopher and art historian Gottfried Boehm in the study of art and discusses the main methodological postulates set forth in his book "Portrait and Individual", the aesthetics of reception. During analyzing of portraiture, Gottfried Boehm says that the so-called sovereign, "independent" portrait originates from Renaissance and represents the features and categories characteristic to this type of painting. Perceptual psychology, as well as the psychological or historical and social state of the visitor, restoration of cultural, historic, and social context of the work of art are especially important when characterizing these categories.

This so-called "independent" portrait emerges on the example of Georgian painting in the modern era. The article discusses examples of Georgian modernist portraits (mainly self-portraits of Elene Akhvlediani), and provides the analysis of their perception based on G. Boehm's method. As a result, it shows that individuality of reflection and individuality of the image (nature) in the portrait are interdependent and created by each other. The means of individual reflection and the individuality of nature are often intertwined.



1. იან ვან ეიკი, კარდინალ ნიკოლო ალბერგატის პორტრეტი, 1435
Jan van Eyck, Portrait of Cardinal Niccolò Albergati, 1435



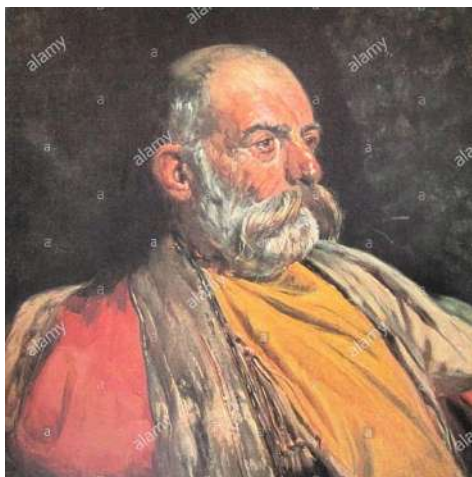
2. გუსტავ კურბე, სასოწარკვეთილი კაცი, 1843-44
Gustav Courbet, Man Mad with Fear, 1843-1844



3. უცნობი მხატვარი, თავადის ასული სალომე ანდრონიკაშვილი, XIX საუკუნის შუა წლები
Unknown artist, Princess Salome Andronikashvili, 19th century



4. უცნობი მხატვარი, ნინო ერისთავი 1829
Unknown artist, Princess Nino Eristavi, 1829



5. გიგო გაბაშვილი, პორტრეტი, 1902
Gigo Gabashvili, Portrait, 1902



6. ელენე ახვლედიანი, ავტოპორტრეტი, 1924-26
Elene Akhvediani, Self-portrait, 1924-1926



7. ელენე ახვლედიანი, ავტოპორტრეტი, ჩანახატი, 1924
Elene Akhvediani, Self-portrait, sketch, 1924



8. ელენე ახვლედიანი, ავტოპორტრეტი, ჩანახატი, 1924
Elene Akhvediani, Self-portrait, sketch, 1924



9. რემბრანდტი, ავტოპორტრეტები, 1630-იანი წლები

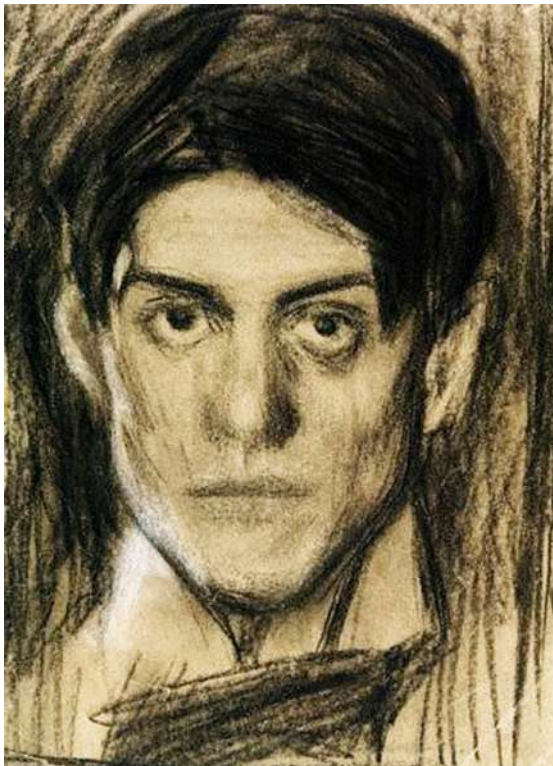
Rembrandt van Rijn, Self-portraits, 1630s



10. ანტონელო და მესინა, კონდოტიერის პორტრეტი, 1475
Antonello da Messina, Portrait of a Man,
called condottiere, 1475



11. პოლ სეზანი, ავტოპორტრეტი, 1862-64
Paul Cezanne, Self-portrait, 1862-1864



12. პაბლო პიკასო, ავტოპორტრეტი, 1900
Pablo Picasso, Self-portrait, 1900



13. პაბლო პიკასო, ავტოპორტრეტი, 1918
Pablo Picasso, Self-portrait, 1918

ქეთევან (ქეთი) შავგულიძე

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

„სიმულაცია არის სიმულაცია, არის სიმულაცია, არის სიმულაცია...“

თანამედროვე სამყაროში, „კომუნიკაციის ექსტაზის“¹ პირობებში, კულტურული ფენომენები ენობრივი ფორმების პრიზმაში განიხილება. სემიოლოგიური კვლევების არეალი სცდება ლინგვისტიკის საზღვრებს და პოსტმოდერნისტული სამყაროს ხედვის ამოსავალს, ინტერდისციპლინარული თუ ტრანსდისციპლინარული მეთოდოლოგიების საყრდენს წარმოადგენს. ვიზუალური ენა კოდირებულ ნიშანთა სისტემაა, სადაც ნიშანი ხატის (გამოსახულების) და კონცეფტის თავისუფალი ასოციაციური კავშირის ნაყოფია. ის მუდმივად ახალი მნიშვნელობით იტვირთება, თავიდან იძიფრება და დეკოდირების ახალ-ახალი აქტების სტიმულირებას ახდენს, შესაბამისად, ვიზუალური ნიშნების (როგორც ზოგადკულტურული კოდების) ინტერპრეტაციის უსასრულო პროცესს განაპირობებს. მნიშვნელობათა ეს სიმრავლე, რომელსაც ვიზუალური ნიშანი ბადებს, ავტორის, ნაწარმოების, შემოქმედის ტრადიციული ცნებების გადაფასებასა და თავისუფლების მაღალ ხარისხს განსაზღვრავს, რომლითაც ერთდროულად „სარგებლობს“ როგორც ავტორი, ისე რეციპიენტი. პოსტმოდერნისტული სუბიექტი – დეპერსონიფიცირებული ავტორი გაზავებულია ენობრივ ფორმაში, უფრო სწორედ კი ენობრივი ფორმების, ნიშნებისა და კოდების სიმრავლეში, როლებიც ერთმანეთზე არ დომინირებენ. „შეიძლება თუ არა, რომ ერთმა კოდმა მეორეზე გაიმარჯვოს ისე, რომ ამ დროს თვით კოდების მრავლობითობა წინასწარგანსაზღვრულად არ გააუქმოს?“² რადგან მათი მნიშვნელობა ფარდობითია, ღიაა და უსასრულო ინტერპრეტაციას ექვემდებარება. ავტორი არ გვიკვალავს გზას მოდელიკენ, არამედ უამრავ პორტალსა და გზას გვთავაზობს, რომელთაგან არც ერთს არ აქვს უპირატესობა. მის ნამუშევარში შესვლა ნიშნავს არა მხოლოდ სტრუქტურის, ფორმის დანახვას, არამედ იმ მოუხელთებელ ფრაგმენტებთან, გამოძახილებთან, კოდებთან დროებით ურთიერთობაში შესვლას, რომელიც მუდმივად გვისხლტება ხელიდან, რადგან მათ მიერ წარმოდგენილი მრავალმნიშვნელოვანი ნიშანი კი არ გამოხატავს, არამედ მხოლოდ მიგვითითებს, ბადებს „რეფერენციულ ილუზიას“. „ის, რასაც ჩვენ კოდს ვუწოდებთ, არც რაღაც ნუსხაა და არც პარადიგმა, რომელიც აუცილებლად უნდა ადღგეს. კოდი სტრუქტურებისგან შეკონსტიტუირებული მირაჟია. მის შესახებ მხოლოდ ის ვიცით, რომ ის საიდანღაც გაჩნდა და სადღაც ქრება“³. ამ მარადიული გასხლტომის პირობებში, სხვადასხვა ფორმებიდან, გამოსახულებებიდან, ნიშნებიდან შეიძლება აღმოცენდეს სხვადასხვა სისტემები, რომელთა რაოდენობა ისევე განუსაზღვრელია, როგორც ენობრივი უსასრულობა.

„გერმანიაში რომ გადავედი ახალი ენების სწავლა დავიწყე (გერმანულის, ინგლისურის), მანამდე, საქართველოში, სხვა ენებს ვიზუთხავდი (ქართულს, რუსულს, ფრანგულს). კომუნიკაციის აუცილებლობის ასეთ სტრესულ სიტუაციაში არაცნობიერად გამომიმუშავდა თავის გამოხატვის ჩემბური გზა. ყველა ჩამოთვლილ ენას უსირცხვილოდ და უნამუსოდ ვურევდი, ისე რომ, ყოველი წინადადება შედგებოდა: სამი სხვადასხვა ენის სიტყვებისგან და ხშირ შემთხვევაში კიდევ ისეთი „სიტყვისგან“, რომელიც არც ერთ ენაზე არ ვიცოდი – შეფერხების და სიტყვიერი ნაკადის შეჩერების გარეშე, სხარტად ვაყალიბებდი რაღაც აბსტრაქტულ ხმოვან ვიბრაციას, რომელიც ორგანულად ცვლიდა იმ ჩემთვის უცნობ, მაგრამ საჭირო სიტყვას.<...> ყველა ამ, ჩემ მიერ შექმნილი უცნობი ვერბალური ვიბრაციის ამოცნობას და მის კონტექსტუალურ ინტერპრეტაციას ცდილობდა. მერე კი თავისებურად გააზრებულს უკან მიბრუნებდა. მთავაზობდნენ ახალ-ახალ, სულ სხვადასხვა კონტექსტიდან გაგებულ მნიშვნელობებს. ასე რომ, ადგილი ჰქონდა ინტერაქტიულ შემოქმედებას. ამის ხარჯზე შინაარსები ყოველ შემოთავაზებაზე იცვლებო-

¹ J. Baudrillard, *The Ecstasy of Communication, Essays on Postmodern culture*, ed. H. Foster, Port Townsend, WA, 1983, გვ.126.

² <http://literaturatmcdneoba.tsu.ge/barti.pdf>

³ იქვე.

და და ეს შინაარსის ქმნალობა უსასრულო პროცესში გადადიოდა. პრაქტიკულად ის შემოქმედებითი მეთოდი ხორციელდებოდა, რომელიც თანამედროვე ხელოვნების საფუძველს წარმოადგენს – აღმნიშვნელის „შეკიდება“ და მისი ახლებური და ინდივიდუალური დატვირთვა ორივე მხრიდან – შემქმნელის და მომხმარებლის“,⁴ – იგონებს ანნა კ.ე. (ANNA K.E.)

ანნა კ.ე.-ს ნამუშევრები შეიძლება განვიხილოთ როგორც კომუნიკაციური ნაკადების ასამბლიაჟი, რომელიც სხვადასხვა დისციპლინას შორის არსებული ჰერმენევტიკული საზღვრების გადალახვაზეა მიმართული. მის არტისტულ პრაქტიკაში ნათლად იკვეთება ერთდროულად სხვადასხვა მედიუმით გატაცება. ჰიბრიდული ნამუშევრები აერთიანებს ობიექტებს, ნახატს, ვიდეოს, ინსტალაციას, ხმას, ტექსტებს, ცნობილ ვიზუალურ კოდებს, საკუთარ გამოსახულებას, სხეულს... ყოველი ელემენტი ისეა დაკავშირებული მეორესთან, რომ არ არის ფიქსირებული კონკრეტული მედიუმის ჩარჩოში. არც ერთ ელემენტს არ აქვს უპირატესობა, ისევე როგორც არ არსებობს პრივილეგირებული კავშირები მათ შორის. ვიზუალური ხელოვნების სხვადასხვა ენაზე „დაწერილ“ ნამუშევრებში საზღვარი იშლება დისციპლინებს შორის, ელემენტების ურთიერთდამოკიდებულება შეკიდულია. ანნა კ.ე. მის მიერ შექმნილი „უცხო“ ენის მეშვეობით, არსებულ კულტურულ, სოციალურ, არტისტულ სტრუქტურებს იკვლევს. მისი ირაციონალური მიდგომა მხატვრული ენის (ენების) მიმართ, დამთვალეობის ახალ, შეუსწავლელ ტერიტორიაზე გადანაცვლებას განაპირობებს, სადაც დეტერიტორიალიზაცია ხდება, როგორც ავტორის, ისე რეციპიენტის შეხედულებების.

ჟან ბოდრიარი მიიჩნევს, რომ „სხეულის მთელი უახლესი ისტორია, ეს არის მისი დემარკაციის ისტორია, ისტორია იმისა, ნიშნებისა და განსაზღვრებების ქსელი, როგორ ანაწევრებს და უარყოფს მას“⁵. გამოფენაში სახელწოდებით „გიბრალტარის გადაკვეთა შუადღისას“ (Crossing Gibraltar at Midday), რომელიც სიმონ სუბალის გალერეაში გაიმართა 2018 წელს, ანნა კ.ე. სხვადა-

სხვა მედიუმის (ობიექტები, ნახატი, ვიდეო) მეშვეობით, მისთვის მნიშვნელოვან ისეთ საკითხებს იკვლევდა, როგორც შემოქმედებითი აქტის რაობა და სხეული, როგორც აგენტი და რეციპიენტი ტექნოგენურ სამყაროში. მის მიერ შექმნილი გარემო ურბანულ სივრცეს განასახიერებდა, სადაც განთავსებული იყო აბსტრაქტული ობიექტი-სანათურები, რომლებიც ქუჩის ნათურების ასოციაციას ქმნიდა. კედლებზე 3D პროგრამაში დამუშავებული მისი სხეულის ნაწილები იყო „გაბნეული“ – რამდენიმე ნამუშევარი 2016 წლის სერიიდან „სურვილის არამატერიალური ეკონომიკა“ (Intangible Economies of Desire). მტევნის, იდაყვის, ფეხის მოხრის ადგილებში სპეციალური სამაგრიტო გადაბმული ეს რობოტიზირებული სხეულის ნაწილები უცნაურ შუქს ასხივებდა და კიბორგის ასოციაციას ქმნიდა. ამ ეფექტს აძლიერებდა გამოსახულების ჩარჩო – ნაწილობრივ ხისგან დამზადებული კონსტრუქცია, რომელიც ასევე გამჭვირვალე ჟალუზებს მოიცავდა, სადაც ჩამონტაჟებული დიოლური განათების რიგები დისოციაციურ ნათებას აძლიერებდა. დარბაზში დადასტურებული მანტრასავით ისმოდა მხატვრის ჩურჩული, ბუტბუტი და ეს აბსურდული ტექსტები („ტკბილი ბუფერით“⁶ – მარციპანის ფენით დაფარული ასობები) ამოტვიფრული იყო კედლებზე დაკიდებულ ფილებზე, რომლებიც ერთდროულად ვიზუალური პაუზებისა და მაკავშირებელი ელემენტების ფუნქციას ასრულებდნენ გალერეის სივრცეში. სპეციალურად გამოფენისთვის აშენებული დერეფნის მიღმა ანნა კ.ე. შემოქმედებითი აქტის და სხეულის რეპრეზენტაციის საკითხებს ციფრულ ფორმატში განიხილავდა, სადაც 2012 წელს გადაღებული ვიდეოს დემონსტრირება ხდებოდა, სათაურით „ღმერთმა შექმნა სამყარო, დანარჩენი კი მე გავაკეთე“ (God Created the World and I did the Rest) – კამერა ნელა მოძრაობს ქალის (ანნას) შიშველ სხეულზე, რომელიც მხატვრის სტუდიის იატაკზე, მაცდურ პოზაშია წარმოდგენილი და ჯორჯონეს მძინარე ვენერას მოგვაგონებს. შემდეგ ის ფოკუსირდება ქალის თეძოზე, რომელზედაც ჩნდება უფორმო ობიექტი – მხატვრის განავალი. შემოადინიშნულ გამოფენასთან მიმართებაში საგულისხმოა ცნობილი ფემინისტი ფილოსოფოსის, დონა ჰარაუეის მანიფესტი, რომლის თანახმადაც, დღეს სცენა-

⁴ <https://hammock.at/ge/> უკანონო ტერიტორია – ინტერვიუ ANNA K.E.-სთან.

⁵ J. Baudrillard, *Symbolic Exchange and Death*, London, 1993, revised edition, გვ. 114.

⁶ <https://www.simonesubal.com/here/exhibitions/past/2018-2/anna-k-e/>

ზეა კიბორგი, რომელიც პოსტგენდერულ სისტემაში ცხოვრობს. „ეს ნიშნავს ერთდროულად აგებას და განადგურებას მანქანების, იდენტობების, კატეგორიების, ურთიერთობების, სივრცობრივი ისტორიების. და რადგან ორივე სპირალურ ცეკვაშია გადაჯაჭვული, მე მიჩვენებ ვიყო კიბორგი, ვიდრე ქალღვთაება“⁷ – აცხადებს ის კიბორგის მანიფესტში.

თანამედროვე სამყაროში კოლაჟი (ასამბლიაჟი, ინსტალაცია და ა.შ.), როგორც სხვადასხვა გამომსახველი კოდის შეჯახების, გადაკვეთის ადგილი, სივრცის ორგანიზაციის უნივერსალურ პრინციპად განიხილება. პოსტმოდერნიზმისთვის ფუნდამენტური აცენტრიზმის იდეის კონტექსტში, კოლაჟის ფენომენი პროგრამულად უარყოფს პრიორიტეტულობის ყველა ვარიანტს და განხილულია როგორც თოთოული სემანტიკურად გამოყოფილი მნიშვნელობის უბნის, ველის, ელემენტის თანასწორობის იდეა. მაგრამ, თუ ავანგარდისტებთან, მათ მიერ დამკვიდრებულ მედიუმში – კოლაჟში „სამყაროს მიმართ დამოკიდებულება – მწუხარება, პესიმიზმი და სასოწარკვეთა გამოსჭვივის და შესაბამის რეპრეზენტაციას ამ „გახლეჩილ“ ხელოვნების ფორმებში პოულობს, პოსტმოდერნისტისთვის პირიქით, ფრაგმენტაცია ამაღელვებელი, განმათავისუფლებელი ფენომენია, ფიქსირებული სისტემების კლაუსტროფიული მარწუხებიდან გაქცევის აღმნიშვნელი. ერთი სიტყვით, მოდერნისტი განიცდის ფრაგმენტაციას, მაშინ როდესაც, პოსტმოდერნისტი ზეიმობს მას“⁸. ანნა კ.ე.-ს ინსტალაციებში სამყაროს ხედვის პარადიგმული პროგრამაა, პრინციპულად პლურალისტული და ფრაგმენტული, ისინი ჰიბრიდებია, რომელიც ერთდროულად რამდენიმე მედიუმს, სიმბოლურ, ნარატიულ, სემიოლოგიურ ფორმას და ნიშანს აერთიანებს. როგორც ნომადოლოგიის ერთ-ერთი მთავარი გასაზღვრება – რიზომი, ასევე ანნა კ.ე.-ს ნამუშევრები მრავლობითი ანტი-იერარქიული „კავშირებისგან არის ნაქსოვი“⁹.

⁷ D. J. Haraway, *A Cyborg Manifesto, Science, Technology and Socialist – Feminism in the Late Twentieth Century*, University of Minnesota, Ebook, 2016, გვ. 68.

⁸ P. Barry, *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester, 2002, გვ. 84.

⁹ G. Deleuze, F. Guattari, *A Thousand Plateaus*, <https://www.ntnu.no/wiki/download/attachments/21463142/deleuzeguattarirhizome.pdf>

მრავლობითი „ფესვლების“ გამო, ზრდის ტრაექტორიის განსაზღვრა შეუძლებელია, რადგან ის ყველა მიმართულებით შეიძლება განვითარდეს. ზემოაღნიშნულთან დაკავშირებით საგულისხმოა აგრეთვე ფელიქს გვატარის და ჟილ დელიოზის მოსაზრება ჭადრაკისა და ნომადების თამაშის – გოს გამიჯვნის შესახებ. ჭადრაკი ეფუძნება იერარქიას, გულისხმობს სივრცის კოდირებას, სათამაშო ველის საზღვრებში სისტემის არსებობას, სადაც ყველა ფიგურას აქვთ თავისი განსაზღვრული ადგილი, საწყისი პოზიცია, დანიშნულება და მოძრაობის ტრაექტორია. ჭადრაკის საპირისპიროდ, სადაც შეზღუდული ხარ ფიგურების მოძრაობის შესაძლებლობით, გო ფიგურებსა და სივრცეს შორის განსხვავებულ „ურთიერთობას“ ეფუძნება, სადაც სვლის გაკეთების თავისუფლება გაცილებით დიდია. გოს ქვების მოძრაობა ღია სივრცეში სიტუაციებით არის განპირობებული და კომბინაციათა უსასრულო ჯაჭვს ქმნის, რაც სივრცის და ფიგურების კოდირების ნაცვლად, მუდმივ დეტერიტორიალიზაციას გულისხმობს. „ჭადრაკის ფიგურები დამიფრულია; მათ აქვთ შინაგანი ხასიათი და შინაგანი თვისებები, საიდანაც გამომდინარეობს მათი მოძრაობები, სიტუაციები და დაპირისპირებები. მათ აქვთ თავისებურებები; მხედარი რჩება მხედრად, პაიკი პაიკად, ოფიცერი ოფიცრად“. გოში კი მათ მხოლოდ ანონიმური, კოლექტიური ან მესამე პირის ფუნქცია აქვთ: «ის» მოძრაობს. «ის» შეიძლება იყოს კაცი, ქალი, ოფიცერი... სხვა სამართალი, სხვა მოძრაობა, სხვა სივრცე-დრო“¹⁰.

ანნა კ.ე.-ს ვიდეოები სწორედ ნომადობით მოქმედებენ, მოგზაურობენ ერთი საგალერეო სივრციდან მეორეში, ხან ნამუშევრის ნაწილად გვევლინებიან (როგორც ზემოაღნიშნულ, 2018 წლის გამოფენაში ან ვენეციის ბიენალეზე ქართული ეროვნული პავილიონისათვის შექმნილ ნამუშევარში და სხვ.), ხან კი დამოუკიდებელ მნიშვნელობას იძენენ, როგორც მაგ., ანნა კ.ე.-ს და ფლორიან მანიუბერგის ერთობლივ პროექტში Late Checkout: მაღალსართულიანი სასტუმროების ოთახებში გადაღებული ვიდეოების სერია წარმოგვიდგენს არტისტებს, რომლებსაც თითქოს შემოქმედისა და ნატურის როლი აქვთ მორგებული. ფუტუ-

¹⁰ <https://www.atlasofplaces.com/essays/nomadology-the-war-machine/>

რისტულ სამოსში გამოწყობილი ანნა სხვადასხვა სასტუმროს ოთახების სივრცეში მოძრაობს, მაიზენბერგი მას კამერით უღებს, ფირზე აღბეჭდავს მის ქორეოგრაფიულ პოზებს მდუმარე, ჩაკეტილ გარემოში, მაგრამ ანნა კ.ე. მობილურს ატარებს და ახლო კადრში ჩანს, რომ მისი ტელეფონის ეკრანზე, რომელიც აპლიკაციის საშუალებით კამერასთან არის დაკავშირებული, იგივე მოსახულება ჩნდება, რასაც მაიზენბერგი იღებს. გაუცხოებულ არსებებს შორის „კომუნიკაციისა და გაცვლის მოზუზუნე დაძაბულობა“¹¹ იქმნება. აღსანიშნავია, რომ Late Checkout დასრულების შემდეგ გადაღებული ტექნოლოგიური უკუკავშირის კადრები, რომელიც ორმაგ ავტოპორტრეტს ქმნის და მზერის, სხეულის და ეკრანის უსასრულო ჯაჭვს წარმოადგენს, 2020 წლის გაზაფხულზე, სიმონ სუბალის გალერეაში ანნა კ.ე.-სა და ფლორიან მაიზენბერგის ერთობლივი გამოფენის (Electric Forest (Bowery)) ამჯერად მხოლოდ ნაწილი გახდა.

სიმონ სუბალ გალერეა (Simone Subal) ნიუ იორკის (Lower east side) საინტერესო სივრცეა, სადაც „ყვავის მრავალრიცხოვანი დისკურსები, პროგრამა, რომელიც ღიად თანამშრომლობს სხვადასხვა ორგანიზაციებთან და გალერეებთან და უზრუნველყოფს კონტექსტს კონცეპტუალური ნამუშევრებისა და ფილოსოფიური პრობლემების ანალიზისთვის“¹². აღნიშნულმა გალერეამ 2013, 2015, 2018 წელს ანნა კ.ე.-ს სოლო გამოფენები, ხოლო 2020 წელს მისი და მაიზენბერგის ერთობლივი გამოფენა გამართა. ანნა კ.ე.-ს ნამუშევარი ვენეციის 58-ე ხელოვნების საერთაშორისო გამოფენაზე, სწორედ სიმონ სუბალის გალერეამ წარმოადგინა, პროექტით ართ ბით (Project Art Beat) გალერეასთან ერთად¹³.

ანნა კ.ე.-ს მიერ 2019 წელს ვენეციის ბიენალეზე საქართველოს ეროვნულ პავილიონში წარმოდგენილი ნამუშევარი სახელწოდებით REARMIRROR-

VIEW, Simulation is Simulation, is Simulation, is Simulation, ვიდეოს, ქანდაკების, ნახატისა და ინსტალაციის ერთობლიობაა. ეს ერთდროულად არის საჯარო სივრცე, აღმავალი და დაღმავალი ტრიბუნა-პლატფორმა, საფეხუროვანი სცენა, სკულპტურული ობიექტი და ამავე დროს შადრევანი. ასომთავრული ანბანის საფუძველზე შექმნილი ტექსტი-სკულპტურა „ონკანებში“ წყლის მუდმივ ცირკულაციას გულისხმობს. „KE ასომთავრული ანბანით ინგლისურ სიტყვას მარცვლავს, ისე რომ არ თარგმნის ქართულად. ვენეციის ბიენალეს კონცეფციასთან თანხვედრაში, ხელოვანი ენის სტრუქტურას და თარგმანს აყენებს ეჭვქვეშ. სიტყვა „deranged“ თავის მხრივ, ნიშნავს რაღაცას, რაც ირაციონალური და არასტაბილურია, არასწორად თარგმნილი ან „ალტერნატიული ფაქტი“, რომელიც არღვევს კავშირს ენას, ფორმას და პერცეფციას შორის. ანნა კ.ე. მიგვანიშნებს, რომ სისტემები და ინსტიტუციები, რომლებიც უდრეკი იყო საუკუნეების განმავლობაში, დღეს უკვე ძალიან ფასადური, ხელოვნური და ძალდატანებით დაბალანსებული საზოგადოებრივი სხეულებია – შეიძლება ითქვას, კოლაფსის ზღვარზე მყოფი“¹⁴.

საფეხუროვან პირამიდალურ, ფერადი ფილებით მოპირკეთებულ ფორმაში ჩამონტაჟებულია მონიტორები, რომლებზეც დემონსტრირებულია ანნა კ.ე.-ს ვიდეოები, რომლებსაც ის წლების განმავლობაში ქმნიდა. ანნა კ.ე. ასახავს საკუთარ თავს (როგორც მოცეკვავე, ის სხეულსა და მოძრაობას იყენებს როგორც ინსტრუმენტს) უმეტესწილად, თავის სტუდიაში, რომელიც განიხილება როგორც ინტიმური სივრცე და როგორც მხატვრული შემოქმედების ლოკუსი, სადაც ის აბსურდული ამოცანების წინაშე დგება. „ანნა კ.ე.-ს თავშესაქცევ ვიდეოებში მისივე სხეული ხშირად პროტაგონისტის როლში გვევლინება. თანამედროვე ცხოვრების აბსურდული, მაგრამ ამავედროულად, სიცოცხლისუნარიანი ალევორიებით, ანნას ნამუშევრები გვიბიძგებენ, ყურადღების ქვეშ მოვაქციოთ ორიგინალური ხედვის წერტილები, საიდანაც შესაძლებელი ხდება შეუთავსებელი ცნებების თანაარსებობა“¹⁵ – კვითხულობთ საქართველოს

¹¹ <https://daata.art/art/late-checkout-part-ii>

¹² <https://www.artbasel.com/catalog/gallery/1287/Simone-Subal-Gallery>

¹³ Project Art Beat 2014 წელს თბილისში დაარსდა, როგორც თანამედროვე ხელოვნების გალერეა. ექსპერიმენტული სივრცე – მოძრავი გალერეა, წარმოადგენს საზღვაო კონტინერს, რომელიც სხვადასხვა ლოკაციებზე მოძრაობს და თანამედროვე ხელოვნებას საქართველოს სხვადასხვა რეგიონებს აცნობს იქ, სადაც მუზეუმები და გალერეები არ ფუნქციონირებს. 2017 წელს Project Art Beat-მა პროგრამის გასაფართოვებლად გახსნა მუდმივი საგამოფენო სივრცე ინგოროყვას ქუჩაზე.

