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

# დიმიტრი თუმანიშვილი

# წერილები

თბილისი
2024

წიგნი გამოიცა შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მხარდაჭერით (გრანტი № SP-23-1326).
წინამდებარე პუბლიკაციაში გამოთქმული ნებისმიერი მოსაზრება ეკუთვნის ავტორს და, შესაძლოა, არ ასახავდეს ფონდის შეხედულებებს.

The publication was supported by Shota Rustaveli National Science Foundation of Georgia (SRNSFG) (Grant No SP-23-1326).
All ideas expressed herewith are those of the author and may not represent the opinion of the Foundation itself.

შემდგენელ-რედაქტორები:
ნოდარ არონიშიძე, მარინე ყენია, დავით ხოშტარია

დიზაინერი:
დალი ჯვარშეიშვილი

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

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

ISBN 978-9941-8-6783-5

გამომცემლობა სამშობლო

## რედაქტორების წინათქმა

წინამდებარე წიგნი არის ცნობილი მეცნიერის, ხელოვნებისა და კულტურის ისტორიის შესანიშნავი მკვლევარის დიმიტრი თუმანიშვილის წერილების მესამე კრებული. წინა ორი გამოიცა საკმაოდ დიდი ხნის წინ, ჯერ კიდევ ავტორის სიცოცხლეში (*წერილები, ნარკვევები*, თბ., 2001; *გ ზაჯვარედინზე: წერილები, ნარკვევები*, თბ., 2008). ამ წიგნში თავმოყრილია 2008-2019 წლების წერილები, რომლებიც წინა კრებულებში არ არის შეტანილი. აქ წარმოდგენილი წერილები თავის დროზე დაიბეჭდა სხვადასხვა ჟურნალებსა და კრებულებში, რომელთაგან ბევრი ამჟამად ძნელად ხელმისაწვდომია.

კრებული ასახავს დიმიტრი თუმანიშვილის ფართო ინტერესებსა და უნივერსალურ ცოდნას. წარმოდგენილი ნაშრომები ეხება შუა საუკუნეებისა და ახალი დროის არქიტექტურასა და ხელოვნებას, კულტურული მემკვიდრეობის დაცვისა და რესტავრაციის საკითხებს, კულტურის ისტორიასა და ხელოვნების ისტორიოგრაფიას. შესაბამისად, წიგნი საინტერესო იქნება სხვადასხვა სფეროს სპეციალისტებისა და ფართო მკითხველისათვის.

პუბლიკაცია მომზადდა გიორგი ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნულ კვლევით ცენტრში, შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის ფინანსური მხარდაჭერით. გამოცემის მოსამზადებელ სამუშაოებში გაწეული დახმარებისთვის მადლობას ვუხდით თამარ ბელაშვილს, იზა ბუკიას, დავით გაჩეჩილაძეს, მარიამ გაჩეჩილაძეს, მარიამ დიდებულიძეს, თამთა დოლიძეს, მარიამ ებანოიძეს, ლევან ზედგინიძეს, თეა ინწკირველს, მანონ ლილუაშვილს, ნათია ნაცვლიშვილს, დავით ნიორაძეს, ქრისტინე საბაშვილს, თემურ ქანთარია-ჯაბადარს, მერაბ ღაღანიძეს, გიორგი პაპაშვილს და ნატალია ჩიტიშვილს.

# შინაარსი

## შუა საუკუნეების ქართული არქიტექტურა და ხელოვნება


კვლავ ბანას ტაძრის შესახებ ..... 9

„საბერეები“-ს ეკლესიათა ხუროთმოძღვრება ..... 22

კვლავ მოქვის ტაძრის ხუროთმოძღვრების შესახებ ..... 44

ბიჭვინტის ტაძრის ხუროთმოძღვრების მნიშვნელობისთვის ..... 58

კიდევ ერთხელ გელათური ხუროთმოძღვრების თაობაზე ..... 69

თბილისის გეთლემის ღმრთისმშობლის ეკლესია ..... 108

ქართული „დარბაზისა“ და სატაძრო ხუროთმოძღვრების მიმართებისათვის ..... 155

ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიისათვის ..... 167

საკურთხევლისწინა ჯვრების რელიგიური მნიშვნელობისათვის 187

ქართული ხელოვნების გეოგრაფიისათვის ..... 207


## ახალი დროის ქართული არქიტექტურა და ხელოვნება


XIX საუკუნის სახვითი ხელოვნების გაგებისათვის ..... 219

უახლესი ქართული ხელოვნების შესწავლისთვის ..... 251

სად იწყება და სად მთავრდება ძველი თბილისი ..... 259

თბილისის არქიტექტურის ისტორიიდან ..... 279

კვლავ „უხერხული მემკვიდრეობის“ გამო ..... 301

საბჭოური არქიტექტურის გაგებისთვის ..... 329

მოდით, ვიმსჯელოთ (უახლესი არქიტექტურის შეფასების კრიტერიუმების გამო) ..... 346

სახვითობის გზაზე ..... 367

სახვითი ხელოვნება ალექსანდრე ქუთათელის რომანში „პირისპირ“ ..... 376

თანამედროვე ხატწერის პრობლემები ..... 399

ხილული სინამდვილის გადმოცემისათვის ქართულ ხელოვნებაში ..... 425

## კულტურული მემკვიდრეობის დაცვა და აღდგენა

ხუროთმოძღვრების დაცვა-აღდგენის საკითხისათვის ..... 451

ბაგრატის ტაძრის აღდგენის საკითხისათვის ..... 504

## კულტურის კვლევები

ღირებულებათა რღვევის გამო ..... 509

ნიკო ფიროსმანაშვილი და ქრისტიანული ტრადიცია ..... 530

## ისტორიოგრაფიული კვლევები

ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის ისტორიისთვის ..... 547

მხატვრული ფორმა ..... 562

ექვთიმე თაყაიშვილი და ხელოვნების ისტორია ..... 581

დიმიტრი თუმანიშვილის ბიბლიოგრაფია ..... 594

# შუა საუკუნეების
# ქართული არქიტექტურა და ხელოვნება

## კვლავ ბანას ტაძრის შესახებ

(*საქართველოს სიძველენი*, 16, 2013, გვ. 50-59)

ყურადღებიანი მკითხველი, ვინც სარჩევის ჩაკითხვისას ამ წერილის სათაურსა და მისავ გვერდების რიცხვს შეაჯერებს, ალბათ, აღშფოთებით მხრებს აიჩეჩავს და გაიფიქრებს: „ამოდენა საკითხთან, ასე მცირე მოცულობა რა მოსატანია?“-ო. ამიტომ, ახლავე უნდა ითქვას: წინამდებარე ნარკვევის მიზანი ძალზე მოკრძალებულია – სამეცნიერო საზოგადებას მიაწოდოს რამდენიმე მოსაზრება თუ ფაქტი, რომელნიც სხვადასხვა მიზეზით არ თუ ვერ შევიდა ქ-ნი რუსუდან მეფისაშვილის თაოსნობით და ჩემი თანაავტორობით 1989 წელს დასტამბულ ქართულ-რუსულ-ინგლისურ წიგნში „ბანას ტაძარი“.

მცირეოდენი თავად წიგნზეც უნდა მოგახსენოთ, თორემ, ვშიშობ, ახლაც უკვე მრავალს ვერ გაუგია, ვის და რად დასჭირდა სხვათა მასალებისთვის თავის მოყრა და მათთვის არც თუ ვრცელი განმარტების დამატება, თანაც აშკარად საკუთარი თვალით უნახავი ნაგებობის შესახებ. მით უფრო ეს, ალბათ, იმათ გააკვირვებს, ვინც იცნობს ქ-ნი რუსუდანის ნაშრომებს და მიმხვდარია, ის იმ მეცნიერთაგანი რომაა, ვისთვისაც ხელოვნებათმცოდნეობის აუცილებელი წინაპირობა, ასე ვთქვა, „ძეგლთმცოდნეობაა“, ვისაც კალამს ხელში ადგილზე მიღებული შთაბეჭდილება ააღებინებს ხოლმე. მაშინ, დღევანდელი ახალგაზრდებისთვის „წინარეისტორიულ ხანში“, 1987 წელს, ყველაფერი სულ სხვანაირად ჩანდა. როდესაც რ. მეფისაშვილმა წიგნის მომზადებაში მონაწილეობა შემომთავაზა, თუ მეჩვენა კიდეც რამ საკვირველად, ის მხოლოდ, რა დახმარება შემეძლო გამეწია ქ-ნი რუსუდანისებრ გამოცდილი მკვლევარისთვის. ცოტა ხანში გადავწყვიტე, ჩემს თავზე შერჩეული ამონარიდების გადმოქართულება-გადარუსულება ამეღო და რ. მეფისაშვილი „შავი სამუშაოსგან“ გამეთავისუფლებინა, უპირველეს ყოვლისა, რაკი ეს წამოწყება სასარგებლოდ და კეთილად დასაბოლოვებლად მივიჩნიე. თავიდათავი ის გახლდათ, რომ მეც, ქ-ნმა რუსუდანმაც, ყველა სხვამაც

უეჭველობით ვიცოდით: ბანას ტაძარს, „თურქეთის საქართველოს“ სხვა ძეგლებივით, ქართველი ხელოვნების ისტორიკოსი ვერასოდეს ნახავდა. რაკი ასე იყო, როგორ უნდა მოვქცეულიყავით, ჩვენი წარსულის ამ, შორეული თანავარსკვლავედებით მიუწვდომელ სახსოვართა გარშემო არსებული საკამათო, საჭირბოროტო საკითხებისთვის როგორ უნდა მოგვევლო? ამოსავალი ერთადერთი გვქონდა, ის სწორედ, რომელსაც ქ-მა რუსუდანმა მიაგნო – შეგვეგროვებინა ადრე თუ ახლა, ვისიც გნებავთ მოპოვებული მონაცემები და შემდგომი განაზრებისთვის შეგვემზადებინა ისინი.ბანას კათედრალთან მიმართებით საქმის ვითარება გამორჩეულად მწვავედ გვესახებოდა, რადგან ძლიერ სწრაფად მიმდინარეობდა მისი ნგრევა. შეგახსენებთ, რომ ამ მხრივ ჩვენი წიგნი მაინც ჩამორჩა მოვლენებს: ჩვენ ვერ ავსახეთ, შესაბამისი ასახულობების არ ქონის გამო, 1980-იანი წლების შუა ხანაში მომხდარი ძალზე მძიმე დაზიანება, მეტიც, საერთოდაც არ გვცოდნია, მისი შუა ოთხაფსიდიანი ბირთვი არსებრივად თითქმის მთლიანად რომ ჩამოშლილიყო... ცხადია, დღეს ჩვენს პუბლიკაციას, თავდაპირველისგან განსხვავებული დანიშნულება მიეცა, 1990 წლის შემდეგ, როდესაც (ჯერ კიდევ საბჭოთა) საქართველოში მცხოვრებმა მეცნიერებმა კვლავ დაადგეს ფეხი ტაო-კლარჯეთ-შავშეთის მიწაზე, წინათ დასმული თუ ახლად წამოჭრილი კითხვების გადაწყვეტა მხოლოდ ტაძრის კიდევ და კიდევ ნახვით შეიძლება. ამჟამად 1989 წლის „ბანას ტაძარი“, პირველ რიგში, ერთგვარი ანთოლოგიაა, რომელიც ჩვენებურ თუ სხვაგან მომუშავე ხელოვნების ისტორიკოსებს ძველი პუბლიკაციების გამოყენებას უადვილებს და უწინდელ სახვით ინფორმაციასაც წააშველებს – ყველა ფოტოსურათს 1902 წლით დაწყებული, პროფ. ვახტანგ ჯობაძის გადაღებული დიაპოზიტივების ჩათვლით, ყველა ცნობილ ანაზომს, ყველა რეკონსტრუქციას. როგორც ითქვა, ამ წერილში მე კვლავ ასეთსავე, ბიბლიოთეკებსა და არქივებში დაძებნილ მონაცემებს შევეხები და არაფერს ვიტყვი წიგნის დაბეჭდვის აქეთ გასულ 24 წელიწადში გამოსულ პუბლიკაციებსა თუ გამოთქმულ მოსაზრებებზე.

პირველი, რაც უნდა მოგახსენოთ, ჯერ კიდევ „ბანას ტაძრის“ ბეჭდვისას გამოირკვა[1], თუმცა, შეცვლით მაშინ უკვე ვეღარაფერი შევცვალეთ. საქმე კი აი, როგორ იყო. ჩვენი რუსუდანი დარწმუნებული იყო, რომ ბანას ტაძარს ცხოვრების გზაზე უთუოდ შეკეთება-განახლება უნდა განეცადა, სავარაუდოდ – საფუძვლიანი. მაგრამ ჩვენთვის იმ ხანად ხელმისაწვდომ მასალაში, რაიმე კვალს ვერ მივაგენით, ვერც ე.

[1] ეს ამბავი გაკვრით ადრეც ვახსენე – იხ. ჩემი *გზაჯვარედინზე*, თბ., 2008, გვ. 157, შენ. 41.

თაყაიშვილის და სხვათა გამოქვეყნებულ ფოტოსურათებზე, ვერც ვ. ჯობაძის, ჩვენთვის გულუხვად მოწვდილ, დიაპოზიტივებზე (რომელნიც კედელს მივაშუქეთ) დავინახეთ რაიმე ნაკერი ან წყობის ცვლილება. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი, დღევანდელი სიტყვათახმარებით, „ჩარევა“, ცხადია, IX-X საუკუნეების გასაყარზე იყო საგულვებელი. მართლაც, ჩვენ ვიზიარებდით (და მე კვლავაც ვიზიარებ!) და რაიმენაირად უნდა აგვეხსნა სუმბათ დავითის ძის სახელგანთქმული ცნობა, რომ ადარნასე II კურაპალატმა, „ქართველთა მეფემ“, დავით I კურაპალატის ძემ, „აღაშენა ბანა ჴელითა კჳრიკე ბანელისათა, რომელი-იგი იქმნა პირველეპისკოპოს ბანელ“[2]; არაფერი საეჭვოა ხომ, რომ ადარნასეს ზეობის წლები 881-923-ია[3]. პასუხად მაშინაც და ახლაც ერთი ცნობილი გარემოებაა მოსაშველიებელი: ძველ ქართულში „აღშენება“ აღდგენის აზრითაც გვხვდება, რასაც არაერთხელ გამოუწვევია აზრთა დავა და ცილობა. ამ რწმენით შეგულიანებულნი, ვწერდით: „...ცნობა ბანას შესახებ, ჩვენი შეხედულებით უნდა შეეხებოდეს დიდ სააღმშენებლო სამუშაოს, რომლის ჩატარება საჭირო შეიქმნა მისი აგების დროიდან დაახლოებით 250 წლის შემდეგ. ამ ხნის მანძილზე, ტაოში არაბთა ბატონობის დროს, მას, რაღა თქმა უნდა, სათანადო მეთვალყურეობა მოაკლდებოდა, რასაც, თავის მხრივ, მისი დაზიანება უნდა მოჰყოლოდა“; და შემდგომ: „ჩვენ მოკლებულნი ვართ იმის გარკვევის საშუალებას, თუ რა სამუშაოების წარმოება მოუხდა კვირიკეს. სავარაუდო კია, რომ ისინი არა მარტო შეკეთებისა იყო, არამედ სარესტავრაციო-გამაგრებითაც... ჩვენთვის ხელმისაწვდომი მასალებით შეგვიძლია დავუშვათ, რომ ეს სამუშაოები შეეხო, მაგალითად, გალერეას, მის მოპირკეთებას, შესაძლოა, იმ დროს ამოიწოლა... გალერეის სვეტიდან აფსიდზე გადაყვანილი და აგრეთვე ჩრდილოეთი აფსიდის თაღი. ალბათ, საიმდროოდ ადგილ-ადგილ პერინგის ქვებიც დაზიანდებოდა და მათაც შეცვლიდნენ“[4].

ვერ ვიტყვი, ამდენი თუობა და ალბათობა, დიდად გვსიამოვნებდაო, დარწმუნებული ვიყავით კი, რომ რაც ხელთ გვქონდა, ამის მეტს არაფერს გვეუბნებოდა; მით უფრო გულმტკიცედ გახლდით, რადგან ამავ აზრისა იყო ჩვენი წიგნის ერთ-ერთი რედაქტორი და ჩვენს განსჯათა და ძიებათა მუდმივი თანაზიარი ბ-ნი ვახტანგ ცინცაძე. ასე რომ, ხელნა-

---

[2] *ქართლის ცხოვრება*, ს. ყაუხჩიშვილის რედ., ტ. 1, თბ., 1955, გვ. 379.

[3] იხ. მაგ., *საქართველოს მეფეები*, მ. ლორთქიფანიძის და რ. მეტრეველის რედ., თბ., 2007, გვ. 102.

[4] რ. მეფისაშვილი, დ. თუმანიშვილი, *ბანას ტაძარი. შესწავლის და რეკონსტრუქციის საკითხები*, თბ., 1989, გვ. 59.

წერი ამ სახით გადაეცა გამომცემლობა „მეცნიერება“-ს... გავიდა ხანი, უმძიმეს პირობებში (მეტი რაღა, მის გახსნას მერაბ კოსტავას დაღუპვა დაემთხვა...) ჩატარდა ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი VI საერთაშორისო სიმპოზიუმი და, ასე, ნოემბრის ბოლოს ბ-ნმა ვახტანგმა, რომელიც ჩვენი წიგნის ბეჭდვასაც უძღვებოდა[5], სტამბიდან ფერადი ტაბულების სასინჯი ანაბეჭდები მოგვიტანა. ქ-ნი რუსუდანის და ბ-ნი ვახტანგის ოთახში (ინსტიტუტი მაშინ ერეკლე II-ის მოედანზე იყო განთავსებული, იმ შენობაში, სადაც ამჟამად საქართველოს მართლმადიდებელი ეკლესიის საყოფელია) მაგიდას შემოვუსხედით და სურათების თვალიერებას შევუდექით. ჩავფურცლეთ ოთხი ტაბულა და ვ. ჯობაძის სლაიდის მიხედვით დამზადებულ მეხუთესაც მივადექით; დავხედეთ და სამთავემ ერთდროულად „ამოვიკითხეთ“ ის, რაც, რაოდენ გასაოცარიც უნდა იყოს, ეკრანზე ცქერისას გაგვეპარა – საკურთხევლის კონქის წყობის, მეორე თუ არა, მესამე რიგის წყობით დაწყებული ქვედასთან შედარებით სხვა ხასიათისა და დამუშავების ქვები მრავლდება. ძნელი დასაშვებია, ეს დაზიანების მომეტებული ხარისხის შედეგი იყოს, ესაა სწორედ, უნდა ვიფიქროთ, ტაძრის „მეორედ აღშენების“ საძიებელი ნაკვალევი. ასე, ოთახიდან გაუსვლელად „აღმოვაჩინეთ“ ბანას ისტორიის ფრიად საყურადღებო ფურცელი; ის სხვა კითხვებსაც წამოჭრის, მართალია ჯერხანობით მაინც, სათანადო გათხრების ჩატარებამდე, რიტორიკულადღა ჩაითვლება. აი, მაგალითად, თუ აღმოსავლეთი კონქი თითქმის მთლიანად ჩამოქცეულიყო, გუმბათს რა დღე დაადგებოდა? სავარაუდოდ, ალბათ, ისიც ჩამოინგრეოდა, მეორე მხრივ კი, ხომ დგას კონქებჩამოშლილ ოშკში გუმბათ-გუმბათის ყელი, ბანაში კი საბჯენები ბევრად უფრო ღონიერია... არ ვიცი, მოვესწრები თუ არა ამა თუ სხვა ამგვარი საკითხების მეტ-ნაკლებად სარწმუნო გადაწყვეტას, ახლა კი ამ მცირედს უნდა დავჯერდეთ. თუ ვინმეს ზემოთქმულის თაობაზე სიტყვის გაგრძელება ზედმეტად მოეჩვენა, ორს რასმე მივუგებ: ა. ახლა, ბანას საკურთხევლის ჩამონგრევის მერე, აღნიშნული ფოტოსა და ჩვენი 24 წლის წინანდელი მიხვედრის მეტი არაფერი გვაბადია; ბ.ეს ჩვენი განაცადი არაჩვეულებრივი სიცხადით ამტკიცებს ჩვენი ხელობის ერთ ამოსავალ დებულებათაგანს – ხელოვნების, მით უფრო ხუროთმოძღვრების ნაწარმოებზე დარწმუნებით ვერაფერს იტყვი, თუ თავად მას, რაგინდა იყოს მაღალხარისხოვანი ასახულობის შუალობის გარეშე არ გაეცნობი.

[5] ისევე, როგორც ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის ბევრი სხვა გამოცემისაც!

ასევე საწერ მაგიდასთან, ამჯერად ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის შენობაში, მოეფინა შუქი, ასე ვთქვათ, „ბანალოგიის“ კიდევ ერთ თავსატეხსაც. როგორც ყველამ ვიცით, ბანას ტაძრის მეცნიერულიცა და სამეცნიერო ისტორიაც 1843 წელს იწყება – მაშინ მოინახულა ის ლაიფციგელმა ბუნებისმეტყველმა კარლ კოხმა. ეკლესია მას მთელი დახვდა, მაგრამ მის მიერ გამოქვეყნებული აღწერა და გეგმა არაფერს გვაგებინებს მისი ზედა ნაწილების შესახებ, რომელნიც მომდევნო 30-35 წლის მანძილზე განადგურდა, როგორც ეტყობა, რუსეთ-თურქეთის ომის მსვლელობაში. მიტომაცაა, რომ მათზე გადაჭრით ვერაფერს ვამბობთ – მკრთალზე მკრთალი იმედიღა მიჭიატებს, იქნებ სადმე გერმანიის სიძველეთ საცავებში იყოს ამ სწავლულის არქივი, მასში კი ჩანაბღაჯნი ხედი ჩვენი კათედრალისა... ამ მხრივ ვერას გვშველის უკვე დიმიტრი ბაქრაძის სიტყვიერი აღწერა, რადგან 1881 წელს, სამხრეთ საქართველოში მისი ყოფნისას, ტაძარს, ჯერაც ტანმრთელს, გუმბათი აღარ ჰქონდა. დღიურში, რომელიც 1909 წელს ე. თაყაიშვილმა გამოაქვეყნა, ჩვენი ისტორიკოსი წერს: „გუმბათი მთლიანად მონგრეულია, ძლიერ დაშავდა კედლებიც“, და შემდგომ: „თავად გუმბათის ირგვლივ, მისი ფუძიდან და ეკლესიის კედლების დაბოლოებიდან ზევით გადიოდა ძველი გალერეა, მაკავშირებელი ზედა ოთახებისა“[6]. თითქოს და გასაგებადაა, არსებულ ნაშთებზე ამ დაკვირვების „მიბმა“ კი ძალზე გაჭირდა. ე. თაყაიშვილთან ერთად ბანას 1907 წელს ნამუშევარმა ანატოლი კალგინმა გალერეა გუმბათის ყელს შემოაყოლა, ბურჯების ასწვრივ კუთხეებში კი (როგორც ეჩმიაწინის წმ. რიფსიმეს აქვს) სავსებით ჰიპოტეტური კოშკურებიც მიამატა, ხოლო შიგნითკენ, ეს ზედა გარშემოსავლელი თაღედითაც გახსნა. ასეთი აღდგენა დასაშვებად – თუმცა არა უტყუარად – მიიჩნია ე. თაყაიშვილმა[7]. ჩვენს წიგნში (მკითხველს, იმედია, ემახსოვრება, რომ ჩვენი განსჯანი მთლიანად ბ-ნი ვ. ცინცაძის რეკონსტრუქციას ემყარება, რომელსაც, ვფიქრობ, მომავალშიც ცოტა რამ თუ შეემატ-მოაკლდება), რასაკვირველია, ვერ უარვყოფდით ხელაღებით დ. ბაქრაძის მითითებებას, თუმც „ზედა გალერეის არსებობის სასარგებლოდ არის სამკუთხა ოთახიდან ზევით ამავალი კიბის რამდენიმე საფეხურის არსებობა. ჩვენ დასაშვები გვგონია ვარაუდი, რომ იგი კონქისზედა სივრცეში მიემართებოდა“[8]. რა ვიცოდით, რომ ჩვენი (უფრო ზუსტად ქ-ნი რუსუდანის) ამ ნაფიქრის დადასტურება ჩემი სახლიდან 25-ოდ წუთის სავალში თუ ინახებოდა!, ხოლო სანამ მას,

[6] იქვე, დასახ. ნაშრ., გვ. 10.
[7] იხ. მაგ., იქვე, გვ. 28, სურ. 9-10.
[8] იქვე, გვ. 28.

არსებრივად შემთხვევით, მოვაკვლევდი, თავისი შეხედულება ბ-ნმა ვ. ჯობაძემაც ჩამოაყალიბა: დ. ბაქრაძემ, – ამბობს იგი, – არაზუსტად მოიხმო სიტყვა „გალერეა“, ეს კი, „უთუოდ ვიწრო (ასე 0.40 მეტრი?), ჭვირულ, ლითონის გარსს აღნიშნავდა“-ო, დადგმულს გუმბათის იმგვარ შვერილ ლავგარდანზე, ხშირად რომ გვხვდება ბიზანტიურ, სომხურ და ქართულ ეკლესიებში; „...ოშკში, გუმბათის ყელის შიგნითკენ მიმართული წამოწყების გარე კიდეებზე მე ვნახე ლითონის ღეროების უამრავი, ტყვიით ამოვსებული ბუდე, რომელშიც შეიძლებოდა ჩამაგრებულიყო ლითონის თხელი დგარები“[9]. ვერაფერს იტყვი, კოხტა და არც თუ დაუსაფუძვლებელი მონაფიქრია, ერთია მხოლოდ – ის უთქმელად კიდევ ერთ ვარაუდს მოიცავს, სახელდობრ, გუმბათქვეშა კონსტრუქციის რაგვარობის თაობაზე. ამგვარი, ზოგჯერ საკმაოდ განიერი გამონაშვერები იქ გამოიზიდება ხოლმე, სადაც გუმბათქვეშა კუთხეებში აფრებია ან, სულ ცოტა, დავით ხოშტარიას შემოთავაზებული ტერმინით, „წრექმნადი ტრომპული სისტემა“: „ამ დროს კვადრატის წრეზე გადასვლის მექანიზმი, რომელიც... (ნამდვილი ტრომპული სისტემისას. დ. თ.) საფეხურებადაა დაშლილი და გუმბათის ყელის მთელ სიმაღლეზე განაწილებული, აქ თითქოს, „ილექება“ ყელის ძირში, იკუმშება და მცირე ფართობზე თავსდება. როგორც წესი, წრექმნად სქემაში მეტ-ნაკლებად აქტიურად მონაწილეობს აფრული ელემენტიც – ტრომპების აქეთ-იქეთ კედლის სფერულად შეზნექილი მონაკვეთების სახით“[10]. ამჟამადაც, ისევე როგორც 1970-1980-იან წლებში, ვ. ჯობაძის რეკონსტრუქციას, ვერაფრით შევამტკიცებთ – ისევე როგორც, უნდა ითქვას, ვ. ცინცაძის ჩვენს მიერ გაზიარებულ რწმენას, რომ ბანას ხუროთმოძღვარი გუმბათს ტრომპებზე ჩამოაყრდნობდა და, შესაბამისად, ვერც ამგვარი კარნიზი ექნებოდა. გარდამწყვეტი საბუთი კი, აკი ვთქვი, სულ ახლოს გვქონდა, თუმც პოვნით, არც ისე იოლად საპოვნელი. 1974-1976 წლებში ბ-ნმა ლეო რჩეულიშვილმა დამავალა გამერჩია გიორგი ჩუბინაშვილის მრავლისმომცემი (ასეთი მოცულობის პირადი არქივი, მგონი, სხვა არც არსებობს) ხელნაწერი-დანატოვარი. სხვათა შორის, ბ-ნი გიორგის საწერ მაგიდაზე დაწყობული ქაღალდების დასტაში ერთად რამდენიმე ფოტოანაბეჭდი და ფურცელი იდო ბანასა და იხშნის შესახებ შენიშვნებით. იმხანად მე მათ დიდად არ ჩავძიებივარ და რომც ჩავჯდომოდი, ბევრს, ალბათ, ვერაფერს გავუგებდი – დანახვა,

[9] ვ. ჯობაძე, *ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში*, თბ., 2007, გვ. 102 (წიგნის ინგლისური დედანი შტუტგარტში 1992 წელს დაიბეჭდა).

[10] დ. ხოშტარია, *კლარჯეთის ეკლესიები და მონასტრები*, თბ., 2005, გვ. 184.

მოგეხსენებათ, იმისღა შეგვიძლია, რასაც დავეძებთ. 1990-იანი წლების გასულს დაიწყო გ. ჩუბინიშვილის არქივის – საამდროოდ ის უკვე კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტისთვის (ამჟამად ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი) იყო გადაცემული – სამეცნიერო დამუშავება. ეს საქმე აწ განსხვენებულ ქ-ნ ნანა ყანჩაველს დაევალა, ამასთან კი გადაწყდა, ხელოვნებათმცოდნეობითი მხარის რკვევაში მე წავშველებოდი. თავის ჯერზე, ბუნებრივია, ნახსენები მასალაც შემხვდა. ახლა უკვე, მას სხვა თვალით შევხედე და შემდეგი რამ აღმოაჩნდა: თურმე ეს ფოტოსურათები ჩვენთვის ცნობილი რომელიმე ჯგუფის ან პირის გადაღებული არ ყოფილა; ისინი ბ-ნმა გიორგიმ ლენინგრად-სანქტ პეტერბურგიდან გამოიწერა და ისინი ნ. მარის ფონდიდან წარმოდგება, ანისის არქეოლოგიური ექსპედიციის ქონებიდან; ნ. მარს რამდენიმე თანამშრომელი ისტორიული საქართველოს ტაძართა სანახავად მიუვლენია და სურათებიც მათი შესრულებულია. ერთ-ერთ მათგანზე ბანას აღმოსავლეთი აფსიდია აღბეჭდილი, ოღონდ არა წინხედით, ფრონტალურად, როგორც ე. თაყაიშვილის გამოქვეყნებულ იმ ფოტოზე, წიგნიდან წიგნში რომ ინაცლებს და ჩვენთანაც ტაბ. 7-ზეა მოთავსებული, არამედ ოდნავ გვერდიდან. ამის წყალობით აშკარად ჩანს კედლის სისქეში მოწყობილი გვირაბისებრი გასასვლელის პირი; ეს, უეჭველად, დერეფნის ნაწილია, რომელიც, ალბათ, მართლაც კონქებს უვლიდა და გუმბათის ძირს მართლაც შემოუყვებოდა. ისე რომ, ეს თითქოსდა უიმედო საკითხი გადაჭრილად შეიძლება ჩავთვალოთ და ისღაა საჭირო ტაძრის ზედა გარშემოსავლელი განაკვეთზე დავიტანოთ, რისთვისაც, შესაძლოა, შესაბამისი კედლის სისქის დაზუსტებაც მოგვიხდება.

ახლა სხვა რიგის ორ საკითხზე უნდა მოგახსენოთ, რომელნიც ჩვენს წიგნში არც დაგვისვამს. საამისოდ რამდენიმე მიზეზი გვქონდა, რომელთაგან უპირველესი ისაა, რომ ჩვენი ამოცანა ბანაზე ცოდნის მდგომარეობისა და მისი თავდაპირველი სახის შეძლებისაებრ შემოვფარგლეთ, ეს კითხვები კი უფრო კულტურისა და თვით პოლიტიკურ ისტორიას განეკუთვნება. ამათგან პირველი ტაძრის სახელობაა. ჩვენი მატიანეები, ეკლესია-მონასტრების ხსენებისას, იშვიათად გვამცნობენ, ვის სახელზეა ისინი სატფურებული. ზოგჯერ მათი წმინდა მფარველის ვინაობას წარწერები მიგვახვედრებს – მაგალითად, წმ. იოანე ნათლისცემლისადმი მიმართული სავედრებლები ნათელყოფს, რომ მის სახელზეა აგებული ოშკის ეკლესია – ზოგჯერ, ვთქვათ, მოხატულობის შემადგენლობა (სწორედ ასე გამოირკვა ბეთანიის მონასტრის ტაძარი ღმრთისმშობელს რომ მიუძღვნეს). ზოგჯერაც თვით უმნიშვნელო-

ვანესი სალოცავების სახელობას ვერ ვარკვევთ – ასეა სახელობადაკარგული თვით იშხნის კათედრალი... არც ბანას ზეციური პატრონია სახელდებული „ქართლის ცხოვრებაში“, ხოლო მისი სამშენებლო წარწერა, თუ არსებულა კიდეც, ნანგრევებში იქნება ჩამარხული. საბედნიეროდ შემოგვრჩა ერთი მონაცემი – 1511 წელს ერთიანი საქართველოს უკანასკნელი მეფის, გიორგი VIII-ის (იგივე კახთ ბატონი გიორგი I) და ყუარყუარე ათაბაგის ასულის თამარის ქალმა, ქეთეონ-ყოფილმა ქრისტინემ „საბაწმიდის ტიპიკონი“ გადაანუსხვინა. მას ორი ანდერძი ახლავს და ორივეგან გადაწერის ადგილად ბანაა დასახელებული: „დაიწერა წმიდაი ესე... წიგნი ტჳპიკონი ბრძანებისა მეფეთ-მეფისა გიორგისა ასულისა პატრონის ქეთეონ-ყოფილისა ქრისტინესითა... მონასტერსა ძელისა ჭეშმარიტისა ბანას“; და კიდევ: „დაიწერა ქრონიკონსა ასოთხმოცდა ცხრამეტსა მონასტერსა ძელისა ჭეშმარიტისა ბანას... [ჴელითა] ჯაყელის შვილისა ხუცესმონაზონისა იოსებ-ყოფილისა იოანეს შვილისა იაკობისითა“[11]. ასე და ამგვარად, ბანას ტაძარი წმ. ჯვრის სახელზე ყოფილა ნაკურთხი. რა სათქმელია, არაფერს ეს სჯობია, მაგრამ კი შეიძლება ეს სახელობა თავდაპირველად ჩავთვალოთ? ჩვენ ვიცით შემთხვევები ეკლესიების, ასე ვთქვათ, „გადანათვლისა“, რაც, ეტყობა, მათ განახლებასთან არის ხოლმე დაკავშირებული. ასე, აგრეთვე ჯვარს მიუძღვნეს აგებისას სამწევრისის ეკლესია, XV-XVI საუკუნეებში კი ახალ მფლობელთაგან ერთმა, მერაბ ფანასკერტელ-ციციშვილმა (ჩანს ცნობილი „დიდი ზაზას“ ძემ) ის წმ. გიორგის „გადაულოცა“[12]. რატომ არ შეიძლებოდა, იგივე ბანაშიც მომხდარიყო – გნებავთ, IX-X საუკუნეების გასაყარზე, ეგეების კიდევ უფრო გვიანაც? არადა, ქრისტიანობის უპირველეს სიწმინდესთან კავშირი შეიძლებოდა მისი მხატვრული ბუნების უკეთ გაგებაში დაგვხმარებოდა: მაგალითად, ხომ შეიძლება – როგორც ეს მცხეთის წმ. ჯვრის ტაძრის შემთხვევაშია თვალსაჩინო – სწორედ ამიტომ გაჩენილიყო აქ გეგმის საფუძვლად ტეტრაკონქი (ესეც ხომ ჯვრის ნაირსახეობათაგანია!); ან – პირიქით, მისი გარშემოწერილობის წრიულობა იყოს სიმბოლურ კავშირში ქრისტიანთა უდიდეს მოსალოცთან, იერუსალიმის აღდგომის როტონდასთან? შეგვიძლია, მართალია, იმას მოვეპოტინოთ, რომ წმ. ჯვარი (ამას სამწევრისის ამ წუთას მოტანილი მაგალითიც მიგვანიშ-

[11] ე. მეტრეველი, ნარ-ყვარყვარეს უცნობი დოკუმენტი, წიგნში: ე. მეტრეველი, *ფილოლოგიურ-ისტორიული ძიებანი*, ნაკვ. I, თბ., 2007, გვ. 19-20, 23 (პირველად დაიბეჭდა: *მრავალთავი*, IV, თბ., 1975).