¹⁴ საკონკურსო მასალა 2019 წლის ვენეციის 58-ე ხელოვნების საერთაშორისო გამოფენაზე საქართველოს ეროვნული პავილიონისთვის. ამონარიდი კურატორის კონცეფციიდან.

¹⁵ იქვე.

ეროვნული პავილიონის კურატორის, მარგო ნორტონის (აშშ-ში ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ინსტიტუციის – New Museum of Contemporary Art კურატორი) საკონკურსო განაცხადში. მაგალითად, ვიდეოში *Enough Sugar* (2011) ანა დაფით და ორი ჯოხით გადაადგილება სტუდიოს იტაკზე, სადაც სხვადასხვა ობიექტებისგან შექმნილი დაბრკოლებების გადალახვას და სახელოსნოს სივრცეში გზის გაკვლევას ცდილობს. ანა კ.ე.-ს ვიდეო ნამუშევრები საკუთარ თავზე დაკვირვების საშუალებაა – თუ როგორ თანა-არსებობს, მოძრაობს სივრცეში სხეული, როგორ მოქმედებს სხვადასხვა სიტუაციასა და გარემოში. ის თითქოს სხვა რაკურსიდან აკვირდება თავის მეს – ერთდროულად სუბიექტია და ობიექტი, შემსრულებელი და დამკვირვებელი. „ხშირად ვხვდები, რომ მას სხვა პერსპექტივიდან ვუყურებ. ამ წუთებში ყველაფერი ხდება აბსტრაქტული და განუსაზღვრელი; ხდება გაუთვლელი „მოვლენა“. ეს არის ერთ-ერთი მიზეზი, რის გამოც ჩემს ვიდეო ნამუშევრებს აღვწერ როგორც ემპირიულ „მოქმედებებს“ და არა როგორც პერფორმანსებს. ენდო ინტუიციას და გამოავლინო საკუთარი არაპროგნოზირებადი მე“¹⁶.

საქართველოს ნაციონალურ პავილიონში განთავსებული ვიდეომონტორებიანი შავ-თეთრი პლატფორმა, სადაც მუდმივად წყალი ცირკულირებს (აღსანიშნავია, რომ პავილიონისათვის განკუთვნილი ტერიტორიის მცირე ფართობი საჯარო სივრცის ეფექტის მიღწევის საშუალებას ზღუდავდა), ნიშნებისა და მნიშვნელობების გრძელ ჯაჭვს ბადებს:

- არქიტექტურული ფორმა, როგორც ურთიერთობის სივრცე და ამავე დროს დაკვირვების ობიექტი;
- ანა კ.ე. როგორც ავტორი, ამავე დროს შემსრულებელი და თან დამკვირვებელი;
- თავად მნახველი – ერთდროულად თანამონაწილე და რეციპიენტი;

6 თვე, ათასობით ადამიანი, უამრავი კავშირი და უსასრულო ინტერპრეტაცია – ადგილი, სადაც „ერთი ჰერმეტიკული სხეული უსაზღვრო ხდება ულიმიტო კონოტაციების ჰორიზონტში“¹⁷.

KETEVAN (KETI) SHAVGULIDZE

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

„SIMULATION IS SIMULATION, IS SIMULATION, IS SIMULATION...“

Anna K.E.'s artworks can be seen as an assemblage of communication flows aimed at overcoming the hermeneutic boundaries established between different disciplines. The hybrid works combine objects, drawing, video, installation, sound, texts, famous visual codes, self-images... In the works which are "written" in different languages of visual art, the border between the mediums is blurred and the interdependence of elements is suspended. Through the "foreign" language which is created by Anna K.E. herself, the artist researches existing cultural, social, and artistic structures. Her irrational approach to the visual language (languages) shifts the observer to a new, unexplored territory, where the views of both - the author and the recipient are deterritorialized.

¹⁶ <http://moussemagazine.it/body-tune-simulation-anna-k-e-attilia-fattori-franchini-2019/>

¹⁷ იქვე.

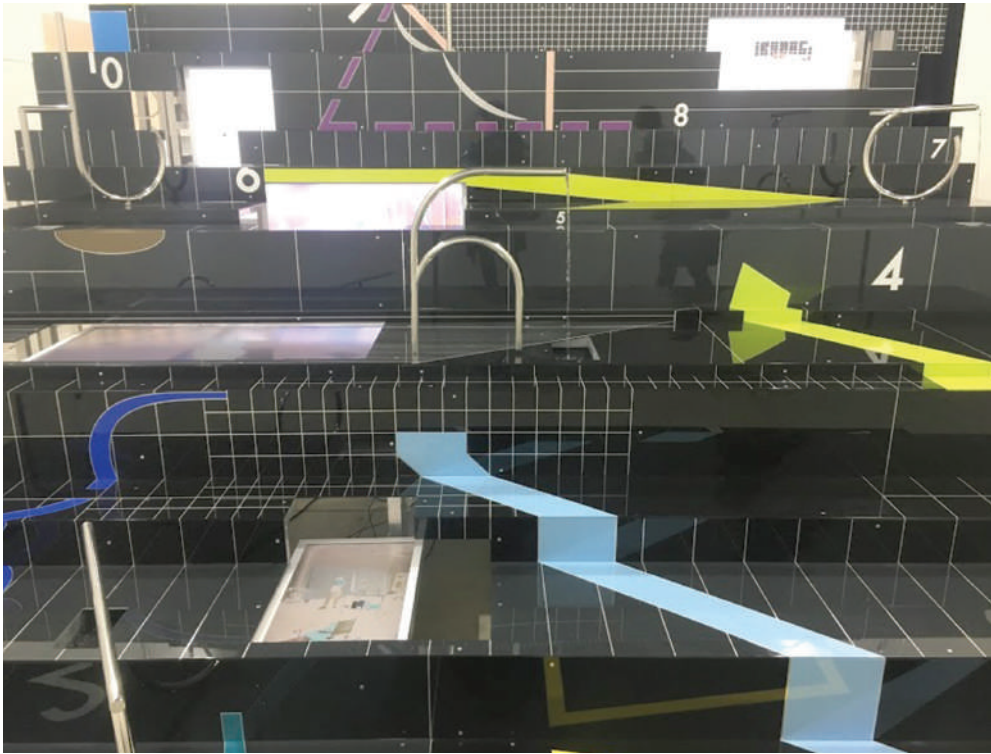
ანნა კ.ე., „სიმულაცია არის სიმულაცია, არის სიმულაცია, არის სიმულაცია...“, 2019
Anna K.E., “Simulation is Simulation, is Simulation, is Simulation...“, 2019



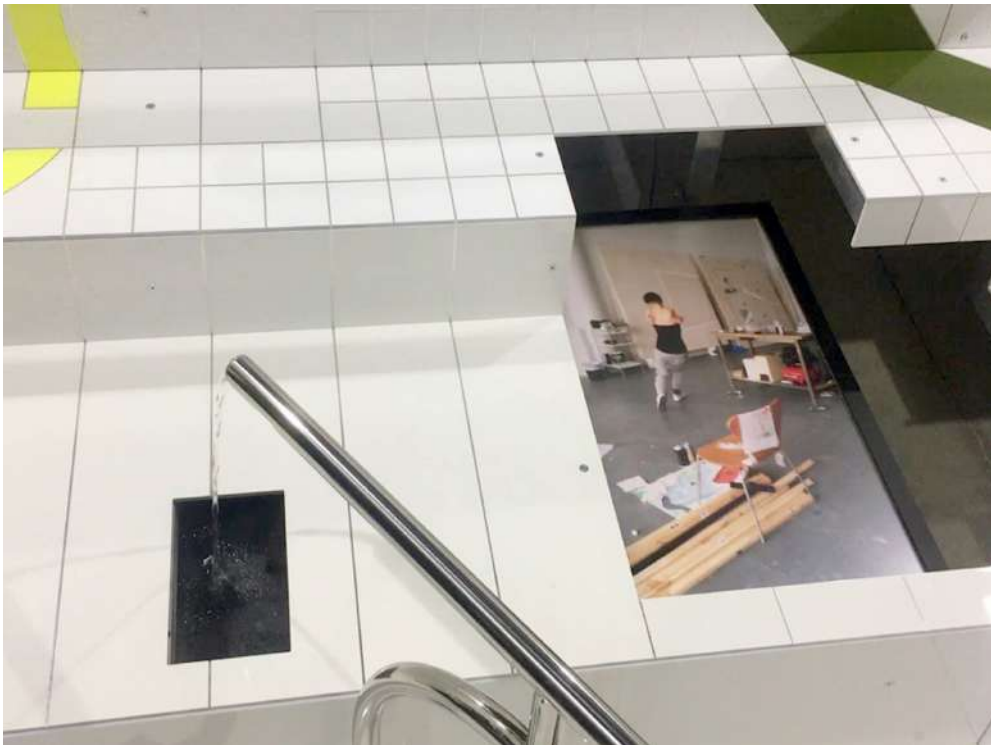
1.



2.



3.



4.

ინგა (კლარა) ქარაია

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

კურატორული საქმიანობის ზოგიერთი ასპექტი ხელოვნების მუზეუმებსა და გალერეებში

ხელოვნების მუზეუმებსა და გალერეებში დღეს კურატორები მნიშვნელოვან როლს ასრულებენ არა მხოლოდ არტეფაქტებისა და კოლექციების მართვაში, მათ გაცოცხლებასა და ინტერპრეტაციაში, არამედ სხვადასხვა სახის არტ-პროექტების შემუშავებაშიც. მსგავსი პროექტების რეალიზების სირთულე, მეცნიერულთან ერთად, საჭიროებს სხვა ტიპის ცოდნასაც (ფილოსოფიური, რელიგიური, ესთეტიკური და ა. შ.) და მისი წარმატება დიდადაა დამოკიდებული კურატორზე, რომელიც ფაქტობრივად, ხშირად მენეჯერის როლსაც ირგებს.

ტერმინი „კურატორი“¹, რომელიც უძველესი დროიდან თავისთავში ატარებს პოლიტიკურ, რელიგიურ და საკრალურ კონოტაციას, სამუზეუმო და საგალერეო სივრცეში მხოლოდ 1960-იანი წლებიდან გამოიყენება, თუმცა ხელოვნების ინდუსტრიაში კურატორის ერთ-ერთ საკვანძო ფიგურად აღქმას საკმაოდ დრო დასჭირდა. XX საუკუნის ბოლოდან ტერმინი „კურატორი“ აღნიშნავს გამოფენის შემქმნელთა (Exhibition Makers) ფართო კატეგორიას, მოყოლებული მუზეუმის თანამშრომლებიდან, რომლებიც დროდადრო ჰყვენენ წლების მანძილზე სკრუპულოზურად შესწავლილი კოლექციის მასალებს, დამთავრებული თავისუფლად მომუშავე (Freelancer) პირებით და დამოუკიდებელი კურატორით, ვინც ორგანიზებას უწევს თანამედროვე ხელოვნების მასშტაბურ ბიენალეებს. თუმცა, მესამე ათასწლეულში ტერმინის „კურატორი“ გამოყენებამ გარკვეული ცვლილებაც განიცადა და ერთგვარად „მითვისებულია“ სხვადასხვა სპეციფიკის დაწესებულებათა მარკეტინგის დეპარტამენტების მიერ, საკუთარი პროდუქციის გამორჩეულობის ხაზგასასმელად (მაგალითად, გამოიყენება პოპ-ფესტივალის ცნობილ წამყვანსა და მოდის სტილისტთან მიმართებითაც). მაშინ როცა, როგორც წესი, კომერციული სამხატვრო გალერეები ერიდებიან თავიანთ საგამოფენო პერსონალს უწოდონ „კურატორები“ და ამ ტიტულს უტოვებენ არაკომერციული სექტორის წარმომადგენლებს, რომლებიც არ იღებენ მოგებას მათ მიერ საგამოფენოდ შერჩეული ნამუშევრებიდან².

როგორც წესი, ხელოვნების მუზეუმში კურატორი ხელმძღვანელობს ინსტიტუციის იმ განყოფილებას, სადაც დაცულია ხელოვნების სხვადასხვა დარგთან (მაგ., ეტრუსკული ხელოვნება, აფრიკული სკულპტურა ან ავანგარდული ფერწერა), მეცნიერებასა და წარსულთან დაკავშირებული საგნები (ამიტომ, მოყოლებული XVII საუკუნიდან, პირველი მუზეუმების დაარსებიდან დღემდე, ბევრ მუზეუმში, მათ შორის საქართველოშიც, კურატორი გაიგივებულია ფონდის მცველთან). პერიოდულად ისინი ასევე აწყობენ საკუთარი მუზეუმის კოლექციების გამოფენებს და ანხორციელებენ მათ ინტერპრეტაციას საზოგადოების ინფორმირების, განათლებისა და შთაგონების მიზნით.

მუზეუმის კურატორობა გულისხმობს ყველა იმ საქმეში მონაწილეობას, რაც კი კოლექციების შესწავლას, დაცვას და ინტერპრეტაციას ეხება. თუმცა გამოფენის მომზადებისას კურატორის ყველა აქტივობა მიმართულია ერთი ძირითადი მიზნისკენ – ხელი შეუწყოს და გააადვილოს გამოსაფენი მასალის ინტერპრეტაცია და ის საუკეთესო სახით წარმოადგინოს³. კურატორი განსაზღვრავს თემის აქტუალობას, ექსპოზიციის იდეას და მისი მოვალეობები მოიცავს: გამოფენის კონცეფციის შემუშავებას, კურა-

¹ ტერმინი „კურატორი“ მომდინარეობს ლათ. სიტყვიდან cura, რაც ნიშნავს: „იზრუნო ვინმეზე ან რამეზე“. ძველ რომში კურატორებს უწოდებდნენ ადამიანებს, რომლებიც საზოგადოებრივ სივრცეებს უმსახურებოდნენ, ხოლო შუა საუკუნეებში – მღვდლებს, რომლებიც გზაბნეულ სულთა გადარჩენაზე ზრუნავდნენ. *Encyclopedia Britannica*, 7 (11th ed.), Cambridge, 1910-11, გვ. 636.

² T. Morton, *Curator of the British Art Show*, <https://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2011/september/09/a-brief-history-of-the-word-curator/>.

³ ბ. ლორდი, გ. ლორდი, *სამუზეუმო საქმის ექსპოზიციის სახელმძღვანელო*, თბ., 2009, გვ. 340.

ტორულ კვლევა-ძიებას (თემატური და ობიექტზე ფოკუსირებული), კოლექციის შეფასებას, შერჩევას და საგამოფენოდ მათ მომზადებას, დოკუმენტაციის შედგენას (საკატალოგო სტატიებისა და სხვა ტექსტუალური მასალების მახასიათებლების დადგენა, მომზადება და რედაქტირება), კონსერვაციას (საჭიროების შემთხვევაში, პრევენციული კონსერვაციისა და სარესტავრაციო სამუშაოების უზრუნველყოფა), გამოფენის მოკლე შინაარსის (ბრიფინგის) მომზადებას. გარდა ამისა, კურატორი მუშაობს საგამოფენო სივრცის გეგმასა და არქიტექტურაზე, ხელმძღვანელობს გამოფენის პოპულარიზაციის პროცესს, ადგენს კატალოგს, ახორციელებს საგანმანათლებლო პროგრამებს, აწყობს მხატვრებთან შეხვედრებს, დისკუსიებს, მრგვალ მაგიდებს და ა. შ.

კურატორობის მეთოდური გზამკვლევები კვალიფიკაციისა თუ პასუხისმგებლობათა საკმაოდ ვრცელ ჩამონათვალს შეიცავს და უმეტესად გათვლილია მათზე, ვინც გეგმავს მუშაობას ხელოვნების საზოგადოებრივ გალერეებთან, მუზეუმებსა და სამხატვრო ცენტრებთან⁴. თუმცა, საგამოფენო პროექტების ანალიზი ცხადყოფს, რომ სხვადასხვა ინსტიტუციის ფარგლებში (მუზეუმები, გალერეები, ფესტივალები, თანამედროვე ხელოვნების ბიენალე) კურატორული საქმიანობის სპეციფიკა განსხვავებულია და გააჩნია საკუთარი მახასიათებლები, რომლებიც გავლენას ახდენს კურატორის საქმიანობაზე, განსაზღვრავს საგამოფენო პროექტის მიმართულებას, მისი რეალიზების მეთოდებს და საშუალებებს. შესაბამისად, შეინიშნება გარკვეული ცვალებადობა დადგენილი სამუშაო პირობების, ასევე მისი ერთგვარი იერარქიულობის მიხედვით: მუზეუმის კურატორს გამოარჩევს თემისადმი იმგვარი მიდგომა, რაც გულისხმობს მასალის ყოვლისმომცველ ანალიზს და მის ფასეულობაზე მსჯელობას ნაწარმოების თვისებრივ მახასიათებელთა საფუძველზე. სწორედ ამგვარი მუშაობით ხდება მუზეუმის კოლექციის ფორმირება და საგამოფენო პროექტის ერთიანი თემატურ-ექსპოზიციური მოდელის შემუშავება, რომელიც არა მხოლოდ ავლენს გამოფენის არსს, არამედ ორგანულად ათავსებს მას ხელოვნების განვითარების ისტორიულ ქრილიში.

მუზეუმის კურატორი იძულებულია მუდმივად ორიენტირებული იყოს წარსულზე, რადგან მის მიერ მონიშნულ ყველა მხატვრულ მოვლენას უნდა გააჩნდეს მყარი საფუძველი საკუთარი ღირსების დამტკიცებისა და ხელოვნების ისტორიაში მისი ასახვის აუცილებლობისთვის. შესაბამისად, მუზეუმის კურატორისთვის მთავარია კვლევითი და სადემონსტრაციო ამოცანის გადაწყვეტა, რაც საგამოფენო პროექტს ანიჭებს სერიოზულ კონცეფტუალურ სტრუქტურას და ხელს უწყობს ხელოვნების განვითარების ჰოლისტიკური სურათის ფორმირებას.

გალერეის კურატორი ითვალისწინებს არა მხოლოდ მხატვრული ნაწარმოების ხარისხის მახასიათებლებს, არამედ მის მოსალოდნელ კომერციულ ეფექტურობასაც. სწორედ შემუშავებული ინტელექტუალური ან ეპატაჟური (ხშირად სწორედ ეს მიიჩნევა ყველაზე მნიშვნელოვნად) სტრატეგიის საფუძველზე, იგი ცდილობს მიაღწიოს პოპულარული მხატვრული პროდუქტის საყოველთაო აღიარებას, მისი ესთეტიკური კომპონენტის შენარჩუნებით. ამ შემთხვევაში, კურატორის საქმიანობა მიმართულია უფრო თანამედროვეობისკენ და მისი მთავარი ამოცანაა მხატვრულ გამოვლინებათა მრავალფეროვნებაში შეარჩიოს ის, რაც განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია და იმსახურებს არტ-ბაზარზე დამკვიდრებას. მსგავსი საკურატორო პროექტი მოითხოვს საინტერესო და შთამბეჭდავ ექსპოზიციურ გადაწყვეტას, რათა მაქსიმალურად სრულად გამოიხატოს გამოფენილი ხელოვნების ნიმუშის არსი და ცნობადად იქცეს (თუნდაც პროექტის კონცეფტუალური სტრუქტურა საკმაოდ ვიწრო იყოს და შემოიფარგლოს მხატვრის შემოქმედების მხოლოდ ერთი მიმართულებით).

გამოფენისთვის მხატვრების შერჩევას, ბიენალეს კურატორი მათი შემოქმედების შეფასებას ახდენს თანამედროვე ხელოვნების ანალიზისა და მსოფლიოში ამჟამად არსებული კრიტერიუმების მიხედვით. მისთვის მხატვრის შემოქმედება უნდა შეიცავდეს გარკვეულ ახალ ნაკადს და ადეკვატურად უნდა პასუხობდეს თანამედროვე სამყაროს პრობლემებს, არა მხოლოდ ესთეტიკური, არამედ ზოგადსაქაობრივ პოზიციიდანაც. ზოგადად, ბიენალეს კურატორი ორიენტირებულია მომავლისკენ, რაც მას აყენებს ხელოვნებისა

⁴ K. Love, *Curatorial Toolkit, A Practical Guide for Curators*, Vancouver, Canada 2010, გვ. 2.

და სოციუმის შემდგომი განვითარების წინასწარ განჭვრეტის ამოცანის წინაშე. აქედან გამომდინარე, კურატორის მიერ განხორციელებული საგამოფენო პროექტი უნდა გამოიჩინოს როგორც პრობლემატიკის მასშტაბურობით, ასევე ავტორისეული მიდგომის სიხვედრით და მკაფიოებით, რაც ჰეტეროგენულ მხატვრულ გამოვლენებს ერთ მთლიანობად აქცევს.

საბოლოო ჯამში, ყველა მხატვრული ინსტიტუცია კურატორისთვის წარმოადგენს იერარქიული კიბის გარკვეულ საფეხურს, რომელთაგან თითოეულში მას აქვს (და უნდა ჰქონდეს) საკუთარი თავის სრულად რეალიზების შესაძლებლობა; მით უმეტეს, სწორედ მისი საქმიანობა წარმოადგენს ამ ინსტიტუციების ფუნქციონირებისა და განვითარების განმსაზღვრელ ფაქტორს.

როგორც ზემოთ აღინიშნა, მუზეუმში გამოფენის კურატორობას უმეტესად, იმავე მუზეუმის კურატორები ითავსებენ, თუმცა ეს მოვალეობები შეიძლება გადაინაწილდეს სხვა ინსტიტუციებში მომუშავე და მოწვეულ პროფესიონალებზე, ზოგჯერ კი ასეთი ფუნქციები შესაძლოა მთლიანად სხვა პირებს დაეკისროთ, მაგ., თავად მხატვრებს, საგანმანათლებლო პროგრამის სპეციალისტებს, ხელოვნებათმცოდნეებს ან აკადემიური წრეების წარმომადგენლებს. თუმცა, უკანასკნელი ოცი წლის განმავლობაში კურატორის როლი შეიცვალა: ამჟამად არსებობენ თავისუფლად მომუშავე ან დამოუკიდებელი კურატორები, რომლებიც არ არიან მიბმულნი ინსტიტუციებზე და გამოფენების ორგანიზების საკუთარ იდიოსინკრაზიულ ხერხებს იყენებენ. ასეთ კურატორებს იწვევენ სპეციალური გამოფენების მოსაწყობად ან იღებენ მათ შემოთავაზებებს ფართო დიაპაზონის გამოფენებზე როგორც ინსტიტუციის სისტემის შიგნით და მის გარეთ, ასევე ინტერნეტში⁵.

სამუზეუმო და საგალერეო სივრცეში მსგავსი პრაქტიკა XX საუკუნის 1960-იანი წლებიდან გამოიყენება, რაც პირველი დამოუკიდებელი კურატორის ჰარალდ ზეემანის⁶ სახელს უკავშირდება.

⁵ Art term: curator, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/curator>

⁶ ჰარალდ ზეემანის (1933-2005, შვეიცარია) მიერ მოწყობილი 200-ზე მეტი გამოფენის (1960/70-იანი წლების ბერნის Kunststhal-ის, Дoкyмeнтa-5-ის ექსპერიმენტული და კვლევითი პროექტები, ვენეციის 1981 წლის ბიენალე და სხვ.) დიდი ნაწილი მიჩნეულია რევოლუციურ პროექტებად.

ბერნის კუნსტჰალეში განხორციელებულმა მისმა პროექტმა (Live in your head: When Attitudes Become Form, 1969) ერთ სივრცეში გააერთიანა 70-მდე მხატვრის (ჯოზეფ ბოისი, ივ კლაინი, ჯანის კუნელი-სი, მიქელანჯელო პისტოლეტო, რიჩარდ სერა და სხვ.) პროცესუალური და სოციალურ-ინტერაქტიული ფორმები (კონცეფტუალიზმი, ჰეფენინგი, ლენდ-არტი. აღსანიშნავია, რომ მათი უმეტესობა ადგილზე, სპეციალურად ამ გამოფენისთვის შეიქმნა). ჰარალდ ზეემანმა მათი დემონსტრირება სამუზეუმო გამოფენის იმ დროისთვის სრულიად ახალ მეთოდს – დიაობას და ნამუშევართა ურთიერთქმედების ინსტრუმენტს დაუმორჩილა, „ექსპოზიციური ბარიერების“ მოხსნით შეამცირა დისტანცია ობიექტებს შორის და საგამოფენო დარბაზები გარდაქმნა ერთ დიდ „საერთო სახელოსნოდ“, რამაც დამოუკიდებელი ნამუშევრის სტატუსი მიანიჭა მთელ გამოფენას (სურ. 1). მას შემდეგ ხელოვნების ნაწარმოები უკვე აღარ აღიქმება ავტონომიურ ობიექტად და განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს კონტექსტი, რომელშიც იგი თავსდება. შესაბამისად, კურატორები იქცნენ შემოქმედებად მხატვრებთან ერთად, რამაც სამუდამოდ შეცვალა დამოკიდებულება მათი საქმიანობისა და თვით გამოფენებისადმი, გაზარდა არტ-ინსტიტუციების გავლენა, განაპირობა თემატური გამოფენებისა და კურატორობის დამოუკიდებელი ინსტიტუტის განვითარება.

დღეს დამოუკიდებელ კურატორთა საქმიანობა მნიშვნელოვნად განსხვავდება მუზეუმის კურატორისგან, ვინაიდან მათ გარკვეულწილად, თავად შეუძლიათ განსაზღვრონ საკუთარი ფუნქციები გამოფენის მოწყობის პროცესში. ზოგი მათგანი ორიენტირებულია საზოგადოებრივ ღონისძიებებსა და პროექტებზე, მეორენი – დიდი საზოგადოებრივი სამუშაოების შეკვეთებზე, მესამენი – ოფისებისა და სხვა სივრცეებისთვის ნამუშევრების შერჩევაზე და სხვები – ინტერიერის დიზაინერებთან თანამშრომლობაზე. ზოგი მათგანი მუშაობს კომერციულ გალერეასთან და პასუხისმგებელია რეზიდენტ მხატვართა გამოფენების მომზადებასა და მათი ნამუშევრების მხატვრულ ან ისტორიულ კონტექსტთან შერწყმაზე (რომლის გარეშე ისინი შეიძლება მხოლოდ კომერციულ საქონლად აღიქმებოდეს), დიდი ნაწილი კი ორგანიზებას უწყევს სხვადასხვა მასშტაბის მოძრავ გამოფენებს

მოწვეული კურატორის რანგში და თანამშრომლობს მუზეუმის კოლეგებთან.

დამოუკიდებელი კურატორი არა მხოლოდ ტექნიკურად ახორციელებს საგამოფენო პროექტებს, არამედ გვევლინება მხატვრის თანაავტორადაც, რომლის ნამუშევარს შეიძლება იმდენი მნიშვნელობა და კონტექსტი ჰქონდეს, რომ მუზეუმის დარბაზებში მოხვედრისას, საჭიროებდეს მკაფიოდ მონიშნულ ინტელექტუალურ სივრცეს, რაც სწორედ კურატორმა უნდა ჩამოაყალიბოს, რის გამოც არაერთი ცნობილი კურატორი საკუთარ სამუშაოს თეატრის რეჟისორის საქმიანობას ადარებს. ფრანგი კურატორის ჟან-ჰუბერტ მარტინის (პარიზის პომპიდუს ცენტრის ყოფილი დირექტორი) თქმით, კურატორს ძალიან ბევრი საერთო აქვს თეატრის რეჟისორსა და ორკესტრის დირიჟორთან, რომლებიც გვთავაზობენ ცნობილი კლასიკური ტექსტის ან მუსიკის საკუთარ ინტერპრეტაციას⁷, რასაც სრულად ეთანხმება ვიქტორ მიზიანო (კურატორი, Manifesta Journal-ის დამფუძნებელი) და იმავდროულად, ხაზს უსვამს კურატორული საქმიანობის მნიშვნელობას: “ნებისმიერ დიდ ჯგუფურ ექსპოზიციამ, რომელიც შედგება მრავალი მხატვრისგან ან პერსონალურ გამოფენაზე, რომელიც მოიცავს ბევრ ნამუშევარს, აუცილებელია ინსტანცია, რომელიც თავისთავზე აიღებს პასუხისმგებლობას მხატვრებისა და ნამუშევრების შერჩევაზე, სივრცის დრამატურგიასა და ცენტრალურ შემოქმედებით იღეაზე”⁸.

ზემოთქმული განსაკუთრებულად საგულისხმოა კურატორის მიერ ერთ-ერთი ყველაზე რთული ამოცანის – ბიენალეს ორგანიზების პროცესში, რომელიც ძალზე შრომატევადია და საჭიროებს დიდ ძალისხმევას სხვადასხვა მიმართულებით. მაგალითად, ვენეციის 55-ე ბიენალეს (2013) კურატორმა მასიმილიანო ჯიონიმ (ნიუ იორკის ახალი მუზეუმის საგამოფენო პროგრამების დირექტორი) ექსპოზიციის მომზადების პროცესში, წელიწადნახევარში მოიარა მთელი მსოფლიო, შეხვდა მხატვრებს და თავად შეარჩია ნამუშევრები, რომლებიც შეესაბამებოდა ბიენალეს მთავარი პროექტის თემას (Encyclopedic Palace⁹)

⁷ ინტერვიუ ჟან-ჰუბერტ მარტინთან, <http://www.theart-newspaper.ru/posts/5402/>, 2019/.

⁸ В. Мизиано, *Пять лекций о кураторстве*, Москва, 2014, გვ. 256.

⁹ <https://www.labiennale.org/en/il-palazzo-enciclopedico>, 2013.

(სურ. 2). გარდა ამისა, ამ მასშტაბური პროექტის განსახორციელებლად მას დამატებითი სამუშაოს შესრულებაც მოუხდა: დამოუკიდებლად მოიზიდა დამატებითი თანხები, რათა ვენეციაში მისთვის სასურველი ნამუშევრები ჩამოეტანა. აქედან დასკვნა: ხელოვნების კურატორებს უნდა შეეძლოთ არა მხოლოდ გამოფენების „მოფიქრება“, არამედ უნდა ფლობდნენ კიდევ საკმაოდ დიდ შეუპოვრობას მათი ორგანიზებისა და იდეის ხორცშესხმისთვის აუცილებელი ფინანსური სახსრების მოძიებისა და იურიდიული საკითხების გადაწყვეტის მიმართულებითაც.

როგორც ზემოთ აღინიშნა, მსგავსი პროექტების კონცეფტუალური სტრუქტურის შემუშავებისას, კურატორები განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობენ თანამედროვეობის პრობლემატიკას, რომლის თემატური დიაპაზონი შემოიფარგლება ხოლმე ზოგადად გლობალიზაციის პროცესის, პოლიტიკურ-სოციალური მსოფლიო წესრიგის ან პერსონალური მითოლოგიის თავისებურებებით. ჩვეულებრივ, კურატორები საგამოფენო პროექტის რეალიზაციის ორი სტრატეგიული მოდელიდან (ინტელექტუალური – რეპრეზენტაციის ტრადიციული მეთოდების გამოყენება ღრმა ანალიზზე ორიენტირებით, შოკურ-ეპატაჟური – პროვოკაციული მიდგომა მძაფრი ემოციური რეაქციის გამოწვევით) ერთ-ერთს ირჩევენ, თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ იდეის რეალიზების საუკეთესო გზის არჩევისას, კურატორები ხშირად ეყრდნობიან პროფესიულ ინტუიციას, რაც არ გამოირიცხავს რაციონალურ ანალიზს. ბუნებრივია, მსგავსი მიდგომა უშვებს შეცდომის ან არასწორი გათვლების შესაძლებლობას, რომელთა ასაცილებლად, პრაქტიკული უნარების განვითარებასთან ერთად, ცხადია, აუცილებელია მაღალპროფესიული მომზადება, ისტორიისა და ხელოვნების თეორიის ღრმა ცოდნა (როგორც წესი, კურატორებს აქვთ დოქტორის ან მაგისტრის ხარისხი ფილოსოფიაში, ისტორიაში, ხელოვნებათმცოდნეობაში, არქეოლოგიაში, ანთროპოლოგიაში, კლასიკურ მეცნიერებებში).

საგულისხმოა, რომ მსგავს პროექტებში თანამედროვეობის აქტუალური საკითხების წინ წამოწევა არ უგულებელჰყოფს ხელოვნების ისტორიის განვითარების კანონზომიერებათა კარგად ცნობილ ასპექტებს და ხშირად გვთავაზობს მის

ახლებურად გადაზრებას. „ჩვენი მისიაა ხელოვნების ისტორიის ახლებურად გადმოცემა და ახალი კონცეფციების წინ წამოწევა. ამიტომ, ჩემს გამოფენებს ხშირად ორი მთავარი ამოცანა აქვს: ნაკლებად ცნობილი, იშვიათი საგნების აღმოჩენა და კანონიზებული ნივთების ჩვენება სრულიად ახალ კონტექსტში, ყველაზე მოულოდნელი რაკურსით,“¹⁰ აღნიშნავს ჟან-ჰუბერტ მარტინი და დღეს ამგვარი ტენდენცია სახასიათოა არაერთი კურატორისთვის (სურ. 3). მაგალითად, მასიმილიანო ჯიონი ვენეციის 55-ე ბიენალეს მთავარ პროექტში (არსენალესა და ჟარდინის ცენტრალური პავილიონი) არაერთ უცნობ, არაპროფესიონალ და ყველანაირი მნიშვნელობით, მარგინალთა ნამუშევრები გამოფინა ისეთ ხელოვანთა გვერდით, როგორცაა სინდი შერმანი, რიჩარდ სერა, მარიზა მერცი, ტინო სიგალი, ბრიუს ნაუმანი და ა.შ. 96 წლის იტალიელი კაროლ რამა (1918-2015), ფსიქიკურად დაავადებული თვითნასწავლი მხატვარი, ალბათ ვერასოდეს იფიქრებდა, რომ მისი ეროტიკული ავარელების სერია თანამედროვე ხელოვნების ისეთ მასშტაბურ ფორუმზე გამოიფინებოდა, რომელიც ხელოვნების უახლეს ტენდენციებს ავლენს და მიიჩნევა მისი შემდგომი განვითარების პერსპექტივების განმსაზღვრელად.

მსგავს ტენდენციას ავითარებს ბიჩე კურიგერიც¹¹, რომელიც საერთოდ, როგორც კურატორი, თავს ვალდებულია თვლის, საკუთარ პროექტებში წარმოაჩინოს ახალგაზრდა მხატვრები ან ახალი შანსი მისცეს მივიწყებულ და ფართო პუბლიკისთვის უცნობ მხატვრებს, როგორც მაგალითად, შვეიცარიაში (ციურიხი, Kunsthau, 31 მარტი-18 ივნისი, 1995) მისი კურატორობით გამართულ ექსპოზიციასზე „ნიშანი და სასწაული – ნიკო ფიროსმანი და თანამედროვე ხელოვნება“/Zeichen & Wunder. Niko Pirosmanni und die Kunst der Gegenwart), სა-

¹⁰ ინტერვიუ ჟან-ჰუბერტ მარტინთან, <http://www.theartnews-paper.ru/posts/5402/, 2019/>.

¹¹ ბიჩე კურიგერი (დაბ. 1948, ციურიხი, შვეიცარია) – ხელოვნების ისტორიკოსი, კრიტიკოსი, დამოუკიდებელი კურატორი მსოფლიოს არაერთ გალერეასა და მუზეუმში, ჟურნალ Parkett-ის თანადამფუძნებელი და მთავარი რედაქტორი (1984), Palais de Tokyo-ს საბჭოს წევრი (პარიზი, 2001 წლიდან), ტერნერის პრემიის ჟიურის წევრი (1996), შვეიცარიის ეროვნული სამხატვრო საბჭოს წევრი (1984-1994), ვენეციის 54-ე ბიენალეს კურატორი (2011), ჰუმბოლტის უნივერსიტეტის ლექტორი (ბერლინი, გერმანია, 2006/2007), ვინსენტ ვან გოგის ფონდის სამხატვრო დირექტორი (არლი, საფრანგეთი, 2013 წლიდან).

დაც ფიროსმანის 30 ნამუშევარი (შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის კოლექციიდან) მსოფლიოში კარგად ცნობილ ოც თანამედროვე ხელოვანთა გვერდით გამოფინა¹². კურატორის გადაწყვეტით, ექსპოზიციის თემით გაერთიანებულ თანამედროვე ხელოვანთა ინსტალაციების, ფერწერული ტილოების, ქანდაკებების, ვიდეო და ფოტოხელოვნების ნიმუშების (სინდი შერმანი, ტიმ როლინზი, დემიან ჰერსტი, ჯეფ კუნსი, ზიგმარ პოლკე და სხვ.) დიდი ნაწილიც ასოციაციურად ფიროსმანის ხელოვნებას დაუკავშირდა (სურ. 4). ცნობილ თანამედროვე მხატვართა გვერდიგვერდ გამოფენით, კურატორმა ხაზი გაუსვა იმ გარემოებას, რომ „ფიროსმანს, რომელმაც ინტუიციით შეიგრძნო ფერწერის ის თავისებურებები, რისკენაც ათწლეულობით ისწრაფვოდა ევროპული ხელოვნება, ძალუძს სრულფასოვანი დიალოგი აწარმოოს თანამედროვე წარმომადგენლებთანაც“¹³.

ამიტომაც არ იყო შემთხვევითი, რომ 2018 წელს ალბერტინას მუზეუმში (ვენა) დაგეგმილი გამოფენის – „ნიკო ფიროსმანი – სამყაროთა შორის მოხეტიალე“¹⁴ ინიციატორმა ადრიან ჩიპრიან ბარსანმა ექსპოზიციის კურატორად ბიჩე კურიგერი მიიწვია. ციურიხის გამოფენიდან თითქმის 20 წლის შემდეგ, კურატორმა კვლავ მიზნად დაისახა ქართველი მხატვრის შემოქმედების განხილვა საერთო ევროპულ კონტექსტში, თანამედროვე ხელოვნებასთან კიდევ უფრო ფართო დიალოგის მეშვეობით. ექსპოზიციამ, რომელზეც ფიროსმანის 29 ყველაზე ცნობილი ნაწარმოები (ხელოვნების მუზეუმის კოლექციიდან) გამოიფინა (სურ. 5), აუდიტორიას გააცნო არა მხოლოდ ნიკო ფიროს-

¹² აღსანიშნავია, რომ ამ გამოფენის მოწყობის იდეა ბიჩე კურიგერს დაებადა თბილისში ჩატარებული თანამედროვე ხელოვნების საერთაშორისო ასოციაციის (AICA-1989) კონგრესში მონაწილეობისას, როცა პირველად გაეცნო ქართველი მხატვრის შემოქმედებას.

¹³ ი. ქარაია, ნიკო ფიროსმანაშვილი და სამუზეუმო სივრცე, *ფიროსმანის გარდაცვალებიდან 100 წლისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო სესიის მასალები, საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს გამოცემა*, თბ., 2018, გვ. 187.

¹⁴ Niko Pirosmanni – A Wanderer Between Worlds (2018 წლის 26 ოქტომბერი – 2019 წლის 27 იანვარი), გამოფენის ორგანიზატორები: Infinitart Foundation Vienna (დამფუძნებელი: ადრიან ჩიპრიან ბარსანი, ავსტრია) და ალბერტინას მუზეუმი საქართველოს ეროვნულ მუზეუმთან თანამშრომლობით. პროექტის პარტნიორები: Julius Baer, TS Foundation, Lady Angela Nevill. სპონსორი: საქართველოს ბანკი.

მანაშვილის შემოქმედება, არამედ „XX საუკუნის ნოვატორი ავანგარდისტი მხატვრის შემოქმედება განიხილა მსოფლიო ხელოვნების ისტორიის კონტექსტში კვლევის თვალსაზრისით“¹⁵, რისთვისაც კურატორმა თანამედროვე ხელოვნებასთან ერთგვარი „გადაძახილის“ მეთოდი და ექსპოზიციის ინტერპრეტაციის სხვადასხვა საშუალება გამოიყენა (სურ. 6). საგამოფენო სივრცის ცენტრში განთავსებული იყო ცნობილი იაპონელი არქიტექტორის ტადაო ანდოს¹⁶ მიერ შექმნილი გიგანტური (შვიდმეტრიანი) მაგიდა ლურჯი ვარდებით, რაც მნახველში სხვადასხვა ასოციაციებს აღძრავდა. ავტორის თქმით კი, ეს მაგიდა (სურ. 7) ნიკო ფიროსმანის სიმბოლურ საფლავს განასახიერებს (გულისხმობდა იმ გარემოებას, რომ მხატვრის საფლავი დღემდე არაა აღმოჩენილი. ავტ. შენიშვნა). „მე მინდოდა გამოემყენებინა სიმბოლო, რომელიც საფუძვლიან პატივს მიაგებდა მის ხსოვნას, მთელი ცხოვრების მანძილზე შექმნილ ნამუშევრებს და საქართველოს მემკვიდრეობას. მისი ნამუშევრების გაცნობისას აღმოვაჩინე, რომ იგი ხშირად იყენებდა ასეთი ყვავილებისა და ვარდების მოტივებს... სწორედ ამიტომ იქცა ამ მაგიდის იდეის შემუშავებისას ვარდი ცენტრალურ ფიგურად“¹⁷. გამოფენის კონცეფციით, ამ მაგიდის გარშემო სიმბოლურად შეიკრიბნენ განსხვავებული კულტურისა და წარმომავლობის მხატვრები (გეორგ ბაზელიცი, იოშიტომო ნარა, ადრიან გენი, კიკი სმიტი, ანდრო ვკუა) და სპეციალურად ამ გამოფენისათვის შექმნეს თავიანთი ხელოვნების ნიმუშები – ინტერპრეტაციები ფიროსმანის ნამუშევრების თემებზე (სურ. 8, 9, 10), რითაც პატივი მიიხდებოდა მხატვარს, რომელიც ბიჩე კურიგერის აზრით, შეიძლება ასოცირებულ იქნეს ისეთ „მეოცნებე მხატვრებთან“, როგორებიც არიან არნოლდ ბიოკლინი, ჯორჯო დე კირიკო და რენე მაგრიტი.

¹⁵ Niko Pirosmiani – *Wanderer Between Worlds*, catalogue, ed. K. Al. Schroder, B. Curiger, C. A. Barsan, INFINITART Foundation (Austria), 2019, გვ. 9.

¹⁶ ტადაო ანდოს (1941, ოსაკა, იაპონია) 300-ზე მეტი არქიტექტურული პროექტი (საცხოვრებელი სახლები, საკულტო ნაგებობები, მუზეუმები და სხვ.) გარკვეულწილად, იაპონურ ტრადიციებს ემყარება და უახლეს გამოწვევებსაც ეხმარება. მშობლიურ იაპონიაში იგი აღიარებულია „უროვნულ საუნჯედ“, დაჯილდოებულია არაერთი საერთაშორისო პრემიით (ფრიტცეკერის პრემია, 1995; არქიტექტორთა საერთაშორისო გაერთიანების ოქროს მედალი, 2005).

¹⁷ Niko Pirosmiani – *Wanderer Between Worlds*, catalogue, გვ. 198.

ბიჩე კურიგერის საკურატორო პროექტის წარმატებისა და თანმხლებ გამომხატველობათა საფუძვლზე (აღსანიშნავია, რომ ექსპოზიცია 400 000-ზე მეტმა მნახველმა დაათვალიერა), დღეს უკვე თამამად შეიძლება ითქვას, რომ კურატორმა ფიროსმანის ხელოვნებას შესაძლებლობა მისცა „ემოგზაურა“ ევროპის სამუზეუმო სივრცეებში (2019 წელს ექსპოზიციამ არლში მდებარე ვან გოგის ფონდის სივრცეში გადაინაცვლა) სხვადასხვა ინტერპრეტაციით და მსოფლიოში აღიარებულ მხატვრებთან დიალოგით. სავარაუდოდ, მომდევნო წლებში ამ „მოგზაურობას“ კიდევ უფრო მეტი მხატვარი შემოუერთდება, რაც უდავოდ, შეუწყობს ხელს ქართველი მხატვრის შემოქმედების ინტეგრირებას კულტურულ ფასეულობათა ევროპულ სისტემაში. შემოთქმული კიდევ ერთხელ ცხადყოფს, თუ რატომაა მუზეუმში კურატორის საქმიანობა მნიშვნელოვანი და რატომ ენიჭება მას განსაკუთრებული როლი არა მხოლოდ მსგავსი კონცეფტუალური პროექტების რეალიზების პროცესში, არამედ თუნდაც მსოფლიოს უდიდესი მუზეუმების ყოველდღიურობაშიც. მაგალითად, მეტროპოლიტენ-მუზეუმში ან ლუვრში, სადაც დაცულია ხელოვნების ასიათასობით ნიმუში და არტეფაქტი, მუზეუმის ვიზიტორთა უმრავლესობის მცდელობა, რაიმე წინასწარი ცოდნის გარეშე გაერკვნენ კოლექციის დარგობრივ მრავალფეროვნებაში, იმთავითვე განწირულია მარცხისთვის. კურატორი კი, რომელიც ქმნის კომპლექსურ, ხშირად ინტერაქტიულ ექსპოზიციას და ახდენს მის ინტერპრეტაციას, მოწოდებულ გამოცდილებას ხდის მიმზიდველს, ადვილად აღსაქმელს და ანიჭებს მას შემეცნებით კომპონენტს.

კარგა ხანია, თანამედროვე სამუზეუმო სივრცე აღარ წარმოადგენს უნიკალური საგანძურის „საცავს“ ან თვითმარ, წლების მანძილზე უცვლელი სტატისკური ვიტრინების ან ინსტალაციების ერთობლიობას, რომელსაც მუზეუმის თანამშრომელთა და ფონდების მცველთა ჯგუფი „დარაჯობს“¹⁸. დღეს უკვე მუზეუმი იძენს მეტ სოციალურულ ფუნქციას: იზრდება მისი როლი სოციალური ადაპტაციის, კულტურული იდენტიფიკაციის, საგანმანათლებლო პროგრამებისა და

¹⁸ ი. ქარაია, საქართველოს მუზეუმების დღევანდელი მდგომარეობისა და პრობლემების ანალიზი. ჟურნ. „სპექტრი“, #1, 2009, გვ. 74.

სანახაობრივ აქტივობათა ორგანიზების თვალსაზრისითაც¹⁹. მუზეუმები აცნობიერებენ, რომ მათ უნდა დააკმაყოფილონ თანამედროვე საზოგადოების საჭიროებები და ისწრაფვიან დაძლიონ იზოლაცია, რაც განსაკუთრებულ აქტუალურობას იძენს ხელოვნების თანამედროვე ინსტიტუციებში, სადაც სამუშეო კოლექცია ინარჩუნებს (და უდავოდ, მომავალშიც შეინარჩუნებს) წამყვან ადგილს ხელოვნების განვითარების კანონზომიერებათა განსაზღვრაში; თუმცა ეს მოხდება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ მუზეუმი თავიდან აიცილებს ნეგატიურ ფაქტორს – ერთგვარ „გამყინვარებას“ და სრულად შეცვლის საკუთარ კონცეფციას – გარდაიქმნება ერთგვარ თავისებურ ლაბორატორიად, რაც გულისხმობს ობიექტსა და მხატვრულ პროცესს შორის საზღვრების მუდმივ ცვალებადობას და ახლებურ გადააზრებას.

საბოლოო ჯამში, კურატორული საქმიანობა მუზეუმებსა და გალერეებში დღეს აღქმული უნდა იქნეს როგორც ინტეგრალური, დამოუკიდებელი და მრავალფუნქციური ფენომენი, რომელიც მნიშვნელოვან გავლენას ახდენს სახელოვნებო პროექტების რეალიზების მხატვრულ, ორგანიზაციულ და ეკონომიკურ ასპექტებზე. გარდა ამისა, კურატორული საქმიანობის ძირითადი ელემენტები (თანამედროვეობის დინამიკური პროცესების ფორმირება ხელოვნების მეშვეობით, შეფასება, დემონსტრირება და ზოგადსაკაცობრიო ფასეულ ღირებულებათა დამკვიდრება) მოწმობს კურატორობის ინსტიტუტის განმსაზღვრელ როლს როგორც წარსული, ასევე თანამედროვე ხელოვნების გაანალიზებასა და მისი შემდგომი განვითარების წინასწარგანჭვრეტაში.

¹⁹ *Running a museum: a practical handbook*, ICOM and UNESCO, Paris, 2005, გვ. 12.

INGA (KLARA) KARAIA

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

SOME ASPECTS OF CURATORIAL WORK IN ART MUSEUMS AND GALLERIES

In modern art museums and galleries curators play an important role not only in managing artefacts and collections, reviving, and interpreting them, but also developing a variety of exhibitions and art projects. The difficulty of implementing such projects in parallel to the scientific initiatives, requires other types of knowledge (philosophical, religious, aesthetic, etc.) as their success largely depends on the curator, who, in fact, often takes over the role of a manager as well.

Exhibitions in art museums are often curated by the people who at the same time are the staff members, although these responsibilities can be delegated to the professionals who work at the other institutions and may be specifically invited to participate in the project. Sometimes such functions can be entirely suggested to the others, such as the artists, educators, or art critics. The situation in this regard has changed considerably over the last twenty years: now there exists a pool of freelancers or independent curators who are not affiliated with any specific institution and use their own idiosyncratic ways of organizing exhibitions. They are invited to administer special exhibitions or are offered curation of a wide range of projects both inside and outside the system of the institution or online.

Obviously, the specifics of curatorial activities within diverse institutions (museums, galleries, festivals, contemporary art biennials) differ from each other and have their own features that determine direction of art projects, methods and means of their implementation. The article discusses these features and characteristics, as well as the main trends of modern curatorial practice on the examples of several curatorial projects implemented at the European Art Institute and Albertina Museum (Vienna, Austria: Niko Piroshmanashvili's exposition Niko Piroshmani - A Wanderer Between Worlds. Curator: Bice Curiger, 2018-2019).



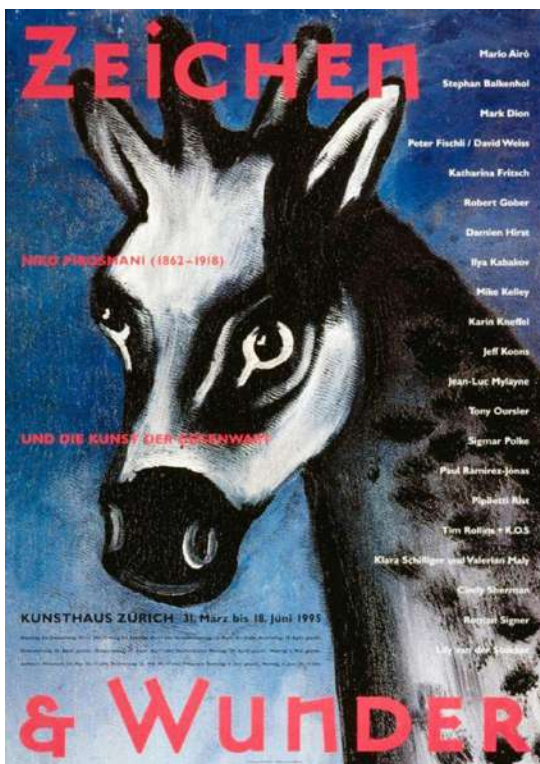
1. ექსპონატების ინსტალაცია გამოფენაზე „როცა მიდგომები იქნენ ფორმას“, კურატორი ჰარალდ ზემანი, ბერნის ხელოვნების სასახლე (შვეიცარია), 1969 © grupa o.k. Installation images from the exhibition Live In Your Head: When Attitudes Become Form, curator: Harald Szeemann, the Kunsthalle Bern (Switzerland), 1969, © grupa o.k.



2. ვენეციის 55-ე ბიენალე, ხელოვნების საერთაშორისო ექსპოზიცია, კურატორი მასიმილიანო ჯიონი © Giorgio Zucchiatti la Biennale di Venezia/55th International Art Exhibition, curator: Massimiliano Gioni ©Giorgio Zucchiatti



3. შესასვლელი გამოფენაზე „მსოფლიოს ჯადოქრები“, კურატორი ჟან-ჰუბერტ მარტინი, პომპიდუს ცენტრი, პარიზი, 2014 © Jean-Pierre Dalbéra
Entrance of the exhibition Magiciens de la terre/Magicians of the World, curator: Jean-Hubert Martin, Centre Pompidou, Paris, 2014, ©Jean-Pierre Dalbéra



4. აფიშა გამოფენისთვის „ნიშანი და სასწაული – ნიკო ფიროსმანი და თანამედროვე ხელოვნება“, კურატორი ბიჩე კურიგერი, ციურიხის ხელოვნების სახლი, შვეიცარია, 1995

Poster of the exhibition Zeichen & Wunder - Niko Pirosmiani und die Kunst der Gegenwart, curator: Bice Curiger, Kunsthhaus Zürich, Switzerland, 1995



5. გამოფენა „ნიკო ფიროსმანი – სამყაროთა შორის მოხეტიალე“, კურატორი ბიჩე კურიგერი, ალბერტინას მუზეუმი, ვენა, ავსტრია, 2018-2019
 Exhibition: Niko Pirosmani - A Wanderer Between Worlds, curator: Bice Curiger, Albertina Museum, Vienna, Austria, 2018-2019



6. გამოფენა „ნიკო ფიროსმანი – სამყაროთა შორის მოხეტიალე“, კურატორი ბიჩე კურიგერი, ალბერტინას მუზეუმი, ვენა, ავსტრია, 2018-2019
 Exhibition: Niko Pirosmani - A Wanderer Between Worlds, curator: Bice Curiger, Albertina Museum, Vienna, Austria, 2018-2019



7. ტადაო ანდო, ფიროსმანის მაგიდა, გამოფენა „ნიკო ფიროსმანი – სამყაროთა შორის მოხეტიალე“, კურატორი ბიჩე კურიგერი, ალბერტინას მუზეუმი, ვენა, ავსტრია, 2018-2019
Tadao Ando, Table of Pirosmani, 2018, exhibition: Niko Pirosmani - A Wanderer Between Worlds, curator: Bice Curiger, Albertina Museum, Vienna, Austria, 2018-2019



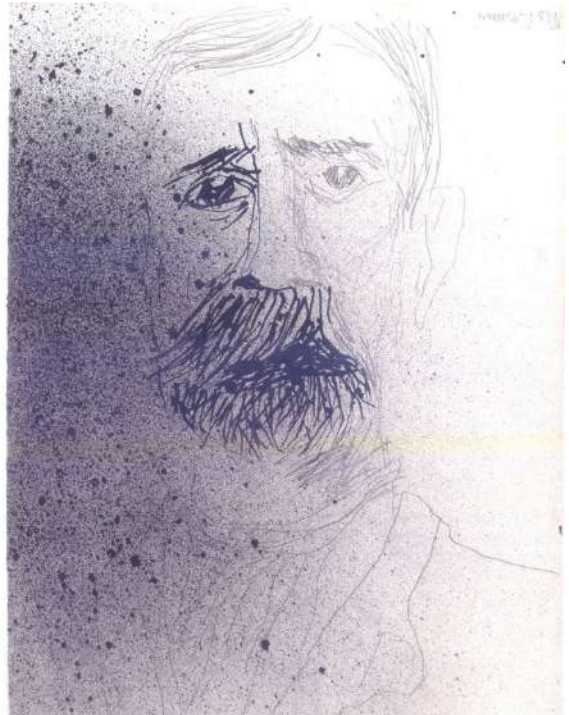
8. იოშიტომო ნარა, თამარ მეფე (ფიროსმანის მიხედვით), ტ., ზ., 120x110, კერძო კოლექცია, 2018, გამოფენა „ნიკო ფიროსმანი – სამყაროთა შორის მოხეტიალე“, კურატორი ბიჩე კურიგერი, ალბერტინას მუზეუმი, ვენა, ავსტრია, 2018-2019

Yoshitomo Nara, Queen Tamar (after Pirosmani), oil on canvas, 120x110, private collection, 2018, exhibition: Niko Pirosmani - A Wanderer Between Worlds, curator: Bice Curiger, Albertina Museum, Vienna, Austria, 2018-2019



9. ადრიან გენი, ნიკო ფიროსმანის პორტრეტი. ტ., ზ., ხე. 35x30, კერძო კოლექცია, 2018, გამოფენა „ნიკო ფიროსმანი – სამყაროთა შორის მოხეტიალე“, კურატორი ბიჩე კურიგერი. ალბერტინას მუზეუმი, ვენა, ავსტრია, 2018-2019

Adrian Ghenie, Portrait of Niko Pirosmiani, oil on canvas, mounted on wood, 35X30, private collection, 2018, exhibition: Niko Pirosmiani - A Wanderer Between Worlds, curator: Bice Curiger, Albertina Museum, Vienna, Austria, 2018-2019



10. გეორგ ბაზელიცი, ნიკო ფიროსმანი, დიპტიხი, ქაღ., ფანქარი, 66.3x50.1; 65.8x50.2, კერძო კოლექცია, 2018, გამოფენა „ნიკო ფიროსმანი – სამყაროთა შორის მოხეტიალე“, კურატორი ბიჩე კურიგერი, ალბერტინას მუზეუმი, ვენა, ავსტრია, 2018-2019

Georg Bazelitz, Niko Pirosmiani (Diptych), paper, pencil, 66.3X50.1, 65.8X50.2, private collection, 2018, exhibition: Niko Pirosmiani - A Wanderer Between Worlds, curator: Bice Curiger, Albertina Museum, Vienna, Austria, 2018-2019

კახა ხიმშიაშვილი

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

დამოკიდებულება ძეგლის რეკონსტრუქციისადმი: თანამედროვე ტენდენციები

ამ წერილის დაწერა განაპირობა ერთმა აბზაცმა, რომელიც შემხვდა ცნობილი არქიტექტურის რესტავრაციის თეორეტიკოსისა და ისტორიკოსის იუკა იოკილეთოს 2015 წელს გამოქვეყნებულ სტატიაში. ის წერდა: „მნიშვნელოვანი საკითხია, თუ სადამდე უნდა მივიდეს რეკონსტრუქცია. ამის უახლესი მაგალითია ბაგრატის კათედრალი, აშენებული 1000 წლის მიდამოებში, დანგრეული მტრის მიერ მეჩვიდმეტე საუკუნის დასასრულს, რომლის რეკონსტრუქცია დაიწყო 1950-იანი წლებიდან. იგი შეიტანეს მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის სიაში 1994 წელს, მაშინ, როდესაც მისი აღდგენითი სამუშაოები უკვე შორს იყო წასული. მიუხედავად ამისა, როდესაც საქართველომ მოგვიანებით გამოთქვა სურვილი, რომ გაეგრძელებინა აღდგენა, ეს მიუღებელი აღმოჩნდა (იუნესკოსთვის, კ.ხ.). შესაბამისად, 2013 წლის მდგომარეობით, ძეგლს ემუქრება სიიდან ამოღება. ამავე დროს, მრავალი დანგრეული ნაგებობა, რომელიც ხელახლა აშენდა, მისაღებია, რომ ირიცხებოდეს მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის სიაში. მაგალითად, წმ. სოფიოს კათედრალი კიევში შეიტანეს მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის სიაში მას შემდეგ, რაც მოხდა მისი რეკონსტრუქცია ისევე, როგორც მოსტარის ძველი ხილისა“¹.