[12] Г. Чубинашвили, Материалы к изучению Самцевриского храма, წიგნში: *Вопросы истории искусства*, т. I, Тб., 1970, გვ. 137-138.

ნებს) ვითარცა სახელობა, თითქოსდა ჩვენში ქრისტიანობის პირველ საუკუნეებშია გულმისატანი. მაგრამ, ჯერ ერთი, ეს მარტოოდენ წინასწარული აზრია, რომელსაც მიყოლა, შემოწმება, დადასტურება ან უკუგდება უნდა. მეორეც, გვაქვს ფრიად საყურადღებო გამონაკლისები. პირველი ანტიოქიასთან, შავსა ანუ საკვირველ მთაზე XI საუკუნეში შატბერდული ბერების დაარსებული ქართველთა სავანის ეკლესიაა, „წმიდისა ძელი ცხოვრებისას“ საყოფელად ვინმე დავით ჯიბისძის აშენებული (იგი ჯერ 1950-იან წლებში ოდესღაც ამ ტაძარში დასვენებული სვინაქსარის ანდერძით ქ-მა ელენე მეტრეველმა „აღმოაჩინა“[13], მერე კი, უკვე ადგილზე, ბ-მა ვ. ჯობაძემ შეისწავლა[14]). მეორე ვერუგულებელსაყოფი მაგალითი თიღვის 1152 წლის ეკლესიაა, თამარის, წმ. დავით IV აღმაშენებლის ასულის დაფუძნებული – მის გალექსილ წარწერაში თამარ „შარვანის დედოფალი“ განკითხვის დღეს მეოხებას ცხოველმყოფელ ჯვარს შესთხოვს[15] და, ვგონებ, არაა სათუო, ეკლესია რომ მასვე მიეძღვნა. ამგვარად, ზემოხსნებული ცნობები, უცილობლად, ანგარიშგასაწევი კია, ოღონდ დამატებითი შემაგრება აუცილებლადვე ესაჭიროება.

ახლა კი უკვე ზოგად-ისტორიულ თავსატეხს მივადექით. 1989 წლის წიგნში ბანას ტაძარი ქართული მხატვრულ-ხუროთმოძღვრული ტრადიციის წრეში გვაქვს განხილული. დღესაც დარწმუნებული ვარ, რომ ეს სწორი გზაა და მისი სხვა რკალში მოქცევით ვერარას მოვიგებთ. ამავე დროს, არაა საკამათო: პოლიტიკური გარემოებების გათვალისწინებით, ეს „განცხადება“, სულ ცოტა, საჭოჭმანოა, რადგან ქრესტომათიული ჭეშმარიტება გახლავთ – ქრისტემდე II-I და ქრისტეს აქეთ IV-VII საუკუნეებში ძველი ტაო სომეხთა ხელშია. ე. თაყაიშვილისთვის ეს კიდევ ერთი არგუმენტიც კი იყო სუმბატ დავითის ძის ნათქვამის სისწორის სასარგებლოდა და გ. ჩუბინაშვილის მიერ ბანას VII საუკუნით დათარიღების საწინააღმდეგოდ. იგი ხაზგასმით წერდა: „...მერვე საუკუნის მეორე ნახევრიდან აქ დამყარდა ქართველ ბაგრა-

---

[13] იხ. მისი, შავი მთის მწიგნობრული კერის ისტორიისთვის XI საუკუნის პირველ ნახევარში. დასახ. კრებული, გვ. 87-108 (პირველად: *ს. ჯანაშიას სახ. საქართველოს მუზეუმის მოამბე*, XX-, 1959).

[14] ამ გაღხრების თაობაზე მას რამდენიმე ნაშრომი აქვს დასტამბული.

[15] ლ. რჩეულიშვილი, *თიღვა. შარვანის დედოფლის თამარის აღმშენებლობა*, თბ., 1960, გვ. 38; ასევე პ. ზაქარაია, *XI-XVII საუკუნეების ცენტრალურ-გუმბათოვანი არქიტექტურა*, ტ. I, თბ., 1975, გვ. 96. საგულისხმოა, რომ ჯვარი, ვისაც თამარ დედოფალი განკითხვის დღეს მეოხებას შესთხოვს, სიტყვიერად არაა დასახელებული – მთელი აჯა **გამოქანდაკებულ** ჯვარს მიემართება – ჩინებული მაგალითი „ტექსტისა“ და „ხატების“ ურთიერთკავშირება-ჩანაცვლებისა.

ტიონების ხელისუფლება; მანამდის ტაო სომხეთის პროვინციას შეადგენდა... თუ ბანა მეშვიდე საუკუნეს ეკუთვნის, ის უსათუოდ სომხურ ხუროთმოძღვრების ძეგლად უნდა ჩავთვალოთ...“[16]. მაგრამ რა ვუყოთ, რომ ყველაფერი ასე ლარზე ასხმულივით არ არის ხოლმე! ერთი მხრივ, ბანა არ „ეწერება“ ბაგრატიონ მეფეთა აღმშენებლობაში, რომელსაც ახლა საკმაოდ დაწვრილებით ვიცნობთ – არა მგონია, იგი ბუნებრივად გამოიყურებოდეს ტაოსკარის, ხანძთის ან ოპიზის გვერდით. განსხვავებით ანისის მეფე გაგიკისგან, ჩვენს მაშინდელ ხელმწიფეებს ორასი თუ სამასი წლის წინანდელი ნაშენის გამეორება სულაც არ იზიდავდა, ჩვენში არაფერია ზვართნოცის ასლად აგებული გაგიკაშენის მსგავსი. X საუკუნის ქართველი ოსტატებისთვის მისაღები, ასე ვთქვათ, „რეტროსპექტულობის ზომის“ მისახვედრად ხანძთის ესესაა ნასესხები ეკლესიაა საგულისხმო. მისმა მშენებელმა ხუროთმოძღვარმა, როგორც ცნობილია, ზედმიწევნით გაიმეორა, ორი თუ არა, საუკუნენახევარი ხომ ნამდვილად დავიწყებას მიცემული სრული ტრომპული სისტემა. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ იმავ (ქართლური?) ტაძრების ხილვისას მოსტაცა მას თვალი „კლასიკური“ წყობის დახვეწილობამა და სისუფთავემ. სხვაფრივ კი – სივრცით-გეგმარებითად, შეფარდებებით, ფასადთა მორთულობით – იგი, როგორც, ვ. ჯობაძემ აჩვენა, სწორედაც რომ სამომავლო გეზის დამსახველია. ამ ხანაში ძველის მოხელთების მეორე, ჩემის აზრით, მრავლისმთქმელი ნიმუში კვეტერის ციხის ტაძარია. იგი – ეს გ. ჩუბინაშვილის წყალობით ვიცით – ძველი შუამთის მცირე გუმბათიანი ეკლესიის გარდანასახია[17]. აიღო რა ამოსავლად VII საუკუნის კომპოზიცია – ტეტრაკონქი ვიწრო ნიშნებით აფსიდებს შორის – X საუკუნის ოსტატმა შეცვალა თანაფარდობა, კერძოდ, გაზარდა კუთხის სივრცეები და ნაგებობას გარე-შიგნით ლილვები „შემოაწნა“, რის შედეგადაც ადრეული ხანის სტატიკურ-ფრონტალური კომპოზიცია, ინტერიერში ცენტრის ირგვლივ დინამიკურად ამოძრავებული, ლამისაა მბორგავი, ფასადებზე კი პლასტიკური გახდა. მრავლისმეტყველი მგონია, ამ კუთხითვე, ბანას მამკობი იონური და კორინთული სვეტისთავებიც. დღეს ჩვენ უკვე ვუწყით, რომ X და XI საუკუნეების ქვისმქანდაკებლნი ერთიანად ასხვაფერებდნენ ანტიკურ წინასახეებს; მეტადრე „იონიური“ (კორინთული, რამდენადაც ვიცი, სხვა არც გვაქვს) კაპიტელების წინა პირია დამახასიათებელი, სადაც, როგორც წესი, ორი, ზოგჯერ სამი, ბადროა ხოლმე გამოკვეთილი. ბანაში ამის მსგავსი

[16] ე. თაყაიშვილი, *არქეოლოგიური ექსპედიცია კოლა-ოლთისში და ჩანგლში 1907 წელს*, პარიზი, 1938, გვ. 27.

[17] Г. Чубинашвили, *Архитектура Кахетии*, Тб., 1959, გვ. 414-416.

არაფერია, რაც უმთავრესია, ვოლ◦უტებს შერჩენილი აქვს მოცულობითობის, „დაგრაგნილობის“ თვისება. რაკი სიტყვა სვეტისთავებზე ჩამოვარდა, სულ მოკლედ იშხნის ტაძარზეც უნდა ითქვას. ჯერ კიდევ 1909 წელს, მცირერიცხოვანი ასახულობისა და წმ. გრიგოლ ხანცთელის ცხოვრების ნაწყვეტის მოშველიებით, ე. თაყაიშვილმა იშხნის კათედრალის საკურთხეველი X-XI საუკუნეების ნაგებობაში შემორჩენილ VII საუკუნის ნაშთადა და ბანას ხუროთმოძღვრების წინა საფეხურად წარმოადგინა. ასეთსავე მსჯელობას დღევანდლამდეც ნახავთ, მათ შორის ფრიად ღირებულ ნაშრომებშიც. თანადროულად კი, 1980-იანი წლებიდან მოყოლებული, იკვეთება ამ მოვლენების სხვაგვარი ხედვაც, რომელმაც ბოლო დროს მეტადრე უცხოეულ მკვლევართა ნაწერებში (შდრ., მაგ., მარკუს ბოგიშის სადოქტორო დისერტაცია) ჰპოვა ასახვა. უკანასკნელის თანახმად, იშხანში თუ არის კიდევაც რამ VII საუკუნიდან მოღწეული, ის მიწისქვეშ უნდა იყოს მოქცეული, ის კი, რაც თვალწინ გვაქვს, მერმინდელია, კერძოდ, თაღედიანი საკურთხევლის აფსიდი X საუკუნისა. ამას უშუალო კავშირი არა აქვს ახლა სამსჯელო საკითხთან და ეს გარემოება ერთადერთი მიზეზით ვახსენე: ერთი პირველთაგანი ამის შესახებ 1990-იანი წლების შუა ხანიდან სწორედ ქ-ნი რუსუდან მეფისაშვილი ალაპარაკდა, თუმცა, რამდენადაც ვიცი, ამაზე არსად და არაფერი დაუწერია; არ მგონია სამართლიანი იყოს, ეს არ გავიხსენოთ – საქმე ხომ „პრიორიტეტი“ კი არა, მეცნიერული აზრის მართალი ისტორიაა.

რათა ზემოთ დაწყებულ საუბარს დავუბრუნდეთ: ამდენად არ ჩანს რამ ისეთი არქიტექტურული მონაცემი, რაც ბანას ტაძარს „ქართლის ცხოვრებაში“ მითითებულ ხანას მიგვაკუთვნებინებდა. მეორე მხრივ კი, პირადად მე არც მისი სომხურ ხელოვნებასთან დაკავშირება მეჩვენებინა შესაძლებელი. საგანგებოდ საყურადღებო მგონია, ამ თვალსაზრისითაც, აღმოსავლეთი ფასადის ცნობილი ქვაზე კვეთილი რტოები, ზედ შეკიდული ვაზის მტევნებითა და ბროწეულებით. 25 წლის წინანდელივით ვფიქრობ, რომ ისინი პირდაპირ ქართლისკენ, მცხეთის წმ. ჯვრის და ატენის სიონის ტაძრებისკენ გვახედებს[18]. თანაც ბანა ადრეული ხანის

[18] მცხეთის წმ. ჯვრის მორთულობის თავდაპირველობა და სიძველე უეჭველია. ატენის სიონის ხუროთმოძღვრული სამკაულის ხსენებისას კი დაზუსტებაა საჭირო: როგორც გაირკვა, ეს ეკლესია ორ ძირითად ფენას მოიცავს (აღარას ვამბობ მოგვიანო მინამატებზე – ასეთია, მაგ., დიდი ჯვარი დას. ფასადზე), VII და X საუკუნეებისას; შესაძლებელია ზოგიერთი გამოსახულება კიდევ უფრო ძველიც კი იყოს, V-VI საუკუნეთა ახლანდელის წინამორბედი ნაგებობიდან მომდინარე; მაგრამ აღმ. ფასადის სარკმელთა თავსართების ის ორნამენტები, რომელთაც ვგულისხმობ, უთუოდ VII საუკუნისაა (ყოველივე ამის შესახებ ის.: გ. აბრამიშვილი, *ატენის სიონი*, თბ., 2012; სახელდობრ ხსენებულ თავსართზე: გვ. 23).

ტაოში ქართული ხუროთმოძღვრების ერთადერთი „წარგზავნილი“ როდია. მის სიახლოვეს მდგარა ჩამხუსის ტაძარი, რომელიც ასევე მცხეთის წმ. ჯვარს მისდევს, ამ ჯერზე ტიპოლოგიურ-კომპოზიციურად[19]; ნიშანდობლივი აქ, უპირველესად ყოვლისა, ისაა, რომ მის შემადგენელთა (აფსიდები, კუთხის ოთახები) გარე მოხაზულობა ერთ ხაზზე არაა გასწორებული, მაშინ, როდესაც ტიპოლოგიურად მონათესავე სომხურ, ე. წ. ავან-რიფსიმეს ჯგუფის ეკლესიები გარედან კვადრატშია მოქცეული. გამოდის, ესე იგი, რომ სომეხ ხელისუფალთა საბრძანისში ქართული ხუროთმოძღვრება იქმნებოდა. რა შეიძლება იყოს ამის მიზეზი? შეიძლებოდა უბრალოდ გვეთქვა, ასეთნაირად იჩენსო თავს სამხრეთ კავკასიის ამ კუთხეში შერეული მოსახლეობის არსებობა, მგონი, არ უნდა იყოს საეჭვო, რომ ტაოში ქართველური წარმოშობის ხალხიც ცხოვრობდა და სომხურისაც. არაფერი გვიშლის განყენებულად იმაზე ვიმსჯელოთ, ხომ არ აგრძელებენ სხვათა სახელმწიფოში მოხვედრილი ტაოხთა ჩამომავალნი თავისი რიგისა და წესის მიდევნებას, როგორც, თუნდაც, XII-XIV საუკუნეებში ქართული სამფოს საზღვრებში მცხოვრები სომხობა ირჯებოდა. ისაა მხოლოდ, რომ ამის სამტკიცებლად ორი რამ უნდა ვიცოდეთ დარწმუნებით: ა. ქართლის სამეფოს კულტურული სახე მიახლოებით იმ ზომაზე მაინც თუ იყო გამოკვეთილი, როგორც ქრისტეს აქეთ მეორე ათასწლეულის დასაწყისის სომხეთისა ან რუსეთს მიერთებული თავად საქართველოსი ამავე ათასწლეულის ბოლო ორ საუკუნეში (თუმცა მეცნიერებაში თვით წელთაღრიცხვათა გასაყარზე კოლხურ-იბერიულ ერთობაზეც არაერთხელ თქმულა – გ. ჩუბინაშვილი, ი. გაგოშიძე, რ. გორდეზიანია...); ბ. თავდაპირველ ადგილობრივ წარჩინებულთ, თუნდაც ნაწილობრივ, თუ შეარჩინეს შეძლებაცა და ძალაუფლებაც, როგორც თუგინდ ამწამს დასახელებულ შემთხვევებში; რამდენადაც ვიცი ამის სათქმელად წერილობითი წყაროები ვერაფერს გვაშველებს, სხვაგვარი კვლევა კი, სიტყვაზე, არქეოლოგიური, არ ჩატარებულა. ასე რომ, კულტურულ-ისტორიული ახსნა, თითქოს, არ გამოგვადგება. არის, თუმცა, ერთი მინიშნება: 1950-იან წლებში ჟერარ გარიტმა ერთ-ერთი სომხური თხზულების ჩვენებათა საფუძველზე გამოთქვა აზრი, რომ VI-VII საუკუნეების გასაყარზე დვინის სომხურ საკათოლიკოსოს, იმჟამად უკვე მონოფიზიტურს, გამოეყო ქალკედონის მრწამსის ტაოს საეპისკოპოსო; მეტიც, რაკი ის კონსტანტინეპოლზე დამოკიდებული არაა, სავარაუდო არისო, იგი მცხეთის კათალიკოსს

[19] იხ. შემაჯამებელად თუნდაც: В. Беридзе, *Архитектура Тао-Кларджети*, Тб., 1981, გვ. 185.

დაქვემდებარებოდა; ამ მოსაზრებას გამოეხმაურა ბ-ნი ზაზა ალექსიძე და ვარაუდს შესამტკიცებლად „ეპისტოლთა წიგნის“ მონაცემებიც წააშველა[20]. თუ ეს ასეა, მაშინ საჭოჭმანო აღარაფერი გვაქვს – გასაგებიცაა, რომ მცხეთისკენ მზირალ სამწყსოს შეიძლებოდა მონდომებოდა, ქართლელ-მცხეთელი ოსტატი (თუ ოსტატები) დაებარებინა. ცხადია, ეს დანასკვი ვერაა ბოლომდე გამყარებული, რადგან, რაც უნდა იყოს, ვარაუდებს ეფუძნება, რომელთა შემტკიცება ისტორიკოსთა და ფილოლოგოსთა საქმეა. რაოდენ წაგვადგებოდა დღეს, მაგალითად, პალეოგრაფია თავის დროზე ე. თაყაიშვილის მიერ ნანახი წარწერისა, რომელიც მისი წანაკითხით, ვინმე თეოდორე დიდის მოკლე სავედრებელია („ქრისტე, შეიწყალე თეოდორე დიდი“)[21].

ესაა და ეს, რის თქმაც ახლა ძალმიძს. როგორც დავინახეთ, ცალსახა პასუხები ნაკლებად მივიღეთ და ისღა უნდა ვინატროთ, მომავალში მაინც მოგვიხერხდეს უფრო ერთმნიშვნელოვანი საბუთების მიგნება.

[20] ზ. ალექსიძე, რელიგიური სიტუაციის შესახებ VI საუკუნის კავკასიაში, წიგნში: ზ. ალექსიძე, *ქრისტიანულ კავკასია, ისტორიულ-ფილოლოგიური ძიებანი,* ტ. 1, თბ., 2010, გვ. 151-152 (პირველად: *მაცნე. ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების ისტორიის სერია*, 1974, 1).

[21] ე. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 23.

# „საბერეები“-ს ეკლესიათა ხუროთმოძღვრება[1]

(*ძველი ხელოვნება დღეს*, 4, 2013, გვ. 39-55)

„საბერეებად“ წოდებული კლდეში ნაკაფი ნამონასტრალი უკვე საკმარისად კარგად არის ცნობილი ჩვენს მეცნიერებაში, გ. გაფრინდაშვილს კომპლექსში შემავალი ეკლესიების არქიტექტურაც[2] კი აქვს მეცნიერულად გამოცემული. წინამდებარე წერილი მის მიერ შემოთავაზებულისგან განსხვავებული დათარიღებისა და ინტერპრეტაციის ცდა გახლავთ.

„საბერეები“ გარეჯის მრავალმთის ერთ-ერთი განაპირა მონასტერია, ივრის ხეობაში სერის გაყოლებაზე განლაგებული. განსახილველი ეკლესიები და სატრაპეზო ერთადაა შეჯგუფებული, თუმცა ოდესღაც სიგრძეზე გაჭიმულ სავანეში, სენაკების[3] გარდა, უთუოდ, სხვა

[1] წინამდებარე წერილი დიდი ხნის დაწერილია და, რაკი მისი გამოქვეყნება ძალიან დაგვიანდა, დასასტამბად მას, ალბათ, არც ახლა გადავცემდი, რომ არა ერთი უცნაური გარემოება – ეს დაუბეჭდავი ნაშრომი ჩემსავე დაბეჭდილზე უფრო „ციტირებადი“ აღმოჩნდა. გამოვიდა, რომ ჩემი კოლეგები სამეცნიერო საზოგადოებას მიუთითებენ დასკვნებს, რომელთა ავ-კარგის შეფასება მხოლოდ ჩემს პირად ნაცნობებსღა შეუძლიათ. ამ ვითარების გამოსასწორებლად გადავწყვიტე ნარკვევის ჟურნალში მოთავსება, თანაც განუახლებლად, იმ სახით, როგორითაც ის უკვე აისახა საკითხის ლიტერატურაში – ამიტომაც მასში არც უკანასკნელი 10-15 წლის მანძილზე მიგნებული ნამონასტრალებია მოხსენიებული და არც ამ ხნის განმავლობაში დაწერილი სამეცნიერო შრომები.

[2] გ. გაფრინდაშვილი, ძველი ქართული კულტურის კვლევის სპელეისტური პრობლემები და გარეჯის უდაბნო, *სპელეისტური კვლევა-ძიებანი (გამსვლელი სესია საგარეჯოში), მოხსენებათა მოკლე შინაარსი*, თბ., 1977, გვ. 7-9; მისივე, Скальные купольные памятники и их значение в развитии монументалной архитектуры Грузии, *ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმი*, თბ., 1977; მისივე, Скальные купольные храмы и их значение в развитии монументальной архитектуры Грузии, Пещеры Грузии, 12, 1988, გვ. 9-11; გ. გაფრინდაშვილი „საბერეების“ ტაძრებს VI-VII საუკუნეებს მიაკუთვნებს.

[3] ერთ-ერთი მათგანი, შუაში პატარა ჯვრისებრი გეგმის სამლოცველოთი, გ. გაფრინდაშვილს ეკლესია ჰგონია (Скальные купольные храмы и их значение в развитии монументальной архитектуры Грузии, გვ. 9).

ეკლესიებიც იქნებოდა[4]. საკვლევი ჯგუფის დასავლეთ ბოლოში დარბაზული ეკლესიაა გამოკაფული (პირობითად მას III-ს უწოდებენ, შესაბამისად „ინომრება“ დანარჩენი ტაძრებიც)[5]. იგი სიგრძივ წაგრძელებულ სადგომს წარმოადგენს, აღმოსავლეთით ნალისებური აფსიდით მოთავებულს. ჩრდილოეთ კედელში, აფსიდის ახლოს განლაგებული კარით იგი მომცრო სწორკუთხა ოთახს უკავშირდება, სამხრეთიდან კი მას ძველად დამატებითი სადგომი ახლდა, ახლა ძლიერ დაშავებული. ალბათ, იგი – რაკი აფსიდი ჰქონია, ეგვტერი იქნებოდა. რიგიანად შემონახული ეკლესია გრძივ კედლებზე გამოჭრილი ერთი წყვილი პილასტრითაა დანაწევრებული, რომლებზეც კედლის „თაღებია“ გადაყვანილი (ცხადია, ეს და სხვა ამგვარი ცნება – „კამარა“, „გუმბათი“ და ა. შ. – აქ სავსებით პირობითად გამოიყენება). თაღები აქ თითქოსდა ორსაფეხურიანიაო – ყველა მათგანს ჩაკვეთილი ზოლი მიუყვება. ეკლესიაში სამხრეთიდან შევდივართ (ასეა ყველა სხვა აქაურ ტაძარშიც), დიდრონი სწორკუთხა კარით. საკმაოდ მოზრდილია სამხრეთი კედლის დასავლეთ მონაკვეთში გაჭრილი სწორკუთხავე სარკმელიც. კიდევ ერთი ღიობი არის მოწყობილი აფსიდის სამხრეთ ნაწილში – ესაა სწორკუთხა გასასვლელი, რომელიც აღმოსავლეთი კედლის შემოკეცვით პატარა სათავსოდ იკვრება. ჭერი ეკლესიას თითქმის ბრტყელი აქვს, ოდნავ შეზნექილი. ხელობა ამ ტაძრისა დახვეწილობით არ გამოირჩევა – ერთმანეთსაა აცილებული პილასტრები (შესაბამისად, კედლის თაღები სხვადასხვა სიგანის გამოდის), კარის ნაპირები გადრეკილია, კონქის იმპოსტები (ყველა იმპოსტი მარტივი თაროსებრი კვეთისაა) მის მრუდშია შეჭრილი და სხვა. კედლების ზედაპირი არცკი მოუსწორებიათ, რაც, ალბათ, ეკლესიის (ეგვტერიანად – იგი „კამაროვანი“ ყოფილა, სართავი თაღებით გაწყობილი) მთლიანი შელესვით აიხსნება).[6]

საბერეების მომდევნო, IV ეკლესიას გუმბათოვანი ნაგებობის სახე აქვს მიცემული: მას მარტივი ჯვრისებრი გეგმა აქვს, სამი სწორკუთხა მკლავითა და ნალისებრი აფსიდით აღმოსავლეთ მხარეს. მკლავები „კამაროვანია“, პირზე ორსაფეხურიანი თაღებით. შუანა კვადრატის თავზე აღიმართება წვეროებით შეკრული ოთხი სეგმენტი. ეს თავისე-

[4] მაგ., ჩვენს მიერ განხილული ჯგუფის დასავლეთ კიდეში ახლაც მოჩანს შებათქაშებული აფსიდის ნაშთი.

[5] სტატიაში გამოქვეყნებული ეკლესიები დანომრილია ამავე ჟურნალში გამოქვეყნებული გ. გაფრინდაშვილის გენგეგმის მიხედვით.

[6] ჩრდილო-აღმოსავლეთი სადგომის კედელ-ჭერის შესაყართან რაღაც უცნაური შეღრმავებებია ამოჭრილი. ამგვარი ჩანაკვეთებიცა და სხვაგვარიც – ფოსოსებრი – რომელთა დანიშნულება ვერ გაგვირკვევია, სხვაგანაც არის, მაგ., IV ეკლესიის სამხრეთ ფრთაში.

ბური გადამხურავი ფორმა უშუალოდ თაღების ასწვრივ თავსდება, ისე, რომ მაკავშირებელი ელემენტი შემოტანილი არ არის – მხოლოდ აღმოსავლეთით, აფსიდის ბემის თავზეა გამოკიდებული ამ „კარვის“ ძირში ქანის სწორკუთხა მასივი. საკურთხეველი ორი საფეხურით ყოფილა ამაღლებული, თანაც, შემაღლება ჩრდილოეთ მხარეს მკლავის სივრცეში შემოდის; შუაში – არდაბაგის საფეხურია, კედელთან კი ტრაპეზის მოცულობა. კარი აქაც დიდია, სწორკუთხა, მას თითქმის მთლიანად უჭირავს შესაბამისი მკლავის ზედაპირი. არის აქ აფსიდიდან სამხრეთით გამავალი გასასვლელიც – ამჯერად გეგმით აფსიდისებრი, თუმცა ბრტყლად დახურული. ეს ეკლესიაც საკმაოდ დაუდევრად არის ნაკვეთი (მისი სამხრეთი თაღი მომრგვალებას ლამის იატაკიდან იწყებს) და აქ ეს კიდევ უფრო მეტად არის შესამჩნევი, ვიდრე პირველ ეკლესიაში. სამხრეთიდან ამ ტაძარსაც დამატებითი სადგომები ჰქონია – ეგვტერი და კიდევ რაღაც – აწ განადგურებული – ოთახები მის წინ. ეგვტერს აღმოსავლეთით აფსიდი (მასში ტრაპეზის ძირია) აქვს, დასავლეთ კედელში კი მოზრდილი ნიშა; ეკლესიის კარს თაღი ამკობს. ამ ბრტყელჭერიანი სადგომის სამხრეთი კედელი მორღვეულია, მაგრამ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ იგი, მისი აღმოსავლეთი ნახევარი მაინც, თაღებით იყო ახდილი: აფსიდის კუთხეზე თაღის ქუსლია დარჩენილი, მის დასავლეთით კი ქანის ნაგლეჯი, რომელიც „ბურჯის“ საფუძველი უნდა იყოს.

გუმბათიანია შემდეგი ორი, VII და VIII ეკლესიებიც[7]. VII ეკლესიის სამხრეთი ბჭე თუ ეგვტერი აწ მთლიანად არის დაღუპული, ამორღვეულია მისი სამხრეთი მკლავის კედლის დიდი ნაწილიც. ეს ეკლესიაც ჯვრისებურია, შებრტყელებული სწორკუთხა მკლავებითა და მკაფიო ნალისებრი მოხაზულობის აფსიდით. შუაში წაწვეტებული გუმბათია, ორსაფეხუარიან თაღებსა და ტრომპების ერთ რიგზე დამყარებული. საგანგებოდ აღსაწერია ეკლესიის გუმბათქვეშა ნაწილი. კუთხეები აქ შეჭრილია – მათ თაღთა შიდა საფეხური და მათი გამაგრძელებელი მკლავების კამარები ეფუძნება. გადახურვისა და კედლების საზღვარი მონიშნულია თაროსა და ცერობის მოხაზულობის იმპოსტებით, რომელნიც გადადის მკლავების განივ კედლებზე გავლებულ თაროსებრ ნაშვერში. თაღთა წინა საფეხურის საყრდენს კუთხეებში „ჩადგმული“ სამწახნაგა მოცულობანი წარმოადგენს, რომელნიც ზევით წვრილი ვოლუტებითაა მოთავებული. აღსანიშნავია კიდევ, რომ თაღების საფეხურები სხვადასხვაგვარად არის შემოწერილი – შიდა ოდნავ მონ-

[7] IV და VII ტაძრებს შორის მოქცეულია სადგომი, რომელიც სატრაპეზო უნდა იყოს (V). მისი ჭერის გამონარღვევში მეორე სართულის ჯვრისებრი კაპელა მოსჩანს (VI) – წინამძღვრის სენაკი ხომ არა?

ალისებუროა, გარეთა კი გამოკვეთილად ნალისებური. უჩვეულოდ გამოიყურება ტრომპებიც – ისინი კი არ დგას კუთხეებში გაჩენილ სწორ ზედაპირებზე, არამედ თითქოს შეკიდულია გუმბათქვეშა კუთხეებზე, მათ „ზურგით“ ებჯინება, რის გამოც ძლიერ „იჭრება“ გუმბათქვეშა მონაკვეთის სივრცეში. ასე წარმოქმნილი რვაკუთხედის დანარჩენ ოთხ წახნაგს სწორკუთხა „ჩარჩოები“ ევლება. ისინი ტრომპების თაღთა სიბრტყეში ექცევა და მათთან ერთად ერთგვარ სარტყელს ჰქმნის გუმბათის ძირში. ამას გარდა, ტრომპებსა და გუმბათს შორის კიდევ ცერობითა და ლილვით შედგენილი კოზმიდიც არის ჩართული. ეკლესიის კარი და სარკმელი მის ზევით, ორივე მოზრდილი და სწორკუთხა, ახლა თითქმის განადგურებულია (ისინი აქაც სამხრეთით იყო განთავსებული). VII ეკლესიასაც მოეპოვება ტრაპეზი და აფსიდში მოწოყობლი გასასვლელი, თუმც იგი იატაკიდან გარკვეულ სიმაღლეზე იწყება და უფრო გასაძრომს ჰგავს; იგი პაწია, სწორკუთხა, ბრტყელჭერიან, მთლიანად გალესილ ოთახში გადის. ეს უკანასკნელი იმდენად მცირეა, რომ სადგომიც კი არ ეთქმის. დაღუპული სამხრეთი კედლის გამოკლებით, თავად ეკლესია კარგადაა შემონახული. უსათუოდ არის სახსენებელი, რომ იგი იშვიათად სუფთა ნახელავია – კედლებიც, თაღებიც, კამარებიც, სვეტისთავებიც უგამონაკლისოდ ზუსტად, შეუმცდარად არის გამოყვანილი.