ამ აბზაცმა ჩამაფიქრა იმაზე, თუ რა მიდგომებია ჩვენში და მსოფლიოში ძეგლის რეკონსტრუქციისადმი ამჟამად, როგორი ტენდენციებია და სადაა ამ მხრივ საქართველო. ეს საკითხი მით უმეტეს აქტუალურია, როცა ბაგრატის რეკონსტრუქციის შემდეგ, რომელმაც აზრთა მკვეთრი სხვადასხვაობა გამოიწვია, ამჟამად აქტიურად მიმდინარეობს აწყურისა და კუმურდოს კათედრალების რეკონსტრუქცია, ხოლო ხევსურეთში ახლახანს დამთავრდა მთელი ისტორიული სოფლის – მუცოს რეკონსტრუქცია. მუცომ მიიღო ევროპა ნოსტრას ჯილდო 2019 წელს², თუმცა სპეციალისტების მიერ მისი რეაბილიტაციის მიმართ უკვე 2018 წელს იყო გამოთქმული გარკვეული კრიტიკა, რომ „სწრაფი და ტოტალური აღდგენა უკანმოუხრებლად სპობს არქეოლოგიის, ისტორიულობის, შუასაუკუნეობრიობის იმ მძაფრ განცდას, რაც ახლავს მუცოს ყოველ ნახვას“³. კუმურდოსა და აწყურის კათედრალების რეკონსტრუქციას კი მხოლოდ სოციალურ ქსელში ჰქონდა ორიოდ გამოხმაურება. ასეთი დიდი და მნიშვნელოვანი ძეგლების გარდა, რეკონსტრუქციასა და აღმშენებლობას ვხვდებით სხვა მრავალ, შედარებით პატარა ძეგლზეც, მაგალითად, აკანება, შოვრეთი, მეჯვრისხევში მიმრანოზ ერისთვის ციხე-სასახლის კოშკი, ილტოზის ეკლესია, ქვახვრელის ეკლესია, ცხუნჯურის „დედაღვთისა“, პატარა თონეთის წმ. გიორგი და სხვა მრავალი.

საკითხის არსში გასარკვევად უმჯობესია გავიხსენოთ ისტორიული წინაპირობები, მოსაზრებები, დაკავშირებული ძეგლთა რეკონსტრუქციასთან. მეცხრამეტე საუკუნეში ორი დიდი სახელისა და გავლენის მქონე თეორეტიკოსი დაუპირისპირდა ერთმანეთს. უფრო ზუსტად, მათი დიალექტალურად განსხვავებული შეხედულებები რეკონსტრუქცია-რესტავრაციაზე – ფრანგი ეჟენ ვიოლე-ლე-დიუკისა და ბრიტანელი ჯონ რასკინის.

¹ „Another question is the issue of the limits of reconstruction. A recent example is the case of Bagrati Cathedral, built around 1000, destroyed by an army in late 17 th century, and under reconstruction since the 1950s. It was inscribed on the World Heritage List in 1994, when it was already in an advanced state of rebuilding. However, when the State Party later proposed to continue the rebuilding, this was not considered acceptable. Indeed, in 2013, the site risks being delisted. At the same time, many ruined structures have been rebuilt and accepted to the World Heritage List. For example, the St. Sophia cathedral, in Kiev, was accepted to the World Heritage List after its reconstruction, as was the Old Bridge of Mostar.“ იბ. Ju. Jokilehto, *What is Modern Conservation? Some thoughts about the evolution of modern conservation policies.* https://conservacion.inah.gob.mx/publicaciones/wpcontent/uploads/2015/10/ConversaPhili_WhatIsModern_Jokilehto.pdf

² <https://www.europeanheritageawards.eu/winners/fortified-settlement-mutso-georgia/>

³ ი. ელიზბარაშვილი, მ. სურამელაშვილი, ც. ჩაჩუნაშვილი, *გამაგრებული ისტორიული დასახლებები საქართველოს ჩრდილოეთ მთიანეთში*, თბ., 2018, გვ. 75.

ევენ ვიოლე-ლე-დიუკი წერდა: „ტერმინი რესტავრაცია და თვითონ ეს საქმეც – ორივე თანამედროვეა. შენობის რესტავრაცია არ ნიშნავს მის შენარჩუნებას, შეკეთებას ანდა აღდგენას. ეს ნიშნავს შენობისათვის იმგვარი მთლიანობის დაბრუნებას, რომელიც შესაძლოა არც ოდეს არსებობდა რომელიმე მოცემულ დროს“⁴.

ხოლო ჯონ რასკინი ძალზე ემოციურად არწმუნებდა თავის მკითხველს: „ზედმიწვევით ყურადღებით თვალყური ადევნეთ ძველ შენობას; საუკეთესოდ, ნებისმიერი საშუალებით დაიცავით იგი შლის ყოველგვარი ზემოქმედებისაგან. დაითვალეთ მისი ქვები, როგორც გვირგვინის პატიოსან თვლებს დაითვლიდით. დააყენეთ გუმაგები მის გარშემო, როგორც ალყამოდებულ ქალაქს დაუყენებდით, შეკარით იგი რკინით, სადაც მოეშვება, შეუყენეთ ხის ძელები, სადაც გადმოიხრება; ნუ იდარდებთ, ამგვარი დახმარება თუ არ გელამაზებათ“⁵.

ორი მიდგომიდან მეოცე საუკუნეში იმძლავრა და დოქტრინალური გახდა ჯონ რასკინის შეხედულებებზე დაფუძნებული მიდგომა, რაც 1964 წელს აისახა ვენეციის ქარტიაში, სადაც ვკითხულობთ⁶: მუხლი 9. რესტავრაციის პროცესი უადრესად სპეციალიზებული ქმდებაა. მისი მიზანია ძეგლის ისტორიული და ესთეტიური ღირებულებების შენარჩუნება და გამოვლენა და დაფუძნებულია თავდაპირველი მასალისა და ავთენტური დოკუმენტების პატივისცემით. რესტავრაცია უნდა შეწყდეს იქ, სადაც იწყება ვარაუდი და, უფრო მეტიც, ამ შემთხვევაში, ყველა საჭირო დამატებითი სამუშაო უნდა გამოირჩეოდეს თავდაპირველი არქიტექტურული ქმნილებიდან და ატარებდეს თანამედროვეობის ნიშანს.

მუხლი 15. ...ნებისმიერი სარეკონსტრუქციო სამუშაო უნდა გამოირიცხოს აპრიორი. მხოლოდ ანასტილოზი, ე.ი. არსებული, მაგრამ განცალკევებული ნაწილების ხელახლა შეერთება შეიძლება იქნას დაშვებული.

⁴ იუ. იოკილეტო, *არქიტექტურის კონსერვაციის ისტორია*, გვ. 191, <https://ancientgeorgia.files.wordpress.com/2012/05/conservation-history-iukka.pdf>

⁵ იქვე, გვ. 222, <https://ancientgeorgia.files.wordpress.com/2012/05/conservation-history-iukka.pdf>

⁶ საერთაშორისო ქარტია ძეგლის დაცვისა და რესტავრაციის შესახებ „ვენეციის ქარტია“ <https://ancientgeorgia.files.wordpress.com/2014/04/veneciis-saertasorisio-qartia-zegita-dacvisi-da-restavraciis-sesaxeb.pdf>

თუმცა ვენეციის ქარტიის მეთხუთმეტე მუხლი არქეოლოგიურ გათხრებსა და ნანგრევებს ეხება, მაგრამ მთელ დოკუმენტში მხოლოდ აქაა ნახსენები რეკონსტრუქცია. ქარტიის სულისკვეთებიდან და განსაკუთრებით ციტირებული მუხლებიდან სრულიად ცხადია, რომ ავტორები არ უჭერდნენ მხარს რეკონსტრუქციას და დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ავთენტურობას და ავთენტურობის შენარჩუნებას.

ზოგადად, კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლებისადმი მიდგომისას გადამწყვეტია თუ როგორია ღირებულებათა სისტემა, რომლითაც ვაფასებთ ძეგლს. ღირებულებათა სისტემაში, რომელსაც დღესდღეობით ხშირად ვიყენებთ, ერთ-ერთი ცენტრალურია ავთენტურობის ცნება. ეს ცნება უკვე ვენეციის ქარტიაში გამოჩნდა, თუმცა რას გულისხმობს იგი, როგორ ესმით ის ქარტიის ავტორებს, ტექსტიდან მთლად ნათელი არაა.

არც შემდგომში გამხდარა ნათელი, რას ნიშნავს ავთენტურობა. იმავე, ზემოთ ციტირებულ სტატი-აში იუკა იოკილეტო წერდა: „1994 წელს მსოფლიო მემკვიდრეობის კონვენციის კონტექსტში შედგა საექსპერტო შეხვედრა ნარაში (იაპონია), რომელმაც მიიღო „ნარას დოკუმენტი ავთენტურობის შესახებ“. მთავარი შედეგი ამ შეხვედრის შესაძლოა ავთენტურობის (ჭეშმარიტების/სანდოობის) დეფინიციისათვის ნათელის მოფენა კი არ იყო, არამედ, უფრო მეტად აღიარება კულტურული მრავალფეროვნებისა და მემკვიდრეობის მრავალფეროვნებისა“⁷.

დისკუსია, თუ რაა ავთენტური, რას ნიშნავს ეს ცნება და რა ღირებულება გააჩნია, დღესაც გრძელდება. მრავალ ავტორთა შორის, რომლებიც განიხილავენ ავთენტურობის, გნებავთ ძეგლის სინაღლისა და ჭეშმარიტების საკითხს სხვადასხვა კუთხიდან, განსაკუთრებით გამოყოფდი პრაქტიკოსი რესტავრატორისა და თეორეტიკოსის საღვალდორ მუნიოს ვინასის ნააზრევს. მან თავის წიგნში „კონსერვაციის თანამედროვე თეორია“ მთელი

⁷ „In November 1994, in the context of the World Heritage Convention, an expert meeting took place in Nara (Japan), and adopted The Nara Document on Authenticity. The main issue that came out from this meeting was perhaps not so much the clearer definition of ‘authenticity’ (i.e. truthfulness), but rather the recognition of cultural diversity and heritage diversity“. იბ. Ju. Jokilehto, *What is Modern Conservation?*

თავი დაუთმო ავთენტურობის პრობლემას სარესტავრაციო საქმეში და მის როლს სარესტავრაციო გადაწყვეტილებებთან მიმართებაში⁸.

განვიხილოთ რა ხდება ამ მხრივ მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის სიაში და მოკლედ მიმოვიხილოთ ზოგიერთი ის ძეგლი, რომელიც რეკონსტრუქციის შემდეგ მოხდა სიაში, ანდა უკვე მიღების შემდეგ მოხდა მათი რეკონსტრუქცია. ვნახოთ, რა ღირებულებაზე დაყრდნობით არის ეს ძეგლები სიაში, რას ამბობს ამის შესახებ იუნესკოს დოსიეები:

ვარშავის ისტორიული ცენტრი

ვარშავა მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ პრაქტიკულად ფერფლიდან აღდგა, განსაკუთრებით მისი ისტორიული ცენტრი. ვარშავის ისტორიული ცენტრის რეკონსტრუქცია, მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის ცენტრის დოსიეს მიხედვით, მიჩნეულია პოლონურ კულტურასა და იდენტობაზე ზრუნვის მანიფესტაციად და რომ ვარშავის ცენტრმა, შედეგად, სრულად შეინარჩუნა ავთენტურობა, როგორც ომის შემდგომი რეკონსტრუქციის დასრულებულმა (ჩემოყალიბებულმა) კონცეფციამ⁹.

კიევ-პეჩორის ლავრის მთავარი ტაძარი

უკრაინაში, მეორე მსოფლიო ომის დროს კიევ-პეჩორის ლავრის მთავარი ტაძარი მთლიანად განადგურდა. იგი ხელახლა ააგეს. მას რეკონსტ-

რუქცია ჩაუტარეს 1999-2000 წლებში მეთვრამეტე საუკუნის „უკრაინული ბაროკოს“ ფორმებით. ამ ტაძრის შესახებ იუნესკოს მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის ცენტრის დოსიეში დიად და დაუფარავადაა ნათქვამი, რომ ტაძარის რეკონსტრუქცია, რეალურად – ხელახლა აგება, მოხდა არა ომის დამთავრებისთანავე, არამედ დაახლოებით ორმოცდაათი წლის შემდეგ¹⁰.

ისტორიული ხიდი მოსტარში

ისტორიული ხიდი მოსტარში, ბოსნია-ჰერცეგოვინაში, ააფეთქეს ბალკანეთის კონფლიქტის დროს, 1993 წელს. ხიდი და მის გარშემო უბანი აღადგინეს და დღეს იგი მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის სიაშია. იუნესკოს მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის ცენტრის დოსიე გვარწმუნებს, რომ ელემენტები, რომლებიც ქმიან გამორჩეულ უნივერსალურ ღირებულებას ადგილზეა (in situ), არამატერიალური ღირებულების ჩათვლით, რადგან მათ აქვთ განსაკუთრებული სიმბოლური დატვირთვა¹¹.

ამ სიის გაგრძელება კიდევ შეიძლება. მაგალითად, რილას მონასტერი ბულგარეთში. მას საფუძველი მეათე საუკუნეში ჩაეყარა და მთელი შუა საუკუნეების განმავლობაში ვითარდებოდა, მაგრამ 1833 წელს მთლიანად დაიწვა და შემდეგ ხელახლა აიგო მეცხრამეტე საუკუნის შუა წლებში. 1983 წელიდან იგი არის მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის ნუსხაში. ასევე ქალაქი ბამი ირანში, რომელიც 2003 წელს მიწისძვრამ მიწასთან გაასწორა და რომელიც 2004 წელს იუნესკოს კულტურული მემკვიდრეობის ნუსხაში მოხდა. მას

⁸ S. Munoz Vinas, *Contemporary Theory of Conservation*, Routledge, 2013, გვ. 91-115

⁹ „Warsaw was deliberately annihilated in 1944 as a repression of the Polish resistance to the Nazi German occupation. The capital city was reduced to ruins with the intention of obliterating the centuries-old tradition of Polish statehood. The rebuilding of the historic city, 85% of which was destroyed, was the result of the determination of the inhabitants and the support of the whole nation. The reconstruction of the Old Town in its historic urban and architectural form was the manifestation of the care and attention taken to assure the survival of one of the most important testimonials of Polish culture.

This World Heritage property's boundaries encompass an entire comprehensively rebuilt portion of the city, located within the bounds of the medieval city walls and the Vistula Escarpment (including the eastern foot of this escarpment), with all of the characteristic features defining its identity. During the reconstruction, the original urban layout of the medieval city was preserved, and in some cases made more distinct.

The Historic Centre of Warsaw has fully retained its authenticity as a finished concept of post-war reconstruction“. <https://whc.unesco.org/en/list/30/>

¹⁰ „The integrity of the ensemble of the Kyiv-Pechersk Lavra suffered during the Second World War, when the Dormition Cathedral, the main Lavra church, was almost entirely destroyed, with the exception of its southeast tower. In 1999-2000, the Cathedral was reconstructed according to the architectural forms of the period of the Ukrainian Baroque in the late 18th century“. <https://whc.unesco.org/en/list/527/>

¹¹ „Reconstruction works of the Old Bridge complex and its surrounding monumental structures, infrastructure and majority of urban fabric took into consideration the overall integrity of the place. This was achieved by following the pre-war appearance and features of the structures to maintain vertical and horizontal dimensions, forms, scale and materialization – in other words, the integral expression of the Old City of Mostar.... The elements that reflect the Outstanding Universal Value of the property are present in situ, including the intangible ones (especially its symbolic power)“. <https://whc.unesco.org/en/list/946/>

შემდეგ, 2016 წლისთვის ბამის ციტადელი მთლიანად იქნა აღდგენილ-რეკონსტრუირებული.

რეკონსტრუქციის საკითხს თავისი ხმა შეაწია ლატვიის იკომოსის ინიციატივით, 2000 წელს რიგაში ჩატარებულმა შეხვედრამ, სადაც მიიღეს „რიგის ქარტია კულტურული მემკვიდრეობის ავთენტურობასა და ისტორიულ რეკონსტრუქციებთან დაკავშირებით“¹², რომელიც, მართალია გარკვეული დათქმებით, მაგრამ ცალსახად მხარს უჭერს შეარაღებული კონფლიქტებისა და ბუნებრივი კატასტროფების შედეგად დანგრეული კულტურული მემკვიდრეობის ძეგლების რეკონსტრუქციას.

რიგის ქარტიაშივე მოცემულია რეკონსტრუქციის დეფინიცია, რომელიც არ გვხვდება ვენეციის ქარტიაში. რიგის ქარტიაში ვკითხულობთ: რეკონსტრუქცია: გაცოცხლება, ინტერპრეტაციული რესტავრაცია ან წინარე (ძველი) ფორმის გამეორება¹³.

მოყვანილი მაგალითებიდან და კონტექსტის აღწერიდანაც ჩანს, თუ რაოდენ ბუნდოვანია ავთენტურობის ცნება და რამდენად არათანამიმდევრულია რეკონსტრუქციისადმი დამოკიდებულება. ეს კიდევ უფრო კარგად გამოაჩინა სოფია ლაბადიმ, რომელმაც შეისწავლა მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის ნუსხაში შეტანილი 106 ძეგლის დაკუმენტაცია, კიდევ უფრო ზუსტად – დასაბუთება, თუ რატომ უნდა იყოს ეს ძეგლები ნუსხაში და რა წერია ამ ძეგლების ავთენტურობაზე დოსიეებში. მისი დასკვნა კატეგორიულია. ის წერს: მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის ნუსხაში ნომინირებული 106 ძეგლის დოსიე წარმოაჩენს, რომ მათი ავთენტურობა ეს სიმულაკრაა (იმიტირება)¹⁴.

კიდევ უფრო შოკისმომგვერელია ქრისოფ ბრუმანის დასკვნა, რომელმაც შეისწავლა იუნესკოს მსო-

ფლიო კულტურული მემკვიდრეობის სისტემა იმ თვალსაზრისით, თუ როგორ უდგება იგი ასლებს, რეკონსტრუქციებს, განახლებას. ქრისოფ ბრუმანი ამტკიცებს, რომ მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის სისტემაში გადაწყვეტილებები დამოკიდებულია პოლიტიკურ ლობირებაზე და არა პრინციპებზე. ის ასევე ამტკიცებს, რომ რადგანაც ავთენტურობის დეფინიცია დღემდე არაა ჯერ კიდევ განსაზღვრული, ამიტომ, ხშირად გადაწყვეტილებების მიღება გრძნობაზეა (შეგრძნობაზე) დაფუძნებული და არა ნათელ გაიდლაინებზე¹⁵.

იმავ 2017 წელს, როცა გამოქვეყნდა ქრისტოფ ბრუმანის სტატია, ქრისტინა კამერონმა იუნესკოს კურიერში გამოაქვეყნა სტატია სათაურით „რეკონსტრუქცია: ცვლილებები მიდგომაში“. ამ სტატიაში ავტორი აჩვენებს, რომ მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის კომიტეტი თითქოსდა მიიწევს ახალი მიდგომებისკენ, როდესაც საკითხი ეხება რეკონსტრუქციას. ამასთან, ქრისტინა კამერონი არც იმის აღიარებას გაურბის, რომ რეკონსტრუქციისადმი ეს ახალი მიდგომები გამოწვევაა იკომოსისათვის, რომელიც აქამდე კონსერვაციის ორთოდოქსული დოქტრინის მცველია. ავტორის აზრით, შეცვლილი ვითარება, შეცვლილი კონტექსტი მოითხოვს, რომ შეიქმნას მსოფლიო კულტურული კომიტეტისთვის ახალი გაიდლაინები¹⁶.

აქ არ შეიძლება არ ვახსენოთ დიმიტრი თუმანიშვილის მნიშვნელოვანი სტატია „ხუროთმო-

¹² Riga Charter on authenticity and historical reconstruction in relationship to cultural heritage, Riga, Latvia, 23-24 October, 2000 <https://ancientgeorgia.files.wordpress.com/2020/05/riga-charter-2000.pdf>

¹³ „Reconstruction: evocation, interpretation restoration or replication of a previous form“.

¹⁴ „Furthermore, analyses of 106 nomination dossiers of sites for inclusion on the World Heritage List demonstrate their representations of authenticity as simulacra“.nb. S.Labadi, World Heritage, authenticity and post-authenticity: international and national perspectives, *Heritage and Globalisation*, ed. S. Labadi and C. Long, London and New York, 2010, pp. 66-84.

¹⁵ „The essay argues that this is partly due to the vested national interests in the World Heritage arena, making many decisions dependent on political lobbying rather than principles. To a significant degree, authenticity continues to be underdetermined, and delegates act according to what feels authentic rather than on the basis of clear guidelines“.nb. Ch. Brumann, How to Be Authentic in the UNESCO World Heritage System: Copies, Replicas, Reconstructions, and Renovations in a Global Conservation Arena, *The Transformative Power of the Copy A Transcultural and Interdisciplinary Approach*, ed. C. Forberg Philipp W. Stockhammer, 2017.

¹⁶ „On the question of reconstruction, the ad hoc decision-making by the WHC appears to be leading to new approaches. The shift represents a challenge for keepers of the conservation doctrine like ICOMOS... In light of changing circumstances, new guidance is needed. Conservation charters need to make room for new ideas and World Heritage tools need to be updated“. Ch. Cameron, Reconstruction: changing attitudes, *The UNESCO Courier*, July-September 2017, <https://en.unesco.org/courier/july-september-2017/reconstruction-changing-attitudes>

ძღვრების დაცვა-აღდგენის საკითხისათვის“, რომელიც სწორედ სარესტავრაციო საქმეში დოგმატიზმისგან თავის დაღწევისაკენ მოგვიწოდებს და გვახსენებს, რომ „ყველაფერი, რასაც ვიქმთ, ხომ ადამიანის განსასპეტაკებლად და ასამაღლებლად გვინდა“¹⁷.

დასკვნის სახით შეიძლება ვთქვათ, რომ რეკონსტრუქციისადმი არც მსოფლიო პრაქტიკაში და არც საქართველოში არაა ჩამოყალიბებული ერთგვაროვანი მიდგომა, ხედავ. კიდევ მეტი, ხშირ შემთხვევაში დადებით ან უარყოფით დამოკიდებულებას განსაზღვრავს პოლიტიკური ლობირება ან პირადი შეგრძნებები ამა თუ იმ კონკრეტული ძეგლისა და მისი რეკონსტრუქციის მიმართ. არც საქართველოა გამონაკლისი ამ მხრივ.

KAKHA KHIMSHIASHVILI

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

DIFFERENT APPROACHES TOWARDS THE SITE RECONSTRUCTION: MODERN TRENDS

Recently Georgia initiated reconstruction of several historic architectural monuments of cultural heritage of the national and local importance. This fact motivated the author of the article to investigate a bigger picture and explore the trends and assessments of reconstruction of historic properties, especially those recognized as the World Heritage Sites under protection of UNESCO. Researchers who carried out the studies of the issue note that assessments and judgements produced by the World Heritage Centre are not always consistent, often become subject to political lobbying and not occasionally follow unclear guidelines. The author argues that Georgia sometimes also comes face-to-face with the described challenges.

¹⁷ დ. თუმანიშვილი, ხუროთმოძღვრების დაცვა-აღდგენის საკითხისათვის, *Academia*, #6, 2017-2018, გვ.5-41.