ბევრ რითიმე ემგვანება VII-ს VIII ეკლესია. ისიც გეგმით ჯვრისებრია, ტრომპებზე დაყრდნობილი გუმბათით; ორსაფეხურიანი თაღები აქაც შეჭრილ კუთხეებსა და შიგ „ჩამატებულ“ მოცულობაზეა ამოყვანილი. აქაც გვაქვს სამხრეთი სწორკუთხა დიდრონი კარი, სწორკუთხავე სარკმლით მის ზემოთ და თაღოვანი გასასვლელი აფსიდში, რომელსაც პატარა სადგომში შევყავართ. მაგრამ არის არსებითი სხვაობანიც: ჯერ ერთი, III ეკლესიის მსგავსად, აქაც გვაქვს დამატებითი ჩრდილოეთი სადგომი – მომცრო, ბრტყელჭერიანი, კვადრატული სათავსი, სადაც ჩრდილოეთ მკლავში გაჭრილი მომცროვე კარით შევდივართ. სრულებით სხვანაირია სამხრეთ-აღმოსავლეთი სათავსი: თუ VII ეკლესიაში იგი სამალავს წააგავს, აქ იგი აშკარად სამღვდელთმსახურო დანიშნულებისაა – მას აქვს აფსიდი (ტრაპეზის ნაშთითურთ); გადახურვა კამაროვანია, სამხრეთით კი განიერი თაღი მას „კარიბჭეს“ აკავშირებს. რამდენადმე სხვაა გუმბათქვეშა ნაწილიც – სამწახნაგა ჩანამატები მხოლოდ დასავლეთით გვაქვს, აღმოსავლეთისანი – სწორკუთხაა; არ არის ვოლუტებიც – თაღების გარეთა საფეხური ცერად მოკვეთილი ქუსლით პირდაპირ დამატებით მოცულობებს ებჯინება.

ტრომპები აქაც თითქოს „შეკიდულია“ და მათ ზემოთ ასევე კოზმიდია შემოყოლებული, მაგრამ სწორკუთხა „ჩარჩოები“ აქ არა გვაქვს, თვით ტრომპებსღა შემოსდევთ დამატებითი თაღი, რის გამოც ისინი სწორკუთხა მასივში ექცევა. ამას გარდა, კამარები ყველგან როდია გამიჯნული კედლებისაგან თაროსებრი შვერილით – მაგალითად, სამხრეთ-დასავლეთ კუთხეზე კამარის ქუსლი თაროსავითაა გადმოკიდული, მაშინ, როდესაც სამხრეთ-აღმოსავლეთისაზე თარო-ცეროზით შედგენილ იმპოსტს ვხედავთ. არ არის VIII ეკლესიაში წინა ტაძრის შესადარი ხელობის დონეც – კვეთის დაუდევრობით იგი უფრო მეტად „საბერეების“ ზევით აღწერილ სხვა სადგომებს მოგვაგონებს. ეკლესიის საკმაოდ დაზიანებული კარიბჭე, ეტყობა, რამდენიმე ნაწილისგან შედგებოდა, რომელთაგან შუანა უფრო მაღალი ყოფილა. შელახულია ეკლესიის მთავარი შესასვლელის სამკაულიც – ჩანს ორსაფეხურიანი თაღი („ლიუნეტის“ შემომწერი ხომ არა?).

„საბერეების“ ეკლესიების ხუროთმოძღვრულ-ისტორიული რაობის განსასაზღვრად გასათვალისწინებელია, რომ აქაური ტაძრების გამომკვეთნი ნაშენ ხუროთმოძღვრებას მისდევენ – სხვაგვარად, აბა, საიდან გაჩნდებოდა თაღ-კამარები გინდა თუ გუმბათები, ტრომპები და სხვ. ეს გვაძლევს საშუალებას, მათ დასათარიღებლად ქართული საეკლესიო არქიტექტურის ისტორიის ცნობილი მოვლენებით ვიხელმძღვანელოთ და მათი მოშველიებით გავარკვიოთ ამ გარეჯული სავანის მშენებლობის თანმიმდევრობა და ქრონოლოგია.

პირველი, რაც ნამონასტრალის ზერელე გაცნობისას ხდება საცნაური, მისი განვითარების მიმართულებაა – დასავლეთიდან აღმოსავლეთისკენ. ასეთ რიგითობას, მეტადრე, VII და VIII ეკლესიები გვიჩვენებს: არ უნდა იყოს საეჭვო, რომ VIII ეკლესიის გამომკაფავნი იმეორებენ და ამარტივებენ თუ გარდასახავენ VII-ს გუმბათქვეშა კვადრატის ფორმებს. ეს მაშინვე აფიქრებინებს კაცს, დანარჩენი, მწკრივად განლაგებული სადგომების ასეთივე მიმდევრობით გამოკვეთას, ყოველ შემთხვევაში, საკვლევი ჯგუფის ფარგლებში მაინც. ეს მით უფრო საფიქრებელია, რომ ასეთი „ხაზოვანი“ გეგმარება უმაგალითო არ გახლავთ დავითგარეჯის უდაბნოში. ამგვარ რასმე ვნახულობთ, მაგალითად, წმ. იოანე ნათლისმცემლის სავანეში, ოღონდ აქ ადრეული „ქუაბები“ აღმოსავლეთით მდებარეობს, დასავლეთისკენ კი გვიანი შუა საუკუნეების საცხოვრებელი ოთახებია. თუ ეს ასეა, „საბერეების“ ეკლესიებში უადრესი III გამოდის, დარბაზული ტიპისა.

თუმც მარტივად გადაწყვეტილი, III ეკლესია მაინც გვაძლევს და-

სათარიღებლად რამდენიმე ხელის მოსაჭიდს. მათ შორის საყურადღებოა ძირითად სივრცესა და ეგვტერში სართავი თაღების არსებობა. ამ ელემენტს, ვითარცა მათარიღებელს, თავის დროზე რ. შმერლინგმა და ნ. ჩუბინაშვილმა მიაქციეს ყურადღება. მათ აღნიშნეს, რომ ადრეული, V-VII საუკუნეთა ეკლესიების შიდა კედლები სადაა, დაუნაწევრებელი, ხოლო VIII-IX საუკუნეებიდან მოყოლებული კი პილასტრებითა და მათზე გადაყვანილი საბჯენი თუ სართავი თაღებითაა დაყოფილი[8]. მართალია, ჩვენ ვიცით ისეთი ადრეული ნაგებობები, სადაც მამკობი თაღებია გამოყენებული – VI საუკუნის „სამეკლესიიანი ბაზილიკები“ (რუისპირის წმ. თევდორე და „ყველაწმინდა“ იქვე, არტოზანის ნასოფლარზე)[9] და იქნებ, ერთეული ცალნავიანი ეკლესიებიც (უკანგორი, სავარაუდოდ, V-VI საუკუნეები).[10] მაგრამ უეჭველია, რომ გავრცელებული ეს ფორმა VIII-IX საუკუნეებიდან ხდება. ჩვენი მსჯელობისათვის განსაკუთრებით საგულისხმოა ზუსტად დათარიღებული გარეჯული ტაძრები – წმ. ილარიონ ქართველის ე. წ. „ფილიალისა“ და უფლის ფერისცვალებისა მის მიერვე გადაკეთებული ეკლესიები – ორთავე წმ. დავითის ლავრაში. პირველი საკვირველად სუფთად, გულდაგულ თლილი, დანაკვთული იმპოსტებით მოკაზმული, შესანიშნავად ადასტურებს რ. შმერლინგისა და ნ. ჩუბინაშვილის მოსაზრებას, რომ ჩვენთვის აწ საგულისხმო ფორმის გამოყენებისათვის აბსოლუტურ ზომებს თითქმის არაფერი მნიშვნელობა გააჩნია. უმთავრესი კი მაინც ფერისცვალების ტაძარია, რაკი მას, როგორც გ. ჩუბინაშვილმა აჩვენა, საგანგებო მნიშვნელობა ჰქონდა გარეჯული მონასტრების სულიერი ცხოვრებისა და ტაძართმშენებლობისათვის.[11] ამჟამად ეს საშუალო ზომის დარბაზული ეკლესიაა, ორნაწილიანი ჩრდილოეთი ფრთით – აღმოსავლეთით საკურთხევლის აფსიდთან კარით გადაბმული სწორკუთხა სადგომია, დასავლეთით – კიდევ ერთი სათავსი, რომელიც ღიობებით პასტოფორიუმსაც უკავშირდება და დარბაზსაც; კიდევ ერთი მომცრო კარი

[8] Н. Чубинашвили, Р. Шмерлинг, Храмы в древних селениях Триалети – Олтиси и Тетри-Цкаро, *ქართული ხელოვნება*, 2, 1948, გვ. 51. Р. Шмерлинг, Древний Цвимоетский храм близ села Хциси, *ქართული ხელოვნება*, 4, 1955, გვ. 158.

[9] Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, Тб., 1959, გვ. 157-159; ი. ელიზბარაშვილი, *რუისპირის ყველაწმინდა, მაცნე, ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიის და ხელოვნების ისტორიის სერია*, 1, 1984, გვ. 130-144.

[10] ლ. მუსხელიშვილი, *არქეოლოგიური ექსკურსიები მაშავერას ხეობაში, თბ., 1941, გვ. 10-13; ვ. ჯაფარიძე, ადრე შუა საუკუნეების არქეოლოგიური ძეგლები ქვემო ქართლიდან*, თბ., 1982, გვ. 66-68.

[11] Г. Чубинашвили, *Пещерные монастыри Давид-Гареджи*, Тб., 1948, გვ. 38-41, ტაბ. 8, 51-54, 56-57.

ჩრდილო-დასავლეთით მიმდებარე სადგომებში გადის. ცნობილია, რომ ეკლესია, ჩანს, ჯერ კიდევ წმ. დავით გარეჯელის სიცოცხლეში, ე. ი. VI საუკუნეშია გამოკაფული, შემდგომ თვით მისი და მისი პირველი მოწაფის, წმ. ლუკიანეს განსასვენებელი შეიქმნა. IX საუკუნეში იგი საფუძვლიანად გადააკეთა წმ. ილარიონ ქართველმა, რომელმაც, გ. ჩუბინაშვილის მოსაზრებით, მას დღევანდელი სახე მისცა.[12] ამასთან, გ. ჩუბინაშვილი მოგვიანო შეკეთებათა კვალსაც აღნიშნავს.[13] ახლა, კედლებიდან ბათქაშის ჩამოშლის კვალობაზე, ჩვენ კიდევ უფრო ნათლად ვხედავთ, რაოდენ არის განსაზღვრული ტაძრის იერი განახლება-გადაკეთებით: აქ არათუ შეკეთებულია კამარები და თახჩებია ამოკვეთილი, არამედ აგურითაა განახლებული კედლების მოზრდილი სიბრტყეები, ახლადაა აგებული სამხრეთი კედლის ნახევარზე მეტი; ახალია სამხრეთის ყველა სარკმელი და თვით კომპოზიციაც, შესაბამისად კი ფუნქციური განაწილებაც, ნაწილობრივ, შეცვლილია. უკანასკნელის შესახებ კვლავაც მოგვიწევს საუბარი, ახლა კი კედლების პირვანდელი დანაწევრების საკითხს უნდა შევეხოთ.

დღესდღეობით აქ გვაქვს პილასტრების ერთი წყვილი გრძივ კედლებზე, ზედ საბჯენი თაღებითურთ და შეკიდული ორსაფეხურიანი თაღი დასავლეთისაზე. თავის დროზე გ. ჩუბინაშვილმა მიუთითა პილასტრების გვიანდელობაზე – აგურით ამოყვანილნი, ისინი ვერასგზით იქნება წმ. ილარიონ ქართველისეული. მაგრამ ეს გარემოება აფიქრებინებს კაცს, ხომ არ არის გადათლილი კედლების ზედაპირებიც. თუმც მათი სიგრძე-სიგანე, ეჭვსგარეშეა, ვერ შეიცვლებოდა – ისინი, ძველი აფსიდით, დასავლეთი კედლითა და წმ. დავით გარეჯელის საფლავით არის მოსაზღვრული. მრავლისმომცველი ჩარევის ვარაუდს განამტკიცებს ჩრდილო-დასავლეთი სადგომი (მისი კარი აშკარად გაგანიერებულია – ის კვეთს ამ სათავსის ძველ სართავ თაღებს – ჩრდილოეთი კედელი შეწეულია, აღმოსავლეთით ჩანაშენებია, რის გამოც ჯვრული კამარისგვარი უთუოდ პირვანდელი გადახურვა ალაგ ჩამოკვეთილია, ალაგ გადაკერებული) და თვით დასავლეთი სართავი თაღიც. მისი მოხაზულობა ბათქაშის ქვეშ, გ. ჩუბინაშვილს ძველი, კონსოლებზე შეკიდული თაღის ამსახველი ეგონა. მაგრამ ისიც შეიძლება, რომ აქ კრონშტეინები კი არ გვქონდეს, არამედ თაღის შემთხვევითი მოყვანილობის „ქუსლები“, ჩანს ძლიერ დაზიანებული მონაკვეთების ჩამოთლისას გაჩენილი. ასეთ დასკვნას შეამაგრებს ესესაა ნახსენები ჩრდილო-დასავ-

[12] Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 51.
[13] Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 39.

ლეთი ოთახის უეჭვლივ მოთლილი თაღების ძირებთან შედარებაც. ამის საფუძველზე შეიძლება ვიფიქროთ, რომ თავიდან დასავლეთ კედელს პილასტრებზე დაყრდნობილი ორსაფეხურიანი თაღი ამკობდა, მაგრამ დასავლეთი თაღის არსებობა გრძივი კედლების სისადავის ჩვეულებრივ მოვლენად ვერ ჩაითვლება[14]. იქნებ თავიდან აქაც, თუნდაც წმ. ილარიონ ქართველის „ფილიალის“ გვარად, თაღნარი სივრცეს სამი მხრიდან ევლებოდა? ისიც კია – სრულებით შეუძლებელია გვერდით კედელთა სავარაუდო თაღების დასავლეთ კედელთან გადაბმის წარმოდგენა. როგორც ეტყობა, ეს ვერც XIX საუკუნის აღმდგენელთ მოახერხეს – ამას უნდა მიუთითებდეს სამხრეთი და ჩრდილოეთი პილასტრების უქმი გვერდითი საფეხურები, რომელთაც, წესით, სართავი თაღები უნდა ეტვირთათ. სავარაუდებელი ჩანს, რომ წმ. ილარიონ ქართველის მოყვანილ ოსტატებს ან არ შეეძლოთ გვერდით კედლებზე თაღების გამოყვანა, თუკი, დავუშვათ, ნაწილობრივ შეინარჩუნეს VI საუკუნის ეკლესიის გრძივი კედლების შიდა სიბრტყე, პილასტრების მიშენება კი არა თუ ვერ მოისაზრეს; ანდა – მათ შეცდომა მოუვიდათ, დასავლეთი თაღის გამოკვეთით „გაერთნენ“ და უნებურად მოსპეს თაღნარის გვერდით კედლებზე გადაყვანის საშუალება. ეს, ცალკერძ, შეიძლება იმდროინდელი გარეჯის სავანეებისთვის ამ ელემენტის სიახლესა და სიუცხოვეს მიგვითითებდეს, „გამოქვაბულ“ სადგომში მისი მოხმარების პირველ ცდას. მეორე მხრივ კი, მისი შემოღება აქ, თუ ასეა, IX საუკუნის შუა ხანას უნდა მივაკუთვნოთ და წმ. ილარიონ ქართველის წამოწყებულ სამშენებლო საქმიანობას დავუკავშიროთ. ამდენად, ჩვენ მოვიპოვეთ საბერეების დარბაზული ეკლესიის შექმნის ქვედა დროითი საზღვარი. იგი, სულ ადრე, წმ. დავით გარეჯელის ლავრის ზემოხსენებული ეკლესიის ხნისა თუ იქნება. რაღა შეიძლება მივიღოთ საბერეების III ეკლესიის შექმნის ზედა ქრონოლოგიურ საზღვრად? იგი რომ X საუკუნეს ვერ გადმოსცდება, საკმაოდ ცხადია. ამას მოწმობს აფსიდის ძლიერი ნალისებურობაცა და პილასტრების ძლიერი შვერილობაც[15], წარმოუდგენელი XI საუკუნის ტაძარში. ასე რომ, იგი IX-X საუკუნეების შეიძლება იყოს, უფრო კი, ალბათ – IX საუკუნის. საგულისხმოა თარიღის მეტად – თუნდაც ჰიპოთეტურად – დაზუსტებისთვის III ეკლესიის ჩრდილოეთი, ბნელი ოთახიც. რა დანიშნულებისა უნდა ყოფილიყო იგი?

[14] იქვე, გვ. 38-39.

[15] პილასტრების სისქისა და ეკლესიის სიგანის შეფარდება აქ მიახლოებით = 1:8. პილასტრების პროპორციების დ. ხოშტარიას მიერ შედგენილი ტაბულის მიხედვით, რომელიც ავტორმა გულისხმიერად მომაწოდა, ეს წარმოუდგენელია X საუკუნის შემდგომ. იხ. აგრეთვე: რ. მეფისაშვილი, 906 წლის ხუროთმოძღვრული ძეგლი სოფელ ერედვში, *ქართული ხელოვნება*, 4, 1955, გვ. 122-124.

უწინარეს ყოვლისა, შეიძლებოდა გვეფიქრა, ეს სამკვეთლო არისო, – ჩრდილოეთი პასტოფორიუმი. ეს მით უმეტეს სავარაუდებელია, რომ მრავალ „სამეკლესიიან ბაზილიკასა“ და დარბაზულ ეკლესიაში საკურთხევლის მიმდებარე, მეტ-ნაკლებად საფუძვლიანად, პასტოფორიუმებად მიჩნეული ოთახების შესასვლელები აფსიდის წინ არის ხოლმე მოწყობილი. მაგრამ უცნაურია, რომ სამხრეთ ეგვტერში (ე. ი. ღვთისმსახურებისთვის გაცილებით ნაკლებად საჭირო სადგომში) გასასვლელი თავად აფსიდშია გაჭრილი. თვით ჩრდილოეთი ოთახიც არა მხოლოდ მოკლებულია რაიმეგვარ სამღვდელთმსახურო მოწყობილობას, არამედ ძალიან დაბალიც არის, მიწის დონის აწევის გათვალისწინებითაც კი. ეგების მის გასაგებადაც ღირდეს წმ. დავითის ლავრის ფერისცვალების ეკლესიას მივმართოთ. ზევით აღინიშნა, რომ ბათქაშის ჩამოცვენამ გვიანდელ გადაკეთებათა მრავალრიცხოვანი ნაკვალევი გამოავლინა. მათ შორის, ერთი ყველაზე ღირსშესანიშნავი ჩრდილო-აღმოსავლეთ სადგომში, ე. ი. სამკვეთლოში კარის გარღვევაა. გასასვლელის კვეთა, საჭრეთლის ღრმა მონაკვეთებით აღბეჭდილი, აქ ზუსტად ისეთივეა, როგორც „ისლამური“ იერის ნიშებსა და საკურთხევლის გაფართოებული სარკმლის წირთხლებზე და სრულიად განსხვავდება ძველად ნაკვეთი ზედაპირების (აფსიდი, დასავლეთი კედელი) სიგლუვისაგან. მაშ, როგორიღა იყო ფერისცვალების ეკლესია წმ. ილარიონ ქართველის წამოწყებულ სამუშაოთა დაბოლოების შემდეგ? ახლა ეკლესიის მთავარ სივრცეს ჩრდილოეთიდან ორი სადგომი ეკვრის: სამკვეთლო და, მის დასავლეთით, „დარბაზისკენ“ თაღით გახსნილი სადგომი. უკანასკნელი ნამდვილად ძველია, მაგრამ იყო კი სულ თავიდან ჩრდილო-აღმოსავლეთი ოთახიც? ზოგი რამ, თითქოსდა, იმის სასარგებლოდ მეტყველებს, რომ აწინდელი სამკვეთლო სახეცვლილი ძველი სათავსია. ასე, ჭერის შუა ალაგი შეღრმავებული ჩანს და, ამდენად, ადრე ოთახი კიდევ უფრო დაბალი იქნებოდა. მაგრამ, ვინაიდან, სამხრეთი კარი შედარებით ახალი მოწყობილია, მაშინ აქ მხოლოდ ჩრდილო-დასავლეთი სივრციდან თუ მოხვდებოდა კაცი. არადა, სამკვეთლოს იქ გამავალი აწინდელი კარიც ვერ იქნება თავდაპირველი, რადგან ის ჩრდილო-დასავლეთი კაპელას სართავ თაღში იჭრება. კიდევ მეტიც, ამ სადგომის ძველი მონახაზის გრაფიკული აღდგენა ნათელყოფს, რომ ღიობი აქ საზოგადოდ ვერ იქნებოდა – სადაც კი ის შეიძლებოდა მოთავსებულიყო, კაპელას მხრიდან, მართალია, გვიანი აგურის ჩანაშენია, მაგრამ სამკვეთლოში სწორედ იქ კლდის ქანს ვხედავთ. თუმცა აგურის წყობის დაშლისა და საფუძვლიანი შურფირების გარეშე ეს საკითხი საბოლოოდ ვერ გადაიჭრება, ყველა მონაცემით, სამკვეთლო

შედარებით გვიან გაჩენილად უნდა მივიჩნიოთ. თუმცა ვერ ვიტყვით, ნიშანდობლივ როდის არის იგი გამოკაფული. გვიანი კვეთის იგივეობა აქ და მთავარ სივრცეში თითქოს XIX საუკუნის დამდეგს მიგვანიშნებს, მაგრამ ამ თარიღის მიღებას წინ ეღობება წერილობითი წყაროების დუმილი სამკვეთლოს გამართვის შესახებ, მაშინ, როდესაც სხვა სამუშაოები გულდასმით არის ჩამოთვლილი. ამის გამო ჯერხანობით უმჯობესი იქნება იგი, ზოგადად, გვიანა შუა საუკუნეებში შექმნილად ჩავთვალოთ.

ფერისცვალების ეკლესიის ჩრდილო-დასავლეთი სადგომისა და „საბერეების“ III ეკლესიის ჩრდილოეთი სადგომის მდებარეობის და, აქედან გამომდინარე, ტაძრის მთლიანი გეგმარების მსგავსება ავარაუდებინებს კაცს, რომ მსგავსი იქნებოდა მათი ფუნქციებიც. დღეს მაინც „ლავრის“ მთავარ ტაძარში საფლავია გამართული – წმ. დავითის პირველი მოწაფის, ლუკიანესიო, ამბობენ. იბადება კითხვა – სამარხი ან საძვალე ხომ არა ყოფილა „საბერეებშიც“? დაბეჯითებით ამაზე დღეს ვერაფერს იტყვი და იქნებ გათხრებმა მოჰფინონ ნათელი საქმის ნამდვილ ვითარებას. არც ის უნდა დავივიწყოთ, რომ არანაკლებ გაუგებარია III და IV ეკლესიათა აფსიდებში გასასვლელებიც. რა ჟამისწირვის რიგი იყო ასეთი, რომელიც უშვებდა საკურთხევლის ასეთნაირ გადახსნას ეგვტერის ნახევრად-მსოფლიურ სივრცეში?

„საბერეების“ III-სა და „ლავრის“ ფერისცვალების ეკლესიათა მსგავსება ორი არსებითი გარემოების გარკვევაში გვეშველება. უწინარეს ყოვლისა, დამატებითი ჩრდილოეთი სადგომის შემოტანა, როგორც ჩანს, „საბერეების“ ეკლესიის გარკვეული სტატუსის მაჩვენებელი შეიძლება იყოს. ამგვარი დანამატი არც ამ სავანის ორ მომდევნო ეკლესიას აქვს და არც სხვა გარეჯულ სავანეთა ჩემთვის ცნობილ „რიგით“, თუმც კი ხუროთმოძღვრულად გააზრებულ ეკლესიებს. ყველაზე საყურადღებო, ამ მხრივ, ვგონებ, ლავრის წმ. იოანე ღვთისმეტყველის დიდი ზომის ეკლესიაში ასეთი სადგომის არარსებობაა[16]. სამაგიეროდ, გარეჯის მრავალმთის ე. წ. „უდაბნოს“, დოდორქის, „ნათლისმცემლის“, ბერთუბნის მონასტერთა მთავარი ტაძრები გართულებულია ჩრდილოეთ მხარეს დამატებითი სათავსებით[17]. ხომ არ უნდა გვეფიქრა, რომ „სა-

[16] Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 52-53.

[17] აქვე უნდა ითქვას, რომ არც III და, რაც უფრო მნიშვნელოვანია, „საბერეების“ „გუმბათური“ ეკლესიების განხილვისას ვერ ვიშველიებ 1990-იან წლებში მიკვლეულ უაღრესად საყურადღებო გარეჯულ ნამონასტრალებს („მრავალწყარო“ და სხვ.) რომელნიც არქიტექტურულ-ისტორიული თვალსაზრისით ჯერჯერობით არ არის საფუძვლიანად გამოკვლეული და რომელთა მონაცემებმა, შეიძლება, მომავალში, დააზუსტოს ან, სულაც, შეცვალოს ამ წერილში წარმოდგენილი დასკვნები.

ბერეების“ დარბაზული ეკლესია ახლადდაარსებული სავანის მთავარ ეკლესიად ჩაიფიქრეს და გამოკვეთეს? თავისი ზომებითაც იგი, თუმც ერთიორად ჩამორჩება ახლახანს ჩამოთვლილთაც და „ლავრის“ ფერისცვალების ეკლესიასაც, მაგრამ ბევრად მონუმენტურია მრავალმთის სავანეთა „რიგით“ დარბაზულ ეკლესიებზე. ეჭვს მარტოოდენ „საბერეების“ VIII ეკლესიის ამდაგვარივე ოთახი თუ გამოიწვევს. ისიც კია ანგარიშში ჩასაგდები, რომ ეს უკანასკნელი აშკარად საგანგებო დაკვეთითაა შექმნილი. ამას გვიდასტურებს, პირველ რიგში, სამხრეთ-აღმოსავლეთი კაპელა, სადაც მომგებელია დახატული და, ცხადია, გამომკაფავთა სურვილი იქნებოდა იგი სხვათა რიგში გამორჩეულიყო. ქ-ნი ა. ვოლსკაია კიდეც ვარაუდობს, რომ ჩრდილოეთი სადგომი ქტიტორის აკლდამა შეიძლებოდა ყოფილიყო. ასე რომ, აქაც ჩრდილოეთი ოთახი (იგიც თავისი ადგილმდებარეობით პასტოფორიუმი ვერ იქნება), ეგებ, მნიშვნელოვნების მიმნიჭებელი იყოს[18].

ამასთანავე, როგორც ვიცით, კომპოზიციის სქემათა შეჯერებამ დაარწმუნა გ. ჩუბინაშვილი, რომ გარეჯის მრავალმთის მთავარი სამონასტრო ეკლესიების გეგმარება უდიდესი აქაური სიწმინდის, „ლავრის“ ფერისცვალებისაგან მომდინარეობს[19]. ეს დებულება, რასაკვირველია, ვერც მის პირვანდელ სახეზე ზემოთ გამოთქმულმა მოსაზრებებმა შეარყია. ისინი ახალ ელფერს თუ ჰმატებს გარეჯელი ოსტატების შემოქმედებით მცდელობაზე ჩვენეულ წარმოდგენას. სახელდობრ, კიდევ უფრო თვალსაჩინო ხდება მათი უნარი – გარდასახონ მოცემული სქემა, გაიმეორონ „ნიმუში“ ისე, რომ ბრმა მიმბაძველებად არ იქცნენ. მართლაცდა, „უდაბნოში“ ჩრდილოეთით სადიაკვნეს ერთიანი მოგრძო სივრცეა, აღმოსავლეთით აფსიდით დასრულებული; დოდორქაში, სადაც ტაძარი ორნავიანი ეკლესიის გვარად არის გამოკაფული, სამი ნავთგამყოფი თაღით (დანარჩენ ეკლესიებში გასასვლელთა ღიობები აგრე კანონზომიერ უწყვეტ რიტმს არ წარმოქმნის) გამოყოფილი ჩრდილოეთი ნავია, თითქოს ძველთაგანვე ორად გატიხრული – აღმოსავლეთით აფსიდის მიმდებარე სადგომი გამოდის, დასავლეთით – მოკლე გვერდითი ნავი[20]; „ნათლისმცემელში“ ჩრდილოეთით ფართო „სამკვეთლო“–ეგვტერია[21], ბერთუბანში კი თითქმის ასეთივე ეგვტერი, შედარებითი სიმცირის გამო, ნაკლებად დამოუკიდე-

[18] А. Вольская, Ранние росписи Гареджи, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1983, გვ. 7.
[19] Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 52-53.
[20] იქვე, გვ. 50-51, ტაბ. 123-124.
[21] იქვე, გვ. 49.

ბელი ჩანს, დასავლეთით კი დამატებულია მთავარ სადგომთან განიერი თაღით დაკავშირებული ბჭე[22].

უმთავრესი ჩვენთვის ისაა, რომ, რასაკვირველია, „საბერეების“ დარბაზული და „ლავრის“ ფერისცვალების ტაძრები ცალკე ჯგუფს ჰქმნის, ნიშნების ერთი რიგით, დავითგარეჯის სხვა მთავარ ტაძრებს მკვეთრად დაპირისპირებულს. მათ, უპირველესად ყოვლისა, ჩრდილოეთი ფრთის განკერძოება და სიმარტივე განასხვავებს. მეორე ჯგუფში იგი, პირიქით, მთავარ სივრცესთან მეტადაც არის დაკავშირებული და უფრო განვითარებულიცაა, უფრო ჩამოყალიბებულია გარკვეული სახის მქონე სადგომად. ამავდროულად, შეიძლება დაბეჯითებით ვილაპარაკოთ „ლავრის“ დედა-ეკლესიის მუდამ გათვალისწინების შესახებაც. გარდა დარბაზული გეგმის ჩრდილოეთიდან გართულებისა, ამას ისიც გვიმოწმებს, რომ ჩრდილოეთი სადგომი არასოდეს თავსდება უშუალოდ საკურთხევლის არეში, თუმცა კი არც ეკლესიის დასავლეთ საზღვრამდე განივრცობა – არადა, ერთიცა და მეორეც სავსებით შესაძლებელია. საფიქრებელია, რომ ამ მოვლენას ვერ ახსნი სხვაგვარად, თუ არა ფერისცვალების ეკლესიის პატივდებით. მაგრამ ტრადიციის სათუთად შენახვა ოდნავადაც ვერ უშლის ხელს დროისმიერი სიახლეების შემოტანას. მათგან უმთავრესი, პასტოფორიუმის დამატება, უთუოდ ფუნქციური მოთხოვნილების, ჟამისწირვის საჭიროებათა მიერაა შეპირობებული. მეორე მოვლენა – სივრცეთა ერთმანეთისკენ მეტად გადახსნა განიერი ღიობების მეშვეობით – საკუთრივ ფორმისმიერი მხარისადმი გულისყურის მატებას უნდა მიეწეროს; თუმცა, ესეც ხომ რელიგიური ქმედებისადმი განსაზღვრულ დამოკიდებულებას გულისხმობს. ამის გამო, შეგვიძლია, ალბათ, გარეჯელი ოსტატების გარკვეულ ძიებებზე ვისაუბროთ, რომელნიც მით უფრო დასაფასებელია, რომ ტრადიციისადმი ერთგულების გარდა, მათ მცდელობას წინ „გამოქვაბული“ არქიტექტურის წარმოსახვა-გამომგონებლობისთვის არცთუ სახარბიელო პირობებიც ხვდებოდა.

ასეა თუ ისე, „ლავრის“ ფერისცვალების ეკლესიას სხვებზე უფრო „საბერეების“ III ეკლესია უახლოვდება, რაც მათ დროითაც ერთმანეთის გვერდით ათავსებს. ისინი ერთი მეორეს შიდა სივრცის მხატვრული ხასიათითაც ჰგავს და, შესაბამისად, შორდება გარეჯის სხვა დიდ ტაძრებს. ზემოთ ჩამოთვლილი ეკლესიები, თუმცა აბსოლუტური ზომებით „ლავრის“ ფერისცვალების ეკლესიას მაინცდამაინც არ აღემატება, გაცილებით ხალვათი და მაღალი ჩანს. ეს, ასე მგონია, ამ ორ ჯგუფს

[22] იქვე, გვ. 50, ტაბ. 81, 96, 123.

შორის დროის რაღაც შუალედის მანიშნებელია. დრო არა მხოლოდ ფუნქციური თუ ესთეტიკური მოთხოვნილების შეცვლას უნდოდა, არამედ სხვაგვარი ტაძრების გაჩენის თვით შესაძლებლობის წარმოქმნასაც. საქმე ისაა, რომ ფერისცვალების ტაძრის წმ. ილარიონისაგან გადასხვაფერების ახლო ხანებში ხაზგასმულად მონუმენტური ეკლესიის გამოკვეთა უთუოდ მასთან გაჯიბრებად გამოჩნდებოდა. აქ არ არის საიმისო ადგილი, „დიდი“ ტაძრების ქრონოლოგიურ რიგზე ვრცლად ვისაუბროთ. საფიქრებელი კია, მეორე ჯგუფის ეკლესიებს შორის უადრესი დოდორქისა იყოს – აფსიდის ნალისებურობითა და ინტერიერის საერთო გადაწყვეტით, ნავთგამყოფი თაღების საპასუხოდ სამხრეთ კედელზე ღრმა უბეებით, იგი X საუკუნის (ალბათ, მისი დამდეგის) ბიეთის ნახევრად გამოქვაბულ ტაძარს მოგვაგონებს და მას ხნოვანებითაც დიდად არ უნდა შორავდეს[23]. ტაძრების შექმნის დროის განსაზღვრა, ამჟამად, ზოგადად თუ შეიძლება – X-XIII საუკუნეებით, ამაზე საფუძვლიანად გამოწვლილვას ყოველი მათგანის საგანგებოდ შესწავლა დასჭირდება.

გადავდივართ რა „საბერეების“ დანარჩენი სამი ეკლესიის განხილვაზე, წინაპირველად იმ ნიშნებზე უნდა შევჩერდეთ, რომელნიც ტიპოლოგიური სხვაგვარობის მიუხედავად, მათ დარბაზულ ეკლესიასთან საერთო აქვს. უწინარეს ყოვლისა, ეს არის სამხრეთი მხრიდან ეგვტერისა თუ კარიბჭის მოწყობა (იგი, მართალია, VII ეკლესიას აღარ შემორჩა, მაგრამ თავის დროზე რომ ექნებოდა, დავას არ უნდა იწვევდეს). თავად ბჭის არსებობა-არარსებობა მყარი მათარიღებელი ვერ არის – ჯერ ერთი, რადგან ნაკაფ ტაძართა „გარეკერძო“ ხშირად მეტად დაზიანებულია, მეორეც – რადგან ის სხვადასხვა დროს შეიძლება შემოგვხვდეს (მაგ., „ნათლისმცემლის“ მთავარ ტაძარში, რომელიც, თითქოს, XI საუკუნისაა). ისიცაა, რომ უფრო მეტად ის ისეთ ეკლესიებს შემორჩა, X საუკუნისას რომ ჰგავს (მაგ., „ნათლისმცემლის“ მცირე, ხუროთმოძღვრულად დამუშავებული, პილასტრიან-კედლისთაღიანი სამლოცველოები). უფრო საგულისხმოა, ამ კუთხით, აფსიდში გაჭრილი გასასვლელი. დარბაზულსა და IV ეკლესიებში იგი, როგორც ვნახეთ, მართლაც მოკლე დერეფანია, VII-ში – პაწია ოთახი–სამალავი, VIII-ში კი, თუმცა ეგვტერს გადაბმული, მაგრამ თავისთავადი სამლოცველო. ერთი და იმავე „ელემენტის“ ასე სახეცვლა, საგულვებელია, დანიშნულების რაღაც, ჩვენთვის ახლა ვერსაცნაურ შეცვლას უნდა ასახავდეს. მართლაც, ღიობები, რომელიც თავიდან ტაძრის ორ ნაწილს

[23] Р. Меписашвили, Полупещерный памятник IX в. в селе Биети, *ქართული ხელოვნება*, 6-, 1963, გვ. 50, სურ. 2, 7-8.

აერთებს, ჯერ, VII ეკლესიაში ფორმალურ, ვერაფრისთვის გამოსადეგარ მოტივად იქცა, VIII ეკლესიის ხუროთმოძღვრის ხელში კი – ცალკე კაპელად. ასეთი რეინტერპრეტაცია, ცხადია, დროს გულისხმობს, რაც განამტკიცებს სავანის აღმოსავლეთის მიმართულებით განვითარების თაობაზე ზემოთ გამოთქმულ ვარაუდს და მის ნაგებობათა დროში დაცილებასაც გვავარაუდებინებს. ეს უკანასკნელი ძალზე დიდი არ უნდა იყოს, რადგან ეს ფორმა არც მეორე ჯგუფის ეკლესიებმა იცის (დოდორქა, ბერთუბანი; „უდაბნოში“ ტაძრის სამხრეთი ნაწილი აღარ გვაქვს) და არც „ლავრის“ ფერისცვალების ტაძარმა. მხოლოდ „ნათლისმცემლის“ მთავარ ეკლესიაში ვხედავთ მის შორეულად მსგავს დიდ სარკმელს, რომელიც წმ. დემეტრეს ეგვტერში გადის. სამაგიეროდ, ამგვარი მოიპოვება „ნათლიმცემლის წამებულის“ ეკლესიებში და, ეტყობა, დოდორქის გუმბათიან ეკლესიაში[24]. ამასთან, „წამებულის“ ერთ-ერთ ეკლესიაში (მას პირობითად შეიძლება „ქვედა“ დავუძახოთ – მას მობრტყელებული აფსიდი და საგანგებო ნიშაში ამოკვეთილი ტრაპეზი აქვს[25]), სამხრეთი ღიობი გასაძრომად იქცა, ანუ ისევ დაცლილია ფუნქციისაგან, როგორც „საბერეების“ VII ეკლესიაში. ყველაფერ აქედან გამომდინარე, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ მოცემული ფორმა რომელიღაც ჩვენთვის უცნობმა საჭიროებამ გააჩინა წმ. ილარიონ ქართველის მოღვაწეობაზე გვიან და იმ მოზრდილი ტაძრების წყების შექმნაზე ადრე, რომელსაც დასაბამს დოდორქის ტაძარი აძლევს[26].

ზემორე მსჯელობიდან გამოირკვა, რომ „საბერეების“ ეკლესიები IX საუკუნის მეორე ნახევარზე ადრე ვერ იქნება გამოკვეთილი. ამასთან, ზოგი რამ ნიშნით გარეჯელი ოსტატების შთამაგონებელი „ნიმუშები“ ე. წ. „გარდამავალი ხანის“ დამაბოლოვებელი საფეხურის, IX საუკუნისა ან X საუკუნის დამდეგისა უნდა ყოფილიყო. დამახასიათებელია, ამ თვალთახედვით, ტრომპებისა და მათ ზევით გადატარებული ტრომპული კოზმიდის შეხამება. ჩამოყალიბებული ტრომპული სისტემა, როგორ-

[24] ამჟამად ეს ღიობი ნაყარი მიწის ქვეშ არის მოყოლილი, მაგრამ იგი დატანილია 1920-იანი წლების ანაზომზე (Г. Чубинашвили, Пещерные монастыри, ტაბ. 126).

[25] გეგმა – იქვე, გვ. 47, ზევით.

[26] რასაკვირველია, ეს ფორმა უცებ არ გამქრალა: ასე, „წამებულში“ იგი გვხვდება პირვანდელი სახით ეკლესიაში, რომლის მოხატულობა X საუკუნის ბოლოსკენ ჩანს შესრულებული (გ. გაფრინდაშვილი, 1089 წლის წარწერა მიწისძვრის შესახებ გარეჯის წამებულის უდაბნოს ხარიტონის ქუაბიდან, *მაცნე, ისტორიის...* 2, 1976, გვ. 178). საგულისხმოა, რომ თავად ხარიტონის ქვაბში, რომელიც, აგრეთვე, X საუკუნის უნდა იყოს და არა VIII საუკუნისა (ასე ფიქრობს გ. გაფრინდაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 180; ნიშანდობლივია აქ, რომ X და XI საუკუნეების წარწერები მოიპოვება. იქვე, გვ. 180, 182-183), აფსიდიდან გასასვლელი კაპელად არის გადაქცეული.

საც იცნობს შუა საუკუნეთა ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, სადაც რვაწახნაგა გუმბათის ყელი გუმბათქვეშა კვადრატსა და საკუთრივ გუმბათის სიმრგვალეს შორის აუცილებელი მაკავშირებელი რგოლია, ასეთ დანაწევრებას ვერ იგუებდა. საზოგადოდაც, თუ ჩვენს ხელთ არსებული მასალით ვიმსჯელებთ, მსგავსი კოზმიდები ტრომპებს კი არ ახლავს, არამედ, მრგვალი გუმბათის ყელის ძირში არის ხოლმე შემოყოლებული, რომელიც კვადრატულ საფუძველზე აფრებზეა ამოყვანილი – ასეა ბიზანტიაში, ასეა სომხეთში, ასეა საქართველოშიც. არ უნდა იყოს ლიტონი შემთხვევითობა, რომ პირველად ასეთი კოზმიდი ჩვენში აფრებიანი გუმბათით დასრულებულ პირველსავე ქართულ ტაძარში – ვაჩნაძიანის „ყველაწმინდაში“ არის მოხმარებული[27]. მაგრამ იძებნება ისეთი შენობებიც, სადაც ჯერ კიდევ ტრომპებია, მაგრამ ისინი კარგავს თავის ტექტონიკურ საზრისს და იქცევა აფრისებრი ზედაპირის მამკობ პლასტიკურ მოტივად, ე. წ. „აფრა-ტრომპის“ ნაწილად, მათ თავზე კი – გუმბათის ცილინდრული ყელია,[28] უკანასკნელის წამოწყებასთან კი – კოზმიდი. ასეთია, მაგალითად, ნეკრესის მონასტრის გუმბათიანი ტაძარი (IX საუკუნე), ოპიზის, გოგიუბას, ბოჭორმის ეკლესიები (ყველა – X საუკუნე) და ა. შ.[29], ვიდრე გარკვეულწილად, მაარქაიზებელ კაცხის ტაძრამდე (XI საუკუნის დასაწყისი).[30] ამნაირად, ტრომპებისა და კარნიზის თანაყოფნა IX-X საუკუნეების უწინარეს შეუძლებელია და თვით ეს აზრიც მანამდე ვერავის დაებადებოდა.

ამავე თარიღს იძლევა მეორე დეტალიც – გუმბათქვეშა კუთხეებში „ჩადგმული“, თაღების წინა საფეხურების „მზიდი“ მოცულობები. ამგვარი ფორმა ძველთაგანვე არის ცნობილი – პირველად იგი, თითქოს, წრომის ტაძარშია მოხმარებული, სადაც წვრილი „სვეტები“ გუმბათქვეშა საბჯენების მოცულობის დიფერენცირების, მათი სიმძიმის, მასიურობის შესაძლო შთაბეჭდილების განსაქარვებლადაა „მოხმობილი“[31]. ამგვარივე მხატვრული დატვირთვა ექნებოდა ამ დეტალს

[27] Н. Чубинашвили, Двани, *Средневековое искусство*, Русь. Грузия, Москва, 1978, გვ. 9.

[28] იხ. ჭ. ჯობადზე, არლყ ედიევალ ეორგიან ონასტერიეს ინ ისტორიცალ თაო-ლარჯეტი, შტუტტგარტ, 1992, ან ამ წიგნის ქართული გამოცემა – „ადრე შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაო-კლარჯეთსა და შავშეთში“, თბ., 2006.

[29] Г. Чубинашвили, *Архитектура Кахетии*, გვ. 294. და შემდ. ამ ფორმათა შესახებ იხ. უკანასკნელად დ. ხოშტარია, კლარჯეთის ეკლესიები და მონასტრები, თბ., 2005, გვ. 182-195.

[30] იქვე, გვ. 322, 417-418; В. Беридзе, *Архитектура Тао-Кларджети*, Тб., 1981, სურ. 11, 135.

[31] ვ. ბერიძე, კაცხის ტაძარი, *ქართული ხელოვნება*, 3, 1950, გვ. 77-78.

ბანას ტაძარშიც. მაგრამ ამ ფორმის განსაკუთრებული გავრცელების დრო გვიან მოვიდა, უკვე X საუკუნეში. ამასთან, სრულებით იცვლება ინტერიერის მხატვრულ სახეში მისი ადგილიც. თუკი წრომსა და ბანაში დამატებითი მოცულობა საბჯენის ძირითად სიბრტყეებზე თითქმის ორჯერ მცირეა, ახლა ის ზომით მათი ტოლფასი ხდება, მხატვრულად კი ზოგჯერ მათზე უფრო მეტად აქტიური და მნიშვნელოვანიც და სივრცის გამიჯვნის ერთ-ერთ საშუალებად გვევლინება. დღეინდელ დღეს ამგვარად გადაწყვეტილთაგან მხოლოდ ტაოსკარის ტაძარი შეიძლება მივაკუთვნოთ, ისიც – სავარაუდოდ – IX-X საუკუნეთა გასაყარს[32], ყველა სხვა კი X საუკუნის მთელს სიგრძესა და XI საუკუნის პირველ ათწლეულებზე ნაწილდება. ასე რომ, ეს ფორმა პირდაპირ უკავშირებს „საბერეების“ ამ ეკლესიებს X საუკუნის ხუროთმოძღვრებას. ამავე დროს, არც „საბერეების„ გუმბათიანი ეკლესიების X საუკუნის შუა ხანის აქეთ გადმოტანა იქნებოდა მართებული. ამაზე მოგვიანო ხანისთვის მეტისმეტად არქაული იქნება „სწორად“ გამოყვანილი ტრომპებიც (ე. ი. ისინი არაა დეკორატიულად გაბრტყელებული, როგორც ამას X საუკუნის ტაძართა უმრავლესობაში ვხედავთ) და VII ეკლესიაში აშკარად გამოხატული ნალისებურობაც. უგვიანესი ტაძარი, სადაც ეს ნიშნები მოიპოვება ფორთას ახლახანს უკვე ნახსენები ტაძარია. მაგრამ ყველაზე თვალსაჩინო საბუთი სწორედ რომ ამ საუკუნის პირველი ნახევრით დასათარიღებლად, ალბათ, მაინც განსახილველი ტაძრებისა და პატარა სამსარის ჯავახური „გამოქვაბული“ ეკლესიის საკვირველი მსგავსებაა. იგი „საბერეების“ ტაძართაგან ტიპოლოგიურად სხვაობს (აქ გადმოცემულია croix inscrite გუმბათქვეშა საყრდენების ერთი წყვილით), მაგრამ აქაც გვაქვს ტრომპებიანი გუმბათი კოზმიდით მათ შუა და დამატებითი მოცულობები გუმბათქვეშა კუთხეებში[33]. ასე რომ, კერძო განსხვავებულობისას სამსარისა და „საბერეების“ VII და VIII ეკლესიების გუმბათქვეშა „კონსტრუქციის“ აღნაგობა ერთი და იგივეა. არადა, სამსარის ტაძარი არა თუ X საუკუნით თარიღდება, არამედ მისი ფრიად საგულისხმო სამშენებლო წარწერის შინაარსმა – ის მცხეთის აკლებაზე მოგვითხრობს – და მისმა შეჯერებამ მატიანის ცნობებთან, საშუალება მისცა გ. გაფრინდაშვილს მისი

[32] Г. Чубинашвили, Цроми, М., 1960, გვ 43. В. Беридзе, *Архитектура Тао-Кларджети*, გვ. 173-175, სურ. 122.

[33] დ. ბერძენიშვილი, ი. ელიზბარაშვილი, ნ. ვაჩეიშვილი, ც. ჩაჩხუნაშვილი, *ჯავახეთი, ისტორიულ-ხუროთმოძღვრული გ ზამკვლევი*, თბ., 2000, გვ. 67-68, სურ. 32-34, ტაბ. 197, 200, 204.

აშენების დრო დაზუსტებით 920-930-იანი წლებით განესაზღვრა[34]. ისე მეჩვენება, არაფერი უნდა გვაფიქრებინებდეს ამ ეკლესიებს შორის დიდ დროით დაშორებას და სამსჯელო ტაძრებიც X საუკუნის პირველი ნახევრისა უნდა იყოს. ამის არაპირდაპირ დადასტურებად შეიძლება მივიჩნიოთ ვანის ქვაბების წმ. გიორგის „გუმბათიანი“ ეკლესიაც. იგი „Kupelhalle“-ს სახისაა, ხოლო გუმბათი აფრული აქვს, რაც უთუოდ მის სამსარ-„საბერეებზე“ მოგვიანოთ გამოკაფვას მოწმობს. ბოლო დროს, გ. გაფრინდაშვილი მას XI საუკუნისად თვლიდა, რადგან იგი დააზიანა 1089 წლის მიწისძვრამ. ტიპოლოგიის მხრივ უფრო მოსალოდნელია ის XI საუკუნის დამდეგზე გვიანი არ იყოს – სოლომონ ყალას და ნიქოზის მთავარანგელოზთა ეკლესიის შემდეგ ასე აღნაგი ტაძრები კარგახანია აღარ გვხვდება, ვიდრე ყინცვისის წმ. ნიკოლოზამდე, ამგვარი ნაგებობის არსებობა გვარწმუნებს, რომ კლდის ეკლესიათა გამომკაფველნი ფეხდაფეხ მისდევდნენ „ნაგები“ ხუროთმოძღვრების შემოქმედთ და ჩვენ უფლებამოსილნი ვართ დაბეჯითებით დავდოთ „საბერეების“ შენების ზედა ზღვარი X საუკუნის შუა წლებში.

„საბერეების“ VII ეკლესიაზე საუბრისას უგულისყუროდ მისი არქიტექტურის ვერც იმ ხაზებს დავტოვებთ, რომელნიც ქართული ხუროთმოძღვრების „ენას“ გაჩვეული ადამიანების გაოცებას იწვევს – ანუ ისეთ ელემენტებს, რომელნიც უცხოა ქართული არქიტექტურული ტრადიციისთვის. პირველ რიგში, ეს ტრომპების დამუშავებას ეთქმის. თამამად შეიძლება ვთქვათ, რომ არ არსებობს ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრების თუგინდ ერთი ნაწარმოები[35], სადაც ტრომპებსშორისი არეები ქვემოდან შეუკვრელი სწორკუთხედებითაა შემოვ-

[34] გ. გაფრინდაშვილი, ისტორიული ჯავახეთის გამოქვაბულები, ძეგლის მეგობარი, 3, 1964, გვ. 8-9; მისი წაკითხვა და დათარიღება გაიზიარა ნ. შოშიაშვილმაც (*ქართული წარწერების კორპუსი, ლაპიდარული წარწერები*, I, თბ., 1980, გვ. 274-275).

[35] შუა საუკუნეების ქართულ საერო არქიტექტურაში ამ ფორმის სულ ცოტა ერთი მაგალითი მოიპოვება – დმანისის ციხის აბანოს ერთ-ერთ ოთახში (XIII-XIV საუკუნეები – იხ. ლ. მუსხელიშვილი, დმანისი, ქალაქის ისტორია და ნაქალაქარის აღწერა, *შოთა რუსთაველის ეპოქის მატერიალური კულტურა*, თბ., 1938, გვ. 363, სურ. 6,7) მაგრამ ეს არა მხოლოდ ბევრად გვიანი ნაგებობაა, ის თან არქიტექტურის იმ დარგსაც ეკუთვნის, რომელიც, ჩანს, მაშინაც მჭიდროდ იყო დაკავშირებული მაჰმადიანურ სამყაროსთან. ეს ურთიერთკავშირი მით უფრო მჭიდრო იქნებოდა დმანისში, სადაც მოსახლეობა, ისევე როგორც, საზოგადოდ, აღმოსავლეთის ყველა ქალაქში, ეთნიკურად ჭრელი, უთუოდ შეიცავდა აქტიურ მაჰმადიანურ ელემენტებსაც. ძალზე საგულისხმოა ოზაანის ტაძრის XII-XIII საუკუნეების მოხატულობაში ტრომპებს შორის დახატული ფიგურების მომფარგველი თაღები, რაც ტრომპებთან ერთად, ერთგვარ „სარტყლად“ იკითხება გუმბათის ყელის ძირში (იხ. Е. Привалова, Роспись церкви Вознесения – Амаглеба в Озаани, *ქართული ხელოვნება*, 9-, 1987, სურ. 105).

ლებული, რომელნიც თითქოს გადაიღვრება ტრომპების შემომწერ თაღებში და გუმბათის ძირთან თავისებურ, რკალური და თარაზული მონაკვეთებით შედგენილ სარტყელს ქმნის. ვერ მოხერხდა ასეთი გადაწყვეტის ვერც ჩვენი მეზობელი სომხეთის ნაგებობებში მიკვლევა, მით უფრო არაა იგი მოსალოდნელი საკუთრივ ბიზანტიის არქიტექტურაში, რომლის წიაღ ტრომპი მუდამ შემოტანილად, უცხოდ გამოიყურება. თუკი საქრისტიანოს აღმოსავლეთი მხარეებისკენ მივიქცევით, ჩვენს ყურადღებას უთუოდ მიიპყრობს ადრექრისტიანული ხანის ეგვიპტის ხუროთმოძღვართა ცდები დეკორატიული მახვილებით მნიშვნელობა შეჰმატონ ტრომპებსშუა სიბრტყეებს. ასე, მაგალითად, ცნობილ „წითელ მონასტერში“ ამ ადგილებში მოთავსებულია დეკორატიული თაღები მომცრო სვეტებზე[36] – ხერხი, რომელიც თითქოს „საბერეებში“ მოშველიებულს უნდა ენათესავებოდეს. ასეთნაირი მიდგომა შეიძლება ვიპოვოთ ისლამური არქიტექტურის ზოგიერთ ნიმუშშიც – ტრომპებსშორისი მონაკვეთები იქ თაღოვანი შეღრმავებებით არის ხოლმე დამუშავებული, მთელი გუმბათქვეშა არე კი ერთიანად კვეთილობით და ჩუქურთმით იმკობა[37]. ყველაზე მახლობელი ანალოგი ჩვენთვის საგულისხმო გადაწყვეტისა ჰახ-ელ-ჰადრას ღმრთისმშობლის ცნობილ მესოპოტამიურ ეკლესიაშია დამოწმებული (ჩანს, VI საუკუნე)[38], სადაც გუმბათის ქვემოთ ასეთსავე კოზმიდს ვხედავთ. რასაკვირველია, ის ჩვენის სავსებით იგივეობრივი არ არის: მესოპოტამიურ ტაძარში ის შექმნილია ტრომპების წინა სიბრტყიდან შვერილი პროფილით, მაშინ, როდესაც „საბერეების“ ტექტონიკის მოთხოვნებით შეუბორკავმა ოსტატმა ფორმა კედლებზე შეკიდა და მოჩარჩოებად თავად ტრომპების წინაპირი აქცია. ამ მხრივ იგი უახლოვდება მოგვიანო მაჰმადიანურ მაგალითებს, სადაც უმთავრესი ასევე თაღების ზედაპირია, რომელშიც თითქოსდა ამოჭრილი იყოს ტრომპებიც და პაწია ნიშებიც. და მაინც, „საბერეების“ VII ეკლესიისა და ჰახ-ჰადრას მსგავსება იმდენად თვალშისაცემია, რომ ვერ მოიგერიებ სურვილს მათი დაკავშირების, ამასა თუ სხვა მსგავსი ნაგებობების X საუკუნის გარეჯელი ოსტატის მიერ „ნიმუშად მოხმობის“ ვარაუდს.

გაცილებით ნაკლებად ეუცხოვება ჩვენს თვალს VII ეკლესიის მეორე დეტალი – გუმბათქვეშა თაღების ჩამოსაყრდნობი ვოლუტები. ვო-

[36] იხ., მაგ.: M. V. Berchen, J. Strzygowski, მიდა, არის, 1910, სურ. 105.
[37] I. D. Hoag, Islamic Architecture, , 1977, სურ. 119, 145, 171, 259, 262, 264.
[38] იხ. მაგ.: L. Bell, The Churches and Monasteries of the Tur Abdin, in: *Amida*, სურ. 206; C. Mango, *Byzantine Architecture*, NY, 1976, სურ. 211, დათარიღებისთვის: R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture*, Harmondsworth, 1975, გვ. 320.

ლუტიანი სვეტისთავის გავრცობილი ისტორია საქართველოში, ისევე როგორც, საზოგადოდ სვეტისთავის ისტორია, ჯერაც დასაწერია, თუმცა ზოგიერთი მოსაზრების გამოთქმა ახლაც ძალგვიძს[39]. ის, რომ საქართველოში იცოდნენ ანტიკური ხუროთმოძღვრების ფორმები ეჭვს, რა თქმა უნდა, არ უნდა იწვევდეს[40]. მაგრამ ასევე უეჭველია მათი ფრიად მცირე ზეგავლენა ჩვენი ქვეყნის შუასაუკუნოვან ხუროთმოძღვრებაზე. ეს სავსებით შეეხება იონურ კაპიტელსაც. VI-VII საუკუნეებისთვისაც კი ერთი-ორ შემთხვევაშიღა შეგვიძლია ბერძნულ-რომაული ფორმების უშუალო შეთვისებაზე ვილაპარაკოთ (პირველ რიგში, იხ. ბანა). IX-X საუკუნეების ჯავახურსა და ქართლურ ნიმუშებში კი ვოლუტები გადაქცეულია მეტ-ნაკლებად მოკლე ცილინდრებად, რომელთა წინა პირი დამოუკიდებელ, საკუთარი რიტმის მქონე ნახატით დაფარულ მედალიონებს წარმოადგენს. სულ სხვაგვარადაა საქმე „საბერეებში“ – ზომითაც და დამუშავების მხრივაც მოკრძალებული, აქაური ვოლუტები, ეგების სწორედ, თავისი უკიდურესი სიმარტივის გამო, გადმოგვცემს უმთავრესს – ვოლუტების გრაგნილისებურობას. ამ თვალსაზრისით ისინი ქართველი ოსტატებისთვის კარგა ხანია უკვე უცხოქმნილ ტრადიციას უახლოვდება. უჩვეულოა მათი ადგილმდებარეობაც – საქართველოში არც არის სხვა შემთხვევა, რომ ვოლუტები გუმბათქვეშა საბჯენს აგვირგვინებდეს, სულერთია, კუთხეს თუ ბურჯს.

ხომ არ ითხოვენ ეს უცხოური და არაქართული ელემენტები ჩვენგან „საბერეების“ ეკლესიათა ზემოთ შემოთავაზებული დათარიღების გადასინჯვას? ასე მგონია, რომ არა, ამის საშუალებას არც ყოველივე ის გვაძლევს, რაც ზემოთ დარბაზულ ეკლესიაზე ითქვა და არც თავად VII ტაძრის ზემოთ დახასიათებული სტრუქტურა. ეს უკანასკნელი არა მარტო გარკვეული დროის შესაბამისია, არამედ ამიერკავკასიის გარეთ წარმოუდგენელიც. ეს, უპირველესად ყოვლისა, ეხება გუმბათქვეშა საბჯენების ჩანამატებს, რომელთა მსგავსი, რამდენადაც ცნობილია, აღმოსავლეთ საქრისტიანოში სხვაგან არსად იციან. მოხსენიებული

---

[39] Р. Шмерлинг, Малые Формы в архитектуре средневековой Грузии, Тб., 1962, გვ. 83-85; Д. Хоштария, Элементы ордера в архитектуре средневековой Грузии, VI Республиканская научная Конференция по проблемам культуры Армении, Тезисы докладов, Ереван, 1987, გვ. 246-247; მისივე, იონური ორდერის რემინისცენციები X-XI საუკუნეთა ქართულ არქიტექტურაში, *ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი VI საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მოხსენებების თეზისები*, თბ., 1989, გვ. 110-112.

[40] იხ., მაგ., გ. ყიფიანი, საქართველოს *ანტიკური ხანის არქიტექტურა, კაპიტელები, თბ., 1987; მისივე, ანტიკური ხანის არქიტექტურა, არქიტექტურული დეტალები*, თბ., 1993.

ელემენტები ეხლართება საქართველოსა და, უფრო ფართოდ, ქრისტიანული ამიერკავკასიის ნიშნეულ სტრუქტურას. მაგრამ თავისთავად მათი გამოჩენა, რაოდენ უცნაურიც შეიძლება ეს მოგვეჩვენოს, აგრეთვე ქართული ხუროთმოძღვრების განსაზღვრულ ხანას მიგვითითებს. იგულისხმება, ჩვენს სამეცნიერო ლიტერატურაში კარგად ცნობილი, თუმც აქამდეც საგანგებოდ გამოუკვლეველი მოვლენა – VIII-IX და X საუკუნეების ნაგებობებში ადრექრისტიანული, სირიულ-მესოპოტამიური წარმომავლობის ელემენტების ამოტივტივება (მაგ., ფრონტონის გამოყოფა წირქოლში, მეჯუდას ხეობის ბიეთის სამხრეთი ფასადის სარკმლებზე შემოტარებული სარტყელი და ა. შ.)[41]. რასაკვირველია, ყველა დროს, მათ შორის ადრექრისტიანულ ეპოქაშიც, საქართველოში არცთუ მცირე რაოდენობით იყო ისეთი ფორმები და ელემენტები, რომელნიც საერთოა ვრცელი კულტურული წრის ქვეყნებისათვის. მაგრამ ადრეულ ხანაში თითქმის არ არის შემთხვევა რომელიმე ერთი ან რამდენიმე ფორმის სხვა ქვეყნის ხელოვნებიდან ერთგვარ ციტატად მოსესხებისა, მისი უწინამორბედოდ და უგაგრძელებოდ, თან კიდევ გადაუსხვაფერებლად მოტანისა. ლამისაა ერთადერთი ნაგებობა, რომლის მიმართ, ისიც დიდი სიფრთხილით, შეიძლება ითქვას, სპეციფიკურად სირიული ელემენტების გადმოღების შესახებ, წილკნის ტაძრის პირველი სამშენებლო ფენაა. წირქოლსა და ბიეთშიც უცხოური მოტივი უშუალოდ არაა გადმოტანილი, ახალ მხატვრულ მთლიანობასაა შერთული და გარდასახული. „საბერეებში“ ადგილობრივისა და უცხოურის მიმართება რამდენადმე განსხვავებულია. მოსესხებულის აქტივობა აქ „უცხოობას“ ჰფენს თითქოს თავისთავად, ასე ვთქვათ, „ნეიტრალურ“ ელემენტებსაც. გეუცხოვებათ, რომ კუთხის დამატებითი მოცულობები ჩვეულებისამებრ ნახევარწრიული კი არა, ტრაპეციისებრია – თუმცა სხვა ფორმა ამ ადგილას არაა რაღაც გამონაკლისი, კიდევ უფრო ხშირად აქ გეგმით სამკუთხედად გამოყვანილ მოცულობებს ვნახავთ ხოლმე. „უცხოდ“ გეჩვენებათ თაღების საფეხურთა განსხვავებული მოხაზულობა, თუმც აქ სინამდვილეში მარტოოდენ ქუსლთა სხვადასხვა სიმაღლეზე მდებარეობაა გათამაშებული (იმასვე ვადასტურებთ, მაგ., „ნათლისმცემლის“ მცირესა და „წამებულის“ აღმოსავლეთ ეკლესიაში); „უცხოდ“ ხვდება თვალს „გამოქვაბულ“ კომპლექსებში იშვია-

[41] Г. Чубинашвили, Архитектурные памятники VIII и IX веков Ксанском ушелье; წიგნში: Г. Чубинашвили, *Вопросы истории искусства*, т. I, Тб., 1970, გვ. 161; Р. Меписашвили, Полупещерный... გვ. 53. მთელ რიგს სირიულ-მესოპოტამიური მოტივებისას პოულობს X საუკუნის ტაოურ ეკლესიებში ვ. ჯობაძე – დასახ. ნაშრ., გვ. 101-103, 143-146, 202-208.

თი ხელობის სისუფთავეც კი, თუმცა უფლისციხისა ანდა „ლავრის“ წმ. ილარიონ ქართველის „ფილიალის“ პატრონთ გაგვიჭირდება იგი საქართველოსთვის უჩვეულოდ შევრაცხოთ. ასეთი თვალსაჩინოება მოსესხებულისა აქ, ისევე როგორც წილკანში, უსათუოდ დაკვეთის თავისებურებით უნდა აიხსნებოდეს[42] ან კიდევ მაშენებელთა სხვადასხვა ტრადიციების მიმართ არც თუ ჩვეულებრივი დამოკიდებულებით.

ძალზე საგულისხმოა ის ცვლილებანიც, რაც განიცადა VII ეკლესიიდან მომდინარე ფორმებმა მომდევნო, VIII ტაძრის გამომკაფავ ოსტატთა ხელში. მათ გაიმეორეს კუთხის მოცულობანი – ოღონდ ოთხიდან ორი ტრაპეციისებრის ნაცვლად სამკუთხედად გამოკვეთეს – ე. ი. ეცადნენ, გუმბათქვეშა მონაკვეთი პლასტიკურად დატვირთული ყოფილიყო, მაგრამ არ ისურვეს ეკლესიის მასიური პლასტიკური სარტყლით მორთვა, მის მაგიერ კი კუთხეებზე თითქოს „შეკიდულ“ ტრომპებს დამატებითი თაღი შესძინეს. ასე გარდასახულნი, ისინი კახეთში კარგად ცნობილ კონქისებრ ტრომპებს[43] ემგვანება, ხოლო მათი საკმაოდ ახლო პარალელი IX საუკუნის ე. წ. „გუმბათიანი საყდარი“ გახლავთ სოფელ მატანის მახლობლად[44]. უკუაგდეს მათ ვოლუტებიც, სხვადასხვა შემოწერილობის თაღებიც, ამასთან – საერთოდ ნალისებურობაც, რაც ძველი ტრადიციისგან დაცილების უცილობელი მოწმობაა. ბუნებრივია, X საუკუნის ქართული ტაძრისთვის ნიშანდობლივი აღნაგობაც აქ უფრო თვალნათლივ გამოისახა, ვიდრე VII ეკლესიაში, რომელიც, ქართული ხუროთმოძღვრების წრეში დანახული, შეიძლება რამდენადმე „მოგონილი“ და მანერული მოგვეჩვენოს.

ამგვარად, „საბერეების“ დარბაზული ეკლესია IX საუკუნის მეორე ნახევრისა გამოდის, VII და VIII ტაძრები კი X საუკუნის პირველი ნახევრისა. ცხადია, მათ შორისაა მოქცეული IV ეკლესია, რომელიც IX-X საუკუნეთა მიჯნაზე თავსდება. იგი არა მხოლოდ ადგილმდებარეობით, სხვაგვარადაც „გარდამავალია“ მათ შორის. ერთი მხრივ, საკურთხევლის გეგმარება, ნამუშევრის ხარისხი მას III ეკლესიას აახლოვებს, მეორე მხრივ კი ტიპოლოგიით იგი „ამზადებს“ მომდევნო ტაძრებს.

---

[42] ღირსსახსოვარია, რომ წილკნის საეპისკოპოსო საყდარი VI საუკუნეში ეჭირა წმ. იესე წილკნელს, ერთს წმ. ცამეტ ასურელ მამათაგან. მის მოღვაწეობას ხომ არ მოჰყვა სირიული ელემენტების ასეთი მოჭარბება? ასეთი ახსნა კიდევ ერთი საბუთი იქნებოდა პირვანდელი ნაგებობის VI საუკუნის შუა ხანისათვის დასათარიღებლად, როგორც ამას გვთავაზობს ნ. ანდღულაძე (წილკნის ტაძრის შესახებ, *საბჭოთა ხელოვნება*, 9, 1984, გვ. 67-74).

[43] Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, გვ. 205.