1. ბაგრატი, კახა ხიმშიაშვილის ფოტო

Bagrati Cathedral, photo by Kakha Khimshiashvili



2. აწყური, კახა ხიმშიაშვილის ფოტო

Atskuri, photo by Kakha Khimshiashvili



3. კუმურდო, კახა სიმეონაშვილის ფოტო
Kumurdo, photo by Kakha Khimshiashvili



4. მუცო, კახა სიმეონაშვილის ფოტო

Mutso, photo by Kakha Khimshiashvili



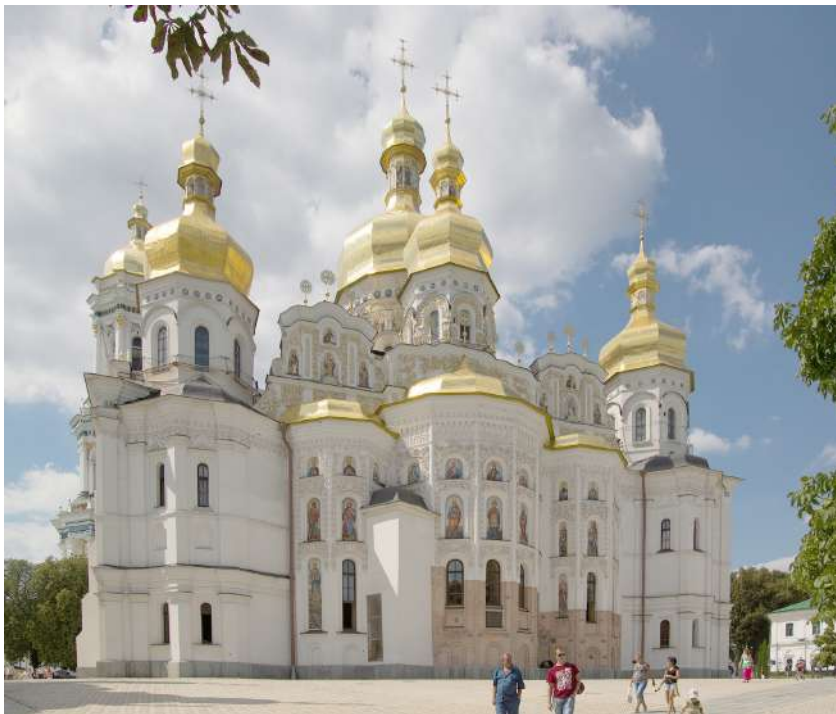
5. დაზარალებული ვარშავა, 1945, სტანისლავ იანკოვსკის და ადოლფ ჩიბოროვსკის ფოტო, Wydawnictwo, ინტერპრესი, ვარშავა, 1971
 Destroyed Warsaw, 1945, Photo by Stanisław Jankowski and Adolf Ciborowski, Wydawnictwo Interpress, Warszawa, 1971, public domain, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=75123702>



6. ვარშავის ისტორიული ცენტრი რეკონსტრუქციის შემდეგ, 2019, კახა ხიმშიაშვილის ფოტო
 Historic Center of Warsaw After Reconstruction, 2019, photo by Kakha Khimshiashvili



7. აფეთქებული კიევ-პეჩორის ლავრის მთავარი კათედრალი, 1943, ჰერბერტ ლისტის ფოტო
 Destroyed Kiev-Pechersk Lavra, 1943, photo by Herbert List,
<https://u-krane.com/kyiv-pechersk-lavra-and-central-kyiv-were-blown-up-by-the-soviet-sappers>



8. კიევ-პეჩორის ლავრის მთავარი კათედრალი რეკონსტრუქციის შემდეგ, პედრო ჯ. პაჩეკოს ფოტო
 Kiev-Pechersk Lavra After Reconstruction, photo by Pedro J. Pacheco, Own Work, CC BY-SA 3.0,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=28569825>



9. განადგურებული მოსტარის ხიდი, პასკალ ჰასენფორდერის ფოტო
 Ruins of the Old Bridge of Mostar, photo by Pascal Hassenforder, <https://www.wonders-of-the-world.net/Bridge-of-Mostar/History-of-the-bridge-of-Mostar.php>



10. მოსტარის ხიდი რეკონსტრუქციის შემდეგ, JPataG/Pixbay.com-ის ფოტო
 Mostar bridge After Reconstruction, photo by JPataG/Pixbay.com, <https://www.wonders-of-the-world.net/Bridge-of-Mostar/History-of-the-bridge-of-Mostar.php>



11. რილას მონასტერი, Raggatt2000-ის ფოტო
Rila Monastery, photo by Raggatt2000, Own Work, CC BY-SA 3.0,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=29520642>



12. ბამი მიწისძვრის შემდეგ, ფრანჩესკო ბანდარინის ფოტო
BAM Destroyed by the earthquake, photo by Francesco Bandarin,
copyright ©UNESCO Permanent [URL:whc.unesco.org/en/documents/113841](http://whc.unesco.org/en/documents/113841)



13. ბამის ციტადელი რეკონსტრუქციის შემდეგ, დიეგო დელსოს ფოტო
BAM Citadel After Reconstruction, photo by Diego Delso, CC BY-SA 4.0,
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=52014502>

მანანა კავსაძე

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია
ოსუ ალექსანდრე ჯანელიძის სახელობის გეოლოგიის ინსტიტუტი

ნალესობების მინერალოგიურ-პეტროგრაფიული შესწავლის მნიშვნელობა

სამშენებლო მასალების პეტროგრაფიული კვლევის მეთოდს ჯერ კიდევ საბჭოეთის პერიოდში აკადემიკოსმა დიმიტრი ბელიანცინმა ავტორებთან ერთად (ბელიანცინი, ივანოვი, ლაპინი, 1952)¹ მიუძღვნა ფუნდამენტური შრომა, სადაც იმდროინდელი ინდუსტრიული მასალების მინერალოგიური და პეტროგრაფიული კვლევების შედეგები იყო მოცემული. ეს მონაცემები ახლაც საკმაოდ აქტუალურია. თავის დროზე ტექნიკური ქვის პეტროგრაფიას იკვლევდნენ ლე შატელიე, ტერნებო² და სხვებიც. თუმცა, ჩვენს შემთხვევაში, საქმე გვაქვს არა მარტო თანამედროვე მასალებთან, არამედ არქეოლოგიურ მასალებთან და ხანგრძლივი დროით ექსპლოატაციაში მყოფ გამოფიტულ და სახეშეცვლილ მასალებთანც, რომლებზეც მონაცემები პრაქტიკულად არ არსებობს.

მას შემდეგ, რაც თორმეტი წლის წინ სამხატვრო აკადემიის რესტავრაციის ფაკულტეტზე დაიწყო სამშენებლო მასალების ნივთიერი შემადგენლობის კვლევა, დაგროვდა საკმაოდ მნიშვნელოვანი ინფორმაცია სამშენებლო ქვებისა და მასალების როგორც იდენტიფიკაციის, გამოფიტვის ტიპისა და დონის, ისე, რიგ შემთხვევაში, პერიოდიზაციისა და ტექნოლოგიური პროცესების განსაზღვრისთვის.

სამშენებლო მასალების შესწავლის მიზანს წარმოადგენს იდენტიფიცირება/სახელდება (ქვა, აგური, ნალესობა, მეტალის დეტალები, ხის დეტალები), სამშენებლო მასალების დაზიანებების ტიპიზაცია, მასალების შეცვლის საჭიროებისას იდენტური მასალების შერჩევა, შესაბამისი საბადოს მითითებით.

კვლევის პროცესში წარმოიქმნება გარკვეული პრობლემებიც. მაგალითად, მასალების ნიმუშების არასაკმარისი რაოდენობა და მოცულობა, რის გამოც ნიმუში წარმომადგენლობითი არ არის ხოლმე. ამას განაპირობებს დარგის სპეციფიკა – წარმომადგენლობითი სინჯისთვის საჭირო რაოდენობის მასალის მოპოვება ხშირად გამორიცხულია საკვლევი ობიექტის მხატვრული ან/და ისტორიული ღირებულების გამო. ასეთ შემთხვევაში ვცდილობთ გამოვიყენოთ კვლევის ის მეთოდები, რომლებიც არსებული სინჯიდან ოპტიმალური ინფორმაციის მოპოვების საშუალებას მოგვცემს. ჯერ კიდევ დამაბრკოლებელია არასაკმარისი საარქივო მასალების მონაცემების ბაზის არსებობა, რომლის შევსება ხდება ეტაპობრივად, ახალი მასალის კვლევის მონაცემების დამატებით.

მასალების შესწავლისას ვიყენებთ მინერალოგიურ-პეტროგრაფიული კვლევის გარკვეულ მეთოდებს. კერძოდ, 1. ნიმუშების მაკროსკოპულ და ბინოკულარულ აღწერას; 2. გამჭვირვალე პეტროგრაფიული შლიფის მიკროსკოპულ ანალიზს; 3. რენტგენოსტრუქტურულ ფაზურ ანალიზს (რენტგენული დიფრაქტომეტრია); 4. გრანულომეტრულ ანალიზს; 5. კაპილარული წყლის აწევის სიჩქარის გაზომვას. პირველ ეტაპზე ნიმუშის მაკროსკოპული აღწერისას ხდება ფერის, ფორიანობის, ჩანართების არსებობის და საერთო მასაში განაწილების აღწერა, ნიმუშის აგრეგატული მდგომარეობის შეფასება, იზომება ნიმუშის ზომები, აღინიშნება ტექსტურული თავისებურებები, დაზიანებების ხილული გამოვლინება და ა.შ. ბინოკულარის ქვეშ ზემოთ აღნიშნული ყველა თვისება უფრო მკაფიოდ სჩანს და ამასთან ხდება მარცვლოვანების და კრისტალურობის ხარისხობრივი და მორფოლოგიური დახასიათება.

გამჭვირვალე პეტროგრაფიული შლიფის (მზადდება მინაზე კანადის ბალზამით დაწებებული ქანის 0.03 მმ სისქის ანათალი) კრისტალოპტიკური მახასიათებლების საშუალებით ხდება მასალის მინერალოგიური შემადგენლობის და სტრუქტურის განსაზღვრა. შესაძლოა ფარდობითი რაოდენობრივი ანალიზის ჩატარებაც (პალეტის მეთოდით).

რენტგენოსტრუქტურული დიფრაქტომეტრია საშუალებას იძლევა მასალის მინერალოგიური ფაზების დიდი სიზუსტით თვისობრივი და რაოდენობრივი ანალიზის ჩატარების. ეს რთული და მეტად ძვირადღირებული მეთოდია და მხოლოდ განსაკუთრებული აუცილებლობისას გამოიყენება.

¹ Д.С.Белянкин, Б.В.Иванов, В.В.Лапин, *Петрография технического камня*, Москва, 1952, гл. 433-502.

² H. Le-Chatelier, *Journal of the Chemical Society (Resumed)* 1965, Cecil H. Desch, гл. 1 to 7601.

ნაღესობების და ზოგიერთი დანალექი ქანის (მაგ., ქვიშაქვების, ტუფების) მარცვლებისა და ცემენტის თანაფარდობის დასადგენად ვიყენებთ გრანულომეტრულ – საცრით ანალიზს. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენს მიერ ნაღესობებად მოიხსენება ყველა კომპოზიტიური მასალა, სადაც მჭიდა ნივთიერებებია გამოყენებული. მაგალითად, ბათქაშები, ღუღაბები, ბეტონები, სხმული და ფორმული მასალები და სხვ. მჭიდა (შემკვრელი, შემაცემენტებელი) ეწოდება ყველა იმ მასალას, რომლის დაფქვილი მასისა და წყლის შეერთებით მიიღება პლასტიური მასა, რომელიც დროთა განმავლობაში წარმოქმნის ქვისებურ სხეულს. ბუნებრივი და ხელოვნური ჰიდროფილური მასალების წყლოვანი თვისებების კვლევისას კაპილარული აწვის სიჩქარის განსაზღვრისთვის ვსარგებლობთ χ და η მასარების³ მიერ დამუშავებული მეთოდით.

ნაღესობების შესწავლისას გარდა განსხვავებებისა თუ მსგავსებისა, შესაძლებელია გარკვეული ტექნოლოგიური პროცესის დაფიქსირებაც. მაგალითად, კვლევის პროცესში დაფიქსირდა ლიხაურისა და თისელის ღმრთისმშობლის სახელობის ეკლესიების ბათქაშების როგორც ნივთიერი, ისე სტრუქტურული იდენტობა, რაც საკმაოდ იშვიათი მოვლენაა: ორივე ბათქაში აირიერთაა დამზადებული. აირიერი ეწოდება მინარევებისაგან თავისუფალი კირქვისა და კალციუმის ბიკარბონატული ქანების (მაგ., კირტუფის) გამოწვის შედეგად მიღებულ მჭიდას, რომლის გამაგრება ხდება მხოლოდ ჰაეროვან გარემოში. ორივე ნაღესობაში შემავსებლად პრაქტიკულად მხოლოდ კარბონატული ქანებია გამოყენებული. კერძოდ, ლიხაურში კირქვები (სურ. 1), თისელში კი – კირქვები და შირიმი, ანუ კირტუფი, ანუ ტრავერტინი (სურ. 2). კირის ბათქაშში კირქვისავე შემავსებლის გამოყენებას გამოუწვევია სწრაფი, ინტენსიური გამყარება (კრისტალიზაცია), რასაც მოჰყოლია დასჯდომა და როგორც მიკრო, ისე მაკროზზარების გაჩენა. ორივე ძეგლის შემთხვევაში საგულისხმოა, რომ მხატვრობის ფენა სწორედ ამგვარად დამსჯდარ ბათქაშზე, რასაც ამ ბზარებში ჩაჟონილი საღებავი მეტყველებს. ეს ბაღებს ეჭვს, რომ შესაძლოა ორივე ბათქაში ერთი ოსტატის, ან ერთი სკოლის წარმომადგენლის მიერაა შესრულებული.

³ χ და η . მასარი, ნესტი და ძველი და ახალი ნაგებობანი, ICCR, თბ., 2004-2005, გვ. 67-80.

თბილისური ნაღესობების შესწავლისას დაფიქსირდა როგორც ისტორიული, ისე XX საუკუნისთვის დამახასიათებელი მჭიდა მასალების თითქმის სრული სპექტრი – ჰიდრავლიკური კირი, რომანცემენტი, ჩვეულებრივი ცემენტი (თიხამიწოვანი ცემენტი), პორტლანდცემენტი, თაბაშირი, გაჯი.

ჰიდრავლიკური კირი არის ე.წ. მერგელოვანი კირქვების ზომიერი (შეცხობამდე) გამოწვის შედეგად მიღებული პროდუქტი, რომელსაც აქვს გამაგრების უნარი არა მხოლოდ ჰაერზე (ჰაეროვანი კირისგან განსხვავებით), არამედ წყალშიც⁴.

მერგელოვანი კირქვები 6-დან 20%-მდე თიხოვან კომპონენტს და რიგ შემთხვევაში, მნიშვნელოვანი მოცულობით ქვიშის მინარევს შეიცავს. მაგალითად, გაკაჟებულ კირქვებში. მერგელოვანი კირქვები კი შეიძლება შეიცავდნენ მაგნიუმის კარბონატის ანუ დოლომიტის კომპონენტს.

კირქვისა და თიხის შემცველი ნედლეულის და მზა მჭიდა მასალის ქიმიური დახასიათებისათვის სარგებლობენ ჰიდრავლიკურობის მოდულით:

$$M=(\%CaO)/\%(SiO_2 + (Al_2O_3) + (Fe_2O_3)) K$$

ჩვეულებრივ, ეს მოდული ჰიდრავლიკური კირისთვის მერყობს 1.7-დან 9.0-ის ფარგლებში. ჰიდრავლიკურობის მოდულის ნაკლები მნიშვნელობისას გამოწვის პროდუქტი წარმოადგენს რომანცემენტს, მეტი მნიშვნელობისას – აირიერს. თიხამინერალების რაოდენობის მიხედვით, განასხვავებენ ძლიერჰიდრავლიკურ კირს, დიდი თიხის შემცველობით და სუსტადჰიდრავლიკურ კირს, თიხის ნაკლები შემცველობით. ძლიერჰიდრავლიკური კირის მოდული 1.7-დან 4.5-მდეა, სუსტადჰიდრავლიკურის კი – 4.5-დან 9.04-მდე.

1795 წელს χ . პარკერმა მიიღო პატენტი რომანცემენტის წარმოებაზე⁵. რომანცემენტი ინგლისურიდან სიტყვასიტყვით „რომაულ ცემენტს“ ნიშნავს და უძველეს ჰიდრავლიკურ მჭიდას წარმოადგენს. რომანცემენტს დღესდღეობით დაფქვილი მერგელების 900-1000° შეცხობამდე გამოწვის შედეგად მიღებულ მჭიდას უწოდებენ. მას დაბალი მექანიკური სიმტკიცე აქვს და XX საუკუნის 60-იანი წლებიდან საქართველოში პრაქტიკულად აღარ გა-

⁴ ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, ტ. 11, თბ., 1987, გვ. 193.

⁵ В.Ф. Журавлев, Тр.4-го Всес.совещ.заводск. лабор. цементн. Промышл. Л. Гипроцемент, 1948, გვ. 5-42.

მოიყენებოდა. ეს მასალა, ძირითადად, გვხვდება XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე აშენებულ შენობებში, გამოფიტულ და გაფხვიერებულ მდგომარეობაში. შეიძლება ითქვას, რომ მონოლითური სახით მისი სინჯის მოპოვება ვერც ერთხელ ვერ მოხერხდა. იმ იშვიათ შემთხვევაში, როდესაც პეტროგრაფიული შლიფის დასამზადებლად საკმარისი ნიმუშის მოპოვება მოხერხდა, ფიქსირდება ძლიერი ფორიანობა, ფრაგმენტების კარგვა, კარბონატის ძლიერი კრისტალიზაცია. ძალიან მეტყველია გრანულომეტრიის შემდეგ დარჩენილი ნალექი, სადაც ფიქსირდება თაბაშირის გრანულები და არ ფიქსირდება კლინკერის გრანულები (სურ. 3, 4).

ჩვეულებრივი, ანუ თიხამიწოვანი ცემენტი წარმოადგენს თიხამიწით მდიდარი (მაგ., ბოქსიტები, თიხები) და კირქვოვანი ნედლეულის 1200-1300° შეცობამდე ან სუსტად შემცხვარ მდგომარეობამდე გამოწვის პროდუქტს, რომელიც დაბალი ჰიდროფობურობით და სწრაფი გამყარებით ხასიათდება⁶. ეს მასალა აქტიურად გამოიყენებოდა საბჭოეთის საწყის პერიოდში, 70-იან წლებამდე და ჰქონდა როგორც დადებითი (მაგალითად, სწრაფი გამყარების თვისება, რომელიც საშუალებას იძლეოდა სამხედრო ობიექტების სწრაფი მშენებლობის), ისე უარყოფითი თვისებებიც (მაგალითად, დაბალი ჰიდროფობურობის გამო, ძლიერი წყალმღწევა და ამის შედეგად ადვილად გამოფიტვა, წყალში ხსნადი მარილების კრისტალიზაცია, მოკლე საექსპლუატაციო ვადები)⁷. ამ მჭიდრს ამოცნობა ადვილია ნალექით, რომელშიც მრავლადაა თიხაკარბონატული გრანულები, რომლებიც მკაფური დამუშავების შემდეგადაც კი რჩება (სურ. 5, 6).

1824 წელს ჯ. ასპდინმა (ინგლისი) და 1825 წელს ე. ჩელიევმა ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად შექმნეს მჭიდა ნივთიერება, რომელიც დღეს პორტლანდცემენტის სახელითაა ცნობილი⁸. პორტლანდცემენტი წარმოადგენს მერგელებისა და მერგელოვანი კირქვების 1450°-ზე შეცხობამდე გამოწვით კლინკერის გრანულების მიღებას, შემდგომ მისი და შეკვრის დროის რეგულაციისთვის დამატებული თაბაშირის ერთობლივი გადაფ-

ქვით მიღებულ მჭიდას. მისი ამოცნობა პეტროგრაფიულ შლიფში შესაძლებელია მაღალტემპერატურული გამოწვის შედეგად მიღებული გამინებული უბნების სიმრავლით და ნალექში კლინკერის მიკროგრანულების სიჭარბით (სურ. 7).

ძალიან საინტერესოა აბრეშუმის მუზეუმის (სასახლის) თაბაშირ-კირის ნალესობა, რომელიც განსაკუთრებული სიმტკიცითა და ძლიერ გამომწვარი უბნების არსებობით აჩვენს ეჭვს, ხომ არ იყო ესტრინთაბაშირის⁹ დამზადების მცდელობა. ეს საინტერესოა იმ თვალსაზრისით, რომ შენობის აშენების პერიოდში ესტრინთაბაშირი საკმაოდ ინოვაციურ მასალას წარმოადგენდა – აბრეშუმის მუზეუმში ერთ-ერთი უძველესი მუზეუმია საქართველოში, დაარსდა 1887 წელს და წარმოადგენდა ამიერკავკასიის მეაბრეშუმეობის სადგურის ნაწილს¹⁰. მუზეუმის ახლანდელ შენობას საფუძველი ჩაეყარა 1889 წელის 9 ოქტომბერს, ხოლო აშენდა ალექსანდრე შიმკევიჩის პროექტის მიხედვით 1892 წელს.

გუდიაშვილის მოედანსა და მიმდებარე ტერიტორიაზე (ახოსპირელის, აბესაძის, აბო თბილელის, ლერმონტოვის ქუჩებზე) გარდა სტანდარტული პორტლანდცემენტის, ჩვეულებრივი ცემენტის, რომანცემენტის, კირისა და თაბაშირის მჭიდრებით წარმოდგენილი ნალესობებისა, ფიქსირდება განსხვავებული შემადგენლობის ნალესობები. მაგალითად, თაბაშირის ნალესობა შემავსებელში დიდი რაოდენობით მადნეული მინერალების მარცვლებით (სურ. 9) და მაღალკარბონატული რომანცემენტი ნამჯითა და ნახშირით (სურ. 10).

გუდიაშვილის მოედნის, კოლმეურნეობის მოედნის და ათონელის ქუჩის ტერიტორიაზე გამოვლინდა ნალესობა, რომელსაც „ჭარბთაბაშირიანი ცემენტი“ ვუწოდეთ, რადგან ის ძალიან გამოფიტული, დაშლილი და ცემენტისთვის გაუმართლებლად დიდი რაოდენობით თაბაშირს შეიცავს, რაც ტექნოლოგიური პროცესის აშკარა დარღვევაზე მიუთითებს (სურ. 11, 12, 13, 14). შესაძლოა, გარკვეულ პერიოდში თბილისის ურბანულ მშენებლობაში მიღებული იყო ამგვარი მჭიდას წარმოება, მაგრამ რაიმე ცნობა ამის შესახებ არ იძებნება.

⁶ И.В. Кравченко, *Глиноземистый цемент*, Москва, 1961, გვ. 174.

⁷ В. Дуда, *Цемент*, Москва, 1981, გვ. 464.

⁸ *Справочник по производству цемента*, ред. И.И. Холин, Москва, 1963.

⁹ *Труды Кавказской шелководственной станции*, Ред. Н. Н. Шавров, Тифлис, Первый год изд. 1887/1888, გვ. 78-142.

¹⁰ Б. თუხარელი, დ. კვაჭაძე, *სამშენებლო საქმის საფუძვლები სპეციალური ნაგებობებით*, თბ., 1964, გვ. 14.

კვლევებისთვის ძალიან მნიშვნელოვან რეპერულ ნიმუშებს ზუსტი დათარიღების მქონე სინჯები წარმოადგენს. ჩვენს კოლექციაში ასეთია, მაგალითად, ნარიყალას გალავნის სხვადასხვა – VI, XII, XVI, XIX საუკუნეების დუღაბები. მათი შედარებისას გამოვლინდა XIX საუკუნის დუღაბების დიდი მსგავსება დარეჯანის სასახლის დუღაბებთან (სურ. 15, 16).

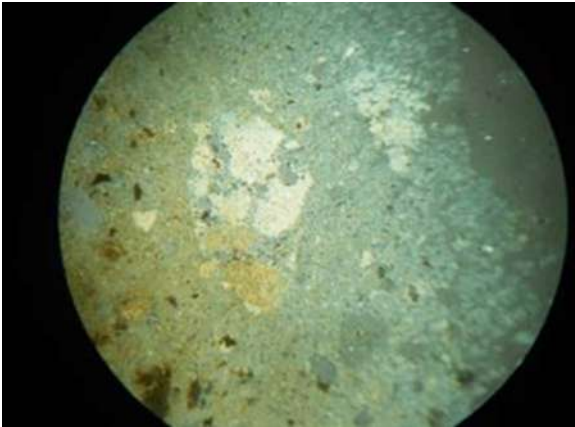
ძალიან საჭირობოტოა ე.წ. „რთული ხსნარის“ სარესტავრაციო მასალად გამოყენების პრობლემა. თუ ხარელისა და კვაჭაძის განმარტებით: „ცემენტ-კირის (რთული) დუღაბი წარმოადგენს რთულ დუღაბს, შემადგენლობით 1:1:9 ან 1:3:12 (ც:კ:ქ) და ხასიათდება ცემენტის ეკონომიით (მცირეცემენტიანი დუღაბი) და ადვილჩაწყობალობით. მისი მარკებია 10 და 25¹⁰“. ეს მასალა შეიქმნა გასული საუკუნის 60-იან წლებში და მიზნად ისახავდა მასალის ეკონომიას, თუმცა ექსპლოატაციის მოკლე ვადა ჰქონდა. ამჟამად, ამგვარი ნაღესობების კვლევისას ფიქსირდება მასალის დაბალი სიმტკიცე და თაბაშირისა და კირის მასების ცემენტის მასისგან ნუშურა და მასიური განცალკევებები. ეს მოსალოდნელი ეფექტი გამოწვეულია ამ სამი ნივთიერების გამყარების/კრისტალიზაციის განსხვავებული დროითა და ხარისხით. მასალების განსხვავებული კრისტალიზაცია და ამით გამოწვეული განცალკევებები გვევლინება დაზიანებისა და ძლიერი გამოფიტვის მიზეზად, როგორც განცალკევებები, ისე ფრაგმენტების კარგვა მკაფიოდ ჩანს პეტროგრაფიულ შლიფში, თუმცა მაკროსკოპული და ბინოკულარული დათვალიერებისასაც შესაძლოა დაფიქსირდეს (სურ. 17, 18). ამგვარად, ვთვლით, რომ დღესდღეობით რთული ხსნარის გამოყება სარესტავრაციო მასალად გაუმართლებელია და იწვევს დამატებითი დაზიანებების გაჩენას. ზემოთ მოტანილი მაგალითები ცხადყოფს, რომ მინერალოგიურ-პეტროგრაფიული კვლევის მეთოდები საშუალებას გვაძლევს მოვიპოვოდ ფართო და მნიშვნელოვანი ინფორმაცია და ამიტომ პერსპექტიულია სამშენებლო მასალების შესწავლისთვის.

MANANA KAVSADZE

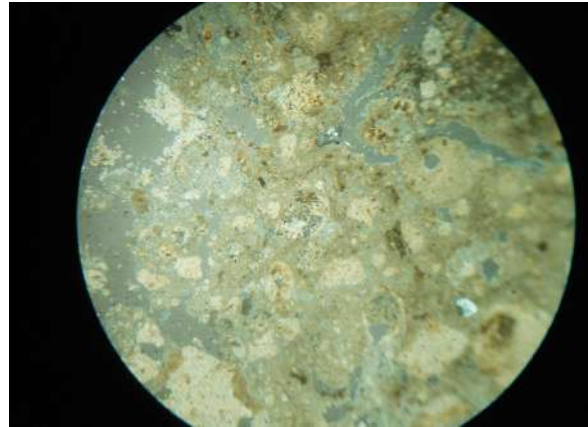
Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art
TSU Aleksandre Janelidze Institute of Geology

IMPORTANCE OF MINERALOGICAL AND PETROGRAPHIC STUDY OF THE PLASTERS

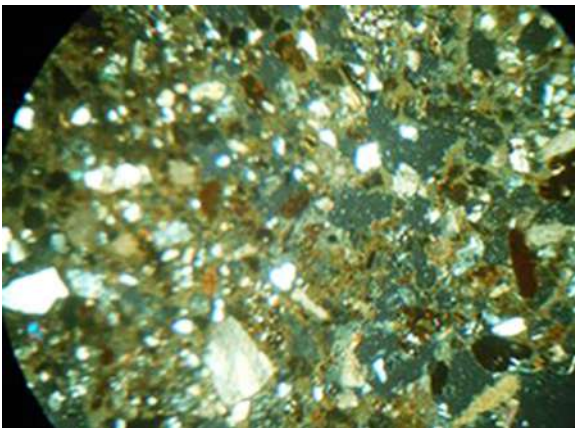
The examples presented in the article demonstrate importance of the study of building materials that use peaceful and petrographic methods. Their analysis makes it possible to determine not only the composition of the materials, but in some cases also the manufacturing technology.



1. ლიხაურის ბათქაშის მიკროფოტო (აქ და მომდევნო ფოტოებზე ჯვარედინ ნიკოლებშია გადაღებული). ფიქსირდება აირკირის ერთგვაროვანი ძირითადი მასა, რომელშიც კალციტის მარცვლებით წარმოდგენილი შემავსებელია
Microphoto of the plaster from Likhauri (here and hereinafter all photos are taken in crossed nicols) demonstrates presence of homogeneous basic mass of lime and calcite fillers



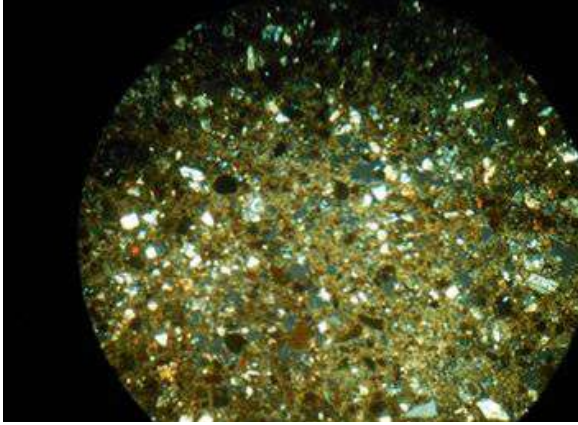
2. თისელის ბათქაშის მიკროფოტოში ფიქსირდება კალციტისა და კირის კოლომორფული სტრუქტურა, რასაც განაპირობებს შირიმის შემავსებელი. ორივე ნიმუშში არის წყლის ზემოქმედებით წარმოქმნილი რკინის ჰიდროქსიდების (ლიმონიტების) მოყვითალო-ჟანგისფერი მარცვლები
Microphoto of the plaster from Tiseli demonstrates the colomorphic structure of calcite and lime – a fact, which is determined by the presence of calcareous tuff. Both sections include granules of iron hydroxides (limonites) that developed because of exposure to water



3. მოსწავლე ახალგაზრდობის ეროვნული სასახლის რომანცემენტის დუღაბის პეტროგრაფიული შლიფის მიკროფოტო
Microphoto of a petrographic layer of a Roman cement from the Youth Palace



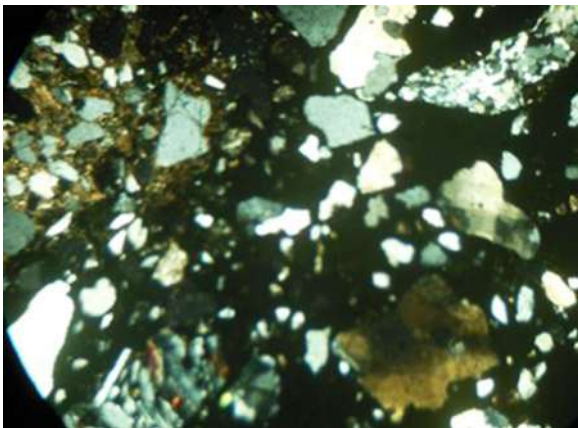
4. მოსწავლე ახალგაზრდობის ეროვნული სასახლის რომანცემენტის გრანულომეტრიის შემდგომი ნალექი. ორივე ფოტოზე ფიქსირდება თაბამირის სიმრავლე
Sediment of granulometry of the Roman cement at the Youth Palace. Both photos demonstrate high presence of plaster



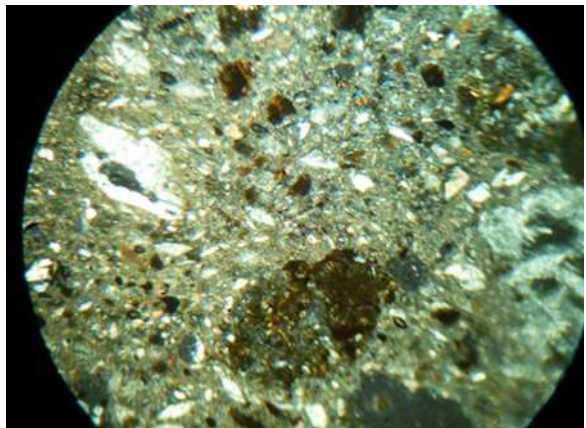
5. მოსწავლე ახალგაზრდობის ეროვნული სასახლის ჩვეულებრივი ცემენტის პეტროგრაფიული შლიფის მიკროფოტოში ჩანს თაბამირის კრისტალები
Microphoto of a petrographic layer of the ordinary cement from the Youth Palace. The photo demonstrates crystals of the plaster



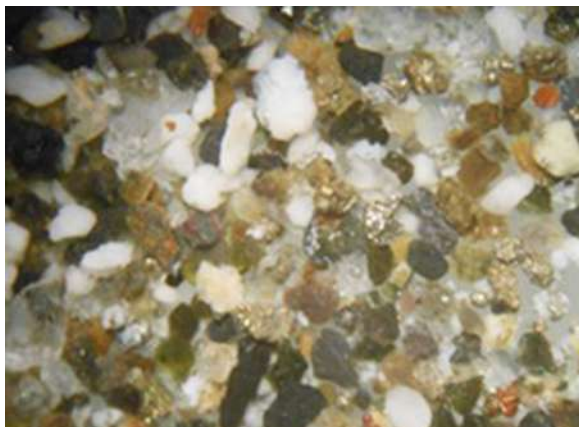
6. მოსწავლე ახალგაზრდობის ეროვნული სასახლის ჩვეულებრივი ცემენტის გრანულომეტრული ანალიზის ნალექი/შემავსებელი დამახასიაებელი თიხამიწოვანი გრანულებით
Sediments/fillers of the granulometric analysis of ordinary cement and characteristic aluminous granules from the Youth Palace



7. აღმაშენებლის გამზ. #123: დუღაბის ძირითადი მასის/მჭიდარს დიდი ნაწილი შავი ფერისაა, ანუ ანიზოტროპულია და წარმოადგენს გამინებულ ნივთიერებას, რაც მაღალტემპერატურული შეცხოების შედეგია
123 Agmashenebeli avenue: the largest part of the bulk/binder is black, i.e. it consists of anisotropic material and represents a glazed substance, which was created because of the high-temperature sintering



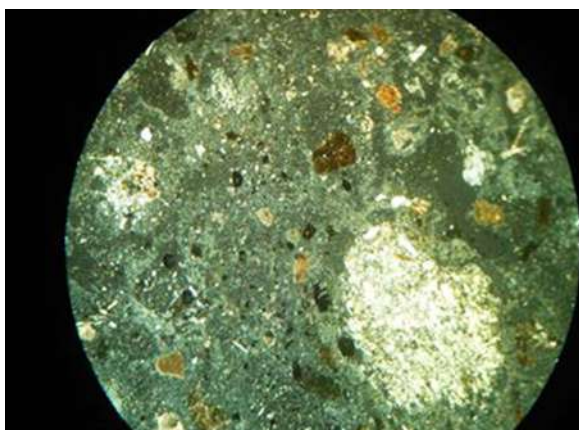
8. აბრეშუმის მუზეუმის რუსტის ნაღესობის პეტროგრაფიულ შლიფში ფიქსირდება კარბონატის კრისტალები და მაღალტემპერატურული დამუშავების შედეგად წარმოქმნილი შემცხვარი უბნები თაბამირისა და ანჰიდრიტის მასაში
The petrographic layer from the Silk Museum demonstrates calcite crystals, sintered areas of gypsum and anhydrite stucco moldings that are created because of the high-temperature processing



9. თაბაშირის ნაღესობა შემავსებელში პირიტისა და ქალკოპირიტის დიდი შემცველობით
Gypsum plaster with huge concentration of pyrite and chalcopyrite in the fillers



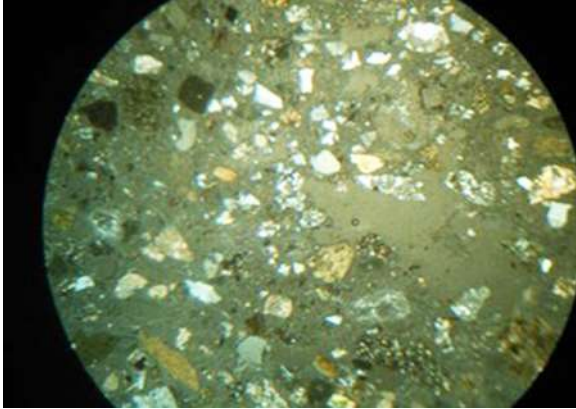
10. რომანცემენტის ნაღესობის შემავსებელი ნაძვის და ნახშირის მარცვლების ჩანართებით
Fillers of the Roman cement with granules of fibers and grains of charcoal



11. ფურცელადის ქ. #1: პეტროგრაფიულ შლიფში ფიქსირდება თაბაშირის და ანჰიდრიტის ბუდობები
1 Purtseladze street: petrographic layers demonstrate gypsum and anhydrite nests



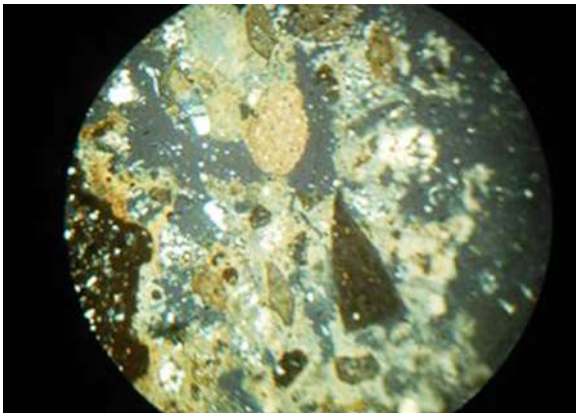
12. ფურცელადის ქ. #1: გრანულომეტრიის ნაღეკში ფიქსირდება დიდი რაოდენობით თაბაშირის მარცვლები
1 Purtseladze street: granulometric sediments demonstrate a high number of gypsum grains



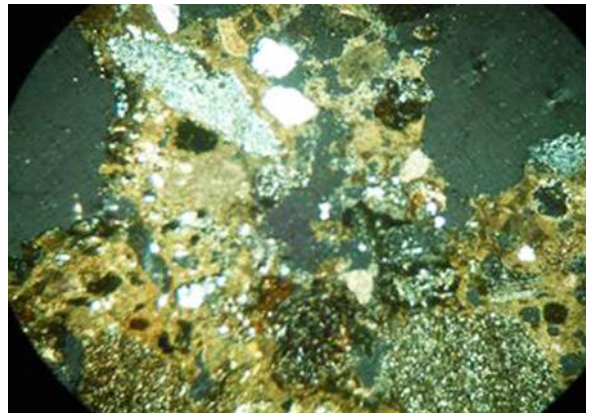
13. ყავლაშვილის ქ. #4: „ჭარბთაბაშირიანი ცემენტის“ პეტროგრაფიული შლიფის მიკროფოტო
4 Kavlashvili street: microphoto of a petrographic layer of "surplus" cement



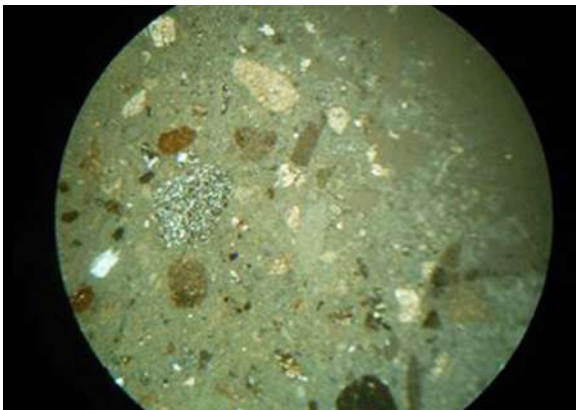
14. ყავლაშვილის ქ. #4: „ჭარბთაბაშირიანი ცემენტის“ გრანულომეტრული ნალექი
4 Kavlashvili street: granulometric sediments of "surplus" cement



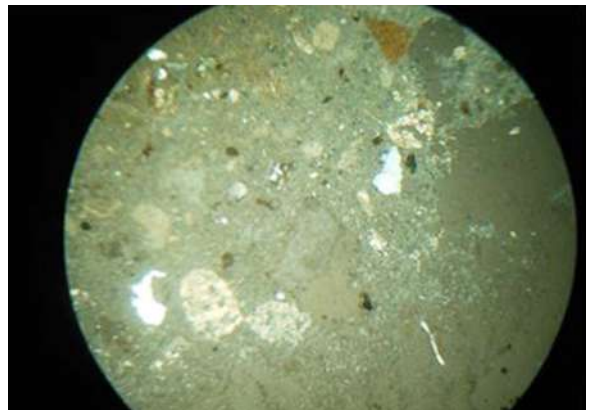
15. XIX საუკუნის ჰიდრავლიკური კირის მჭიდარი ღულაბი
Mortar of hydraulic lime from the Narikala Fortress (19th century section)



16. XIX საუკუნის დარეჯანის სასახლის ჰიდრავლიკური კირის მჭიდარი ღულაბი
Mortar of hydraulic lime from the Darejani Palace (19th century)



17. რთული ხსნარი, რომლის პეტროგრაფიულ შლიფში ფიქსირდება თაბაშირის და კალციტის (კირის კრისტალიზაციის შედეგი) ნუშურები ცემენტის ძირითად მასაში
"Complex" mortar with the calcite amygdalas (a consequence of lime crystallization) and gypsum, which are included in the petrographic layer



18. რთული ხსნარის პეტროგრაფიული შლიფის მიკროფოტო, კალციტის დიდი ნუშურებით და მასიური ფრაგმენტული კარგვებით
Microphoto of a petrographic layer of a "complex" mortar with high concentration of calcite amygdalas and massive fragmental losses

ლელა მიქაბერიძე ვაჟა ჩიტორელიძე

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

რესტავრაცია-კონსერვაცია და საგამოფენო სტანდარტი

არქეოლოგიური წარმოშობის ექსპონატების დაზიანება მრავალგვარი შეიძლება იყოს. ხშირად ნიადაგიდან ამოღებული ნივთები ისეთ მდგომარეობაშია, რომ რესტავრაცია/კონსერვაციის შემდეგაც რთულია მათი თავდაპირველი სახის აღქმა. მექანიკურად დაზიანებულ კერამიკულ ჭურჭელს ხშირად აკლია ფრაგმენტები, ამიტომ მათი ფორმის სრულად აღდგენა შეუძლებელი ხდება. მოჭიქული ჭურჭლის შემთხვევაში შეიძლება ჭიქური იყოს დაზიანებული და დაბინძურებული. ასეთ შემთხვევაში ვერ ხერხდება დატანილი გამოსახულების სრულად და ნათლად აღქმა. მინის ჭურჭელზე არსებული გამჭვირვალე ირიზაციის ფენა შესაძლოა სრულად ფარავდეს ნივთის ზედაპირს და აძნელებდეს ფერის, ფაქტურის და სხვა მახასიათებლების აღქმას.

მსოფლიოს წამყვან საკონსერვაციო ცენტრებში რესტავრაცია-კონსერვაციის განსხვავებული მიდგომები შეიძლება იყოს დანერგილი, თუმცა ზოგადი პრინციპები მაინც საერთოა. ჩვენს რეალობაში ძალიან ხშირია მაგალითები, როცა ამ პრინციპების არცოდნა ან იგნორირება გარკვეულ სირთულეებს ქმნის. სამწუხაროდ, ხშირია შემთხვევები, როცა მუზეუმის ან ფონდების ხელმძღვანელები რესტავრატორ-კონსერვატორებისაგან ითხოვენ ექსპონატებისათვის მბრწყინავი სიახლის დაბრუნებას, კერამიკის ნივთების შემთხვევაში ყველა ბზარის შევსებას და ტონირებას, ლითონის ზედაპირის სრულ წმენდა-გაპირიალებას და ა.შ. ამის შემდეგ რესტავრატორებს უწევთ იმის ახსნა, თუ რატომ ვერ შესრულდება მათი მოთხოვნა. ხშირად კი ეს ახსნა თავის მართლებაშიც გადადის. ერთი მხრივ, აუცილებელია შევინარჩუნოთ ნივთის თავდაპირველი სახე, მისი სიძველის იერი, ზედნაღები ფენის დამცავი ფუნქცია, ზედაპირზე არსებული ინფორმაცია (რომელიც შესაძლოა მნიშვნელოვანი აღმოჩნდეს კონტექსტის კვლევაში). მეორე მხრივ, შესაძლოა, ზედნაღები ფენის გამო, ვერ აღიქმებოდეს ობიექტის სრული მხატვრული სახე, მისი ვიზუალური მახასიათებლები. ამ შემთხვევაში, დგება იმის აუცილებლობა, რომ მიღებული იქნას ინდივიდუალური გადაწყვეტილება. თუმცა, ვინაიდან გადაწყვეტილებას კონკრეტული ადამიანი იღებს თავისი შეხედულებების, გემოვნების და სხვა მომენტების გათვალისწინებით, არ არსებობს გარანტია, რომ გადაწყვეტილება სწორი იქნება და შემდგომში არ გამოიწვევს პრობლემებს.

როდესაც მსგავს სიტუაციაში გადაწყვეტილებას იღებს რესტავრატორი, ის აუცილებლად ითვალისწინებს ნივთის დაზიანების ხარისხს, სტრუქტურულ მდგომარეობას, გამოსაყენებელი მეთოდების და მასალის შექცევადობას და ამის შემდეგ მიდის გარკვეულ მოსაზრებამდე. ცნობილი და მიღებულია მიდგომა, რომლის მიხედვითაც, თუ ობიექტს სასიცოცხლოდ არ ესაჭიროება გამაგრება, ფორმის აღსაქმელად არ არის აუცილებელი ნაკლები ადგილების შევსება და ა.შ. უმჯობესია, განხორციელდეს ნაკლები ჩარევა. ნებისმიერი ნივთის სტრუქტურაში ზედმეტი ინტერვენცია, ზედმეტი დანამატი წებოს თუ შემავსებლის სახით იწვევს ნივთის დამძიმებას, რამაც შესაძლოა მისი სტრუქტურული დაზიანება გამოიწვიოს. რაც შეიძლება ნაკლები მანიპულაციისა და მასალის დამატებაა საუკეთესო გამოსავალი, ვინაიდან რეალურად არ არსებობს ბოლომდე შექცევადი მეთოდი ან მასალა. ყოველი შეხება ტოვებს ექსპონატზე კვალს.

ამ საკითხთან დაკავშირებით შეგვიძლია მოვიყვანოთ მაგალითიც. რამდენიმე წლის წინ აპ. ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის მცირე ხელოვნების ნიმუშების სა-რესტავრაციო-საკონსერვაციო ლაბორატორიაში, ერთ-ერთი რეგიონული მუზეუმიდან შემოვიდა ბრინჯაოს დაზიანებული სატრყელი (სურ. 1). მუზეუმიდან მოწოდებული წინასწარი ინფორმაციის თანახმად, ექსპონატი იყო მხოლოდ მექანიკურად დაზიანებული და საჭიროებდა ფორმის აღდგენას. თუმცა ვიზუალური დიაგნოსტიკის შემდეგ აღმოჩნდა, რომ ის უკვე იყო ადრე რესტავრირებული: სარტყელის

ფორმის თითბრის ბადეზე დატანილი იყო გაურკვეველი სახის ტონირებული პოლიმერული მასა (სურ. 2, 3). ბრინჯაოს სარტყლის ორიგინალი ფრაგმენტები კი ფრაგმენტულად „ფაზლის ნაწილებით“ იყო ჩასმული მასში. შემავსებელი ნივთიერება გამოირჩეოდა სიხისტით. მექანიკურმა დაზიანებამ გამოიწვია ორიგინალი ფრაგმენტების სხვა არეებში დაზიანება. საზოგადოდ, როცა მსგავსი შევსებები კეთდება სამუზეუმო ექსპონატებზე, მაკავშირებელი ნივთიერების შერჩევას აუცილებელია გათვალისწინებული იქნეს რამდენიმე ფაქტორი: ადვილად შექცევადობა, ორიგინალ მასალასთან შედარებით ნაკლები სიხისტე, ვიზუალურად გარჩევადობის შესაძლებლობა. ეს ნიშნავს, რომ საჭიროების შემთხვევაში, შემავსებელი ნივთიერება ადვილად უნდა გაიხსნას რომელიმე გამხსნელში, მაგალითად, ძირს დაგდების შემთხვევაში, უნდა მოხდეს ნივთის დაშლა და არა ახალ ადგილებზე დამტვრევა, აუცილებელია შეგვძლოს ვიზუალურად გავარჩიოთ ორიგინალი ზედაპირი შემავსებლისგან. როგორც აღმოჩნდა, ზემოთხსენებული სარტყელი ძირს დავარდნისას დაიმტვრა ახალ ფრაგმენტებად. შემავსებელი ნივთიერება დეფორმირებული იყო და ვცადეთ მისი დარბილება, რაც შეუძლებელი აღმოჩნდა წყლის, სპირტის და აცეტონის გამოყენებით. და ბოლოს, აღმოჩნდა, რომ მუზეუმის თანამშრომლები დარწმუნებულნი იყვნენ, რომ სარტყელი მანამდე არასდროს ყოფილა რესტავრირებული და ასეთი სახით მოხდა მისი სამარხიდან ამოღება. მსგავსი სარტყელების გამოსაფენად ბევრ ქვეყანაში დანერგილია უბრალო გრაფიკული რეკონსტრუქცია, რომელიც თან ერთვის ფრაგმენტულ ექსპონატს და შესაძლებელს ხდის მის სრულად აღქმას (სურ. 4).

აქვე უნდა მოვიყვანოთ კიდევ ერთი მაგალითი: საქართველოს ერთ-ერთი რეგიონული მუზეუმისგან რამდენიმე ხნის წინ გადმოგვცა ექსპონატების ჯგუფი, რომელიც, მათი თქმით, საჭიროებდა ზედაპირულ წმენდას და კონსერვაციას. აღმოჩნდა, რომ გადმოცემული ექსპონატების უმრავლესობა წარმოადგენდა ე.წ. ფრაქუს ტექნიკით დამზადებულ ნივთებს. ხსენებული ტექნიკა გულისხმობს ლატუნის შენადნობისაგან დამზადებული ნივთების მოვერცხვლას გალვანიზაციის მეთოდით. ამ შემთხვევაში, ვერცხლის ფენა, როგორც წესი, მაქსიმუმ 1 მმ-ის სისქით არის წარმოდგენილი. ხსენე-

ბული ნივთების შემთხვევაში, ზედაპირი დაფარული იყო ვერცხლის ოქსიდის ნახევრად გამჭვირალე რუხი ფერის ნაღებით. აღნიშნული ნაღები არ აზიანებდა ექსპონატების სტრუქტურას, პირიქით, ასრულებდა ერთგვარი დამცავი ფენის ფუნქციას. ის არ ართულებდა ნივთების მხატვრული სახის აღქმას, პირიქით – უფრო მუქი ფერის ზედაპირული ნაღების წყალობით, მათი მოდელირების თავისებურებები უფრო კარგად აღიქმებოდა ღრმა დრაპირებებსა და დეკორატიულ რელიეფებში. ნაღების სრული მოშორება, რა თქმა უნდა, შესაძლებელი იყო, მაგრამ, გადავწყვიტეთ მისი მხოლოდ შემსუბუქება და შემდეგ კონსერვაცია. ასეთი ნივთების შემთხვევაში, გასათვალისწინებელია, რომ მათი ხშირი გაწმენდა-გაპრიალებით ვანადგურებთ სიძველის იერს (რაც მათ ფასეულს ხდის) და თანდათანობით ვაშორებთ ვერცხლის ფენას (შედეგად მივიღებთ ლატუნის მოყვითალო მქრქალ ზედაპირს).

ჩვენი ქვეყანა რომ საკმაოდ მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს მსოფლიო კულტურული მემკვიდრეობის რუკაზე უდავოა. თუმცა, მიღებულ სტანდარტებთან მიახლოება მტკივნეული თემაა. ექსპონატების შენახვა-მოვლის, მათი მდგომარეობის შეფასების და სარესტავრაციო-საკონსერვაციო ჩარევის საჭიროების განსაზღვრის საკითხი განსაკუთრებით მწვავედ დგას რეგიონულ მუზეუმებში, სადაც სხვადასხვა მიზეზის გამო, ფაქტობრივად ყველა კრიტერიუმი დარღვეულია.

გასათვალისწინებელია, რომ პატარა მუზეუმებს არ აქვთ საკუთარი რესტავრატორ-კონსერვატორის ყოლის ფუფუნება, რომელიც შეაფასებს რისკებს, შეიმუშავებს რეკომენდაციებს და შემდეგ განახორციელებს ქმედით ღონისძიებებს სავალალო შედეგების თავიდან ასაცილებლად ან შესაძლებელად მაინც. ამდენად, დგება ეფექტური კომუნიკაციის აუცილებლობის საკითხი მუზეუმებსა და იმ ორგანიზაციებს შორის, რომლებსაც შეუძლიათ კონსერვაციის მიმართულებით კონსულტირება და რეკომენდაციების გაცემა.

უკანასკნელ წლებში მსოფლიოს წამყვანი მუზეუმები გადავიდნენ მენეჯმენტის ახალ ფორმაზე¹, რომელიც გულისხმობს რისკების მართვის ხუთ

¹ https://www.researchgate.net/publication/241735955_The_conceptual_roots_of_modern_museum_management_dilemmas

საფეხურს. ესენია: ძეგლის კონტექსტის დადგენა, რისკების იდენტიფიკაცია, რისკების ანალიზი, რისკების შეფასება და რისკების მართვა²³.

მოცემულ საკითხს შევეხეთ იმისთვის, რომ დავინახოთ სად არის, რომელ საფეხურზეა რესტავრატორ-კონსერვატორის ჩარევა საჭირო და რისი გაცემა შეუძლია მას. საფიქრებელია, რომ კონსერვატორის აქტიური მონაწილეობა მიზანშეწონილი იქნება რისკების იდენტიფიკაციის, ანალიზის და შეფასების საფეხურებზე. ხოლო რისკების მართვის ეტაპზე რეკომენდაციების შემუშავებაც საკმარისია. კულტურული მემკვირდეობის მატერიალური ძეგლებისა და სამუზეუმო ფასეულობების შენახვა-დაცვისას რისკების იდენტიფიკაცია ალბათ ძნელი იქნება მასალისა და ტექნოლოგიის ღრმა ცოდნის გარეშე. რისკების გაანალიზებასა და შეფასებაშიც მნიშვნელოვანია კონსერვატორისა და მუზეუმის ფონდის მცველის ან მმართველის ერთობლივი მუშაობა და საერთო დასკვნების გაცემა. რისკების მართვა, რაღა თქმა უნდა, უმეტესწილად, ეკისრება ფონდის მცველს, თუმცა ეს შეუძლებელი იქნება კონსერვატორის რეკომენდაციების გარეშე.

კიდევ ერთი ქმედითი ნაბიჯი შესაძლოა საერთო სამუზეუმო სტანდარტის შექმნა იყოს, სადაც ძალიან მკაფიოდ იქნება გაწერილი ამა თუ იმ საჭიროებისას ღონისძიებების ზოგადი პროტოკოლი. საერთო სტანდარტის არსებობის შემთხვევაში, მუზეუმების თანამშრომლებს და რესტავრატორ-კონსერვატორებს აღარ მოუწევთ ინდივიდუალური პასუხისმგებლობის საფუძველზე მნიშვნელოვანი, მაგრამ სუბიექტური და ერთპიროვნული გადაწყვეტილებების მიღება.

LELA MIKABERIDZE
VAZHA CHITORELIDZE

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

RESTORATION, CONSERVATION, AND THE EXHIBITION STANDARDS

The world's leading conservation centers may introduce different approaches to the restoration and conservation however, they still share the common general principles. Our reality is full of examples when lack of knowledge about them creates certain difficulties. When a restorer makes a decision, he should take into account degree of damage of the item, its structural conditions, the reversibility of the used methods and materials. One must note, that small museums do not have the luxury of having their own restorer and conservator, who will be able to assess the risks, develop recommendations and then take effective measures to prevent or at least mitigate the disastrous consequences. Therefore, effective communication between the museums and organizations that can provide advice and make any recommendations on conservation is of an essential character.

² https://www.researchgate.net/publication/303740497_The_sustainable_management_of_museums_An_Italian_perspective

³ https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM_ITC_handbook_spring_2016.pdf



1. ბრინჯაოს სარტყელი (ფოტო რესტავრაციამდე)
A bronze belt (photo was taken before restoration)



2. ბრინჯაოს სარტყელის შემავსებელი ნივთიერება

The filler of the bronze belt



3. ბრინჯაოს სარტყელის რეკონსტრუქციისთვის გამოყენებული თითბერის ბაღე
The brass net used for reconstruction of the bronze belt



4. ბრინჯაოს სარტყელი, ეტრუსკული ხელოვნების მუზეუმი, რომი (იტალია)
A bronze belt from the Museum of Etruscan Art, Rome (Italy)

სოფიო მიქაბერიძე
მარიამ სალარაძე
ნანა ხუსკივაძე

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

ჯოზეა ალფრედ ჰილი

University College London

გაჯის შელესილობის კვლევის მნიშვნელობა კედლის მხატვრობის
თეორეტიკულში

კედლის მხატვრობის შელესილობების ფენების სიღრმისეული ცოდნა, მათი შემცველობისა და ქვე-ვა-თვისებების გააზრება აუცილებელია კედლის მხატვრობის კონსერვაციისთვის.

აღსანიშნავია, რომ საზოგადოდ მიღებულია შელესილობების შემკვრელის მიხედვით მარტივი კატეგორიზაცია, რომელიც მოიცავს კირის, თაბაშირისა და მიწის შელესილობების ჯგუფებს. შელესილობების, ერთი შეხედვით, მარტივი ჯგუფები სინამდვილეში წარმოადგენს საკმაოდ რთულ, არაერთგვაროვან მასალათა ერთობლიობას. ნალესობებში გამოყენებული მასალის კომპლექსურობა ძირითადად უკავშირდება ადგილობრივ გეოლოგიურ და ტექნოლოგიურ მრავალფეროვნებას. აღნიშნული მრავალფეროვნება საშუალებას იძლევა შეირჩეს ისეთი შესაღესი მასალები, რომლებზეც შესაძლებელი იქნება მხატვრობის დატანა.

კომპლექსური შემადგენლობის მქონე შელესილობების ერთ-ერთი თვალსაჩინო მაგალითია ეგვიპტის მეფეთა ველი. სამარხებში გავრცელებულ შესაღეს მასალად გამოყენებულია მიწით მდიდარი შელესილობები, რომლებიც ცნობილია სახელით „ჰიბ“. ამ შელესილობებში მიწის კომპონენტების გარდა, ვხვდებით კირისა და/ან თაბაშირის შემცველობას¹. ამგვარი რთული შელესილობების შემადგენლობისა და მათი კომპონენტების ფუნქციის გამოკვლევას გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს კედლის მხატვრობის შელესილობის მდგომარეობის გაგებისა და შემდგომ თავსებადი საკონსერვაციო მასალის განვითარებისათვის².

საქართველო არ არის გამონაკლისი ქვეყანა, სადაც ვხვდებით კედლის მხატვრობის ტექნოლოგიურ მრავალფეროვნებასა და შელესილობათა კომპლექსურ მასალებს. ამ თვალსაზრისით ერთ-ერთი გამორჩეული მასალაა გაჯი. გაჯი არის საქართველოში გამოყენებული შესაღესი მასალის ტერმინი. გაჯი შეიცავს თაბაშირისა და თიხის მნიშვნელოვან რაოდენობას. აღსანიშნავია, რომ გაჯის შემადგენელი ძირითადი კომპონენტები (თიხა და თაბაშირის დანალექი ქანები) შრეების სახით ბუნებრივად არსებობს კარიერშივე. გაჯი გამოიყენება სამშენებლო დუღაბად, კედლის მხატვრობის საფუძვლის ფენად და სხვადასხვა არქიტექტურული თუ დეკორატიული ზედაპირების დასამუშავებლად.