[44] დ. თუმანიშვილი, „გუმბათიანი საყდარი“ მატანის მიდამოებში, *ძეგლის მეგობარი* 60, 1982, გვ. 28

ძალზე საგულისხმოა, რომ აქ არ არის რაიმენაირი მინიშნება გუმბათქვეშა „კონსტრუქციაზე“. ეს შეგვეძლო უბრალო შემთხვევითობად მიგვეჩნია, მდარე ხელობისთვის მიგვეწერა, რომ არა სხვა გარეჯული ეკლესიები, უწინარესად – დოდორქის „გუმბათიანი“ ტაძარი. იგი შედარებით ფაქიზი ნახელავია, „გუმბათქვეშა“ ფორმა კი არც აქ არის, რაც აუცილებლად გარკვეულ გემოვნებაზე მიგვანიშნებს და დროისმიერი ნიშანი უნდა იყოს, IX საუკუნეზე მიმთითებელი. „საბერეების“ ტაძართა დათარიღებისას, რასაკვირველია, მათი მხატვრობაცაა გასათვალისწინებელი, მით უფრო, რომ ფერწერა და არქიტექტურა თანადროული ჩანს. მხატვრობა იმავე ბათქაშზეა შესრულებული, რომლითაც მთლიანობაში ეკლესიები თუ კარიბჭე-ეგვტერებია გალესილი. ამას გარდა, არქიტექტორები აშკარად „გულისხმობენ“ ფერწერული გამოსახულების არსებობას. კარ-სარკმლები – ჩვენი სატაძრო აღმშენებლობისათვის საკმაოდ მოულოდნელად დიდია, რასაც, ალბათ, სხვანაირად ვერც ახსნის კაცი, თუ არა ეკლესიაში რაც შეიძლება მეტი რაოდენობით შუქის მიწოდების სურვილით, იმისთვის, უთუოდ, რათა დასანახი გამხდარიყო კონქებში, გუმბათებში, ადგილ-ადგილ თვით კედლებზე განთავსებული გამოსახულებანი.

და კიდევ ერთი: ხუროთმოძღვრულად „მკული“ ეკლესია-სამლოცველოები გარეჯის მრავალმთაში დროის გარკვეულ მონაკვეთში ჩანს – IX საუკუნის შუა ხანიდან X საუკუნის შუა ხანასა თუ მიწურულამდე. X საუკუნის გასულსა თუ XI საუკუნის დამდეგს ვითარება კვლავ იცვლება – ყოველ შემთხვევაში, გარეჯის მონასტრებში მაინც. „უდაბნოს“ ეკლესიები, „ნათლისმცემლის“ და ბერთუბნის მთავარი ტაძრები გაზრდილი მონუმენტურობისას ბევრად უფრო „მღვიმურია“ IX-X საუკუნეთა გარეჯულ ტაძრებთან შედარებით, გაცილებით ნაკლებ მისდევს „ნაშენ“ არქიტექტურისამებრ დანაწევრება-დამუშავებას[45]. რა არის ამის მიზეზი – ეს იმ საკითხთაგანია, რომელთა გადაჭრა მომავალი კვლევა-ძიების საქმეა, მის მონაპოვართა პირისპირ კი, ეგების, ახლებურად წარმოგვიდგეს, „საბერეების“ ეკლესიათა ხუროთმოძღვრებაც.

[45] გამონაკლისად მოჩანს ლავრის წმ. იოანე ღმრთისმეტყველის ეკლესია.

# კვლავ მოქვის ტაძრის ხუროთმოძღვრების შესახებ

(*ცხუმ-აფხაზეთის მეცნიერებათა აკადემიის შრომები,* IV, 2012, გვ. 227-239)

მოქვის ღმრთისმშობლის ტაძარი სხვა ჩვენს დიდ ეკლესიებზე, ერთდროულად, უფრო იღბლიანიცაა და – უფრო უიღბლოც. ერთი მხრივ: ის იმ მცირეთაგანია, რომელთა აშენების დროც საკმაოდ ზუსტად ვიცით და აგების თაოსნის ვინაობაც – იგი აფხაზეთის (ე. ი. დასავლეთ საქართველოს) მეფის, ლეონის აღმშენებლობაა, მან კი სულ ათი წელი, 957-967 წლების შუალედში იხელმწიფა; ტაძარმა შედარებით კარგად შემოინახა თავდაპირველი იერი – განსაკუთრებით სრულად მისი ინტერიერია შემორჩენილი, უთუოდ ერთი საუკეთესოთაგანი ჩვენს ხუროთმოძღვრობაში, თავისი დინამიკითა თუ დიდებულება-ზეიმურობით უაღრესად შთამბეჭდავი. მეორე მხრივ: XIX საუკუნეში მოქვის დიდი ხნის მიტოვებულ კათედრალზე ზრუნვა თავის თავზე აფხაზეთის უკანასკნელმა მთავარმა, უგანათლებულესმა თავადმა მიხეილ შარვაშიძემ აიღო; მისმა მოწვეულმა ოსტატებმა, უწინარესად, მოდებული მცენარეულობისგან დაზიანებულ ნაგებობის პერანგს „მიხედეს“ – ეკლესიის გადარჩენის გზად მათ მომაპირკეთებელი ქვების მთლიანად გამოცვლა დაინახეს, წინანდელი პროფილებიც შეძლებისდაგვარად გაიმეორეს, მაგრამ X საუკუნის ხელობის მინაგვანიც კი ვერაფერი გააკეთეს; ამის გამო კი, მნახველნი მოქვს ნაკლებად ეტანებიან, სიძველის მოყვარულთაც კი უშლის ხელს თლის სიმშრალე თუ მოსართავთა სიხისტე.

უცნაური ხვედრი შეხვდა მოქვს მეცნიერებაშიც – მკვლევარნი მას საუკუნეზე მეტი ხანია იცნობენ, ამ დროს, თითქმის ყოველთვის მათთვის საგულისხმო თვით ის კი არ არის – ერთი უმნიშვნელოვანეს გამონაკლისთაგანი, რასაკვირველია, ლევან რჩეულიშვილის ნაშრომია (Rcheulishvili, 1988: 46-66) – არამედ სხვა ნაგებობებთან მისი ნამდვილი

თუ წარმოსახული ურთიერთობა. საბედისწეროდ, ამ მხრივ, ნიკოდიმ კონდაკოვის სასხვათაშორისოდ ნათქვამი გამოდგა: „გეგმა მისი (*მოქვის – დ. თ*) იმითაა ღირსშესანიშნავი, რომ ხუთი ხომალდისგან (ნავისგან) შედგება, ისევე როგორც კიევის წმ. სოფიას გეგმა, რაც ქართულ არქიტექტურაში იშვიათად გვხვდება“-ო (Tolstoy, Kondakov, 1891: 56). ამ დაკვირვებამ, როგორც ჩანს, არაერთ ადამიანს დაუკარგა მოსვენება, რისი ტრაგიკომიკური გამოვლინება ნიკოლოზ სევეროვის მოსკოვში გამოცემული წიგნის „Памятники грузинского зодчества“ ერთი ადგილია – მოქვის ტაძრის ანოტაციაში კითხულობთ: „თავისი ხუთნავიანი გეგმის... აღმოსავლეთით შვერილი აფსიდებით, მეორე სართულის ვრცელი... პატროკინეთი და სხვა ნიშნების მთელი რიგით, მოქვის ტაძარი კიევის რუსეთის ძეგლებს უახლოვდება... მაგრამ კედლების ქართული არქიტექტურისათვის ტიპიური წესით ამოყვანა ძველრუსული პროტოტიპის ადგილობრივ გადამუშავებას მოწმობს“ (Severov, 1947: 194). ეს „ძველრუსული პროტოტიპი“, ცხადია, იგივე კიევის წმ. სოფია თუ იქნება და მისი „წინასახეობა“ მეტად უცნაური ჩანს, თუ გავითვალისწინებთ, რომ მისი დაფუძნების უადრესი შესაძლო თარიღი 1017 წელი, ნახევარი საუკუნით ჩამორჩება მოქვის დასრულების უგვიანეს შესაძლო წელს – 967. ამგვარი შეუსაბამო მსჯელობა, რა თქმა უნდა, არ ეკუთვნის და არც შეიძლება ეკუთვნოდეს ნ. სევეროვს, თუმცა იმხანად მან თბილისში დიდი გულისწყრომა გამოიწვია და მავანთ განხილვა-დისკუსიების დროს ავტორისა და გ. ჩუბინაშვილისა და მის თანამდგომთათვის ნაირგვარი ბრალდებების წამოყენების საბაბი მისცა; არადა, ის მისი მოსკოველი რედაქტორის შეტანილი „შესწორებაა“ – უკიდურესი, თუმც არა ერთადერთი მაგალითი იქაური გამომცელობების დაურიდებლობისა. ოღონდ რაღაცით ხომ უნდა აიხსნებოდეს ასეთი ახირება, მარტივზე უმარტივესი ქრონოლოგიის უგულებელყოფა? თანაც არც ეს გვაკმარეს – არცთუ დასაწუნი სწავლული, ნიკოლა ბრუნოვი ერთერთ ნაშრომში, ისევ და ისევ კიევურ ძეგლებთან დაკავშირებით, მოქვის ტაძარზე იმასაც ამბობს, „XI საუკუნეს მიეკუთვნება“-ო (Brunov, 1952: 22-23). ამ საკვირველი გარემოების ახსნა, ალბათ, ერთადერთია – ზოგიერთ მკვლევარს აშფოთებდა (ეგების, ახლაც აშფოთებს), ვაითუ რუსული არქიტექტურა ვინმეს სამხრეთკავკასიურ-ქართულზე დამოკიდებული მოეჩვენოსო – ეს მით უმეტეს, რომ არის ბუნდოვანი ცნობები ჩვენი გალატოზების რუსეთს ჩასვლის თაობაზე. ამ „უხერხულობიდან“ გამოსავალი იოლად მოიძებნება – კონსტანტინეპოლურ წინასახეებზე მითითება, რაკიღა ისედაც აშკარა იყო კიევის X-XI საუკუ-

ნეების ტაძართმშენებლობა, ზოგადად საეკლესიო ხელოვნებაც, ვიწრო აზრით „ბიზანტიურისგან“, კონსტანტინეპოლურ-თესალონიკურისგან რომ მომდინარეობს; ეს ვერც იქნებოდა სხვანაირად – ახლადგაქრისტიანებული ქვეყანა გარდაუვალად უნდა „დამოწაფებოდა“ რელიგიური ცხოვრების ყოველმხრივ ჩამოყალიბებული ფორმების პატრონ მეტროპოლიას – თუ მაინცდამაინც, განცვიფრების ღირსი უფრო ისაა, რომ ასიოდ წელიწადში ჩვენ რუსეთის მიწა-წყალზე ბევრს მხატვრულად თავისებურსა და გულისხმასაყოფელს ვხედავთ. ასეა თუ ისე, კიევის (ასევე ნოვგოროდის) კათედრალების გეგმარების „ნიმუშებიც“ „ბერძენთა“ იმპერიის დედაქალაქში უნდა დაძებნილიყო – და მოიძებნა კიდეც. სწორედ ნ. ბრუნოვმა დაახარჯა ყველაზე მეტი დრო და ძალღონე ისტანბულ-კონსტანტინოპოლში „ხუთნავიანი“ ტაძრების აღმოჩენას, ხოლო მოქვის „გაახალგაზრდავება“ ამ ვითარებაში, ასე ვთქვათ, „დამატებითი დამცავი ღონისძიება“ გამოდის.

მაგრამ ზემორე მსჯელობა, საფიქრებელია, მეტისმეტად განყენებული და, იქნებ, გაუგებარიც კია. მაინც რაზეა საუბარი? გავიხსენოთ, პირველად, როგორაა აღნაგი მოქვის ტაძარი. როგორც ცნობილია, ეს გუმბათოვანი ნაგებობაა, სადაც გუმბათი ოთხ ჯვრისებრ ბურჯზეა დამყარებული; სამნაწილიანი საკურთხეველი აღმოსავლეთისკენ სამი შვერილი აფსიდით გამოდის; მთავარი სივრცის მოგრძო დასავლეთი ნაწილი ბურჯების კიდევ ერთი წყვილით სამად იყოფა; შენობის დასავლეთ კიდეზე ნართექსია, ადრე ნაოსისგან სამთაღედით (ის, ეტყობა XIX ს-ის განახლებამ იმსხვერპლა) განყოფილი, სამხრეთით და ჩრდილოეთით კი ტაძარს დამატებით ექვს-ექვსი მომცრო სადგომებისგან შემდგარი ფრთები მიუყვება („ფრთა“ აქ, სრულებით პირობითად, შენობის გვერდით დამატებით ნაწილებს აღნიშნავს). ახლა კიევის წმ. სოფია ვნახოთ: გუმბათი აქაც ჯვრისებრ ბურჯზეა დაყრდნობილი, აფსიდები – აქაც შვერილია; ამას გარდა, სწორკუთხა მკლავების ბოლოებში ორ-ორ სვეტზე გადაყვანილი თაღებია, მათსა და მკლავთაშორისებს წინ კი დამატებითი კომპარტიმენტებია განთავსებული – მოგრძო, მკლავთა პირის გაყოლებითა და კვადრატული, კვადრატულივე მკლავთაშორისების მიმდებარედ; კვადრატულად მოფარგლული სივრცეები ავსებს ორსავ დასავლეთ კუთხესაც. კიევის საყდრის გეგმაზე დახედვისას გასაგები ხდება, რამ დაბადა „ხუთნავიანობის“ ცნება – კედლის მოცულობანი, რომელნიც კუთხისა თუ დამატებით სივრცით მონაკვეთებს მოსაზღვრავს, ზუსტად იმ ზომისა და მოყვანილობისაა (სულ ოდნავ გარეთა კედლების შესაბამისი ნაწილებით სხვაობს), რაც

გუმბათის საყრდენები და თვალი ბუნებრივად „ალაგებს“ მათ მწყობრ მწკრივებად, რომელნიც გრძივ „დერეფნებს“ სახავს, მათში კი მხოლოდ შუა რიგებია ცენტრში მთავარი (ტაძარი ხუთგუმბათიანია) გუმბათის დასადგმელად „გაწყვეტილი“, თითქოსდა ერთ-საბჯენ-მოკლებული. მეორე მხრივ, სივრცით-მოცულობითი გადაწყვეტის თვალსაზრისით, მოქვიცა და კიევის წმ. სოფიაც შეიძლება აღიწეროს, ვითარცა „ჩაწერილი ჯვრის“ ოთხბურჯიანი კომპოზიციები სამმხრივ შემოვლებული სადგომებით. ნ. ბრუნოვმაც კონსტანტინეპოლურ ტაძრებში სწორედ ამდაგვარი შენობები გამოძებნა, მათი დადგინების გზაც მონიშნა და „ხუთნავიან“-გუმბათოვან ტაძრებს შორის უსრულქმნილესად ძველრუსულები მიიჩნია კიდეც. გასაჭირი ისღა იყო, რომ: ა. არაერთი ეკლესიის აგების დრო არ ყოფილა საკმაოდ გამორკვეული; ბ. გვერდითი ფრთები ისტანბულის ერთ ტაძარსღა შერჩენოდა; გ. ნ. ბრუნოვის განსჯათა საფუძველი აღმოსავლეთქრისტიანული ხუროთმოძღვრების ისტორიის შესახებ ო. ვულფის თეორია გახლდათ – შესაშურად მწყობრი, თანადროულად კი გამარტივებულიც და თავადაც ფაქტობრივად შესამტკიცებელი. ჩვენი სამსჯელო საგნისთვის ახლა ნაკლებად აქვს მნიშვნელობა ო. ვულფ-ნ. ბრუნოვის ზოგად კონცეფციას გუმბათოვანი ტაძრის სახეცვლისას, მის ძლიერსა თუ სუსტ მხარეებს, აი, ქრონოლოგიასა და რეკონსტრუქციებს უყურადღებოდ ვერ დავტოვებთ. ამ კუთხით ნ. ბრუნოვის შეხედულობებისთვის არაერთხელ შეუყენებიათ წყალი, თანაც ნიშანდობლივ მისთვის – და ჩვენთვისაც! – ფუძემდებელ, უფრო ძველ, IX-X საუკუნეების ნაგებობებს რაც შეეხება. მაგალითად, 1960-იან წლებში ა. ჰ. ს. მეგოუმ (Megaw) 907-908 წლების კონსტანტინოს ლიპსის ეკლესია (ახლანდელი ფენარი ისა ჯამის ჩრდილოეთი ნაგებობაა) წარმოადგინა, როგორც შენობა აღმოსავლეთსა და დასავლეთ კუთხეებზე წარზიდული მომაღლო მოცულობებითა და ღია თაღებიანი კარიბჭით (ის რამდენადმე ოშკის სამხრეთ პორტიკს წააგავს) დასავლეთი შესასვლელის წინ (Megaw, 1964). ან კიდევ – დღეს უეჭველია, რომ ნ. ბრუნოვისთვის ერთ-ერთი ამოსავალი, მის (და რიგ სხვა მეცნიერთა) მიერ VI-VII საუკუნეთა ძეგლად ჩათვლილი ქალენდერჰანე ჯამი – XII საუკუნისაა (შდრ., მაგ., დაჯამებულად: Restle, 1990: 551-558), ეს კი საკმაოდ ურყევს ძირს როგორც „ხუთნავიანობას“, ასევე მთლიანობაში ჯვარგუმბათოვანი არქიტექტურის განვითარების ო. ვულფ-ნ. ბრუნოვის ისტორიულ სურათსაც.

ამასთან ერთად, თავისთავად ჯვარგუმბათოვანი სახის ბირთვის თანმხლები გვერდითი ფრთების არსებობა ამჟამად დადასტურებულად

შეიძლება მივიღოთ. ყოველ შემთხვევაში, ასეთია შედეგი კვლევა-ძიებებისა, რაც ლიობა თაისმა ჩაატარა, რომელმაც IX-XII საუკუნეთა ეკლესიებზე შერჩენილი კვალით მათ მთელ წყებას თავდაპირველი სამმხრივი შემოშენება დაუდგინდა (Theis, 2005). არც ისეა საქმე, თითქოს გერმანელ მკვლევარებს უბრალოდ „მოეცოცხლებინოს“ ნ. ბრუნოვის თვალსაზრისი. წინაპირველად, ის, სავსებით მართებულადაც, არ იზიარებს „ხუთნავიანობის“ თვით განსაზღვრებას. კაცმა რომ თქვას, ის ამ საკითხზე არც ყოვნდება; ამის ნაცვლად მას მოჰყავს იოჰანეს კოლვიტცის 1934 წელს გამოთქმული მსჯავრი, ეს ტერმინი მეტისმეტად „გეგმისმიერია“ და არც ის შეიძლება, „ასეთი განსხვავებული რაგვარობანი (Qualitäten), როგორიცაა კამაროვანი [მკლავები] და კუთხის სივრცეები ისეთ ერთეულად შევაერთოთ, როგორიცაა ნავი“-ო, აქედან კი ლ. თაისი უბრალოდ ასკვნის, ეს სახელდება „შეცდომაში შემყვანი“ არისო (Theis, 2005: 19). სხვათა შორის, ამდგავარივე დასკვნა ლ. რჩეულიშვილმა თავადვე ნ. ბრუნოვის შესრულებული ანალიზიდან „გამოიყვანა“. სახელდობრ, უკანასკნელს ერთგან უწერია, კონსტანტინეპოლურ ეკლესიებში „კიდურა გვერდითი ნავები მუდამ ცენტრალური ნაწილის მინამატების ხასიათს ატარებს“-ო (Brunov, 1952: 22). სწორედ ეს დაკვირვება უნდა გამხდარიყო“-ო, ეხმიანება ამ მოსაზრებას ლ. რჩეულიშვილი, „ტიპოლოგიის დადგენისას ერთი უმთავრესი ფაქტორი – თუკი „გვერდითი ნავები“ მხოლოდ და მხოლოდ „მინამატებია“, რომელნიც დამოუკიდებელ ელემენტებად არ შედის ცენტრალური სივრცის სტრუქტურაში, მაშინ ამგვარი კომპოზიციის „ხუთნავიანი ტაძრის“ სქემისადმი მიკუთვნება, სრულებით უკარგავს სიცხადეს ცნებას „ხუთნავიანობისას“. რადგან ეს „მინამატები“ ან გარშემოსავლელებია ანდა გალერეები, არამც და არამც კი „ნავები“ (Rcheulishvili, 1988: 64). რასაკვირველია, ლ. თაისი არც ვულფ-ბრუნოვის დარვინისტულ-ევოლუციონისტური ყაიდის „განვითარების თეორიას“ იწყნარებს ე. წ. „გუმბათოვანი ბაზილიკის“ ჯვარგუმბათოვან ეკლესიად „გადაზრდისას“, მისი აღიარება, აკი ითქვა, თუნდაც ქალენდერჰანეს გადათარიღებამ შეუძლებელყო. მისთვის გვერდითმინაშენებიანი ჯვარგუმბათოვანი ნაგებობები ერთ-ერთი, თუმცა ისტორიულად საყურადღებო ქვეჯგუფია სწორედ რომ ჯვრისსახა გუმბათოვანი ნაგებობებისა; ბიზანტიელ ოსტატთა შემოქმედებითი მცდელობის მსვლელობისთვის, მისით, საგულისხმო ისაა, რომ შემუშავდა პირამიდულად აწყობილი გარე მოცულობა ტაძრისა (ერთსართულიანი გვერდითი ნაწილები – საკუთრივ ეკლესია – გუმბათი); რომ გვერდითი ფრთები კონსტანტინეპოლის

ტაძრებს პალეოლოგოსთა ხანაში კი არ გასჩენია, როგორც ხშირად ფიქრობენ, სწორედ შუაბიზანტიურში, პალეოლოგოსების ზეობაში კი ისინი ხშირად მოუნგრევიათ კიდეც; თანადროულად, მკვლევარი იმასაც მიგვითითებს, რით სხვაობს IX-XII და XIII საუკუნის მერმინდელი მინაშენები – გვიანბიზანტიელი მშენებლები დამოუკიდებელ-განკერძოებულ სადგომებს აგებენ, შუაბიზანტიური დროისანი კი გარეთა ფრთებსა და შუა ბირთვს აუცილებლად უკავშირებენ ერთი მეორეს (Theis, 2005: 181).

ყურადღების ღირსია კიდევ ერთი რამ: ლ. თაისის გამოკვლევის თანახმად, გვერდითი ფრთები – გამონაკლისი, თითქოს, გიულ ჯამეღა არის – ხით იყო დახურული, ზემოდან კი ბანი ჰქონდა, რომელიც აღმოსავლეთი და დასავლეთი კუთხეების ორსართულიანი მოცულობების ზედა სათავსებს შორის სავალს წარმოადგენდა. ჩვენთვის, ერთი მხრივ, ეს დასტურია ასეთი „პარმაღების“ შესაძლებლობისა სატაძრო შენობაში – ბანი უნდა ჰქონოდა ხომ (სხვა არც გამოდის რა!) გურჯანიის ყველაწმინდის დიდი ხანია გამქრალ სამხრეთ კარიბჭეს. მეორე მხრივ, რაოდენ უცხოდაც შეიძლება გვეჩვენებოდეს ერთიანად გუმბათიან-კამაროვან ნაგებობაში ასეთი ზომა-წონის ძელოვანი თუ ფიცრული ჩანართები, მათ ვერაფრით უარყოფ, მით უმეტეს, რომ ისინი საქრისტიანოს აღმოსავლეთშიც არის მიკვლეული – ასე, კარტმინის (ტურ აბდინი, შუამდინარეთი) 512 წლის კამაროვან ეკლესიას ხით დახურული მინაშენები ჰქონია (Palmer, 1990: 128); იქნებ ხის კონსტრუქცია უნდა ვიგულისხმოთ, თუგინდ, წრომის ტაძრის სამხრეთი და ჩრდილოეთი კარიბჭეების გადახურვად, სადაც კამარა ტაძრის მკლავთა სარკმლებს წაეფარებოდა? ჭირს ეს წარმოისახო – მაგრამ არ გვეუცხოვება, ვთქვათ, ხის პატრონიკების სურათი წირქოლსა ან ენი რაბათში? ან მარმარილოთი და მოზაიკით მოკაზმულ კონსტანტინეპოლურ ეკლესიებს მოუხდება – ჩვენს თვალში! – მათ წინკარში გათლილი მორები ან „ლამფა“-ჭერი?

მცირეოდენი კონსტანტინეპოლის აღმოსავლეთ საქრისტიანოს „განაპირა მხარეების“ არქიტექტორისთვის მნიშვნელობაზეც ითქმის. ლ. თაისი არაერთხელ მიუთითებს ცალკეული ფორმებისა თუ ხერხების შეღწევას „რომაების“ იმპერიის სხვა სანახებსა ან სხვა ქვეყნებსა თუ ხალხებთან – რუსეთში, ბულგარეთში... – მეტად დამახასიათებელია, ამავე დროს, გრაჩანიცას XIV საუკუნის სერბულ ტაძარზე ნათქვამი, მისი „პირამიდალური ფორმა, რაც ახლებური გეგმარებითი კონცეპტი ჩანდა... შემდგომი განვითარებაა დაგეგმარების ჯერ კიდევ შუაბიზანტიურ ხანაში გამომუშავებული პრინციპისა“-ო (Theis, 2005: 182). პირვე-

ლი ჩაკითხვისას შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ აქ იმგვარივე, გვარიანად მობეზრებული კონსტანტინოპოლო-თუ ბიზანტინოპოლოცენტრიზმია გამომჟღავნებული, როგორც, მაგალითად რიჰარდ კრაუტჰაიმერის გამონათქვამში მეფე მილუტინის ანაგებ, ამავე სერბულ ეკლესიებზე: „სხვაგან ვერსად მიაღწია გვიანბიზანტიურმა არქიტექტურამ გარეთა გადაწყვეტის ამაზე მეტ უხვ ფანტასტიკურობას, ვიდრე მილუტინის ამ ნაბოლარა ეკლესიაში“ (Krautheimer, 1981: 462). მაგრამ ეს შთაბეჭდილება განგიქარდებათ, რაწამს ლ. თაისის წიგნის იმავ გევრდზე წაიკითხავთ: „შუაბიზანტიური ხანის გეგმარებითი კონცეპტი, მეტადრე რუსეთსა და ბალკანეთში, წყარო შეიქმნა ამ ქვეყნების ეროვნულად ჩამონაკვთულ (national geprägte) არქიტექტურაში თავისთავადი განვითარებისა“-ო. ეს დებულება რამდენიმე კუთხითაა ყურადღებამისაქცევი. ჯერ ერთი, ის გვიმოწმებს, რომ ამ მეცნიერს არ სტაცებს თვალს რაგინდა იყოს გამოხატული გარეგნული მსგავსება და მხატვრულ იდეათა, დღეს როგორც იტყვიან, „ტრანსფერი“ მის თვალში სულაც არ გამორიცხავს არსებრივ ცვლილებებსა და შემოქმედებით გარდასახვას. ქართული მეცნიერებისთვის ეს, იქნებ, ვერაფერი სიახლეც იყოს – შორს წასვლა არც გვინდა – ლ. რჩეულიშვილის დამოწმებულ შრომაშიც ამოიკითხავთ: ერთი ქვეყნის მხატვრულ მონოპოვართა მეორის ხელოვნებაში გამოყენება „თავისთავად ცხადი, ეჭვმიუტანელი ფაქტია ყოველი კულტურის განვითარებისა. თავი და თავი კი ისაა, როგორააა „აჟღერებული“ ესა თუ ის გინდაც მოსესხებული ელემენტი. უკანასკნელი კი ადგილობრივი პირობებით, ადგილობრივი მოთხოვნებითა და მხატვრული ამოცანებით განისაზღვრება“-ო (Rcheulishvili, 1988: 65-66). არკი უნდა დაგვავიწყდეს – ზერელე „გლობალიზმ“ – „ინტერნაციონალიზმის“ ვითარებაში, მით უმეტეს გერმანულენოვანი მკველავარისთვის, თავად სიტყვა „ნაციონალურის“ მოხმობაც კი, რომლის დანახვა-გაგონებისას მაშინვე „ნაციონალიზმი“ და მთლადაც „ნაციონალსოციალიზმი“ ელანდებათ, არა მარტო მეცნიერული კეთილსინდისიერების გამომჩენია, არამედ პიროვნული სითამამისაც. შემდგომ, ეს გვიხსნის, რატომ არ შესდგომია ლ. თაისი დაწვრილებით გარჩევას სლავური სახელმწიფოების მაგალითებისა, თუნდაც კიევის წმ. სოფიის, რომლის გეგმა და ფასადის ნახაზი ტაბულა 2-ზე აქვს მოცემული – როგორც ეტყობა, მისი თვალთახედვით, ეს მისი საკვლევისგან განსხვავებული საგანია, ცალკე სარკვევი. დასასრულ, გასაგები ხდება ისიც, რა მიზეზითაა, მოქვის ტაძრის ხსენება მასთან მარტოოდენ სხვათა ნაშრომების გარდათხრობისას რომ გაისმის – ეჭვი არ მეპარება,

იმიტომ, რომ ის კონსტანტინოპოლურ შენობებს სლავურზე მეტადაა დაცილებული.

ვფიქრობ, ზედმეტი არ უნდა იყოს კიდევ ერთხელ დავადაროთ ერთმანეთს ბიზანტიის დედაქალაქის ხუროთმოძღვრების ნაწარმოები ერთი და კიევისა და მოქვის ტაძრები – მეორე მხრივ. პირველი, რაც თვალს მაშინვე ხვდება, ჩვენი და სამხრეთ-რუსული (თუ უკრაინული) ტაძრების მომეტებული ზომებია. ისედაც ცნობილია შუა-თუ გვიან-ბიზანტიური ეკლესიების შეფარდებითი სიმცირე და ეს რიცხვითი მონაცემებითაც შეგვიძლია დავადასტუროთ – მოქვის ტაძრის მიახლოებითი (რადგან ნახაზზე გადაზომვით ვხელმძღვანელობ!) სიგრძე 29 მ-ია, კიევის წმ. სოფიასი – 31 მ., ამ დროს კი, კონსტანტინეპოლური ნაგებობებისა – 20 მ-ის სიახლოვესაა (მაგ., ატიკ ჯამი, IX ს. – ეს, სხვათა შორის, ჩვენი დოლისყანას მსგავსი შენობაა – 22 მ., კონსტანტინოს ლიპსის ეკლესია – 19 მ., ესკი იმარეტ ჯამი, 1080-იანი წწ. – 21 მ.). ახსნა ამ გარემოებისა ძნელი არაა და უპირველეს ყოვლისა, ამ ეკლესიების დანიშნულებაშია საძიებელი – ბიზანტიის სატახტოში IX თუ მომდევნო საუკუნეების დღევანდლამდე მოღწეული ტაძრები, უპირატესად სამონასტროა, ან კიდევ სასახლის კუთვნილი (ბუდრუმ-ჯამე, 920-922 წწ.), მოქვისა და კიევის კი, ორივე საეპისკოპოსო კათედრალები, თანაცვე, გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობისა; ცხადია, მათი სიგრძე-განი გარდაუვლად განსხვავებული, აღმატებული უნდა ყოფილიყო.

თუ ახლა გეგმარებით-სივრცით-მოცულობით მხარეს მივუბრუნდებით, წინ უფრო თავად უკანასკნელთა შორის სხვაობები წამოიწევს. თავდაპირველი ნაწილი კიევის წმ. სოფიასი მოხაზულობით თვალნათლივ კვადრატს უახლოვდება, მოქვის საყდარი კი არანაკლებ გამოკვეთილადაა საკურთხევლისკენა ღერძის გასწვრივ „გაწელილი“. ამ წახნაგით რუსთა დიდი მთავრის, იარსოლავ ბრძენის აღმშენებლობა უდავოდ ბიზანტიურ ნიმუშებს უახლოვდება, სადაც სიგრძივობა შუაბიზანტიური ხანის დასაწყისიდან სავსებით უმაგალითო ხდება. მოქვის მშენებელი, პირიქით, ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიული სახეცვლის ერთერთ მიმართულებას მისდევს, რომელიც, კაცმა რომ თქვას, VI საუკუნის მეორე ნახევარში, შიომღვიმის წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესიისა და მცხეთის წმ. ჯვრის დიდი ტაძრის მშენებლობისას იჩენს თავს, უმწვერვალეს გამოხატულობას კი IX და X საუკუნეებში ჰპოვებს და არსუკიძისეული სვეტიცხოვლის საპატრიარქო კათედრალით გვირგვინდება (თუმც კი, როგორც ვიცით, მას სიგრძივობისკენ V საუკუნის

ბაზილიკის ნაშთები უბიძგებდა). კვლავ ბიზანტიურ-ბერძნული მაგალითებისკენ იხრება კიევის წმ. სოფია, ძირითადი სატაძრო სივრცის მოფარგვლის თვალსაზრისით. სამივე სწორკუთხა მკლავი იქ გარშემოსავლელისკენ სამთაღედებით იხსნება. კონსტანტინეპოლური ხუროთმოძღვარნიც, როგორც წესი (არის გამონაკლისებიც – მაგ. ატიკ ჯამი და პანტოკრატორის მონასტრის – ახლა მოლა ზეირეკ ჯამი, XII საუკუნის პირველი ნახევარი – ორი ეკლესია), ნაოსის გვერდით სათავსებთან დაკავშირების ასეთ წესს ირჩევენ. სამთაღედები თითქმის ყოველთვის გვაქვს ლ. თაისის შესწავლილ „ჩაწერილი ჯვრის“ ტიპის ეკლესიებში (უკვე დასახელებულთა გარდა – კილისე ჯამი, 1100 წ-ის ახლოს, ოდალარ ჯამი, XII ს.) გვერდითი მკლავების პირზე; სხვა სახის გუმბათოვან ეკლესიებში, ე. წ. „გარშემოსავლელიანში“ (ambulatory church, Umgangskirche) – სადაც გუმბათი მძლავრ მასივებზეა ჩამოყრდნობილი, მათი სიგანის ნახევარი კი ბრტყელ მკლავებს უჭირავს – ოთხივე მკლავია თაღებით ახდილი.