საქართველოში გაჯის შელესილობაზე შესრულებულ კედლის მხატვრობის უმნიშვნელოვანეს ნიმუშებს ვხვდებით, მაგალითად, კახეთში, დავითგარეჯის სამონასტრო კომპლექსის შუა საუკუნეების ტაძრებში (სურ. 1), თბილისში, XIX-XX საუკუნის საეკლესიო და საცხოვრებელ ნაგებობებში (სურ. 2).

აღსანიშნავია, რომ გაჯის მსგავსი მასალა გამოიყენება არა მხოლოდ საქართველოში, არამედ ამიერკავკასიაში, შუა აზიასა და ახლო აღმოსავლეთში³.

¹ S. Rickerby, and L. Wong, *The Technology of Royal Tomb Decoration*, Oxford, UK, 2016, 137-152.

² L. Wong, B. Bicer-Simsir, J. Porter, S. Rickerby, A. El-Din, and M. Sharkawi, Analytical challenges in the study of New Kingdom plasters from tombs in the Valley of the Queens, Luxor, Egypt, *4th Historic Mortars Conference*, HMC 2016, Santorini, Greece, 2016, 67-76.

³ J. I. Al'varez, J. M. Ferrández, I. Navarro, A. Durán, and R. Sirera, Detailed studies of gypsum plasters from the Ishrat Khana mausoleum in Samarkand, Uzbekistan, *Proceedings of the 5th Historic Mortars Conference*, Pamplona, Spain, 19-21 June 2019, 248-258; E. Fodde, Traditional earthen building techniques in Central Asia, *International Journal of Architectural Heritage*, 3(2), 2009, 145-168; B. Isik, and T. Tulbentci, Sustainable housing in island conditions using alker-gypsum-stabilized earth: A case study from Northern Cyprus, *Building and Environment*, 43(9), 2008, 1426-1432.

გაჯის ნალესობაზე შესრულებული მხატვრობის ტექნოლოგიის გაგების კუთხით, დიდ გამოწვევას წარმოადგენს მისი შემადგენელი ნაწილების ფუნქციების განსაზღვრა. გაჯის ორივე ძირითად კომპონენტს შეუძლია პოტენციურად შეასრულოს როგორც შემკვრელის, ასევე შემავსებლის (აგრეგატების) ფუნქცია. აღნიშნული ფუნქცია შესაძლოა განსაზღვრული იყოს გაჯის გამოწვივით. თხილთმდიდარი თაბაშირის გამოწვისას, შესაძლოა მოხდეს თაბაშირის რეპიდრატაციის რეაქციის წარმართვა და მისთვის შემკვრელის ფუნქციის მინიჭება⁴.

თაბაშირის შელესილობის კვლევიდან ცნობილია, რომ გამოწვის თავდაპირველმა ტემპერატურამ შესაძლოა დიდი გავლენა მოახდინოს მის მოკლევადიან (სამუშაო) და გრძელვადიან თვისებებზე. ამასთან უნდა აღინიშნოს, რომ გარემო პირობების ცვლილებებმა შესაძლოა გადაფაროს ის მიკროსტრუქტურული ნიშნები, რომლებიც ნალესობის წარმოების პროცესში ყალიბდება⁵. მიუხედავად კვლევების ბოლოდროინდელი პროგრესისა⁶, თაბაშირის შელესილობების შესწავლისათვის მნიშვნელოვან გამოწვევად რჩება ისეთი ტექნოლოგიური საკითხების განსაზღვრა, როგორცაა გეოლოგიური წყაროები (კარიერები), მოპოვებისა და წარმოების მეთოდები, მათ შორის, ისტორიული გამოწვის ტემპერატურა.

როგორც უკვე აღინიშნა, საქართველოს კედლის მხატვრობის ტექნოლოგიის მნიშვნელოვან ნაწილს წარმოადგენს გაჯის შელესილობაზე შესრულებული მხატვრობის უნიკალური ნიმუშები, რომელთა დღევანდელი მდგომარეობა საკმაოდ მძიმეა და საჭიროებს საკონსერვაციო ჩარევებს. აქედან გამომდინარე, აუცილებელია გაჯის მასალის სიღრმისეული შესწავლა როგორც მხატვრობის ტექნოლოგიური გაგების, ისე საკონსერვაციო საჭიროების მხრივ.

პირველი კვლევითი პროექტი, რომელიც შეეხებოდა კედლის მხატვრობაზე გაჯის შელესილობის ამჟამინდელ გამოწვევებს, 2019 წლის ნოემბერში

⁴ A. Lewry, and J. Williamson, The setting of gypsum plaster, *Journal of Materials Science*, 29(23), 1994, გვ. 6085–6090.

⁵ M. T. Freire, A. S. Silva, M. do Ros' ario Veiga, J. de Brito, and F. Schlüttter, Natural or artificial? multi-analytical study of a scagliola from Estoi Palace simulating imperial red porphyry, *Microscopy and Microanalysis*, 22(6), 2016, გვ. 1281–1303.

⁶ T. Schmid, R. Jungnickel, and P. Dariz, Raman band widths of anhydrite II reveal the burning history of high-fired medieval gypsum mortars, *Journal of Raman Spectroscopy*, 50(8), 2019, გვ. 1154–1168.

განათლების საერთაშორისო ცენტრის კურსდამთავრებულთა ასოციაციის მიერ დაფინანსდა. საერთაშორისო კოლაბორაციულ პროექტში მონაწილეობას იღებდნენ ქართული და ბრიტანული ინსტიტუციები და კერძო ორგანიზაციები. ქართულ მხარეს წარმოადგენდა: თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის რესტავრაციის, ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის ფაკულტეტი (ლაბორატორიული და საოფისე სივრცის უზრუნველყოფა), საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტის გამოყენებითი გეოლოგიის დეპარტამენტი (ლაბორატორიული უზრუნველყოფა), შ.პ.ს ხელოვნების ნიმუშთა კონსერვაციის ცენტრი (თანადამფინანსებელი) და შ.პ.ს ჯეონიჟინირინგი (ლაბორატორიული უზრუნველყოფა). ბრიტანულ მხარეს წარმოადგენდა: University College London-ის ხელოვნების ისტორიის დეპარტამენტის დაქვემდებარებაში მყოფი მასალების კვლევის ლაბორატორია, RICKERBY & SHEKEDÉ wall painting conservation (პროექტის საკონსერვაციო ზედამხედველობა).

კვლევითი პროექტის მთავარ მიზნებს წარმოადგენდა დავითგარეჯში არსებული უნიკალური ტექნოლოგიის გაჯის შელესილობების კვლევა და მისი სტაბილიზაციისთვის საკონსერვაციო მეთოდოლოგიის განვითარება, რომელიც მოიცავდა გაჯის, როგორც საკონსერვაციო მასალის პოტენციალის შესწავლას. აღნიშნული პროექტი XIII საუკუნის წმ. დიმიტრი თესალონიკელის სახელობის ეკლესიის მაგალითზე განხორციელდა.

სამწუხაროდ, კოვიდ-19-ის პანდემიამ კვლევითი პროექტი მნიშვნელოვნად შეაფერხა. შესაბამისად, მოცემული სტატია წარმოადგენს აღნიშნული პროექტის ფარგლებში, საწყის ეტაპზე შესრულებულ კვლევებს და წმ. დიმიტრი თესალონიკელის სახელობის ეკლესიაში განხორციელებულ საკონსერვაციო პროცესებს (2015 და 2019). ამ ეტაპზე, პროექტის განხილვისას, ვიმედოვნებთ, გამოვკვეთოთ გაჯის ნალესობაზე შესასრულებელი შემდგომი სამუშაოების უკიდურესი აუცილებლობა.

მიწა-თაბაშირის ნალესობებისა და მათი გავრცელების შესახებ არსებული ცოდნა

ბუნებრივი კარიერიდან მოპოვებული გაჯი საკმაოდ რთული შემადგენლობის მასალაა. ცნობილია, რომ მისი ძირითადი კომპონენტებია თაბაშირი (ორწყლიანი კალციუმის სულფატი) და თიხა, თუ-

მცა თაბაშირის ბუნებრივ კარიერში შესაძლოა ასევე იყოს კალციუმის სულფატების სახესხვაობები: ნახევარწყლიანი – ნახევარჰიდრატი და უწყლო – ანჰიდრიტი⁷. გაჯის მეორე კომპონენტი, თიხა, თავის მხრივ, ასევე პოლიმინერალური ქანია. თიხის კარიერში შესაძლოა იყოს კალინური, ჰიდროქარსული ან/და მონტმორილონიტური ჯგუფის თიხები, რომლებიც შედგება როგორც თიხის მინერალებით, ასევე სხვა ტერიგენული მასალის მინარევებით⁸.

მრავალფეროვანი მინერალოგიური შემადგენლობა თავისთავად იძლევა გაჯის სხვადასხვაგვარ ფიზიკურ მახასიათებლებსა და ქცევებს. მისი უპირველესი და ჩვენთვის მეტად მნიშვნელოვანი თვისება წყლის მიმართ მაღალი სენსიტიურობაა, რაც გამომდინარეობს გაჯში შემავალი ორი ძირითადი კომპონენტიდან. კალციუმის სულფატებისა და თიხაზე წყლის მიერ ზემოქმედებისას ანჰიდრიტი ადვილად იერთებს წყალს და გადადის ნახევარჰიდრატში, საბოლოოდ კი თაბაშირში. ანჰიდრიტის თაბაშირში გადასვლა მინერალის 1.5-ჯერ გაზრდას იწვევს და განიცდის დაწვრილნაოჭებას⁹. ასევე თიხას (განსაკუთრებით მონტმორილონიტური ჯგუფისას) ახასიათებს ფიზიკური მდგომარეობის ცვლილება – მაგალითისთვის, წყალში გაჯირკვება¹⁰.

მიწა-თაბაშირის ნალესობის გეოგრაფიული გავრცელების დაზუსტებას ართულებს ტერმინოლოგიური სახესხვაობები. მაგალითისთვის, ინგლისურ ენაში მსგავსი ნასელობები შესაძლოა იყოს მოხსენიებული, როგორც მიწა-თაბაშირი, თიხა-თაბაშირი ან თაბაშირი თიხა-მინერალების მინარევებით/აგრეგატებით. შუა აზიაში მიწის შელესილობები ცნობილია სხვადასხვა სახელით: „განჩი“ – ყაზახეთში, ყირგიზეთში, უზბეკეთში, რუსეთში და „გაჯ“ ტაჯიკეთში¹¹. ასევე საბჭოთა ლიტერატურის მიხედვით, გაჯის სახელწოდების შემდეგი ვარიანტები არსებობს: „გაჯა“, „გაჩი“, „განჩი“, „არზიკი“, თეთრი თიხა, თაბაშირის მიწა და თიხა-თაბაშირი¹².

⁷ Б. Схиртлаძე, *პეტროგრაფია მინერალოგიის საფუძვლებით*, თბ., 1984, გვ. 236-239, 254-255.

⁸ Б. Схиртлаძე, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 236-239, 254-255.

⁹ *იქვე*, გვ. 236-239, 254-255.

¹⁰ *იქვე*, გვ. 236-239, 254-255.

¹¹ E. Fodde, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 145-168.

¹² *Природные ресурсы Грузинской ССР*, Т. 2: Неметаллические полезные ископаемые, Акад. наук Груз. ССР, Совет по изучению производит. сил, Москва, 1959, გვ. 68-75.

აღსანიშნავია, რომ ამიერკავკასიაში ორწყლიანი თაბაშირის ძირითადი მინარევი თიხა, ხოლო შუა აზიაში – ლიოსი¹³.

ფოდეს მიხედვით, არსებობს გაჯის სამი ხარისხი. გაჯის ხარისხი დამოკიდებულია თაბაშირისა და მიწის/თიხის მინარევების თანაფარდობაზე. შესაბამისად, სხვადასხვა მათი გამოყენებითი დანიშნულებაც: *ganch hach* (კომპონენტების ცვალებადი თანაფარდობა), რომელიც გამოიყენება შენობის კედლის წყობაში; *tes ganch* (70% თაბაშირი), გამოიყენება სტრუქტურული ნაწილებისთვის, მაგალითისთვის, სვეტები, პილასტრები და თაღები; *gul ganch* (70-100% თაბაშირის შემცველობით), გამოიყენება შესაღესად¹⁴.

ამჟამად, საქართველოში გაჯის საკმაოდ დიდი წარმოება და გამოყენებაა, თუმცა დღევანდელი წარმოების მეთოდები და მასალის მახასიათებლები, შესაძლოა განსხვავდებოდეს ისტორიული გაჯის წარმოებისა და მახასიათებლებისგან. საბჭოთა კავშირის პერიოდში ბუნებრივი კარიერების ანალიზის საფუძველზე დადგენილი სპეციფიკაციების მიხედვით, ბუნებრივი (გამოუმწვარი) გაჯის შემადგენლობაში უნდა შედიოდეს მინიმუმ 38% თაბაშირი¹⁵. სამწუხაროდ, საქართველოში გაჯის ქარხნების მიერ არ ხდება ლაბორატორიული სინჯების შემოწმება და ტექნიკური მონაცემების შეგროვება/მიწოდება მომხმარებლისთვის. შესაბამისად, უცნობია ახლად წარმოებული გაჯის შემადგენლობა და მათი ტექნიკური მახასიათებლები. აღსანიშნავია, რომ ამჟამინდელ ქარხნებში გაჯის წარმოება ხდება ქანის გაზის ღუმელში გამოწვით, მაშინ როდესაც ისტორიული გამოწვის პროცესი სავარაუდოდ, შეშის ღუმელებს უნდა უკავშირდებოდეს.

წმ. დიმიტრი თესალონიკელის სახელობის ეკლესიის მიმოხილვა

2015 წელს დავით გარეჯში, დოდორქის სამონასტრო კომპლექსში აღმოჩენილმა წმ. დიმიტრი თესალონიკელის სახელობის ეკლესიამ ცხადად გამოკვეთა პრობლემები, რომლის წინაშეც დგას კედლის მნატვრობის საკონსერვაციო სფერო. პრობლემების სირთულე უკავშირდებოდა არა მხოლოდ

¹³ *იქვე*, გვ. 68-75.

¹⁴ E. Fodde, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 145-168.

¹⁵ *Природные ресурсы Грузинской ССР*, გვ. 68-75.

დაზიანების ტიპებსა და ხარისხს, არამედ გაჯის ტექნოლოგიაზე საკონსერვაციო ცოდნის სიმწირესა და შესაბამისად, საკონსერვაციო ჩარევებისთვის მეთოდოლოგიის არ არსებობას.

წმ. დიმიტრი თესალონიკელის სახელობის დარბაზული ეკლესია წარმოადგენს კლდეში ნაკვეთ ჰიბრიდულ სტრუქტურას. ეკლესიის ინტერიერს XII-XIII საუკუნის წმ. დიმიტრი თესალონიკელის უნიკალური ფერწერული ციკლი ამშვენებს¹⁶. მხატვრობის იკონოგრაფიული, მხატვრული, რელიგიური, კულტურული, და ისტორიული მნიშვნელობა სცილდება რეგიონალურ მასშტაბებს და შესაძლოა განვიხილოთ ბიზანტიური სამყაროს ქრილში.

რამდენიმე საუკუნის განმავლობაში მიწით დაფარული ტაძრის ინტერიერის მოხატულობა¹⁷ 2015 წელს მძიმე მდგომარეობაში აღმოაჩინეს. ინტერიერის მხატვრობის მწვავე დაზიანებები საჭიროებდა გადაუდებელ საკონსერვაციო ჩარევებს. ე. პრიალოვას სახელობის მხატვრობის ტექნიკური კვლევის ცენტრის „ბეთანია“ მიერ 2015 წელსვე მოხდა ტაძარში აღმოჩენილი კედლის მხატვრობის მდგომარეობისა და ტექნოლოგიის ზოგადი შესწავლა, ჩასატარებელი გადაუდებელი საკონსერვაციო სამუშაოების განსაზღვრა და მათი განხორციელება. მოხდა თაბაშირის დროებითი წერტილოვანი გამაგრებები და ვეგეტაციის მხატვრობიდან მოცილება¹⁸. 2019 წელს მ.პ.ს ხელოვნების ნიმუშთა კონსერვაციის ცენტრისა და მოწვეული ბრიტანელი კონსულტანტების (ლიზა შეკელე და სტივენ რიკერბი) დახმარებით მოხდა გარემო

პირობებზე დაკვირვება, ძეგლის ფიზიკური ისტორიისა და ზოგადი მდგომარეობის შესწავლა, ასევე საკონსერვაციო ჩარევების განხორციელება¹⁹.

დავით გარეჯში რეგიონალური და საერთაშორისო ჩართულობით დაწყებულმა საკონსერვაციო პროცესებმა ნათლად დაგვანახა გამოწვევები, რომლებიც უკავშირდება გაჯის შელესილობის მქონე კედლის მხატვრობის გრძელვადიან შენარჩუნებას. ამჟამად, საკონსერვაციო სკოლის გამოცდილება უმეტესწილად კირის შელესილობის შესწავლასა და მათ კონსერვაციას მოიცავს, თუმცა კედლის მხატვრობის არანაკლებ მნიშვნელოვანი ნიმუშები გაჯის შელესილობებზეა შესრულებული და ისინიც საჭიროებს გადაუდებელ საკონსერვაციო ჩარევებს, გამართული საკონსერვაციო მეთოდოლოგიითა და შესაბამისი ცოდნით.

ორიგინალი ტექნოლოგია

2015 და 2019 წლებში განხორციელებული საკონსერვაციო პროექტების თანახმად, წმ. დიმიტრი თესალონიკელის სახელობის ტაძრის კედლის მხატვრობის ორიგინალი ტექნოლოგია შედგება ჰეტეროგენული მასალისგან.

დარბაზული ეკლესია წარმოადგენს ჰიბრიდულ სტრუქტურას, შესაბამისად საფუძვლის ფენაში ბუნებრივი კედლის გარდა გვხვდება აგური და თლილი ქვა²⁰ (სურ. 3). ტაძარში შელესილობის სახით გვხვდება გაჯი, რომელსაც ნახშირის დიდი რაოდენობის ჩანართები აღენიშნება²¹ (სურ. 4).

¹⁶ M. Bulia, Vita Cycle of St Demetrius of Thessaloniki and His Holy Relics at Dodorka Monastery, *Proceedings of International Conference Davit Gareja Multidisciplinary Study and Development Strategy*, Tbilisi, 2020, გვ. 95-107.

¹⁷ 2015 წელს კედლის მიწისგან გათავისუფლებისას აღმოჩნდა ტაძარი, რომლის ინტერიერიც 1. 5 მ. სიმაღლეზე მიწით იყო დაფარული. მისი ფიზიკური ისტორიის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საკითხია ინტერიერში ხელოვნებათმცოდნე გიორგი გაგოშიძის მიერ აღმოჩენილი წარწერები, რომელთაგანაც ყველაზე გვიანი წარწერა XVIII საუკუნით თარიღდება. წარწერის თარიღზე დაყრდნობით სავარაუდოა, რომ ეკლესია მიწით მეთვრამეტე საუკუნის შემდგომ დაიფარა.

¹⁸ N. Kuprashvili, A. Rubashvili, S. Akhalashvili, T. Liluashvili, Diagnostic Study and Emergency Stabilization of Wall Paintings in Church of St Demetrius of Thessaloniki at Dodorka Monastery, *Proceedings of International Conference Davit Gareja Multidisciplinary Study and Development Strategy*, Tbilisi, 2020, გვ. 192-196.

¹⁹ 2019 წლის საკონსერვაციო პროექტის ფარგლებში ლოკალურად განხორციელდა კედლის კონსოლიდაცია და ბზარების შევსება, შელესილობის სტაბილიზაცია, მათ შორის უმეტესწილად დროებითი გამაგრებების ჩანაცვლება კირის საფუძველზე დამზადებული ხსნარის შევსებებითა და კიდეების გამაგრებით. ასევე მოხდა ზედაპირული დეპოზიტების ნაწილობრივი მოხსნა. პროექტი: დოდორქის წმინდა დიმიტრი თესალონიკელის ეკლესიის მხატვრობის კონსერვაცია (2019). ორგანიზაცია: მ.პ.ს ხელოვნების ნიმუშთა კონსერვაციის ცენტრი, საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტო.

²⁰ კლდეში ნაკვეთი ეკლესიის კამარა ნაწილობრივ აგურითაა გადაყვანილი, ხოლო სამხრეთი კედელი თლილი ქვის წყობითაა ამოყვანილი. კლდე წარმოადგენს წერილმარცვლოვან ტუფქვიშაქვას, თიხა-კარბონატული ცემენტითა და ჰიდროქარსებიანი თიხამინერალებით.

²¹ 2015 და 2019 წლის საკონსერვაციო პროექტების ფარგლებში ჩატარებული კვლევებით დადგინდა, რომ ტაძარში ალევრო-პელიტური გაჯის ფორიანი შელესილობაა. გაჯის შელესილობის არათანაბარი სისქე დამოკიდებულია საფუძვლის ფენასა და ლოკაციაზე. ნალესობა ზოგან 25მმ-ს, ზოგან კი 80 მმ-ს აღწევს. ნალესობის რამდენიმე ნიმუში შეიმჩნევა გაჯის ქვედა უფრო მუქი და ზედა უფრო ღია ზონები. მასში დაფიქსირებულია ნახშირის მცირე და დიდი

ვიზუალური დაკვირვების საფუძველზე შესაძლოა ითქვას, რომ ტაძრის შიდა სივრცე სრულად იყო დაფარული ფერწერული ფენით. გაჯის ნაღესობაზე შესრულებული ფერწერის ლაბორატორიული კვლევის მიხედვით²² მასში უმეტესწილად გამოყენებულია მიწის, მინერალური და ლითონის პიგმენტები. მხატვრობის პალიტრა მოიცავს წითლისა და ყვითლის გრადაციებს, მწვანეს, თეთრისა და შავის გამოყენებას. აღსანიშნავია ცისფრის პიგმენტის აქტიური გამოყენებაც (სურ. 5).

2015 და 2019 წლებში წმ. დიმიტრი თესალონიკელის სახელობის ტაძრის მდგომარეობის ვიზუალურმა შესწავლამ გამოავლინა რიგი დაზიანებები: საფუძვლის ფენის დანაკარგი, გაფხვიერება, კლდის სტრუქტურული ბზარები; შელესილობის ფენის მცირე და დიდი ზომის ნაწილობრივი და სრული დანაკარგები, დაზარებული და ღია განშრევები და გაფხვიერება. ინტერიერის ფერწერული ფენის საკმაოდ დიდი ნაწილი დაკარგულია, ლოკალურად ვხვდებით ფერწერული ფენის აქერცვლებსა და გაფხვიერებას. ზედაპირზე ფიქსირდებოდა ბზარებიდან ჩამოსული შელესილობისა და საფუძვლის ფენის ნაშალი მასა ტალახის სახით, შავი ფერის ლაქები, ბიოლოგიური ორგანიზმები და მცენარეების ფესვები. მცენარის ფესვებს ნაღესობისა და საფუძვლის ფენას შორის გაჩენილ სიცარიელეშიც ვხვდებით.

2019-20 წლის კვლევითი პროექტის ფარგლებში მოხდა წმ. დიმიტრი თესალონიკელის სახელობის ტაძრის გაღრმავებული შესწავლა ორიგინალი ტექნოლოგიისა და შელესილობის ფენის დაზიანების კუთხით. შესრულდა განშრევებული და დაზარებული ნაღესობის დაზიანებათა გრაფიკული დოკუმენტაცია (სურ. 6), გარემო პირობების სრული წლის მონაცემების შეგროვება, ორიგინალი ტექნოლოგიის საანალიზო სტრატეგიის განვითარება და საკვლევი ნიმუშების შეგროვება/დამუშავება. აქედან გამომდინარე, სტატიაში წარმოდგენილია წმ. დიმიტრი თესალონიკელის სახელობის

²² ზომის ფრაგმენტები (მაქს. 7 მმ-მდე). ნაღესობის ზედა ნაწილი შედგება წმინდამარცვლოვანი გაჯისგან, ხასიათდება თაბამირის სიჭარბით, ხოლო ქვედა ნაწილი შედგება წვრილმარცვლოვანი გაჯისგან ძლიერი ლიმონიტიზაციით და კვარცის, ჰიდროქარსებისა და პლაგიოკლასების მარცვლების სიჭარბით. ფრაქციების თანაფარდობა მერყეობს 1:1-1:3-მდე.

²² კვლევა განხორციელდა პროფესორმა ნანა კუპრაშვილმა. ამ ეტაპზე მასალა გამოქვეყნებული არ არის.

ტაძრის ისტორიული ნაღესობისა და ახლად წარმოებული გაჯის კვლევის ზოგადი შედეგები.

კვლევითი პროექტის ფარგლებში განხორციელებული ანალიზების შედეგები

წმ. დიმიტრი თესალონიკელის სახელობის ტაძრის ისტორიული გაჯის ნაღესობისა და თანამედროვე კომერციული გაჯის, როგორც პოტენციური საკონსერვაციო მასალის, მინერალოგიური შემადგენლობის დასადგენად და ერთმანეთთან შესადარებლად 2019-20 წლის პროექტის ფარგლებში ჩატარდა კვლევები.

გამოყენებული კვლევების მეთოდები და ანალიზებია: გამჭვირვალე პეტროგრაფიული შლიფის აღწერა, ქიმიური ანალიზი, რენტგენოსტრუქტურული ანალიზი.

ლაბორატორიული კვლევების მიხედვით გამოჩნდა, რომ ისტორიული, (წმ. დიმიტრი თესალონიკელის სახელობის ეკლესიის) გაჯის ნაღესობაში ძირითადი მინერალი ორწყლიანი კალციუმის სულფატია (თაბამირი), ასევე თიხური მინერალები და სხვადასხვა ტურიგენული მასალები (კვარცი, მინდვრის შპატები, კარბონატების, ჰიროქსენებისა და ამფიბოლების კრისტალოკლასტები; ძირითადად ვულკანური ქანები, მინიმალური რაოდენობით კირქვა). საინტერესოა, რომ დაფიქსირდა თაბამირის შეცვლის შემთხვევები, რაც მისი დაზიანების მაჩვენებელია.

ისტორიული გაჯის ნაღესობაში დაფიქსირდა მეტი რაოდენობის თიხის შემცველობა ვიდრე ახლად წარმოებულ გაჯში. რაც შეეხება თაბამირს, ახლადწარმოებულ გაჯში მას გაცილებით მეტი რაოდენობით ვხვდებით, ვიდრე ისტორიულ გაჯში. საყურადღებოა, რომ ამჟამინდელი წარმოების გაჯში დიდი რაოდენობით კირქვის მინარევია, რომელიც ისტორიულ გაჯში ერთ პროცენტამდე ფიქსირდება.

საინტერესოა შედეგი მოგვცა ისტორიული გაჯის ანალიზებმა მასში არსებული დამატებითი მინარევების შესახებ. ორიგინალ ნაღესობაში დიდი რაოდენობით ფიქსირდება სხვადასხვა ზომის ნახშირის ჩანართები (სურ. 7). წინასწარი ვარაუდით, შელესილობაში არსებული ნახშირი გარკვეული ფუნქციური დატვირთვის მქონე დანამატი ან უშუალოდ გაჯის წარმოების პროცესის შედეგი უნდა იყოს.

ერთი მხრივ, ნახშირის არსებობა შესაძლოა დაუკავშიროთ გეოლოგიურ კარიერში ბუნებრივად არსებულ ვეგეტაციას და მის შემდგომ გამოწვას, მეორე მხრივ კი შემაზე გაჯის ისტორიული გამოწვის პროცესს²³.

შემდგომი ნაბიჯები

გაჯზე შესრულებული კვლევის მხატვრობის უნიკალური ძეგლების სწორად შესანარჩუნებლად აუცილებელია გაჯის კომპლექსური ტექნოლოგიისა და მდგომარეობის გაღრმავებული ანალიტიკული კვლევები. აღნიშნული საკითხი საჭიროებს დამატებითი სამუშაოების განხორციელებას სწორი სტრატეგიის განხორციელების კუთხით, რომელიც გააერთიანებს ისტორიული მასალისა და ტექნოლოგიის ანალიტიკურ კვლევას, ლაბორატორიაში განსახორციელებელ მასალების ტესტირებას, ძეგლზე საკონსერვაციო მეთოდოლოგიის ტესტირებას. უკანასკნელი აუცილებელი იქნება გაჯის შელესილობებისთვის პირდაპირი, პასიური და პრევენციული კონსერვაციის მიდგომების დასახვეწად. საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობისთვის პრიორიტეტულია რეგიონში გაჯის შელესილობის ადგილმდებარეობებისა და ტექნოლოგიური მრავალფეროვნების უკეთ შესწავლა. ამ თვალსაზრისით, საქმე, რომელიც წმ. დიმიტრი თესალონიკელის სახელობის ეკლესიის საკონსერვაციო საჭიროებით დაიძრა, იპოვის უფრო ფართო გამოყენებას.