ამრიგად კი გამოდის, რომ კიევში ნაოსის მოწყობისას ორი ტიპოლოგიური ერთეული იქნა გათვალისწინებული. მოქვში – სულ სხვა სურათია: განივ მკლავებში არა ერთი სამმაგი ღიობია, არამედ სამი განცალკევებული კარი. სამთაღედი, ე. წ. „ტრიბელიონი“, აქ, ალბათ, ოდესღაც დასავლეთით იქნებოდა. მართალია, სრული დარწმუნებით ამას ჯერხანობით ვერ ვიტყვით – ჩვენ არ შეგვრჩენია თაღთა დასაყრდენი საბჯენები, არადა, მათი რაობიდან გამომდინარეობს ტაძრის შუაგული სივრცისა და ნართექსის დაკავშირების რაგვარობა – თუ აქ სვეტები მდგარა, მაშინ ეს „კონსტანტინეპოლური“ რიგის სამთაღოვანი კარი იქნებოდა, თუ კედლის მონაკვეთები – ისეთივე თაღოვანი ღიობები, როგორც გვერდით მკლავებში გვაქვს. უფრო სავარუდო მაინც სვეტები უნდა იყოს, თუ არა, რაღა აქ მოიშლებოდა მკვიდრი წყობა, თუ აქვე, სამხრეთითა და ჩრდილოეთით ის შეულახავად დგას. ასე რომ, მეტი ალბათობით აქ ტრიბელიონი უნდა ვიგულისხმოთ, ისევე, როგორ ზუსტად ამავე ადგილზე არსუკიძისეულ სვეტიცხოველში (ნე-

[1] გიულ ჯამი, XI ს., ქალენდერჰანე, XII ს.; ასევეა „გარშემოსავლელიანი ეკლესია“ მეორე ქვეტიპში, სადაც შუაში ორი კვადრატული სადგომია ზედ გუმბათით (მაგ., მანგანას მონასტრის წმ. გიორგის ეკლესია, კონსტანტინე IX მონომახოსის (1042-2055) აგებული, პამმაკარისტსის მონასტრის ეკლესია – ახლა ფეტიე ჯამი, XI-XII სს-ისა, კიპსის მონასტრის სამხრეთი ეკლესია, XIII-XIV სს-ის მიჯნა და ა. შ.; ასეთივე უნდა ყოფილიყო ბასილი I მაკედონელის აშენებული და 880 წ-ს სატფურებული სახელგანთქმული ნეა ეკლესიაც: იხ., Restle, 1990:511, სურ. 70; 529-537. სურ. 80; 568, სურ. 96

ტავ, მოქვის ზეგავლენით თუ მელქისედეკ კათალიკოსის ბიზანტიიდან ჩამოყოლილი შთაგონებით გაჩნდა ის მცხეთის საპატრიარქო კათედრალში?); ორივეგან ეს, უცილობლად საზეიმო, შესასვლელი მოგვიანო გადაკეთებებმა შეიწირა – მოქვში, როგორც ვიცით, XIX საუკუნეში, მცხეთის კათედრალში, იქნებ, უფრო ადრეც. ძნელი სათქმელია, როგორ „მუშაობდა“ ხუროთმოძღვრულ-მხატვრული შთაბეჭდილების აზრით ეს „დედაქალაქური“ ელემენტი არაგვისა თუ დნეპრისპირა ქალაქების მთავარ ტაძრებში. სამაგიეროდ, სავსებით ნათელია, როგორი დატვირთვა აქვს (თუ ჰქონდა პირველად) თაღთა ჯგუფებს კონსტანტინეპოლურ ინტერიერებში – მათი მეშვეობით მთავარი სივრცე გვერდითებისკენ „გადაიხსნა“, უკანასკნელნი კი ვიზუალურად „შემოდის“ მასში; მსგავსი რამ შეიძლება კიევის ტაძრის სამთავ მკლავშიც ვნახოთ; საკვირველი კია – თავისთავად ყველა გვერდითი სივრცე, მკლავთაშორისებიც კი, სავსებით იზოლირებულ-ჩაკეტილი რომაა. მოქვში აზრის გამოთქმა მხოლოდ გვერდით, ასე ვთქვათ, „სამ-ღიობედებზე“ შეგვიძლია და აქ სულ სხვა რამაა – თაღოვან ხვრელობებს შორის მორჩენილი შუაკედლისები საკმარისია, რათა თვალმა უფრო კედელი აღიქვას, ვითარცა სივრცეთა გამმიჯნავი, ვიდრე ღიობები, როგორც მათი დამაკავშირებელნი. იქნებ, მოქვი სხვა ქართულ ტაძრებთან მიმართებით უფრო „მოღიავებულიც“ იყოს, ის კია ნამდვილი, ბიზანტიურებთან შედარებით იგი „ჩაკეტილი“ რომაა.

ამას ისიც უნდა დავუმატოთ, რომ გასასვლელების ასწვრივ ყველა განსახილველ შემთხვევაში ღიობებია – დიდრონი სარკმლებისა კონსტანტინეპოლის ეკლესიებში, პატრონიკეებისა – მოქვსა და კიევში. წმ. სოფიას ტაძარში – კვლავ სამთაღედებია, რომელნიც შემოსასვლელებისა თუ ბიზანტიური მაგალითების ფანჯრების მსგავსად „შლიან“ სამღვდელმსახურო სივრცის საზღვრებს. პირუკუ, მოქვში კვლავაც ღიობთაშორისი კედლების ზედაპირები მეტობს – ისინი, ისევე როგორც პირველ სართულზე, არ გვიშლის გვერდითი სათავსების არსებობა დავინახოთ, მაგრამ არ „გვიშვებს“ გარეთ, არ „აუქმებინებს“ ღიადებს საკუთრივ ეკლესიის მოსაზღვრულობას. ამდენად, მოქვისა და კიევის წმ. სოფიას ინტერიერთა, ასე ვთქვათ, „მეორე სართულზე“ დაკვირვება ასევე გვარწმუნებს, რომ უკანასკნელი ბიზანტიურ არქიტექტურულ გემოვნებასთან უფრო ახლოსაა, ვიდრე ჩვენებური ტაძარი. ამასთან წარმოჩინდა ამ ორის დამსგავსებული, ხოლო კონსტანტინოპოლურთაგან განმასხვავებელი ნიშანი – ორივეგან ნართექსისა და გვერდითი ფრთების თავზე პატრონიკენია გამართული. მხოლოდ

ვიდრე ამაზე გავაგრძელებ მსჯელობას, მცირეოდენი სამხრეთ-ჩრდილოეთით განთავსებული თავად სადგომების შესახებაც უნდა ვთქვათ. გეგმარებით მოქვის კიდურა მოცულობები კიევისაზე უფრო წააგავს კონსტანტინეპოლის ნაგებობებისას. კიევის საყდარში ცენტრალურ ნაწილზე შემოვლებული სივრცე მეტ-ნაკლებად ერთიან-დერეფნისებრია, აღმოსავლეთ ბოლოებშიღაა აფსიდიანი სამლოცველოები. ბიზანტიურ ეკლესიებში განაპირა ფრთები დანაწევრებულია ხოლმე – მაგალითად კილისე ჯამიში სამხრეთით შუაში თაღოვანი კარიბჭეა, თავ-ბოლოში კი ცალკე სათავსები (აღმოსავლეთისა – აფსიდიანი ეგვტერი). ორთავ ფრთა სამნაწილიანია გიულ-ჯამისა და ოდალარ ჯამიში, პირველში კი, თან, შუაში კვლავ თაღოვანი კარიბჭეა. არც მოქვშია აქეთ-იქით მთლიანი სივრცითი „სარტყელი“ – აღმოსავლეთი მკლავისა და დასავლეთი მკლავის დასავლეთი ნახევრის სწორზე გამოცალკევებული ოთახებია (აღმოსავლეთისანი – აფსიდიოლებითაა დაბოლოვებული, ამდენად – ეგვტერებია), მათ შორის კი ურთიერთს გასასვლელებით გადაბმული, სხვადასხვა მოყვანილობის სადგომები. ამ მსგავსება-განსხვავებების საფუძველზე ბევრს ვერაფერს დავასკვნით – ეს, ისევ და ისევ, დიდწილად მაინც, გამოყენებით-პრაქტიკული მოთხოვნილებებით უნდა იყოს გამოწვეული, რომელნიც გვერდიგვერდ მყოფ ტაძრებშიც შეიძლება არ იყოს სულმთლად იგივეობრივი.

მსგავსი ვითარებაა პატრონიკენთან დაკავშირებითაც. ვგონებ, გ. ჩუბინაშვილიდან მოკიდებული, არავის ეეჭვება, პატრონიკეთა შემოტანა ყოველთვის დამკვეთის ნება რომ იყო, მისი, დღევანდელი სიტყვათხმარებით, „საპროექტო დავალება“. მეორე მხრივ, ამასაც ვერსად წაუვალთ – შუაბიზანტიურ ხუროთმოძღვრებაში პატრონიკეთა მოწყობის იდეის გამაღვივებელი არაფერი მოიძებნება. სამაგიეროდ, კიეველ გალატოზებს სანიმუშოდ ბევრი რამ შეეძლოთ წინა საუკუნეების დანატოვარში ენახათ – მეტი რაღა, ამგვარივე ნაოსს სამი მხრიდან შემოტარებული პატრონიკენი იუსტინიანესეულ სახელმოხვეჭილ ეკლესიებში, კონსტანტინეპოლის წმ. სერგისა და ბაკქოსისა და წმ. სოფიას, ასევე VIII საუკუნის ნიკეის მიძინებისა ანდა თესალონიკის წმ. სოფიას ტაძრებში იპოვება და აქ ისინი ასევე უფრო სივრცის „გადამდენი“, ვიდრე „საზღვრისმიმჩენი“ არის, როგორც შუაბიზანტიურ შენობათა ღიობები. ამ ჯერზე მოქვი და კიევის წმ. სოფია, რასაკვირველია, უცაბედად როდი დავაცალკევე – აფხაზეთის მეფის ოსტატები ხომ

მართლაც სულ სხვა მდგომარეობაში იმყოფებოდნენ, რადგან ზურგს მათ ეკლესიათა შენების, სულ ცოტა, 500 წლიანი ტრადიცია უმაგრებდა და სწორადაც პატრონიკეთა აგების – ოთხი საუკუნე. განსაკუთრებით მრავლისმომცემი მოქვისთვის მაინც კახეთის ორი გუმბათოვანი ნაგებობა ჩანს – მხედველობაში, რაღა თქმა უნდა, ყველაწმინდის სახელობის ორი, გურჯაანისა (VIII ს.) და ვაჩნაძიანის (IX ს.) ტაძრები მაქვს. კუთხობრივი დაცილება აქ მოსატანი არ არის – როგორც ვიცით, ისტორიის მორიგი უცნაურობით, გამორჩეულად თვალსაჩინო დიახაც აფხაზეთისა და კახეთის არქიტექტორული სკოლების ურთიერთკავშირია. ეს, პირველ რიგში, პატრონიკეთა ხუროთმოძღვრებას ეხება – ლ. რჩეულიშვილმა აჩვენა, რომ IX-X საუკუნეების ლიხნის ტაძრისა, მანამდე კი ამბარას „სამეკლესიიანი ბაზილიკის“ დასავლეთ პატრონიკეთა ორ „სართულად“ დალაგებული თაღები გურჯანიის ყველაწმინდიდან უნდა „მოდიოდეს“ (Rcheulishvili, 1988: 44). რაკი ასეა, სულაც არაა გამორიცხული, სამი მხრიდან შემოსალტული პარონიკენიც იქიდანვე იყოს შემოსული. ეს მით უმეტეს, რომ აფხაზეთის IX-X საუკუნეების სხვა კარიბჭეები, პირდაპირი ანალოგიები კახეთშია ცნობილი. ვერ დავიჩემებთ, შეუძლებელი არისო, პატრონიკეთა ეს ფორმა კახეთის VIII-IX საუკუნეთა ხუროთმოძღვართ უფრო ძველ კონსტანტინეპოლურ, თუ მათგან შთაგონებული აღმოსავლეთის ქვეყნების ნაგებობათაგან (მაგ., კასრ იბნ ვარდანი) მოესესხებინათ – ამგვარი აზრი გამოთქმული აქვს ჰუბერტ ფენზენს და ნიკ. ვაჩეიშვილსაც გასჩენია ამდაგვარი ვარაუდი; თუ ასეა, ნათელი უნდა იყოს ჩვენებურ ხუროთმოძღვართა ხელში მისი სრული გარდასახვა. ყველა შემთხვევაში, ძალიან ჭირს გადაჭრით თქმა, მოქველმა ხუროთმოძღვარმა კახეთის ნაგებობებში ნახა ეს მოტივი თუ რომელიმე ადრებიზანტიურ შენობაში. იგივე შეგვიძლია გავიმეოროთ მოქვის ტაძრის სხვა „ბიზანტინიზმებზეც“ – მათ არსებობას, ბუნებრივია, არავინ უარყოფს (ასეთებია, მაგ. დასავლეთ კედელს მოკლებული პასტოფორიუმები ანდა შვერილი აფსიდები) – მაგრამ ისინი მიახლოებით ასი წლის განმავლობაში მუშავდებოდა საქართველოს ამ კუთხის ხუროთმოძღვართა მიერ და არა მგონია, ვინმესთვის იყოს საკამათო ლ. რჩეულიშვილის მოსაზრება: მოქვი ლოგიკურზე ლოგიკურად განასრულებსო აფხაზეთის სამეფოში IX-X საუკუნეებში წარმოებულ ძიებებს; გავიხსენოთ, თანაც, რომ ამ მხარის „croix inscrite“-ბის უადრესი წარმომადგენელი – ბზიფის ციხის ეკლესია ნიშანდობლივ ქა-

რთლის ხუროთმოძღვრებას უკავშირდება და, შესაბამისად, თავად ეს ტიპიც აქ უფრო ლიხსგაღმიდან უნდა იყოს გადმოსული და არა ბოსფორის ნაპირებიდან (Rcheulishvili, 1988: 66-71; 18-29; 78-79).

როგორღა შეგვიძლია შევაჯამოთ ყოველივე ზემოთქმული? თითქოსდა საკმარისი სიცხადით გამოჩნდა რომ:

ა. კიევის სოფია, მართლაც დიდად არის დავალებული კონსტანტინეპოლის ხუროთმოძღვრებისგან; არკი უნდა გამოგვრჩეს მხედველობიდან, რომ იგი არაა რომელიმე შენობის მექანიკური „ასლი“ და, ალბათ, კიდევ და კიდევ უნდა რკვევა, მოწვეულმა ოსტატებმა გაისიგრძეგანეს ასე მათთვის უცხო გარემოს სულისკვეთება, „არქიტექტურული ენა“ და მას, თუ ასე შეიძლება ითქვას, „სლავური ელფერიც“ მისცეს. ფრიად საგულისხმოა, მაგალითად აქ ხუთი გუმბათის გამოჩენა, რაც ბიზანტიის დედაქალაქმა მაშინ, ეტყობა, არ იცის, არც მის გარეთაა ისინი ფართოდ გავრცელებული (მონემვაზიის პანტანასა საბერძნეთში, სტილოს ეკლესია სამხრეთ იტალიაში – XI ს.), რუსეთში კი ხუთგუმბათიანობას დიდი მომავალი ეწერა: იგი იქაური საეკლესიო ნაგებობის ერთგვარი მანიშნიც კი ხდება და XVIII საუკუნეში რუსული ხელოვნების „გაევროპულების“ შემდეგ იგი, შეიძლება, ვთქვათ, ბაროკული იერის ნაგებობის „მართლმადიდებლურობის“ მამტკიცებლადაც მოგვევლინოს (ასეა ბ. რასტრელის აშენებულ ს. პეტერბურგის სმოლნის მონასტრის ტაძარსა და მისსავე კიევის წმ. ანდრიას ეკლესიაში);

ბ. არ ჩანს რაიმე საბუთი კიევის ტაძრის და მოქვის რაიმეგვარად საგრძნობი კავშირის არსებობისა; მათი მსგავსება მეტისმეტად ზოგადია, სხვაობანი კი მეტისმეტად ბევრი; მართალია, არის ერთი წვრილმანი, რომელსაც დაფიქრება უნდა: აფსიდები ორივეგან გარედან ერთნაირად როდია გამოყვანილი, როგორც ჩვეულებრივ კეთდება ხოლმე (ან სამივე ნახევარწრიული ან სამივე დაწახნაგებული) – ერთსაც და მეორესაც შუაში ხუთწახნაგა მოცულობა აქვს, გვერდებზე კი ნახევარცილინდრული; იქნებ ესაა მოქვის გამოცდილების კიეველ ხუროთა მიერ გამოყენების მანიშნებელი? თუმცა კი, ასეთსავე შეხამებას ნახავთ ცარიცინ გრადის VI საუკუნის კათედრალზეც... (Krautheimer, 1981: სურ. 236).

გ. მოქვის მხატვრულ-ხუროთმოძღვრულ გადაწყვეტასა და კონსტანტინეპოლის ტაძრებს შორის რაიმე ძაფი თუ გაიბმის, ძალზე სუსტი, განსხვავება კი მრავალის მრავალია – სამშენებლო ტექნიკით დაწყებული ვიდრე სივრცით სტრუქტურამდე; ხელაღებით ვერ უკუვაგდებთ

ვარაუდს, რომ კათედრალის გალატოზთუხუცესი გაცნობილი იყო გვერდითფრთებიან ბიზანტიურ ეკლესიებს; მაგრამ ეს რომ დავუშვათ კიდეც, რომ არ გაგვახსენდეს წრომისა (VII ს.) და სამშვილდის (VIII ს.) სახმრეთ-ჩრდილოეთი გალერეები, „გარედან“ შემოტანილი გეგმარებითი სქემა ერთი შემადგენელთაგანიღა გამხდარა რთული ჩანაფიქრისა, რომელიც სავსებით მთლიანია და მის ცალკე აღებულ ელემენტთა წარმომავლობა, გ. ჩუბინაშვილის სხვა მხატვრულ მოვლენაზე ნათქვამისა არ იყოს, დიდად აქტუალურ-საინტერესოც არ უნდა იყოს.

# ბიჭვინტის ტაძრის ხუროთმოძღვრების მნიშვნელობისთვის

(*საქართველოს სიძველენი*, 15, 2012, გვ. 144-155)

ჩვენი ქვეყნის ეკლესიური თუ მხატვრული თვალთახედვით გამორჩეულ ტაძართა შორის ცოტა თუ არის ბიჭვინტის კათედრალივით, ხელოვნებათმცოდნეობითად, ასე ვთქვათ, „მიუხედავი“. თუმც მეცნიერების რკალში იგი XIX საუკუნის შუა ხანებიდანაა მოხვედრილი, ჯერაც არ გვაქვს მასზე ჯეროვანი მოცულობის და ჯეროვნად გამოწვლილვითი გამოკვლევა და თვით მისი დასაბუთებული დათარიღებაც კი არ გაგვაჩნია. ამას არაერთი მიზეზი აქვს, უპირველესად კი – ქართულ არქიტექტურას გაჩვეული თვალისთვის მისი უჩვეულო იერი – მარტო მისი მრგვალი „თავი“ რადა ღირს და მისი კედლების „ზოლიანი“, ასე აშკარად ბიზანტიური წყობა! უკანასკნელი გარემოება მისი კონსტანტინოპოლისა თუ საბერძნეთის ეკლესიებთან დაწვრილებითი შეპირისპირების აუცილებლობას ბადებს, რაც ჯერ კიდევ 25 წლის წინათ სრულებით შეუძლებელი გახლდათ – სწორედ ამიტომ შეწყვიტა ჩემმა მასწავლებელმა, ბ-მა ლევან რჩეულიშვილმა მის შესახებ დაწყებული ნაშრომის წერა[1]. ახლა ხუროთმოძღვრების ქართველ ისტორიკოსთათვის ახლანდელი თურქეთისა თუ საბერძნეთის მონახულება ბიჭვინტის ტაძრის დათვალიერებაზე ბევრად ადვილია. შესაბამისად, კვლავ შეუძლებელია ბიჭვინტის ტაძრის სრულფასოვანი შესწავლა. ეს არც გახლავთ წინამდებარე ნარკვევის მიზანი. ჩემი აწინდელი ამოცანა ბევრად მოკრძალებულია – ტაძრის ზოგიერთი, ასახულობითაც იოლად თვალმისადევნი ნაკვთის XI-XII საუკუნის რამდენიმე ტაძართან კავშირის ჩვენება.

ვიდრე უშუალოდ ჩემს სამსჯელოზე მოგახსენებთ, ორიოდ სიტყვით იმაზე მსურს შევჩერდე, რომ ახლანდელი „უცხო“ იერი ბიჭვინტის ტაძრისა გარკვეული ზომით არცთუ დიდი ხნის წინანდელი, ნებსითა და უნებლიედ დამამახინჯებელი ცვლილებების შედეგია. ასე,

[1] ლ. რჩეულიშვილი, ბიჭვინტა, კრ-ში: ლ. რჩეულიშვილი, *ქართული ხელოვნების ისტორიის ნარკვევები*, თბ., 1994.

ახლახანს ნახსენები ნახევარსფერულობა მისი გუმბათის გადახურვისა თავდაპირველი სულაც არ არის – ფრედერიკ დეუბუა დე მონპერეოს[2] გამოქვეყნებულ ნახატზე დახედვისას დავრწმუნდებით, ეკლესიას ჯერ კიდევ 1830-იან წლებში რომ კარვისებრ-კონუსური, ჩვენი ძველი ოსტატებისთვის ჩვეული მოყვანილობა ჰქონია. მასთანვე აღმოვაჩენთ, რომ ტაძრის შესასვლელებს დიდრონი თაღოვანი ბჭეებიც ახლდა, აფხაზეთში IX-X საუკუნეების გუმბათიანი ტაძრების გარე სახის აუცილებელი შემადგენელი, ამას გარდა კახეთის რამდენიმე ნაგებობაზეც ცნობილი (ბარცანა, იყალთოს „ღვთაება“, ლექართის ერთ-ერთი ეკლესია). ყოველთვის მიკვირდა, რაოდენ დიდი ზემოქმედება შეუძლია მოახდინოს რისამე მთლიანობაში აღქმაზე თითქოსდა წვრილმანს; ეს ჩვენს განსახილველ შენობაზეც ითქმის – მისი ვეება, ახლა პირდაპირ ხახასავით „დაღებული“ შესასვლელები, როგორც ირკვევა, ოდესღაც ქვის ზღუდარით ორად იყოფოდა, ეს კი ანელებდა ღიობის სიმუქის კედლის სიბრტყესთან დაპირისპირებას და უკანასკნელის „სიცარიელის“ დამანაწევრებელიც შემოჰქონდა. ინტერიერში განსაკუთრებით იტაცებს თვალს გუმბათქვეშა კონსტრუქცია – დიდრონი, ფართოდ გაშლილი აფრები, რომელთა ძირში მომცრო ტრომპებია ჩასმული. ეს, ამდენად, ე. წ. „აფრა-ტრომპია“, X საუკუნის ჩვენებური, პირველ ყოვლისა, სამხრეთ-ქართული სატაძრო ხუროთმოძღვრების ერთი მახასიათებელთაგანი. ეს უდაო მოწმობაა, რომ რაგინდ იყოს უჩვეულო, აფხაზეთის შავიზღვისპირეთის ეს ნაგებობა, მთელის გადაწყვეტით, ერთიანად აღებული მაშინდელი საქართველოს არქიტექტურულ შემოქმედებასთან არის გადახლართული. მეორე მხრივ, იგი, ალბათ, ტაძრის აშენების ეპოქასაც მოფარგლავს – არა უადრეს X საუკუნის შუახანისა და არა უგვიანეს XI საუკუნის პირველი მეოთხედისა. დასასრულ, სახსენებელია, რომ XIX საუკუნეში ტაძარში დადასტურებულია მხატვრობის ფრაგმენტებიც. დღეს ისინი თითქმის არ ჩანს, მხოლოდ ნართექსში დგას სამარხო-სამლოცველო, რომლის შიგნით XVI საუკუნის მოხატულობაა შემორჩენილი. თავისთავადაც საყურადღებო, ის მოწმობს მუდმივ ზრუნვას ტაძარსა და მის გამშვენიერებაზე, მაგრამ ვერაფერს გვაგებინებს ძველი ფერწერული სამკაულის რაობასა და, შესაბამისად, ხუროთმოძღვრებასთან მის შეფარდებაზეც.

თუ აქამდე უფრო მეტად ბიჭვინტის ტაძრის ტიპიურ ნიშნებზე ვისაუბრეთ, უფრო მნიშვნელოვანი მაინც მისი თავისებურებანია – უპირველეს ყოვლისა, ასე აღნაგ გეგმას იშვიათად თუ ნახავთ ჩვენს მი-

[2] იხ. თუნდაც: Ф. Дюбуа де Монпере, *Путешествие вокруг Кавказа,* ტ. I, 1937, გვ. 102-104.

წა-წყალზე. რასაკვირველია, მე ტიპს არ ვგულისხმობ – ბიჭვინტის ტაძარი, მოგეხსენებათ, „ჩახაზული ჯვრის“ ნიმუშთაგანია, სადაც გარეთა კედლების სწორკუთხედში ჯვარ-გუმბათოვანი სივრცეა მოქცეული, გუმბათი ბურჯებს ემყარება, დასავლეთით ნართექსითა და მასა და დასავლეთსავე მკლავთშორისებზე გადაყვანილი პატრონიკეთი. ასეთი გეგმარება, როგორც ვიცით, ჩვენში VII საუკუნეში შემოდის და მაშინ წრომის ტაძრით არის წარმოდგენილი; იქვე ნახავთ ნართექსს და დასავლეთ მკლავს სამმხრივ შემოვლებულ პატრონიკესაც. ამასთან, წრომში ოთხი გუმბათქვეშა ბურჯია, ბიჭვინტაში კი მხოლოდ ორი – მეორე წყვილს საკურთხევლის კუთხეები ენაცვლება – ასეთი ნაირსახეობა „croix inscrite“-ის გეგმარებისა ჩვენთან უკვე IX-X საუკუნეებში გვხვდება, XI საუკუნის 30-იანი წლებიდან კი იგი გუმბათოვანი ეკლესიის, XVIII საუკუნის ბოლომდე გაბატონებული, თითქმის ერთადერთი ტიპოლოგიური ერთეულიც ხდება. წრომში არც საკურთხევლის აფსიდებია მომრგვალებულად გარედან გამოვლენილი – ეს ფორმა ადგილობრივ, შავიზღვისპირეთშია ფეხმოკიდებული, სხვაგან კი ისტორიულ საქართველოში იგი კანტი-კუნტადღა შემოგხვდებათ. მაგრამ მთავარი ეს როდია – იშვიათობა სივრცის გეგმაზე ასახული სიგანივრეა, რასაც გუმბათქვეშა მონაკვეთის გვერდით მკლავებთან, სხვა ტაძრებთან შედარებით, განსხვავებული თანაფარდობა ქმნის. სახელდობრ, უკანასკნელთა სიღრმე შუანა კვადრატის სიგანეს შეეფარდება როგორც $1:2_{1/3}$,[3] მაშინ როდესაც – ალალბედზე შერჩეული მაგალითებით „croix inscrite“-სა (ოთხბურჯიანი, რასაკვირველია, სხვაგვარად იგება, რადგან იქ გუმბათსა და საკურთხეველს შორის კიდევ ერთი მკლავია, მაშინ როდესაც ორბურჯიანში მკლავს საკურთხეველი უდრის) – ოზაანში (IX-XI სს.) იმავე ზომების თანაფარდობა $1:1_{1/4}$-ია, სამთავისში (1030 წ.) – 1:2, ქვათახევში (XIII ს.) $1:1_{2/3}$. შესაბამისად, სხვადასხვანაირია სივრცის სურათიც – მეტ-ნაკლები ზეაღმავლობით აღნიშნული დასახელებულ (და არაერთ სხვა) ნიმუშსა და გამოკვეთილი სიხალვათით ბიჭვინტის საკათედრო ტაძარში.

[3] რიცხვითი მაჩვენებლები გამოქვეყნებული გეგმების მიხედვითაა მიღებული და აბსოლუტურ სიზუსტეს არ ჩემულობს, თუმცა, ჩემი ფიქრით, ზოგად მიმართებას ასახავს. აქვე შევნიშნავ, რომ წინამდებარე ნაშრომი ნაწილობრივ ემთხვევა ჩემს წერილებს „ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის ხუროთმოძღვრების გაგებისათვის“, იხ. ჩემი: *წერილები, ნარკვევები*, თბ., 2001 და „კვლავ ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის ხუროთმოძღვრების შესახებ“ (იხ. ჩემივე: *გზაჯვარედინზე. წერილები, ნარკვევები*, თბ., 2008) და იქ დამოწმებულ ლიტერატურას აქ მხოლოდ აუცილებლობის შემთხვევაში გავიმეორებ.

ამავე დროს, ამდაგვარი, არცთუ ჩვეულებრივი აღნაგობა გუმბათიანი ტაძრისა ჩვენთვის უმაგალითო მაინც არ არის. ადრეც იქნა შენიშნული, რომ მას „ბიძაშვილობს“ გელათის მონასტრის ღმრთისმშობლის შობის, წმ. დავით აღმაშენებლის დაფუძნებული ეკლესია. მათი მიმართება საგანგებოდ განიხილა კიდეც გელათის მონასტრის ხუროთმოძღვრებისადმი მიძღვნილ მონოგრაფიაში ქ-მა რუსუდან მეფისაშვილმა[4]. ბუნებრივია, რაკი მას გელათელი არქიტექტორის ნაწარმოები ჰქონდა ფიქრის საგნად, უპირველესად ყურადღებაც მის თავისთავად, განსხვავებულ ნიშნებსა და თვისებებზე გამახვილდა. ჩვენ კი ახლა სწორედ საერთო და საზიარო მაჩვენებლები გვაქვს საძიებელი. პირველად სათქმელია, რომ გელათში ზემომოტანილი შეფარდება მკლავებისა და გუმბათქვეშა კვადრატისა 1/2-ს უდრის, ოღონდ მსგავსება-მონათესაობა არც ამით ამოიწურება. გელათშიც ვხედავთ ნართექსს დასავლეთით და სამ შვერილ აფსიდს აღმოსავლეთით; ამას გარდა, როგორც ქ-მა რუსუდანმა თავის დროზე გაარკვია, ერთადერთი ელემენტი თვით ტაძრის კომპოზიციისა (კარიბჭე-ეგვტერების საკითხი საკმაოდ ჩახლართულია და მას აღარ გამოვეკიდები), რაც ბიჭვინტას არ ჰგავს, პატრონიკენი, თავიდან სხვანაირად იყო განზრახული. კერძოდ: ახლა იგი დასავლეთი მკლავის გვერდითა „ნავების“ თავზეა განლაგებული და მისი მონაკვეთები ერთმანეთს ერთგვარი „ბილიკით“ უკავშირდება, პირვანდელი ჩანაფიქრით კი შემაერთებელი სადგომი ნართექსის მეორე სართულად უნდა მოწყობილიყო და უარი ამ გადაწყვეტაზე – არ ვიცით, თუ რატომ – მშენებლობის მსვლელობაში ითქვა. ამდენი საერთო მონაცემი ძნელია შემთხვევითობად ჩაითვალოს, მათ აუცილებლად განაზრახი მიმსგავსება-სესხება უნდა ჰქონდეს საფუძვლად. ათიოდ წელია, რაც მანამდე კენტად გამომზირალ გელათსაც მონათესავენიც გამოუჩნდა – 2002 წელს ბ-მა დავით ხოშტარიამ მიაქცია ყურადღება, რომ გეგმის დონეზე გელათის მთავარ ტაძარს ჰგავს შიომღვიმის მონასტრის ღმრთისმშობლის მიძინების ტაძარი, გელათის თანადროულად იმავ წმ. მეფე დავითის აგებული და თბილისის სიონი, ე. ი. ესეც მიძინებისადმი მიძღვნილი ოდინდელი კათედრალი ტფილელი მთავარეპისკოპოსებისა, რომლის გეგმარება, სწორედ ამიტომ, ასევე XII საუკუნისად ჩაითვალა. სამწუხაროდ, უკანასკნელი ორი ნაგებობის შემთხვევაში, მიწაზე დაკვალული კომპოზიციის გარდა ხელთ თითქმის არაფერი გვაქვს – ორივე ხომ ძლიერაა გადაკეთებულ-სახეცვლილი. სიონი მართლაც თითქმის „საფუძვლითგან“ არის XVII საუკუნეში ამ-

[4] იხ. Р. Меписашвили, *Архитектурный ансамбль Гелати*, Тб., 1966, გვ. 83-84.

ოყვანილი. შიომღვიმის ტაძარი კი არა მხოლოდ იმავ საუკუნეში დიდწილად ახლად აგებული (XII ს-სა საკურთხევლის ნაწილი თუა), არამედ სამნავიან ბაზილიკად გარდასახულიც. მიუხედავად ამისა, აქაც ვადასტურებთ პრინციპულად იმგვარივე შეფარდებებს (თბილისის სიონი – 1:3; შიომღვიმის მიძინება – $1:3_{2/3}$ [სამხ.] და 1:4 [ჩრდ.]) და ორივეგან – შვერილ აფსიდებს; შიომღვიმეში ნართექსიც გვაქვს და, საფიქრებელია, ის ადრე თბილისის სიონსაც ჰქონია. მართალია, დღეს მისი ნიშანწყალიც არ ჩანს, მაგრამ 2001 წელს ეზოში მიწის სამუშაოების ჩატარების დროს მხატვარ-ხელოვნებათმცოდნეებმა იოსებ ანდრიაძემ და დიმიტრი რაზმაძემ დასავლეთი ფასადიდან ხუთიოდ მეტრში სწორ ხაზზე დაწყობილი ქვები შენიშნეს (ვაჲ რომ ისინი აუზომავი დარჩა), რაც ნართექსის კედლის ნაშთი უნდა ყოფილიყო, რადგან დაახლოებით ასეთია გელათის ნართექსის ზომა, თან კი 1978 წლის გათხრებისას ტაძრის ამ კედელს ძველი ზეძირკველი არ აღმოაჩნდა, რაც, ალბათ, იმის ნიშანია, რომ იგი რაღაც სათავსის შიგნით იქნებოდა მოქცეული.