კვლევითი პროექტის შედეგებმა გამოავლინა სპეციფიკური საკითხები, რომლებიც საჭიროებს დამატებით კვლევა/ძიებას:

1. საქართველოს მასშტაბით ისტორიული გაჯის დღევანდელი შემადგენლობისა და მისი თვისებების განსაზღვრა. ეს მოიცავს: კალციუმის სულფატების ჰიდრატაციული სახესხვაობებისა და თიხა მინერალების რაოდენობრივ შემცველობას; ამჟამინდელი კალციუმის სულფატის ჰიდრატაციული სახეობების შეფარდებას, მათი ნაწილაკების მორფოლოგიასა და განაწილებას; შელესილობაში არსებული სხვა აგრეგატების დახასიათებასა და წარმომავლობის კვლევას, მაგალითისთვის, როგორცაა გაჯის ნალესობაში ნახშირის შემცველობა.
2. ისტორიული გაჯის შესაძლო კარიერების მიკვლევა, მათი მოპოვებისა და დამუშავების მეთოდების დადგენა. განსაკუთრებით საყურადღებოა გამოწვის სავარაუდო ტემპერატურების განსაზღვრა.
3. გაჯის შელესილობებისთვის თავსებადი საკონსერვაციო მასალის განვითარება, მასალის ქიმიური და მექანიკური ტესტირებების საფუძველზე.
4. გაჯის შესაღესი მასალის საკონსერვაციო პოტენციალის განსაზღვრა ტესტირებების საფუძველზე. გაჯის პოტენციალის განსაზღვრისას აუცილებელი ყურადღება უნდა მიექცეს წარმოების მეთოდოლოგიას, მის სტაბილურობასა და მასალის ხელმისაწვდომობას. აღსანიშნავია, რომ მასალა შესაძლოა გამოყენებული იყოს გაჯის შელესილობებისთვის და ასევე მოეძებნოს სხვა სპეციფიკური საკონსერვაციო გამოყენებაც²⁴.

²³ 2020 წლის თებერვალში კვლევითი პროექტის ორგანიზატორი და შ.პ.ს. ოსტატის სახლის გაჯის ქარხნის დირექტორს შორის შედგა გაჯის წარმოებასთან დაკავშირებული ინტერვიუ. უპირისპივენი წყაროს მიხედვით, ისტორიულად კარიერიდან მოპოვებული მასალის გამოწვა ხდებოდა გაჯისგანვე აგებულ ღუმელში, რომელშიც ხდებოდა შემის განთავსება და გაჯის გამოწვა. გამოწვის შემდგომ, გაჯის ღუმელს ჩამწვარ შემასთან ერთად ამტვრევდნენ და ცრიდნენ.

²⁴ B. Isik, and T. Tulbentci, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 1426-1432.

SOPHIO MIKABERIDZE
MARIAM SAGARADZE
NANA KHUSKIVADZE

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

JOSHUA A. HILL

University College London

IMPORTANCE OF RESEARCH INTO THE GAJI-PLASTER FOR THE WALL PAINTING TECHNOLOGY

Adequate understanding of plaster supports of the wall paintings is of essential importance for their conservation. While it is commonly convenient to categorise plasters according to their binders such as lime, gypsum, or earth, these groupings contain extraordinary heterogeneity. One example of a complex plaster material is Gaji - a term used in Georgia for plaster that contains substantial proportions of both gypsum and clay minerals, which are present naturally in the quarried rock. Similar materials have been used in Central Asia, Middle East and across the Caucasus under various names, such as Gunch, Gaaj, etc. Uses of such material as plaster support for wall painting technology can be traced since medieval period in Georgia, in particular in David Gareja Monastery complex and in 19-20th century residential and religious buildings. The historic and current use of Gaji plasters across Georgia means there is a pressing need to better understand the material and in particular to address urgent conservation needs of wall paintings on Gaji plasters. The absence of understanding of original plaster technology and conservation methodology for Gaji plasters was brought into sharp relief by the discovery of the wall paintings of the Church of St. Demetrios of Thessaloniki in 2015. This prompted the authors of the article to start a pioneering international collaborative research project concerning Gaji plaster. Unfortunately, the project was significantly curtailed by the effects of the Covid-19 pandemic. This paper draws upon early investigations within that project as well as the conservation project of the Church of St. Demetrios of Thessaloniki. In discussing the project at this stage, the scholars hope to outline the urgent need for further research into Gaji plasters and compatible conservation materials.

The composition of historic Gaji and commercially produced Gaji in Georgia was investigated as part of an effort to develop compatible conservation materials. It was found that generally newly produced Gaji is gypsum rich and poor in clay minerals, while composition of historic Gaji showed higher concentration of clay and lower concentration of gypsum. An interesting finding was presence of charcoal inclusions in original Gaji plaster, which can be linked to the Gaji firing process or use of it as an additive. A more detailed comparison of modern and historic Gaji materials and construction methods in Georgia will be the subject of the further research.



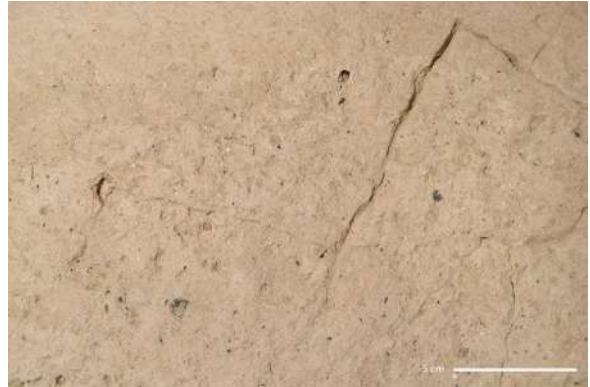
1. დავით გარეჯის წმ. დიმიტრი თესალონიკელის სახელობის შუა საუკუნეების ტაძარის მოხატულობა
David Gareja, wall paintings from the Church of St. Demetrios of Thessaloniki



2. დარეჯან დედოფლის სასახლის კომპლექსის ფერიცვალების ეკლესია
Church of Transfiguration at the complex of the Palace of the Queen Darejan



3. დიმიტრი თესლონიკელის სახელობის ტაძრის საფუძვლის ფენები
Foundation layers from the Church of Demetrios of Thessaloniki



4. წმ. დიმიტრის ეკლესიის შელესილობის ფრაგმენტი შავი, ნახშირის ჩანართებით
Black charcoal inclusions of plaster at the Church of St. Demetrios of Thessaloniki

5. წმ. დიმიტრი თესლონიკელის სახელობის ტაძრის მხატვრობის პალიტრა
Painting palette from the Church of St. Demetrios of Thessaloniki





6. წმ. დიმიტრი თესალონიკელის სახელობის ტაძრის დაზიანებათა გრაფიკული დოკუმენტაცია
Graphical documentation of damage at the Church of St. Demetrios of Thessaloniki



7. წმ. დიმიტრი თესალონიკელის სახელობის ტაძრის ნაღესობის ფრაგმენტი, ნახშირის სხვადასხვა ზომის ჩანართებით
Fragment of plaster with varying sizes of charcoal inclusions from the Church of St. Demetrios of Thessaloniki

დოდო ჟუმბურიძე

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

პროექტიული მართვა და კულტურის სფეროს პროექტების მასშტაბურობა

ნებისმიერ სფეროში, მათ შორის კულტურის სფეროში ორგანიზაციის მისიის განსაზღვრის და მიზნობრივი ჯგუფების გამოკვეთის შემდგომ მნიშვნელოვანია, უწყვეტი, დამარწმუნებელი და შედეგზე ორიენტირებული კომუნიკაციის გეგმა. მრავალჯერადი წარმატების მიღწევის და ნდობაზე დაფუძნებული ურთიერთობის შენარჩუნების წინაპირობას, პროექტის ხარისხთან ერთად, მიზნობრივი აუდიტორიის სპეციფიკურობის გათვალისწინებით შემუშავებული საზოგადოებასთან ურთიერთობის სტრატეგია წარმოადგენს.

„საზოგადოებასთან ურთიერთობის, როგორც ციკლური პროცესის კონცეპტუალიზაციას, უკუკავშირს ანუ აუდიტორიის მხრიდან გამოხმაურებას მივყავართ პროგრამის შეფასებამდე, რომელიც არსებითი ელემენტი ხდება საზოგადოებასთან ურთიერთობის სხვა პროექტების განსავითარებლად“¹.

კულტურის სფეროს ორგანიზაციების უნიკალურობა ეფუძნება სფეროში არსებული რესურსების განსაკუთრებულ შესაძლებლობებს. კულტურის სფეროს პროექტები და პროდუქტები თავის მხრივ კომუნიკაციის და იდეოლოგიის მძლავრი იარაღია, ასევე ატარებს საგანმანათლებლო ფუნქციას და შესაძლებლობას შექმნას მოთხოვნილება.

„კულტურის დაწესებულების მისია უნდა ჩამოყალიბდეს მისი მუშაობის შინაარსისა და დანიშნულების ობიექტურ, მოკლე და სასურველია, შთამაგონებელ ფორმულად. იგი უნდა პასუხობდეს კითხვას: რისთვის სჭირდება ადამიანებს (ამ შემთხვევაში მომხმარებელს, დამთვალეირებელს, მაყურებელს) ეს ორგანიზაცია? მისიის ფორმულირება გვაიძულებს ჩავუღრმავდეთ ორგანიზაციის არსებობის აუცილებლობას და მისი პერსპექტივების საკითხს. მისია ასევე წარმოადგენს ორგანიზაციის გრძელვადიანი პოლიტიკის საფუძველს“².

კულტურის სფეროს ორგანიზაციების და პროექტების მართვისას მენეჯმენტის ოთხი ფუნქცია – დაგეგმვა, ორგანიზება, განხორციელება და შეფასება თანმიმდევრულობასთან ერთად, სფეროს სპეციფიკის გათვალისწინებას საჭიროებს.

„ხელოვანმა იცის, რომ მისი პროდუქტი მაძიებელი გონების შედეგია, მუდმივად ის არასდროს იქნება ერთი და იგივე, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, შემოქმედებითი სამყარო ინოვაციურია“³.

კულტურის სფეროს პროექტების მასშტაბურობა წარმოჩინდება ღირებული იდეის და სწორი მართვის პირობებში. მენეჯერი მნიშვნელოვან როლს ასრულებს კარგი იდეის წარმატებულად განვრცობაში, რაც „ბაზარზე პოზიციების გამყარების“ და „მომხმარებელთა მოლოდინების გამართლების“ წინაპირობაა.

„კულტურის სფეროს მენეჯმენტის სპეციფიკას, როგორც წესი, „სულიერი“ წარმოების თავისებურებებს უკავშირებენ. ამგვარი საქმიანობის „პროდუქტები“ არა იმდენად საგნობრივი ხასიათისაა, რამდენადაც აზროვნების ფენომენებს (აღქმას, გაგებას, განცდას და მისთანებს) უკავშირდება და უშუალო დათვლასა და შეჯამებას არ ექვემდებარება. ხშირად მათი წარმოება მათ გამოყენებას ემთხვევა (სპექტაკლის, კინოფილმის ჩვენება, კონცერტზე დასწრება, წიგნის კითხვა). უფრო მეტიც, მატერიალური წარმოების პროდუქტებისგან განსხვავებით, რომლებიც გამოყენების პროცესში ცვდება, კულტურული ფასეულობების გამოყენებისას უფრო მეტ ღირებულებას იძენს“⁴.

¹ დ.უილკოქსი, გ. კამერონი, *საზოგადოებასთან ურთიერთობის სტრატეგია და პრაქტიკა*, თბ., 2011, გვ. 52.

² ბ. ლორდი, გ.დ. ლორდი, *საბუჯუმო საქმის მენეჯმენტი*, თბ., 2006., გვ. 7.

³ ჰ. ჰაგორტი, *სახელოვნებო მენეჯმენტი, ანტრეპრენიორული სტილი*, თბ., 2013, გვ. 29.

⁴ ნ. სანადირაძე, *კულტურის სფეროს პროდუქტების მენეჯმენტი და დაგეგმარება*, თბ., 2011, გვ. 46.

კულტურის სფეროში მენეჯერი უძღვება პროცესს, რომელიც კულტურის სფეროს რესურსების წარმოჩენას და წარმატებულ პოზიციონირებას ისახავს მიზნად. აღსანიშნავია მასშტაბური, საერთაშორისო პროექტების საფუძველზე მიღებული უკუკავშირის განვრცობა, აღნიშული გრძელვადიან პერსპექტივაში უზრუნველყოფა ორგანიზაციას, პროექტის განმახორციელებელ ჯგუფს მაქსიმალურად გამოიყენოს განვითარების შესაძლებლობები.

„კულტურის რესურსი სხვადასხვა კულტურასა და სოციალურ სხვადასხვანაირად აღიქმება, ისინი შეიძლება განიხილებოდეს და რესურსებად ჯგუფდებოდეს ესთეტიკის, ვიზუალური, შინაარსობრივი, გამოყენების, მნიშვნელობის და სხვა ნიშნით. კულტურის ობიექტის რესურსთა განხილვისას მნიშვნელოვანია გავიზრდეთ მათი ყველაზე ღირებული ატრიბუტი: თანმიმდევრული შესაძლებლობები, რათა გამოიკვეთოს კულტურის იდენტობის მატარებლები“⁵.

საბაზრო ეკონომიკის პირობებში ორგანიზაციის მიერ წარმოებული პროდუქტების რაოდენობა დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორ არის ბაზარზე დაბალანსებული მოთხოვნა და მიწოდება. არსებობს თუ არა მნიშვნელოვანი სხვაობა წარმოებული და რეალიზებული საქონლის რაოდენობას, ასევე თვითღირებულებასა და ფასს შორის.

კულტურის სფეროს პროდუქტი არ ექვემდებარება საზოგადოების უმრავლესობის მოთხოვნას და დამოკიდებულებებს.

„არ არსებობს ისეთი ბიზნესი, როგორცაა შოუ-ბიზნესი“ ეხება მოტივს, რომელიც ამ თანმიმდევრობით ფულისა და სიამოვნების კომბინაციის მიღმა დგას. ხელოვნების მენეჯერმა ეს კომბინაცია მუდმივად უნდა იქონიოს მხედველობაში. ხელოვნების მენეჯერებს, რომლებსაც პირველ რიგში აინტერესებთ ღირებულება, ვურჩევთ თავისი ბედი კულტურის სფეროს მიღმა ეძებონ. გერმანიის ერთ-ერთი თეატრის რეჟისორმა ფულისა და სიამოვნების კომბინაცია შემდეგნაირად წარმოგვიდგინა: „ჩვენ ამას ვაკეთებთ სიამოვნებისთვის და არა ფულისთვის, მაგრამ იმისთვის, რომ მივიღოთ სიამოვნება გვჭირდება ფული“⁶.

კულტურის სფეროს პროექტებისა და პროდუქტებისადმი ინტერესი პირდაპირ კავშირშია საზოგადოების განათლების დონესთან, კერძოდ ცოდნის მიღების, უნარების გაუმჯობესებისა და დამოკიდებულების შეცვლის შესაძლებლობებთან. კულტურის სფეროში მომხმარებლის ინტერესი პირდაპირ კავშირშია მათ განათლების, კერძოდ თვითგამორკვევის და თვითრეალიზებისკენ სწრაფვასთან. „სულიერი საზრდოს“ მიღების და „ღირებულის“ გადააზრების ხელმისაწვდომობა მნიშვნელოვან როლს ასრულებს კულტურის სფეროს მომხმარებელთა ფსიქოტიპაჟის ჩამოყალიბებაში, რაც უშუალოდ წარმოაჩენს განათლების და კულტურის სფეროს ურთიერთკავშირს.

მენეჯერისთვის, ერთ-ერთ ყველაზე მთავარ გამოწვევას, მომხმარებლის საჭიროების განსაზღვრა და დროული შეთავაზების განხორციელება წარმოადგენს. კვლევა არის შესაძლებლობა, მივიღოთ ინფორმაცია მიზნობრივი ჯგუფების დამოკიდებულების და საჭიროების შესახებ, აღნიშული ინფორმაციის საფუძველზე იკვეთება „ბაზრის ხმა“ და „რა სურს მომხმარებელს“.

კულტურის სფეროს პროექტისა და პროდუქტის მენეჯერმა იღეის ფორმირებისას, მიზნის და სამოქმედო გეგმის შემუშავებამდე, უნდა განსაზღვროს ღირებული შეთავაზება (კულტურის სფეროს პროდუქტი) რამდენად არის შესაბამისობაში მიზნობრივი ჯგუფების (მაყურებლის, დამთავალიერებლის) საჭიროებასთან, ხელმისაწვდომობასთან და მოლოდინებთან.

„ორგანიზაცია არის ეფექტური, როცა მენეჯერი ირჩევს შესაბამის მიზანს და შემდეგ აღწევს მას. ეფექტურობა არის მენეჯერის მიერ ორგანიზაციის დასახული მიზნების მართებულობისა და მიღწეული მიზნების ხარისხის შემოწმება“⁷.

დაგეგმვის ეტაპზე მუშავდება სტრატეგია, ანუ გადაწყვეტილებები იმის შესახებ, თუ რა არის ორგანიზაციის გრძელვადიანი განვითარების კონცეფცია და სამოქმედო გეგმა, რა ქმედებების განხორციელებაა საჭირო? და როგორ უნდა მოხდეს რესურსების გამოყენება და გადანაწილება დასახული მიზნის მისაღწევად.

რეალისტური და შედეგზე ორიენტირებული მიზნის ფორმულირებისთვის კულტურის სფეროს

⁵ ნ. სანადირაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 46.

⁶ ჰ. ჰაგორტი, დასახ. ნაშრ., გვ. 26.

⁷ გ. რ. ჯონსი, ჯ. მ. ჯორჯი, თანამედროვე მენეჯმენტის საფუძვლები, თბ., 2006, გვ. 107.

ორგანიზაციების ხელმძღვანელებს და სფეროში მოღვაწე პროექტების მენეჯერებს ესაჭიროებათ სიტუაციის შეფასება („SWOT-ანალიზი“), შიდა და გარე ცვლადების ანალიზი, ძლიერი და სუსტი მხარეების წარმოჩენასთან ერთად შესაძლებლობების და საფრთხეების განსაზღვრასაც მოიაზრებს.

ორგანიზაციის წარმატების მიღწევის და შენარჩუნებისთვის მენეჯერმა უნდა გაითვალისწინოს როგორც ორგანიზაციის, ისე კულტურის სფეროს წინაშე არსებული გამოწვევები. სტრატეგიული მიზნების ჩამოყალიბება საჭიროებს გარე სიტუაციური ფაქტორების შესწავლას და შეფასებას, აღნიშნული მოიცავს შემდეგ საკითხებს: „კანონმდებლობა და პოლიტიკური კლიმატი, მოსალოდნელი ან შესაძლო ცვლილებები, რომლებმაც შეიძლება გავლენა იქონიოს ორგანიზაციის მუშაობაზე. ქვეყნის ეკონომიკური მდგომარეობა (ეკონომიკაში შესაძლო მნიშვნელოვანი ცვლილებები, მოსალოდნელი ინფლაცია); სოციალურ-დემოგრაფიული ფაქტორები; ტექნოლოგიის შეცვლა (ტექნიკური ინოვაციების მოლოდინში) და ეკოლოგიური გარემო“⁸.

სიტუაციური ანალიზის მეთოდების გამოყენება, მენეჯერს ეხმარება მიზნები შეუსაბამოს არსებულ რეალობას, ასევე მენეჯერის კომპეტენციაზე და აღმოაჩინოს ორგანიზაციის ძლიერი მხარეების შესაძლებლობად გარდაქმნა.

მენეჯერები რისკავენ, როდესაც ორგანიზაციის რესურსებს იყენებენ ერთი რომელიმე კონკრეტული პროექტის განსახორციელებლად. მაღალი რანგის მენეჯერების და უშუალოდ პროექტის განხორციელებაზე პასუხისმგებელი პირის მიერ გადაწყვეტილების მიღება, ეფუძება ორგანიზაციის სტრატეგიულ მიზნებს და სიტუაციური ანალიზის საფუძველზე მიღებულ დასკვნებს.

გადაწყვეტილების მიღება⁹ – ეს არის პროცესი, რომლის მეშვეობითაც მენეჯერები რეაგირებას ახდენენ იმ შესაძლებლობებსა და საფრთხეებზე, რომელთა წინაშე აღმოჩნდებიან კონკურენტული ორგანიზაციული ამოცანებისა და სამოქმედო კურსის შესახებ არჩევანის გაანალიზებისას, რაც ზრდის ორგანიზაციის საქმიანობის ეფექტურობას.

⁸ <http://mes.gov.ge/publicInfo/wp-content/uploads/2013/12/კულტურის-სტრატეგია-2025.pdf>

⁹ გ. რ. ჯონსი, ჯ. მ. ჯორჯი, დასახ. ნაშრ., გვ. 109.

ბას. მცდარი გადაწყვეტილებების მიღების შემთხვევაში ეფექტურობა მკვეთრად ეცემა.

შედეგიანობასა და რესურსების ეფექტურად მართვასთან ერთად, მაღალი რანგის მენეჯერის პრეროგატივაა, რამდენად დაეთმობა ყურადღება ორგანიზაციაში პროექტიულ მიდგომას.

მენეჯერის წარმატების ბარომეტრია იდეის მიზნად გარდაქმნა, შედეგზე ორიენტირებულობა და მართვის სტილის სწორად შერჩევა. ორგანიზაციულ დონეზე წარმატება მიიღწევა გუნდთან ერთად.

რ. ლაიკერტმა, თავის აღიარებულ ნაშრომი „ადამიანური ორგანიზაცია“ (1967), ერთმანეთს დაუპირისპირა ორგანიზაციის სხვადასხვა ტიპი.

მან გამოყო ორგანიზაციის ოთხი ტიპი. მათ შორის ყველაზე დიდი გამოწვევა მენეჯერისთვის არის მეოთხე ტიპის ორგანიზაციის შექმნა. ესაა მონაწილეობაზე დაფუძნებული ორგანიზაცია, სადაც ლიდერები ენდობიან თანამშრომლებს და დარწმუნებულნი არიან, რომ თითოეული პასუხისმგებლობით ეკიდება ორგანიზაციის მიერ დასახული მიზნის მიღწევას.

ურთიერთობები მკვეთრად განსაზღვრულია. ინფორმაციული ნაკადები ვრცელდება ვერტიკალურად და ჰორიზონტალურად.

მიზნები ყალიბდება თანამშრომლების თანამონაწილეობითი პრინციპით, რომლებიც უშუალოდ არიან ჩართული ამოცანის პრაქტიკულ გადაწყვეტაში¹⁰.

კულტურის სფეროს პროექტებისა და პროდუქტების მასშტაბურობა ვლინდება იმაში, რომ შესწევს ძალა შეცვალოს მომხმარებლის დამოკიდებულება. იმავდროულად, შეუძლებელია კულტურის სფეროს ფასეული პროდუქტების ფასის განსაზღვრა და თვითღირებულების სტანდარტული წესით დაანგარიშება. კულტურის სფეროს პროდუქტი არის სულიერი საზრდო, რომელიც ღირებულებების შემქმნელი და დამცველი საზოგადოების ჩამოყალიბებაში იღებს მონაწილეობას.

მომხმარებელთან ურთიერთობის სტრატეგიის შემუშავებისას გასათვალისწინებელია კულტურის სფეროს პროდუქტების განსაკუთრებულობის წარმოჩენა და მომხმარებელთა დამოკიდებულებების

¹⁰ R.Likert, *The Human Organization*, NY, 1967.

ბის მართვა. კულტურის სფეროს ორგანიზაციის მენეჯერებმა თანამშრომლებთან, სპონსორებთან, პარტნიორებთან, მომხმარებელთან და სხვა დაინტერესებულ მხარეებთან ურთიერთობის დროს მიზანშეწონილია იხელმძღვანელონ ვიქტორ ვრუმის¹¹ თეორიით, რომელიც მოტივაციას მოლოდინებს უკავშირებს.

კულტურის სფეროს სპეციფიკურობა და წარმატებულ შედეგზე ორიენტირება უდევს საფუძვლად, ლოიალური პროგრამის შემუშავებას, რომელიც მომხმარებელთან უწყვეტი ურთიერთობის წინაპირობაა.

კულტურის სფეროს პროექტების მასშტაბურობა და განვრცობადობა მენეჯერისგან ითხოვს პროაქტიულ მართვას. რეაქტიულ მართვასთან შედარებით, პროაქტიული მართვა ხელს უწყობს ისეთი პროექტების შექმნას, რომლებიც ტოვებს კვალს და წარმოადგენს წარმატების ბარომეტრს.

კულტურის სფეროში მოღვაწე მენეჯერისათვის მნიშვნელოვანია საბაზრო ეკონომიკის პრინციპების ცოდნასთან ერთად, ფლობდეს ბაზარზე არსებული მდგომარეობის შეფასებისა და ორგანიზაციის რესურსების ოპტიმალურად გადანაწილების უნარს.

ნებისმიერ სფეროში ორგანიზაციის ერთ-ერთი უმთავრესი მიზანი ეკონომიკური სარგებლიანობის მიღწევაა, რაც უფრო ხარისხიანი საქონლისა და მომსახურების წარმოება/შეთავაზებას გულისხმობს. თავისთავად, ეკონომიკური ზრდა მიიღწევა არსებული რესურსების ეფექტიანად გამოყენების გზით. კულტურის სფეროს პროექტების წარმატება და პოზიტიური უკუკავშირი ეფუძნება ღირებულებათა სისტემას და მიზნობრივი ჯგუფების (მაყურებლის, დამთვალიერებლის) თვითრეალიზებისკენ სწრაფვას. ამერიკელი ფსიქოლოგი ა. მასლოუ, რომელიც ფოკუსირებული იყო ქცევის პოზიტიურ სტიმულებზე, აღნიშნავდა: „აჯობებდა პირამიდა ამოტრიალებული ყოფილიყო და მაშინ ადამიანების მთავარი მოთხოვნილება გახდებოდა მიდრეკილება თვითრეალიზაციისკენ“¹².

კულტურის სფეროში პროექტების მასშტაბურობა, გლობალური კონკურენციის პირობებში, სფეროს სპეციფიკურობის და მართვის პრინციპების ცოდნასთან ერთად, ეფუძნება პროაქტიულ მართვას, ლაიკერტის მონაწილეობაზე დაფუძნებულ ორგანიზაციის მოდელს, მასლოუს ამოტრიალებულ პირამიდასთან დაკავშირებულ მოსაზრების გადააზრებას.

¹¹ V.H. Vroom, *Management and Motivation*, ed.E.L. Deci, UK, 1983.

¹² <https://www.simplypsychology.org/maslow.html>

DODO TCHUMBURIDZE

Shota Rustaveli Theatre and Film Georgia State University

PROACTIVE MANAGEMENT AND THE SCALE OF CULTURAL PROJECTS

The topic Proactive Management and the Scale of Cultural Projects discusses the importance of identifying target groups and striving for continuous collaboration on the example of large-scale and successful projects in the field of culture.

Based on timely and implemented research, the „Voice of the Market“ and „What the Customer Wants“ is revealed, which provides us with key information, but is not enough to create a successful project and product.

When developing a customer relationship strategy, it is important to consider the specifics of the products in the field of culture and to manage customer attitudes. When dealing with employees, sponsors, partners, customers, and other stakeholders, managers of the organization should be guided by Victor Vrum's theory, which links motivation to expectations.

To manage the expectations of consumers interested in culture and art is a challenge for organizations operating in the field of culture and requires appropriate efforts.

It should be noted that the product itself needs to be deepened, offering a strategy and motivating activities that help boost customer confidence. At the initial stage, it is important to analyze the current situation, which will help the creative team to form a vision for the future and improve the result achieved.

Products and projects in the field of culture have an educational/cognitive function, which goes beyond „strengthening market positions“ and is not limited to „justifying customer expectations.“

Focusing on a successful outcome is based on developing a loyal program that is a prerequisite for a continuous relationship with the customer. In the field of culture, the transformation of an ordinary consumer into a loyal consumer is achievable if the organization does not limit the possibility of individual self-expression.

In the topic, attention is paid to the importance of proactive management and its advantages compared with reactive management. With proactive management are created successful projects which leaves a mark and are long regarded as a barometer of success.