ამრიგად, ჩვენ ვხედავთ აგებულებით ერთგვარ ოთხ ტაძარს, რომელთაგან ერთი, სულ ცოტა ერთი ასწლეულით უსწრებს დანარჩენ სამს, მიახლოებით თანადროულს. ასეთ ვითარებაში მხოლოდ ერთი დასკვნა შეიძლება გამოვიტანოთ – „უმრწემესნი“ იმ „უხუცესზე“ უნდა იყოს დამოკიდებული. სანამ ამის თაობაზე განვაგრძობდეთ მსჯელობას, ისიც უნდა ითქვას, რომ ჩვენი „ოთხეული“ ორ ქვეჯგუფადაც განიყოფა: ბიჭვინტა და შიომღვიმე ძირითადად აგურითაა ნაგები და აღმოსავლეთით ნახევარწრიული აფსიდებით სრულდება, გელათი და სიონი კი (შემორჩენილი ფრაგმენტების მიხედვით) თლილი ქვითაა შემოსილი, აფსიდები კი გარედან დაწახნაგებული აქვს. ისე გამოდის, რომ ბიჭვინტასთან უფრო ახლოს – შიომღვიმეა, სიონი კი – უფრო გელათს ემხრობა.

რას შეიძლება ნიშნავდეს ეს ყოველივე? ხელოვანთა მიერ არჩეულ ნაწარმოებებს „დამოწაფება“, მათგან რისამე მოსესხება თუ სულაც მისაბაძად რისამე დასახვა ყველგან და ყოველთვის ხდებოდა – ზე-ინდივიდუალისტურ XX საუკუნეშიც კი. შუა საუკუნეებში, როგორც ცნობილია, „დედანს“ და „ასლს“ საგანგებო მნიშვნელობა მიენიჭა. ერთი მხრივ, სახვით, ნიშანდობლივ, საეკლესიო ხელოვნებაში „დედნის“ გადმოღება გამოსახულის უტყუარობის (ესა თუ ის წმინდანი ნამდვილად ასე გამოიყურებოდა) ან მყის საცნობობის (ეს – „ქრისტეს შობაა“, ეს კი – „ღმრთისმშობლის შობა“, „წმ. გიორგის სასწაული“ და ა. შ.) უზრუნველყოფას ემსახურებოდა. ამგვარი „ასლები“, რომელნიც რომელსამე სა-

თაყვანო ნაგებობას[5] – მაგალითად, იერუსალიმის უფლის საფლავს ან, ვთქვათ, რომის წმ. თავთა მოციქულთა პეტრესა და პავლეს განსასვენებელ ბაზილიკებს – „ბაძავს“, ხუროთმოძღვრებაშიც ვიცით. ერთსა და მეორე შემთხვევაშიც, რომელიმე, შესამსგავსებლად აუცილებელი ნიშნები არის ხოლმე გადმოტანილი – ხატზე, მაგალითად, სახის ნაკვთები თუ სამოსელი, საჭიროების შემთხვევაში (მაგ., ჩვილედი ღმრთისმშობლის სათაყვანო, ვთქვათ, ოდიგიტრიის ტიპის გადმოსაცემად) ფიგურების შემობრუნება, ხელის მოძრაობა, თავის დახრა და სხვა. ხუროთმოძღვრებაში იმეორებენ, მაგალითად, მოყვანილობას, საბჯენების რაოდენობას და მისთანებს. სხვაფრივ, „ასლი“ „დედანს“ შეიძლება სულ არ წააგავდეს – მუდამ მომაქვს მაგალითად 1989 წელს თბილისს ათონის წმ. მთიდან ჩამოსვენებული „სახე“ იბერიისა ანუ „კარის“ ღმრთისმშობლისა, იმ დროსვე დაწერილი და თავად ეს, ჩვენდა საბედნიეროდ დღევანდლამდე შემორჩენილი ხატი – იკონოგრაფიულად იდენტურთ, ფერწერული შესრულების მხრივ საერთო არა აქვთ რა... სწორედ ამიტომ ეწოდა ამგვარადვე შესრულებულ არქიტექტურულ „მსგავსებებს“ „სიმბოლური ასლები“. მეორე მხრივ, ამ ხანაშიც გვაქვს პირწმინდა ფორმისმიერი გამეორებები – დასავლეთში ზოგჯერ დაბეჯითებითაა ცნობილი, რის სანახავად და შესასწავლ-გადმოსაღებად აგზავნიდა ხელოვანს დამკვეთი – ასეთი მეც მინდაო. საქართველოში ამგვარი წყარო – ახლა ხომ მაინც – არ მოგვეპოვება. საკუთრივ ხუროთმოძღვრებაზე დაკვირვებით, თითქმის საუკუნის წინ, გიორგი ჩუბინაშვილმა გამოარკვია, ატენის სიონი მცხეთის წმ. ჯვრის ტაძრის უზუსტესი „ასლი“ რომ ყოფილა[6]. 1980-90-იან წლებში საგანგებოდ შეჩერდნენ ამ საკითხზე დავ. ხოშტარია და ნიკოლოზ ვაჩეიშვილი[7]. მათ აჩვენეს, რომ ასეთი „ფორმისმიერი“ ასლები ჩვენთან არცთუ უანალოგიოა, არცთუ – გამონაკლისი. წარმოჩინდა შემდეგიც: შეიძლება ასლი ერთდროულად „სიმბოლურიც“ იყოს და სახოვან-ფორმისმიერიც – იგივე ატენიც ხომ, წმ. ჯვრის ტაძრის „გარეგნობასაც“ იმეორებს და, ალბათ, მის ვითარცა სიწმინდის სახელოვნებასაც მიაგებს პატივს.

---

[5] იხ. რიჰარდ კრაუტჰაიმერის უკვე კლასიკური ნაშრომი: გადაბეჭდილია: Introduction to an Iconography of Medieval Architecture, *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, vol. V, London, 1942; მისივე, *Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art*, NY., 1969.

[6] Г. Чубинашвили, *Памятники типа Джвари,* Тб., 1948.

[7] დ. ხოშტარია, ნიმუში და ასლი შუა საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრებაში. *ლიტერატურა და ხელოვნება*, 1, 1990; ნ. ვაჩეიშვილი, მასალები ნიმუშისა და ასლის საკითხის შესწავლისათვის ქართულ ხუროთმოძღვრებაში, *საქართველოს სიძველენი,* 2, 2002.

„ჩვენს“ ტაძრებს რომ მივუბრუნდეთ, ერთი მხრივ, ყველაფერი, რაზეც ვილაპარაკეთ, ნივთიერ ფორმას შეეხება და, ამდენად, „ასლობა“ ამ ჯგუფში „ფორმისმიერია“; თუმცა, რამდენადაც დღეს შეგვიძლია აზრი გამოვიტანოთ, ზედმიწევნითი მიმსგავსება ამ ნაგებობებში არ არის – როგორც ვნახეთ, მასალაც იცვლება, აფსიდების მოყვანილობაც. იმავდროულად, რაღაცით ხომ უნდა მიეზიდა ბიჭვინტას ოსტატთა, უფრო კი, ვგონებ წმ. დავით მეფის გულისყური? რატომ მაინცდამაინც ის გამოარჩია მან დასავლეთ თუ სამხრეთ საქართველოს დიდ საკრებულო ტაძრებს შორის? არა მგონია, დიდ ახირებად ჩამეთვალოს შემდეგი ვარაუდი: თავის საძვლესა და თავისსავე საეკლესიო-საგანმანათლებლო კერაზე, გელათზე ფიქრისას მისი თვალი ბიჭვინტამ მიიპყრო როგორც, მაშინაც და მერეც, დასავლეთ საქართველოს თუ არა ყველაზე ძლიერმა, ერთ-ერთმა უძლიერეს-უსახელგანთქმულესმა სალოცავმა: აფხაზეთის კათალიკოსთა საყოფელმა, იმჟამადაც, ალბათ, „წმ. ანდრია პირველწოდებულის საყდრად“ წოდებულმა. თუ გავითვალისწინებთ, რა მნიშვნელობას აძლევდა წმ. გიორგი მთაწმინდელი ჩვენში წმ. მოციქულთა ქადაგებას და რაოდენ ძვირფასი უნდა ყოფილიყო წმ. მეფის ოჯახისთვის ათონის „ივირონის“ სახელგანთქმული წინამძღვარი თუ მისი ნააზრი, წმ. მეფის არჩევანი არც ისე გაუგებარია, პირუკუ – საკმაოდ ბუნებრივიც. თუ ასეა, მისი ხუროთმოძღვარნი გელათშიცა და შიომღვიმეშიც „სიმბოლურ პირებს“ აგებენ – მართლაც გელათში მასალა სხვაა, ხოლო ოსტატი ქვის ხმარების შესატყვისად, მართალია, თითქმის უჩუქურთმო, მაგრამ მამკობი ელემენტების პლასტიკით შთამბეჭდავ ფასადებს ქმნის; შიომღვიმეში – თითქოს! – „ზოლოვანი“, ქვა-აგურის მონაცვლე რიგები კი არ არის ტაძრის გარე იერის განმსაზღვრელი, არამედ, როგორც ეტყობა, მხოლოდ აგურის სადა ზედაპირები. ისე ჩანს, რომ გელათელმა გალატოზთუხუცესმა წმ. მეფის განზრახვას უფრო „სიმბოლური“ კუთხით შეხედა, შიომღვიმის ეკლესიამ კი – უფრო ფორმისმიერით. უფრო გასაგებია თბილისის სიონი-გელათის ურთიერთდამოკიდებულება – სიონი აშკარად **პირდაპირ** გელათს გაჰყურებს. ამ კავშირურთიერთობას გენეალოგიურ ტაბულად თუ გამოვსახავთ, შემდეგს მივიღებთ: თავში ბიჭვინტა მოექცევა, მისგან თანაბარ „შტოებად“ შიომღვიმე და გელათი „გამოვა“, თბილისის სიონი კი უკანასკნელს „მიებმება“. ბიჭვინტის „შვილიშვილად“ მას არა მარტო მგვანობის მეტ-ნაკლებობა სახავს, არამედ დროითი რიგიც – თბილისის კათედრალის შენება მხოლოდ ქალაქის წმ. დავით მეფის ხელში გადმოსვლის მერე თუ დაიწყებოდა, გელათი და შიომღვიმე კი საიმდროოდ

დასრულებას უახლოვდებოდა, შესაბამისად კი, ამ მხრივაც ლოგიკურია იგი უშუალოდ ბიჭვინტიდან არ „გამოვიყვანოთ“.

როგორც ითქვა, შიომღვიმისა და თბილისის ტაძრების სივრცით-მოცულობითი სახე ჩვენთვის უცნობია და მათ მესამე განზომილებაში განფენასა, დანაწევრებასა თუ მორთულობაზე ვეღარც როდის გავიგებთ რასმე – დრო-ჟამმა და „ჟამთა სიავემ“ ამის შესაძლებლობა ხელიდან სამუდამოდ გამოგვაცალა. გელათთან მიმართებით საქმე უკეთესად არის, თუმც ამჯერად მხოლოდ ერთ ელემენტზე, გვერდითი მკლავების გამნათებელი ღიობების განაწილებაზე შევაჩერებ თქვენს ყურადღებას. აქაც და ბიჭვინტაშიც სამ-სამი სარკმელია დატანებული, თან ერთნაირად დალაგებული: ფანჯრების ძირები, არსებითად, ერთ ხაზზეა, შუანა სარკმელი კი გვერდითებზე ოდნავ მაღალია. არც ეს გახლავთ უბრალო დამთხვევა – იმ მარტივი მიზეზით, რომ ასეთი შეჯგუფებაც არაა ხშირი და, ისევ და ისევ, სხვა მსგავსებებთან ერთად, სესხებაზე მიგვითითებს. არის კი კიდევ ერთი ქართული საყდარი, სადაც მკლავებისთვის შუქის მიწოდება თუ ფასადის კომპონირება ასევეა განხორციელებული – ამჯერად იმერეთსა და ქართლში კი არა, კახეთში გადანაცვლება მოგვიწევს, რადგან მხედველობაში ალავერდის კათედრალი მაქვს, ერთი უდიდეს ქართულ ტაძართაგანი. როგორ შეიძლებოდა აქ „აფხაზური“ ფორმა მოხვედრილიყო? ამის თქმა გამიჭირდება, თუმცა განა ასე ცხადია, რა გზით „შემოაღწია“ ამ ნაგებობის არქიტექტურაში სამხრეთ-ქართულმა მოტივმა – სხვაგან, აბა სად უნდა ენახა აქ მომუშავე არქიტექტორს აღმოსავლეთ ნიშებში „ჩაფენილი“ მტევნების მწკრივი? გარდა ამისა, ტაოსა, შავშეთსა (ტბეთი!) თუ ქუთაისის კათედრალზე მიგვანიშნებს გუმბათქვეშა საბჯენების კვარცხლბეკების პროფილირება, ასე რომ, თავისთავად ცოდნა სამხრეთ-ქართული შენობებისა საეჭვო არ უნდა იყოს. არც ის მგონია ალბათი, აქ ხუროთმოძღვარი სხვაგნით მოეყვანათ – ერთი მხრივ, მომეტებული „ვერტიკალიზმი“, მეორეკერძ კი მოცულობათა, ასე ვთქვათ, „სიმკვრივე“ და „მატერიალური სისავსე“ სწორედ ადგილობრივ, კახეთის არქიტექტურულ გარემოსა და ნიადაგზე უნდა იყოს აღმოცენებული. კაცმა რომ თქვას, ჩვენ საერთოდ არ ვსვამთ კითხვას, რამ განაპირობა კჯირიკე III-ის, კახთა მეფის სურვილი თავისი საბრძანისის მთავარ ტაძარში ბაგრატიონთა სამკვიდროს ხუროთმოძღვრების თუნდაც გამონაკრები ეხილა. მართალია, მან წლები დაჰყო მათ კარზე, მაგრამ ტყვედ და ყველაზე უკეთ ეცოდინებოდა მათი სურვილი, ადრე თუ გვიან, შემოეერთებინათ მისი სამფლობელო. ხოლო თუ სამხრეთული ის-

ესხა, არც ის უნდა გავიკვირვოთ, დასავლურ-ქართული რად უნდოდაო. სამსარკმლედი კი, სადღეისო ჩვენი ცოდნის კვალობაზე მაინც, სწორედ იქ, ე. წ. „აფხაზეთის სკოლის“ ოსტატების ხელში გამოინაკვთა. ამჟამად ჯერაც სარკვევია, როგორ ჩამოყალიბდა იგი – იქნებ წინასახედ მას ის ბერძნულ-„ბიზანტიური“ ტაძრები ჰქონდეს, სადაც რამდენიმე რიგად ჩამწკრივებული სარკმლების გაჭრისას, ერთ-ერთმა მწკრივმა, ზემოთკენ, სამი ღიობიღა დაიტია. ასეც რომ არ იყოს, ეს ხომ უეჭველია: „აფხაზეთის სკოლის“ IX-X საუკუნეების გუმბათოვანი ეკლესიების ფასადებზე, მკლავების არეზე სამი ფანჯარაა ხოლმე მოწყობილი. მაინცდამაინც ბიჭვინტას ალავერდი და გელათი იმ მიზეზით უნდა დავუკავშიროთ, რომ სხვაგან – ბზიფის ციხის, ანაკოფიის წმ. სჯმონ კანანელის (ქალაქში), ლიხნე-ზუფუს, მოქვის ტაძრების ფასადებზე პირამიდულად დაწყობილ სარკმლებს ნახავთ. თუ ამ კომპოზიციური ხერხის დიახაც ამ კუთხიდან მომდინარეობას ნაკლებად ვუფიქრდებით, ეს იმიტომ, რომ მოგვიანებით, XI-XIII საუკუნეებში, ის რამდენიმე საქრესტომათიო ნაგებობაზეც არის ნახმარი – რაც მთავარია, მცხეთის მელქისედეკ I-ისეულ-არსუკიძისეულ „სვეტიცხოველზე“, ასევე 1172 წლის იკორთაზე, XIII საუკუნის დასაწყისის ყინცვისსა და ტიმოთესუბანზე. ამ დროს კი, ქართლ-კახეთ-ტაო-კლარჯეთში XI საუკუნემდე მკლავის პირზე თითო-თითო სარკმელს ვხედავთ (სამი – ნინოწმინდის კათედრალით დაწყებული – მხოლოდ საკურთხეველში გვაქვს), გარკვეული დროიდან, შეტყუპებული სარკმლებიც ჩნდება; ეს უკანასკნელნი პირველად წირქოლის სამხრეთ ფასადზე გამოჩნდა, თუმცა კი „მკლავიო“ აქ ვერ იტყვი; მომდევნოდ საკმარისი უნდა იყოს ხახულის ღმრთისმშობლისა და ქუთაისის კათედრალის ხსენებაც და ამ ხაზს აგრძელებს XII საუკუნის მეორე ნახევრისა და XIII-ის პირველი ნახევრის (თუ შუა ხანის) ქართლის ტაძრები, ასე ვთქვათ, ბეთანიიდან ჰუჯაბსა და ერთაწმინდამდე. გიორგი III-ის, თამარის და მისი მემკვიდრეების ზეობის ამ ნაგებობებს „ბეჭდად“ (ქ. აბაშიძე-დადიანის გამოთქმა!) დიახაც შეწყვილებული, ფართოსაპირიანი სარკმლები ამშვენებს, მათ შორის მოქცეული ჯვრითურთ. ასე რომ, თავისით გამოდის: იმერეთის, მით უმეტეს, ლიხსგადმოღმეთის ხუროთმოძღვრებაში სამსარკმლედი ჩვენი შავიზღვისპირეთიდან შემოდის.

გეფიქრებათ, ალბათ – ყველა ეს წვრილმან-წვრილმან შედარება-შეპირისპირებანი ვის რად უნდაო. არ ვიცი, მოვახერხე იმის ნათელყოფა თუ არა, მინიშნება მაინც, ნამდვილად რაზეა საუბარი – ეს კი, თუ ასე შეიძლება ითქვას, „საერთო-ქართულ“ არქიტექტურაში ჩვენი ქვეყ-

ნის დასავლეთის წილზე მსჯელობის დაწყებაა. 1940-იანი წლებიდან, ეხვევის ტაძარზე ვახტანგ ბერიძის და ნიქოზის „მთავარანგელოზზე“ ლევან რჩეულიშვილის ნაშრომების მერე[8] ჩვენ უკვე მყარად ვიცით, რომ X საუკუნის ბოლოსთვის ჩვენი ტაძრების „ქართულობა“ უფრო იოლად ამოსაცნობი გახდა – ეს იმიტომ, რომ ამიერიდან მათთვის საერთო მარტოოდენ ანალიზით საწვდომი ფორმის აგების წესი კი აღარაა, თვალით უმალ დასანახი გარეგნული ნიშნები, კომპონირების თუ შემკობის „ილეთები“. კარგადაა ნაჩვენები და არც საცილოა: ეს დიდწილად სამხრეთ საქართველოში, ტაოელი ოსტატების შემუშავებული ხუროთმოძღვრული „ენის“ სხვა კუთხეების ოსტატთაგან გაზიარებით მოხდა. ზემომოტანილი მაგალითები, წესით, უნდა შეგვაგონებდეს, სხვა მხარეებიც რომ არაა უგულებელსაყოფი; ეტყობა, ქართლის ხელისუფალთა ზეობის ძაფზე გაწყობილმა „ქართლის ცხოვრება“-მ შეგვაჩვია საქართველოს ისტორია მარტოოდენ მცხეთურ-თბილისური ძირის დინასტიების ღვწის კუთხით დავინახოთ. მგონი, აღარც ვწუხვართ, კახეთის მფლობელთა ანდა ლიხსიქითა ერისთავებისა და მეფეების „საკუთარი“ მატიანეები რომ არ მოგვეპოვება და თითქმის ყველაფერი, რაც მათზე ვუწყით, ფართო აზრით, ქართლის (მესხეთ-ჯავახეთ-ტაო-კლარჯეთიანად) ხელმწიფეებთან – მეფეები იქნება, გინდა ერისთავები – მოკავშირეობისა თუ დაპირისპირების ამბები რომაა. რა იშვიათად ვლაპარაკობთ, მაგალითად, იმის შესახებ, თუ როგორ აიყვანა ბაგრატიონთა სახლი „ერთობილი“ საქართველოს ტახტზე არა მარტო დავით III კურაპალატის, აფხაზთა სამეფოს მესვეურთა შორსმჭვრეტელობამაც – კი იყო უძეო დავითიცა და, მომავალი, ბაგრატ III-ის დედით ბიძა თეოდოსი უსინათლო, მაგრამ მათ სანათესაოში რაღა დასტურ სისხლისმიერადვე ორი სამეფოს გამაერთიანებელი უფლისწული ამოირჩიეს[9]... არც იმაზე ვბჭობთ ხშირად, რომ ბაგრატ მეფისთვის მისი სატახტო არც არტანუჯია, არც სხვა რამ ქალაქი, არამედ „ქუთათისი“. ასეა მის მომდევნოთათვისაც და „ტიფლისს ზედა“ იბრძვიან რა, მათთვის ის არაა ლამისაა საქართველოს ტოლფასი რამ, როგორც ჩვენი ბოლო საუკუნის ავადმყოფური „თბილისოცენტრიზმი“ ჩაგვაგონებს; ესეც ვიკითხოთ ერთი – **განიცდიდა** კი **თავის** დედაქალაქად მას თუგინდ წმ. დავით აღმაშენ-

[8] ვ. ბერიძე, ეხვევის ტაძარი „დედა ღვთისა“, *ქართული ხელოვნება*, 1, 1942; ლ. რჩეულიშვილი, მთავარანგელოზთა ტაძარი ზემო ნიქოზში – მოხსენებად იქნა წაკითხული ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის I სესიაზე, 1946 წლის იანვარში, დასტამბულია ზემონახსენებ კრებულში *ქართული ხელოვნების ისტორიის ნარკვევები.*

[9] ამ ცალმხრივობის გასანელებლად ახლა ბევრს აკეთებენ სოხუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტში მოღვაწე ისტორიკოსები.

ებლი, აქ სამეფო სასახლის გამართვა მაინც თუ მოასწრო? ან – რატომ გადადის წლის განმავლობაში ერთი კუთხიდან მეორესა და ერთი ქალაქიდანა თუ ერთი ციხიდან სხვაში წმ. თამარ მეფე – იმიტომ ხომ არა, თავისი სამეფო მას რომ მიახლებით თანაბარმნიშვნელოვანი საყოფლების ერთობლიობად ესახება, საკუთარი თავი კი ყოველგანმყოფ ხელმწიფედ. არქიტექტურას თუ მივექცევით – ბევრი კი გაგვიკეთებია თუგინდ დასავლეთ საქართველოს ხუროთმოძღვრული ნამემკვიდრეობის შიგნით სხვადასხვა „ქვე-ტრადიციებისთვის“ თვალის მისადევნებლად? არადა, ბიჭვინტის კათედრალი, ვგონებ, ერთ-ერთის შიგნით ხვდება, მას კი წინ „მობიზანტიურო“ ცანდრიფშ-განთიადის ბაზილიკა, ქართულს ოდნავ „გახახუნებული“ „ბერძნული“ დრანდა და სავსებით ქართული ამბარას „სამეკლესიიანი“ ბაზილიკა უსწრებს. გაგვირკვევია, რას შეაპირობებს „აფხაზეთის სკოლაში“ საუკეთესოდ თავჩენილი ლიხსიქითური ხუროთმოძღვრული გემოვნება თუნდაც სამეგრელოს მოგვიანო ტაძრების იერისას – გინდა ხობის, გინდა ცაიშის, გინდა წალენჯიხისას? ან, იქნებ, უკანასკნელის „ბიჭვინტურობა“ აქ გელათის „შუამავლობითაა“ შემოსული? ახლა – „ინტერნაციონალური“ კავშირები ვიკითხოთ – ჯერაც ვერ დაგვიწერია დაწვრილებით, სამეგრელო-აფხაზეთის გზით თუ როგორ ბიძგს აძლევს – თავისთავად ზემოქმედება უეჭველია! – ჩრდილოეთ კავკასიას (ზელენჩუკის ხეობა, სენტა, შოანა[10] და სხვ.) თუ, სულაც, ტრაპეზუნდის წმ. სოფიის ეკლესიის თუ ძველი რუსეთის მშენებლებს ქართველ ქვისხუროთა გამოცდილება.

სწორედ ასეთი კითხვების დასმისკენ გვიბიძგებს იმგვარი მოვლენები, ზემოთ რომ განვიხილეთ. მათი მსგავსი სხვაც მოიძებნება – მაგალითად, ქ-ნი ირინე ელიზბარაშვილის აზრით, იკორთის წმ. მთავარანგელოზთა ეკლესიის სამკვეთლო-სადიაკვნე დასავლეთით თაღით თუა ახდილი, ეს აფხაზეთთან კავშირს უნდა მივაწეროთო. თუ ასეა, იქნებ ზემოთ ნახსენები „სამსარკმლედებიც“ აქ მცხეთის „სვეტიცხოველიდან“ კი არა, ზღვისპირა დაბა-ქალაქ-მონასტრებიდანაა „მოსული“? და რომც არა – სხვა რამ გამოჩნდება აუცილებლად: რადგან ქართული ხელოვნება – ხან პირდაპირ, ხან გაშუალებით, ხანაც პარადოქსულად – იმ ისტორიულ ძალთა შეჭიდებისა თუ თანახმიერების ნაკვალევს ატარებს, რომელთაც წაღმართ თუ უკუღმართ ატარეს დღევანდლამდე ჩვენი სამშობლო.

[10] ამის შესახებ თუნდაც: V. Kouzenetsov, I. Lebedinsky, *Les chrestiens disparus du Caucase*, Paris, 1999.

# კიდევ ერთხელ გელათური ხუროთმოძღვრების თაობაზე

(*საქართველოს სიძველენი*, 22, 2019, გვ. 113-148)

წმ. მეფის დავით აღმაშენებლის დაფუძნებული გელათის მონასტერი იმ არცთუ მრავალრიცხოვან ქართულ სავანეთა, ეკლესიათა, თუ სხვა ნაგებობა-სამოსახლოთაგანია, რომელთა დაარსება-შენების ან ნგრევა-განახლების კვალი ჩვენმა მატიანეებმა თუ სიგელ-გუჯრებმა, ასე თუ ისე, შემოგვინახა. არ დაჰკლებია მას სწავლულთა ყურადღებაც – სხვადასხვა დროს არაერთი ჩვენებური თუ სხვა ქვეყნის მეცნიერი ჩაჰკვირვებია მის წარწერებს, მოხატულობებს, მასში დაცულ განძეულობას[1]. არაა გამონაკლისი გელათის, განსაკუთრებით მისი მთავარი, ღმრთისმშობლის შობის ტაძრის ხუროთმოძღვრებაც – 1840-იანი წლებიდან, ფრ. დ¤უბუა დე მონპერ¤ოთი მოკიდებული, არა მგონია, იყოს გინდაც ერთი განმაზოგადებელი ნაშრომი, სადაც მასზე, მოკლედ მაინც, არაფერი თქმულიყო, თუნდაც ერთი ნახატი ან ფოტო არ მოთავსებულიყო. მეტიც, გელათი, ისევ და ისევ, ერთი იმ ნაწარმოებთაგანია ჩვენი ძველი არქიტექტურისა, რომელსაც საგანგებო გამოკვლევა მიეძღვნა – სახელდობრ, ქ-ნი რუსუდან მეფისაშვილის 1966 წელს გამოცემული მონოგრაფია[2].

---

[1] სადღეისოდ დაგროვებული ცოდნა პოპულ¤არული სახით არის წარმოდგენილი გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრის მიერ მომზადებულ გამოცემაში *გელათი – 900,* თბ., 2007. ვსარგებლობ შემთხვევით შევახსენო მკითხველთ, რომ ჩვენი ყოფისთვის ასე ჩვეულ სიჩქარეში შემდგენელთ შეცდომა გაგვეპარა – სურ. 82-ზე ჩრდილოეთი კარიბჭის მხატვრობის ნაცვლად ჩრდილო-აღმოსავლეთი ეგვტერის ერთ-ერთი კომპოზიციაა, სურ. 85-ზე კი ჩრდილო-აღმოსავლეთი ეგვტერის ასახულობის ნაცვლად ჩრდილო-დასავლეთი ეკვტერის კამარის სურათია დაბეჭდილი (თან – პირშექცევით).

[2] Р. Меписашвили, Архитектурный ансамбль Гелати, Тб., 1966 – გვ. 17-28-ზე შესწავლის მანამდელი ისტორიაცაა მიმოხილული. შემდგომი დროის ნარკვევებიდან საყურადღებოა შესაბამისი თავები აკად. პარმენ ზაქარაიას წიგნებში: ***XI-XVIII*** *საუკუნეების ქართული ცენტრალურ-გუმბათოვანი არქიტექტურა*, I, თბ., 1975, გვ. 67-92; *ქართული ხუროთმოძღვრება. **XI-XVIII** სს.*, თბ., 1990, გვ. 26-40.

მაგრამ, როგორც ყოველთვის და ყოველგან ხდება ხოლმე, ეს იმას როდი ნიშნავს, გამოსარკვევი და ნათელსაყოფი, საკეთებელი აღარაფერი დარჩენილიყოს. ასე, ჯერაც არ განხორციელებულა ქ-ნი თინათინ ვირსალაძის მიერ ლამისაა 40 წლის წინ ჩაფიქრებული ერთობლივი გამოცემა გელათის უკლებლივ ყველა მხატვრობისა. ანდა – თავად რ. მეფისაშვილის ზემოხსენებულ წიგნშიც კი არაერთი რამააა სამომავლოდ დატოვებული. მაგალითად, ვარაუდობს რა, რომ აწინდელი ნართექსის ნაცლად მთავარი სივრცის დასავლეთით ორსართულიანი მოცულობა იქნებოდა, ის, არსებითად, ღიად ტოვებს მეორე სართულის მოწყობის, გადახურვის და ა. შ. სახეს; ზუსტად ასევე, არაა დაბეჯითებით მითითებული, რაგვარი იქნებოდა დღეს არსებული გვერდითი ეგვტერების ადგილზე ნაგულვები გალერეა – შემთხვევითი, უთუოდ, ვერც ნაშრომში მისი გრაფიკული რეკონსტრუქციის არსებობა იქნება[3].

თუკი თვით ფაქტობრივ მოცემულობებსაც კი კიდევ და კიდევ მოგვიწევს მივუბრუნდეთ, ეს მით უმეტეს გელათის საკრებულო ტაძრის მხატვრულ-ისტორიულსა თუ კულტურულ-ისტორიულ გააზრებას ეთქმის. ვგონებ, ჯერაც ბევრი დაგვრჩა გასაფიქრებელიცა და სათქმელიც მისი შიდა სივრცის გააზრების თავისებურებებსა, წინამორბედი თუ მომდევნო ხანის ქართულ ტაძართმშენებლობასთან მისი მიმართებისა[4] თუ თანადროულ ბიზანტიურ არქიტექტურასთან დამოკიდებულის შესახებ. ეს, თავისთავადაც, უკვე იმის მანიშნებელია, რომ მერე და მერე შეიძლება ცოტათი სხვანაირად წარმოგვიდგეს ამ ნაგებობის ისტორიული ადგილი და, ეგების, მისი ამგების შემოქმედებით მცდელობასაც რამდენადმე განსხვავებულად შევხედოთ.

წინამდებარე ნაშრომი აგრეთვე ღმრთისმშობლის შობისა და, საერთოდ, გელათური ხუროთმოძღვრების ერთ თავისებურებათაგანს შეეხება, ჩვენს მეცნიერებას სამსჯელოდ კარგა ხანია რომ უქცევია. მხედველობაში ცნობილი და მართლაცდა უცნაური გარემოება მაქვს – მამა-შვილის, მეფეთა დავით IV-სა და დემეტრე I-ის აღშენებული, ის უხ-

[3] Р. Меписашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 46-48.

[4] ზოგი რამ გელათის კავშირ-ურთიერთობაზე, ერთი მხრივ, 1120-ანი წლების ქართლის მშენებლობასა და, მეორე მხრივ, ბიჭვინტის კათედრალთან იხ.: დ. ხოშტარია, თბილისის სიონის ტაძრის ისტორიიდან, *ქართული ხელოვნების ნარკვევები*, II, თბ., 2002; დ. თუმანიშვილი, კვლავ ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის ხუროთმოძღვრების შესახებ. კრ.: დ. თუმანიშვილი, *გ ზაჯვარედინზე. წერილები, ნარკვევები*, თბ., 2008; მისივე, ბიჭვინტის ტაძრის ხუროთმოძღვრების მნიშვნელობისათვის, *საქართველოს სიძველენი*, 15, 2012, გვ. 144-155.

ვად პროფილირებული, მაგრამ, მცირედი გამონაკლისით, უჩუქურთმო საპირე-სვეტისთავებითაა შემკული, რაც X საუკუნის მერმინდელ ჩვენს დიდმასშტაბოვან და „გამოსაჩენ“ ნაგებობებში თუ უმაგალითო არა, იშვიათობა ნამდვილად არის. ეს იმდენად უჩვეულოდ გამოიყურება, რომ საკმაოდ მოიკიდა ფეხი – და საკმაოდ ბუნებრივადაც! – მოსაზრებამ, ტაძრის მორთულობა დაუმთავრებელი არისო[5]. აი, რ. მეფისაშვილმა კი, დააჯგუფა რა სარკმლების მოჩარჩოებათა კვეთები, აჩვენა და, ვფიქრობ, დამარწმუნებლად: წვრილ-წვრილად დანაკვთულ ზედაპირებზე ჩუქურთმის განთავსება არ იგულისხმებოდაო[6]. რასაკვირველია, გარდუვალად უნდა წამოჭრილიყო კითხვა, ამგვარი გადაწყვეტილების მიზეზი[7] რა შეიძლება ყოფილიყო. ქ-მა რუსუდანმა ჩათვალა, რომ პასუხი დამკვეთის, დავით მეფის პიროვნებაშია საძიებელი. კერძოდ, მან მიიჩნია (მართალია, დაშვებადღა!), რომ მთელს თავის სამეფოში ფართო მშენებლობის წარმოებისას, მას „ძვირადღირებული ორნამენტული მორთულობა ზედმეტ და დაუშვებელ ფუფუნებად“ უნდა ჩაეთვალა. მომგებლის ნება გახლდათ გელათის შეუმკობლობის განმსაზღვრელი ბ-ნი ლევან რჩეულიშვილისთვისაც, თუმცა მისი არჩევანის საფუძველი, მის თვალში, მომჭირნეობა კი არა, მისი ღვთისმოსაობის რაგვარობა იყო. წლების წინ ბ-ნ ლეოს, როგორც ყველას მოეხსენება, შეესწავლა დავით აღმაშენელის ასულის, თამარ „შარვანის დედოფლის“ თავის სამყოფლად აშენებული თიღვის მონასტრის წმ. ჯვრის ეკლესია (1152 წ.), რომლის მეტად ძუნწი შემკულობა, XII საუკუნის კვალობაზე, შეიძლება ითქვას, „სიშიშვლე“ მან შემონაზვნებული მეფის ქალის ასკეტური რელიგიური გრძნობიერებით ახსნა[8]. ამავე სულისკვეთების გამოვლინებად დაინახა მან გელათის უჩუქურთმობაც და ეს მისი მოსაზრება, ზეპირად გამოთქმული, მე მქონდა პატივი გამომექვეყნებინა 1979 წელს დაწერილ ნარკვევში, სადაც ისიც ვცადე, ამგვარ მსოფლგანცდობის თავწყაროდ წმ. გიორგი მთაწმიდელის ნაქადაგევი წარმომეჩინა[9]. ბოლო დროს სარწმუნოებრივ-მსოფლმხედველობითი ვითარებით,

[5] უკანასკნელად იხ.: ვ. ბერიძე, *ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია*, ტ. 1, თბ., 2014, გვ. 306.

[6] Р. Меписашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 60, 64.

[7] იქვე, გვ. 67.

[8] იხ.: ლ. რჩეულიშვილი, *თიღვა. შარვანის დედოფლის თამარის აღმშენებლობა*, თბ., 1960.

[9] დ. თუმანიშვილი, XII საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრების ერთი ტენდენციის გაგებისათვის – საბოლოო სახით დაიბეჭდა ჩემს კრებულში: *წერილები, ნარკვევები*, 2001, გვ. 117-120.

გარკვეულწილად სხვა კუთხითა და მახვილდებით, განიხილა მოცემული მოვლენა ბ-მა თამაზ სანიკიძემ[10].

ამასობაში კი გამოჩნდა მასალა, რომელიც, ასე მგონია, გელათელი ხუროთმოძღვრის თუ მისი „დამსაქმებლის“ ჩანაფიქრს კიდევ ერთი მხრიდან დაგვანახებს. იგი ქუთაისის ღმრთისმშობლის მიძინების საეპისკოპოსო საყდარს უკავშირდება, უფრო ხშირად „ბაგრატის ტაძრად“ წოდებულს (ქვემოთ სიმარტივისთვის მას მეც ასე მოვიხსენიებ). გელათისა არ იყოს, ისიც აგებისთანავე „ჩვენი ძველების“, XIX საუკუნიდან კი ახალდროინდელი მეცნიერების ხედვის არეში მოექცა – უმისოდაც, ძვირად თუ რამე დაწერილა ქართულ ხელოვნებაზე და ისიც, უეჭველად, ერთი უსახელგანთქმულესია ჩვენი ხუროთმოძღვრების ქმნილებათა შორის. მაგრამ ყველამ ისიც ვიცით, რომ მის შესახებ ვრცელი, დაწვრილებითი გამოკვლევა ჯერაც არ დაწერილა. თუ რატომაა ასე, ძნელი მისახვედრი არ არის – თავი და თავი, რა თქმა უნდა, ის საშინელი ნგრევაა, რაც მან XVII-XVIII საუკუნეებში განიცადა და, შესაბამისად, მრავლისმომცველი გაწმენდითი და გათხრითი სამუშაოების ჩატარების აუცილებლობა. ისინი კი ათწლეულები გაგრძელდა ჯერ პროფ. ვახტანგ ცინცაძის, შემდგომ კი მისი მოწაფეების მოთავეობით. ამიტომაცაა, რომ, კაცმა რომ თქვას, უმთავრესი ხელოვნებათმცოდნეობითი განსჯა მასზე კვლავაც გიორგი ჩუბინაშვილის ნაშრომის „ქართული არქიტექტურა საშუალო საუკუნეებში და მისი სამი მთავარი კათედრალი“ შესაბამისი მონაკვეთია[11], ეს უკვე იმის გამო, რომ ბ-ნ ვ. ცინცაძეს არ დასცალდა თავის მონაპოვართა და დაკვირვებათა სრულფასოვნად გამოქვეყნება და ხელთ მის მიერ 1951-1955 წლებში განხორციელებული ღონისძიებების ანგარიში[12] და სამენოვანი პოპულარული გამოცემაა[13]. არადა, მრავალწლიანმა კვლევამ და არქეოლოგიურმა გათხრებმა უამრავი რამ გამოამზეურა – როგორც ამჟამად მდგომი ტაძრის წინამორბედი ნაშენის ნაშთები (ადგილ-ადგილ X-XI საუკუნეების მიჯნის გალატოზთა მიერ არსებულ ნაგებობაში ჩართული), რაც, თავისთავად,

[10] თ. სანიკიძე, განვითარებული შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების რამდენიმე თეოლოგიურ-ისტორიული ასპექტების შესახებ, *საქართველოს სიძველენი*, 18, 2015, გვ. 197-216.

[11] იხ. ივ. ჯავახიშვილის სამეცნიერო მოღვაწეობის 25 წლისთავისადმი მიძღვნილი კრ. *არილი*, ტფ., 1925; იგივე რუსულად (Грузинская средневековая архитектура и три ее величайших кафедрала) – წიგნში: Г. Чубинашвили, *Вопросы истории искусства*, т. I, Тб., 1970.

[12] იხ. *ქართული ხელოვნება*, 5, 1959, გვ. 111-121.

[13] იხ. ვ. ცინცაძე, *ბაგრატის ტაძარი*, თბ., 1964.

არქიტექტურულ-ისტორიულ გამოკვლევას საჭიროებს და ბაგრატ III-ის და გიორგი I-ის მშენებლობათა ხანის ფრაგმენტებიც. უკანაკნელთა შორის, ვგონებ, ყველაზე საკვირველი გუმბათის ყელის ქვებია, რომელთაც, წესით, მაშინათვე ბევრი რამ უნდა შეემატებინა ჩვენი წარმოდგენისთვის ბაგრატიონთა ერთიანი ქართული სამეფოს ჩამოყალიბების დროის ხუროთმოძღვრებაზე. მაგრამ რადგან, ცალკერძ, ამ მიგნებათა სრულად გამოქვეყნება ახლაც წინა გვაქვს[14], მეორეკერძ კი, ჩვენი სამეცნიერო საზოგადოების გულისყური, 1988 წლის ბოლოდან მოკიდებული, თითქმის 25 წელი ტაძრის დაცვა-აღდგენის ირგვლივ ატეხილმა დავა-კამათმა წაიღო, ისინი, შეიძლება ითქვას, მიგვრჩა, რასაც, იმედია, რაც შეიძლება მალე მიეხედება.

როგორიღა ყოფილა „ბაგრატის ტაძრის“ გუმბათი და რატომ არის ის მნიშვნელოვანი გელათური ხუროთმოძღვრების უკეთ გასაგებად? მაგრამ, იქნებ თხრობის სიმარტივისთვის, უპრიანი იყოს, პირველად გელათის მთავარი ეკლესიის გუმბათის ყელს შევხედოთ და ისიც ვთქვათ, მასში ყველაზე მეტად რა „გვეგელათურება“[15]. როგორც X საუკუნის აქეთ შექმნილი გუმბათების უმრავლესობას, მასაც ჯერ კიდევ VIII საუკუნის თელოვანის „ჯვარპატიოსანში“ ჩასახული თაღნარი შემოუყვება; სამლილვოვან „საბჯენებზე“ გადაყვანილი, ის ყელის ზედაპირს თექვსმეტ არედ ჰყოფს, მათგან ყოველზე კი ვიწრო და მაღალი, საპირეშემოვლებული ღიობია გაჭრილი. გამაერთიანებელ (თანაცვე გამყოფ) თაღებსა და ღიობთა მოჩარჩოებებს შორის ვიწრო გლუვი ზოლია დატოვებული, რ. მეფისაშვილის თქმით, „იმდენად მცირე, რომ შორიდან ორივე ელემენტი – საპირე და თაღი, – შერწყმულად აღიქმება“[16]. საკუთრივ ჩარჩოც ოთხნაწილედია – გარეთ და შიგნით (სარკმლის ჭრილის გარშემომწერად) წვრილი ლილვია, მათ შორის ბურცვილი მოცულობაა, სიგანით იმდენად პატარა, რომ უნებურად გინდება მასაც „ლილვი“ დაუძახო – დანარჩენებზე ორჯერღა ფართო. დასასრულ, ზედ თაღთან კიდევ ერთხელ ჩნდება კედლის სადა სიბრტყე – აშკარა „დამატებად“ მომრგვალებული შემადგენლებისა, თუ გნებავთ, მათი ამოზიდულობის გამომკვეთი და, თითქოს, გარეთა ზოლთან მსგავსე-

[14] შესაბამისი დოკუმენტაციის – კვლევების, ნახაზების და ფოტოსურათების გაცნობა ბ-ნი გიორგი ჭანიშვილის გულისხმიერი დახმარების წყალობით მომიხერხდა, რისთვისაც გულწრფელ მადლობას მოვახსენებ.

[15] ერთი საუკეთესო ასახულობათაგანი იხ. *გელათი – 900*, სურ. 6.

[16] Р. Меписашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 60.

ბით, უკანასკნელის საპირესთან შემაერთებელიც. თაღნარი თითქმის რომ ებჯინება ლავგარდანს, თავის მხრივ ორ საფეხურად გადმოკეცილს.

განსხვავებული ამ გუმბათზე ორი რამაა: ა. სარკმელთა რაოდენობა, უცნობი ქართული ხუროთმოძღვრული ტრადიციისთვის[17] და – ბ. როგორც უკვე ითქვა, მოჩარჩოებათა სიგლუვე, მაშინ როდესაც ქართულ ტაძრებს გაჩვეული თვალი აქ კვეთილობის აფაშფაშებას მოელის.

ახლა კი „ბაგრატის ტაძრის“ გუმბათის ყელი ვნახოთ. არქიტექტორ-რესტავრატორ ივანე გრემელაშვილის თავკაცობით მომუშავე ჯგუფის შემუშავებულ სქემაზე ნათლად ჩანს, რომ, მიუხედავად უზარმაზარი დანაკარგებისა, 2000-ანი წლებისთვის მკვლევარ-აღმდგენელთ ხელთ ყველაფერი ჰქონდათ გუმბათის ზომა-მოყვანილობისა თუ გარე იერის წარმოსასახად. გელათისა არ იყოს, აქაც სართავი თაღები თექვსმეტ არეს შემოხაზავს, ყოველ მათგანზე კი, ამ შემთხვევაშიც, სარკმელია მოთავსებული, ასევე მოჩარჩოებული. თაღ-საპირის გამაცალკევებლად აქაც სადა ზოლია, ოღონდ ამჯერად ცერად ჩაკვეთილი და, ამიტომ, კიდევ ნაკლებად შესამჩნევი, ვიდრე გელათშია; მას შემრგვალებული მოცულობა მოსდევს და, დასასრულ, უშუალოდ ხვრელობთან წვრილი ლილვი; თაღნარის თაღთაშორისებში ბურცობები, ე. წ. „კოპებია“ ჩასმული[18].

ერთსა და მეორე გუმბათზე გამოყენებული მამკობი ელემენტების თუგინდ ჩამონათვალთა შეპირისპირებასაც, ჩვენი ცოდნის პირობაზე მოულოდნელ დასკვნამდე მივყავართ – ის, რაც დავით IV-ის ოსტატის მონაფიქრი გვეგონა, მთელი საუკუნით ადრე ქუთათელის საყდრის შენებისას გაუკეთებიათ – 16 სარკმელიც დაუყოლებიათ და არც ქვაზე-კვეთილობა მოუხმიათ. რაკი მეტისმეტად ძნელი დასაჯერებელია, ამდენი რისამე მსგავსება მხოლოდ დამთხვევა იყოს, აქედან შემდეგიც გამომდინარეობს: დამკვეთსა თუ გალატოზთუხუცესს, ან, ეგების ორთავეს ერთად, საფასადო მორთულობის შემუშავებისას თვალწინ მაგალითი ჰქონიათ და, ვინ იცის, ეგების აზრად ამ ორი, ერთმანეთის, როგორც ვახუშტი ბატონიშვილი იტყოდა, „მჭვრეტად“ აღმართული ეკლესიის ურთიერთშეწყობაც მოსვლოდათ. ეს მონათესაობა, რაღა

[17] იქვე.
[18] ივ. გრემელაშვილი, *ბაგრატის ტაძრის რეაბილიტაციის პროექტის განმარტებითი ბარათი*, 2009, გვ. 2, სურ. 10.

თქმა უნდა, საგულისხმოა ნაწარმოებთაშორისი კავშირის გასაცნობიერებლად და ამას ქვემოთ ისევ დავუბრუნდებით. ახლა კი ისიც უნდა მოგახსენოთ, რომ „ბაგრატის ტაძრის“ ქაღალდზე აღდგენილი გუმბათის დათვალიერებამ ეს ეკლესია მთლიანობაშიც სხვაგვარად დამანახა. ჩემს წარმოდგენაში, გარდა სიდიადე-ამართულობა-შემართულობისა, მისთვის დამახასიათებლად გარე კედლების თაღნარები, მათი „მზიდი“ შვერილების ბაზისების პლასტიკურობა, საკუთრივ მისი ტანის თუ კარიბჭეთა ჩუქურთმები, კედლებზე მიმობნეული თუ სვეტისთავებზე გამოქანდაკებული რელიეფები აღბეჭდილიყო. და ახლაღა, ამ ხაზგასმით სადა გუმბათის შემყურემ გავაცნობიერე, რომ ეს ტაძარი, ასე დიდებული, ოდესღაც შეუდარებელი ზეიმურობით სატფურებული[19] – რაც, ეჭვსგარეშეა, ბაგრატ III-ისა და მის თანამდგომთაგან მისთვის მინიჭებული ეკლესიური, გინდა პოლიტიკური მნიშვნელოვნების მოწმობაა! – კაზმულობა-მკულობით სხვებს სულაც არ აღემატება. ეს მით უფრო თვალსაჩინოა, თუ მას გვერდში ტაოს X საუკუნის ეკლესიებს ამოვუყენებთ – აკი ყველამ ვიცით, რომ ხუროთმოძღვარი, რომლის სახელი გამქრალია აღმოსავლეთი ფასადის სამშენებლო წარწერიდან, იქაური არქიტექტურის, მეტადრე ოშკის ტაძრის მიღწევებით საზრდოობს და ბევრსაც (გეგმარება, საფასადო თაღნარი, ესა თუ ის ელემენტები...) სესხულობს იქიდან, რაც მართლაცდა მართებულად გვაფიქრებინებს, იგი „ტაო-კლარჯეთის ხუროთმოძღვრული სკოლის შემოქმედებითი ძიების გაგრძელებას, მის ერთგვარ გაგრძელებას წარმოადგენს“-ო[20]. მაგრამ მოდით შევხედოთ ახლა, ერთი მხრივ, ოშკისა და ხახულის ეკლესიების, მეორე მხრივ კი, „ბაგრატის ტაძრის“ სამხრეთ ფასადს. იქ – მკლავის პირზე ფართოდ გადაშლილი თავსართები, სხვადასხვა შვერილობის რელიეფების სიმრავლე; აქ – „გამშვენებულობის“ შთაბეჭდილება კარიბჭის მეოხებით გვექმნება, რომელიც, როგორც ცნობილია, ცოტათი, ოღონდ მაინც მოგვიანო მინამატია, უმთავრესს კი, მკლავის სარკმლებს, ჩაკვეთილი ღარები ევლება (ამას უტყუარობით გვიდასტურებს ჩვენდა ბედად გადარჩენილი ფრაგმენტები) ესაა და ეს. როგორ ავხსნათ ასეთი ხელობა, თუ ქუთაისის კათედრალი მხოლოდდამხოლოდ სამხრეთ-ქართული ტრადიციის გამოგრძელებაა? მაგრამ ხომ შეიძლება, აქ სხვა რამ საწყისიც იხილვებოდეს, რის გამოც

[19] შდრ. *ქართლის ცხოვრება*, ტ. I, თბ., 1955, გვ. 281.

[20] ივ. გრემელაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 3. პირველად მსგავსი აზრი გამოთქმულია გ. ჩუბინაშვილის ზემომოყვანილ წერილში („არილი“, გვ. 113-114).

გამოირჩევა აქ არქიტექტურული დამუშავება „განსაკუთრებული სიფაზიქით, ზომიერების გრძნობითა და მკაცრი გემოვნებით“[21].

იქნებ პასუხის მოსაძებნად გეზის მიმცემად გ. ჩუბინაშვილის მინიშნება გამოგვადგეს, რომელიც გაკვრით ამბობს, ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა მხარეში, დაახლოებით ოცდაათწლიან მონაკვეთში აგებული სამი „მთავარი კათედრალი“ – ქუთაისისა, მცხეთისა და ალავერდისა, – „საზოგადო საფუძველზე სრულად ინდივიდუალურად ავითარებს მხატვრულ შემოქმედებას, რომელშიაც იჩენს თავს სპეციალური ხერხები საქართველოს ამა თუ იმ კუთხისა“[22]. თუ ამ მითითებას მივყვებით, საძიებელი, უპირველესად „ბაგრატის ტაძრის“ „იმერულობა“ გვქონია. ეს იმას როდი ნიშნავს, სამხრეთ-ქართული წილი ქუთაისის საყდრის ხუროთმოძღვრებაში უმნიშვნელო ან გამოსარიცხი იყოს – ამგვარი რამ ვამტკიცოთ, საზოგადოდ შეუძლებელია და მიუტევებელი შეცდომაც იქნებოდა. საქმე ისაა მხოლოდ, რომ „ბაგრატის ტაძრის“ იმავ ოშკისგან სხვაობათა დადგენისას – ისინი კი ასევე უეჭველია! – დროისა თუ ოსტატისმიერის გარდა, კუთხისმიერი მდგენიც ჩავაგდოთ სათვალავში. ნურც ეს დაგვავიწყდება – ბაგრატ III-ის ნებით მის განსასვენებლად აღმართული და XIII საუკუნის გასულს აწინდელით ჩანაცვლებული ბედიის ტაძრის „აფხაზური“, შვერილაფსიდებიანი „სხეული“ სამხრეთ-ქართული არქიტექტურული მოსართავებით უნდა ყოფილიყო გაწყობილი. რაოდენ მთლიანობითი გამოვიდა ამგვარი შენაზავი, ჩვენ ვეღარასდროს შევიტყობთ, არკი მეეჭვება ორთავ ეს ფორმისმიერი „ნაკადი“ ცალცალკე საცნობი რომ იქნებოდა. ქუთაისში ეს ასე აღარ არის, ერთსა და მეორეს – უკეთუ დასავლური აქ საზოგადოდ არის! – ასე „სუფთად“ ვერ გამიჯნავ. ოღონდ არც ის მგონია სწორი, ის ერთიანად „გავატაოუროთ“, სამხრეთულ შენობათა მწკრივში იგი „შინაურულად“, ასე მეჩვენება, არ გამოიყურება.

ამჟამად ყველაზე იოლად საჩვენებელი კედლის ზედაპირების თვისებრიობაა, მეტადრე განივი მკლავების გარე პირებზე თავჩენილი. აქ ზედაპირი არათუ ერთიანია, როგორც ეს მუდამ სჩვეოდა ქარ-

[21] ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 258.

[22] გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხუროთმოძღვრება საშუალო საუკუნეებში..., *არილი*, გვ. 111; შდრ.: *Вопросы*..., I, გვ. 268 – „ხერხები“-ს შესატყვისად აქ „навыки“ იკითხება, რაც უფრო აშკარად აღნიშნავს მემკვიდრეობითობას, წინამავალთაგან შესწავლილ-ათვისებულ-შეთვისებულს. შდრ. კიდევ: „საერთო თემები... და დამუშავების ხასიათზე ძალუმი გავლენა აქვს საქართველოს ამა თუ იმ კუთხის ხუროთმოძღვრების ტრადიციას“ (გვ. 125).

თულ ხუროთმოძღვრებას[23], არამედ რაღაცნაირად „გადასწორებულიც“ – დამანაწევრებელ-დეკორატიულ თაღებში „ჩაფენილი“ მონაკვეთები სულ – ან თითქმის სულ! – აღარ იკარებს ამონაზარდსა და ამონაზიდს და ამას ყველაზე მეტად ორმაგი სარკმლისა და მათ გასაყარს ასწვრივ განთავსებულ მრგვალი ღიობის მომსაზღვრავი ღარები უსვამს ხაზს[24]; ისინი შეგვაგრძნობინებს, დიაღაც, ზედაპირის „ვერ-ხელშესახებობას“. ეს, თითქოს, დიდად საკამათო არ უნდა იყოს. უფრო ძნელია დასასაბუთებლად – იმიტომაც, რომ ნაგებობაა შელახული და იმ მიზეზითაც, რომ საამისო საანალიზო „იარაღები“ გვაკლია[25], თუ რა არის ასეთი ზემოქმედების გამაპირობებელი. ეს კი, ასე მეჩვენება, უწინარესად წყობის სურათის რაგვარობაა. სადაც მას მეტ-ნაკლებად პირვანდელი სახე შერჩენია, იგი თითქმის დაუნაწევრებელ სიბრტყედ გამოსჩანს, რომელზედაც ქვებსშორისი ნაკერები არა იმდენად მათ გამყოფად, რამდენადაც მასზე დატანილ მსუბუქ ნახატად იკითხება. ეტყობა, სწორედ ამის გამო აღიქმება კედელიცა და მისი შემადგენელი ფილებიც, ასე ვთქვათ, სიფრიფანად, წონანაკლულად. ეჭვი არ მეპარება – ეს ქვის თლის ხასიათით განსაზღვრული შთაბეჭდილებაა, რასაც კიდევ ერთ თავსატეხთან მივყავართ, რომელსაც აქ მხოლოდღა უზოგადესად მოვხაზავ.

საქმე ისაა, რომ, როგორც ვფიქრობ, სავსებით ობიექტურად, სხვადასხვა დროის თლილი ქვები თვალით სხვადასხვანაირად გვესახება – რაც უფრო ძველია, უფრო წონადად, მერე და მერე – სიმკვრივედაკარგულად, დღევანდელი გათლილი ხომ საერთოდაც მუყაოს თუ პლასტმასას ემსგავსება... კარგი იქნებოდა არა მხოლოდ თვალის მიდევნება ამ ცვალებადობისთვის – სხვა თუ არაფერი, უკეთუ შესაბამისი და სანდო კრიტერიუმების გამოძებნა მოგვიხერხდა, კიდევ ერთი მათარიღებელი გაგვიჩნდება, – არამედ ერთგვარი ექსპერიმენტული სამუშაოს ჩატარე-

[23] გ. ჩუბინაშვილის ამ საყოველთაოდ ცნობილი დებულების გავრცობა წლების წინ ორგზის ვცადე (იხ. „ქართული ტაძრის გარე სახის ერთი თავისებურებისთვის“ – *საბჭოთა ხელოვნება*, 8, 1977 და ნარკვევ „ქართული ტაძრის გარე სახის ერთი თავისებურების გამო“, კრებულში: დ. თუმანიშვილი, *წერილები, ნარკვევები*, თბ., 2001) და აქ სიტყვას აღარ გავაგრძელებ.

[24] განსაკუთრებით კარგად იხილვება ვ. ცინცაძის დაბეჭდილ ფოტოსურათებზე *(ბაგრატის ტაძარი*, თბ., 1964, სურ. 8 და 20; უკანასკნელზე – მარჯვნივ, სამხრეთი მკლავის აღმოსავლეთ კედელზე).

[25] ფრიად საყურადღებო ნაბიჯი ამ მიმართულებით არის გადადგმული ნიკ. ვაჩეიშვილის 1997 წლის დისერტაციაში ტონთიოს (ახლა – ყაურმა) ეკლესიის ხუროთმოძღვრებაზე, თუმც კი სხვათა და სხვა ვითარებათა გამო მან ამ მუშაობის გასაგრძელებლად ვეღარ მოიცალა.

ბა – ხელობის მცოდნეებთანა და რესტავრატორებთან შეამხანაგებით დადგენა, რანაირი იარაღები და რომელი ილეთი განაპირობებს ასეთსა თუ ისეთ მხედველობით სურათს. მაგრამ ეს, რა თქმა უნდა, მომავლის – ღმერთმა ჰქნას, არც ისე შორეულის! – საქმეა. ახლა კი ისაა არსებითი, რომ „ბაგრატის ტაძრის“ წყობა მთლად განკერძოებული არ გახლავთ – იმერეთში, უფრო ფართოდაც, დასავლეთ საქართველოში ასეთნაირივე „მოსწორებული“ და „უწონადი“ კედლების მქონე ნაგებობის არაერთი მაგალითი მოგვეპოვება. კაცმა რომ თქვას, საკუთრივ იმერეთში ისინი მაინცდამაინც ბევრი არ არის – ყველაზე თვალსაჩინო, ჩემთვის ცნობილი, ნიმუშები X საუკუნის რგანისა და იმერეთის თირის ეკლესიებია[26]. და ეს არცაა გასაკვირი – ადრეული საუკუნეების, ასე თუ ისე, გადარჩენილი შენობები ლიხს დასავლეთით ხომ დიდი რაოდენობით არც შემონახულა და ასეა ძველ არგვეთში, ქუთაისსა, საჯავახოში და ა. შ. უფრო მეტია ამ თვისებათა მატარებელი ნაგებობა ზემო სვანეთში – ასეთებია, თუნდაც, IX-X საუკუნეების ნეზგუნი ანდა X-ის ჩვიბიანი, სხვანიც[27]. არაა გამორიცხული ბევრად მეტიც იყოს, ოღონდ ამის სამტკიცებლად თუ უარსაყოფად გულდადებით წინასწარი კვლევაა საჭირო – უთლელი თუ თლილი ქვით შემოსილი ეკლესიების მეტი ნაწილი მთლიანად თუ ნაწილობრივ გალესილია და ხელაღებით ვერ იტყვი, ეს მოგვიანო „ჩარევაა“ (თუნდაც ფასადის მოსახატად) თუ მშენებელთა განაზრახი. მართალია, კარგი ნახელავის შემყურეთ, თითქოს შეგვეძლო გულმშვიდად ვყოფილიყავით, მით უფრო, რომ ბარის საქართველოს ნათალის შებათქაშება, რამდენადაც ვიცით, არ სჩვეოდა. მაგრამ მას აქეთ, რაც უდაოა ბალკანეთ-მცირე აზიის – „ბერძნული“ ეკლესიების, მათ შორის სახიანწყობიანის[28], მოლესვა და ჩვენს შავიზღვისპირეთში თვით X საუკუნეშიც კი კონსტანტინოპოლის ხელქვეითი, ე. ი. ბერძნული,

[26] თირის ეკლესიის ასახულობა იხ.: ვ. ბერიძე, *XVI-XVIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება*, თბ., 1994, ტაბ. 258-259 (ცნობა თირის ეკლესიის წარწერაზე, რომელიც XVIII საუკუნის აღდგენას ეხება და მოკლე აღწერა – გვ. 186-187; სამუშაოდ ფოტოების სრული ნაკრები გულისხმიერად დამითმო ბატონმა ბაადურ კუპრეიშვილმა). ამ საგანზე მეცნიერებაში ყველაზე საფუძვლიანი ნაშრომი ჯერაც ნიკ. ვაჩეიშვილის მოხსენებაა „ყვირილას ხეობის IX-X საუკუნეთა საეკლესიო ხუროთმოძღვრება“, *აკადემიკოს ვახტანგ ბერიძის დაბადებიდან 80 წლისთავს მიძღვნილი გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის XXX სამეცნიერო სესია, მუშაობის გეგმა და თეზისები*, თბ., 1994, გვ. 9.

[27] ასახულობანი: მ. ყენია, *ზემო სვანეთი, შუასაუკუნოვანი კედლის მხატვრობა*, თბ., 2010, გვ. 12, 19.

[28] არაერთი საამისო მაგალითი იპოვება, თუგინდ, წიგნში: S. Ćurčić, Architecture in the Balkans: From Diocletian to Suleyman the Magnificent, New Haven-London, 2010.

საეპისკოპოსოების არსებობაც თუ გავითვალისწინეთ, სჯობს დაბეჯითებით მტკიცებაზე ჯერჯერობით თავი შევიკავოთ. მეორე მხრივ, მობათქაშება მიღებულიც თუ იყო, სათუო არ არის შენების ასეთი წესი რომ გვცოდნია და ფართოდაც ყოფილა გავრცელებული. მეტიც, გარკვეული თვალსაზრისით გადალესილი ფასადები ზედმეტი სიმტკიცისაა ჩვენში, ასე ვთქვათ, „სწორი ზედაპირის ესთეტიკის“ სიძლიერისა... ლესვით გადაგლესილი კედელი ხომ რაგინდა იყოს ნაწყობზე მეტადაა გლუვი და დაუნაკვთავი.

ჩვენთვის საგულისხმო რიგის ეკლესია ყველა ცალნავიანია და შირიმით მოპერანგებული, ხშირად – გარე-შიგნითაც. შეიძლება რომელიმე მათგანი ინტერიერში გამოკვეთილად სიჭარბემდე პლასტიკურიც იყოს – გამორჩეულია, მაგალითებრ, რგანის შიდაკერძო სვეტისებრი პილასტრებითა და ნიშების „ღონიერი“ მოჩარჩოებებით, – გარედან კი „ხელუხლებელია“ ხოლმე. სხვათა შორის, მათ „განუყოფლობას“ მასალაც უწყობს ხელს; ნასვრეტოვანი შირიმი ხომ უსუფთავესი ხელობისასაც ოდნავ „უხეში“ ჩანს და ქვათლილების ანდა ფილების ხაზოვანი საზღვრები ნაკლებად ამოიცნობა. ამ მოვლენის ბოლომდე გასასიგრძეგანებლად და შესაფასებლად ურიგო არ იქნებოდა მისი ისტორიული ძირებიც გვცოდნოდა. ამ ყაიდის უადრეს შენობად, გნებავთ, მათ წინამორბედად, ეგებისდა, უბისის წმ. გიორგის ეკლესია ჩაითვალოს, როგორც ყველამ ვუწყით, IX საუკუნის შუა ხანაში წმ. გრიგოლ ხანცთელის აღშენებული. ამასთან, საკურთხევლის სარკმლის თავსართი აღმოსავლეთ საქართველოსთან კავშირის მაუწყებელია და შირიმის წყობის ხასიათიც შიდა ქართლის მთიანეთის ზოგიერთ ნიმუშს – მაგალითად, ქსნის ხეობის წირქოლის ღმრთისმშობლის თუ მეჯუდას ბიეთის ტაძრებს, – შეგახსენებთ. ნაადრევი იქნებოდა იმაზე მსჯელობა, ქართლიდან „გადმოვიდა“ ეს სამშენებლო ხერხები, თუ იმხანადაც – როგორც, მაგალითად, ბრინჯაოს ბალთების წარმოების ხანაში, – არსებულა აღმოსავლეთ-დასავლეთის მთიანი ხეობების მომცველი კულტურული ერთობა – ამ მხრივაც ჩაკირკიტება და ჩაძიებაა აუცილებელი. ასეა თუ ისე, თუკი ახლახანს თქმული სინამდვილეს შეეფერება, მაშინ „ბაგრატის ტაძრის“ გარე სახის, მით უმეტეს გვერდითი ფასადების ერთგვარი „ანომალიურობა“ დასავლეთ-ქართული სამშენებლო გამოცდილების ერთ ხაზთაგანთან ყოფილა ბმაში. ამ მოსაზრების ლოგიკურ გაგრძელებად, ამ „ლიხსდასავლური“ სისადავის (აქ შეიძლება „აფხაზეთის

სკოლის“ ხუროთმოძღვრების ნაკლები მკულობაც მოვიგონოთ)[29] გამოვლინებად გამოგვიჩნდება, ბუნებრივად, თითქმის (ლავგარდანის თხელი არშიის გარდა) მოურთავი გუმბათის ყელიც. ამას გარდა, ამავ უბრალოების და მისი თანმდევი ნაკლები „წონიანობის“ შესატყვისი გამოვა შიდა სივრცეც, სადაც, გ. ჩუბინაშვილის სიტყვისამებრ, „პირველი ადგილი უჭირავს წმინდა დეკორატიულ ტენდენციას“ და ისეთი ხერხებია მოშველებული, რომელნიც „შეუძლებელს ხდიან – მნახველმა მიიღოს კოლოსალურ სიდიდისა, სიმაღლისა და ამასთან დაკავშირებულის სივრცის მონუმენტალურ სიდინჯის შთაბეჭდილება“[30]. სხვაგვარად თუ ვიტყვით, შემსვლელს შეუძლია სიმსუბუქე-ჰაეროვნება შეიგრძნოს და არა, როგორც ალავერდში „შთაბეჭდილება საოცარი სიმაღლისა და სიძლიერისა“[31], ანდა, ჩემით დავამატებ, ოშკის თითქოსდა „გამოქანდაკებულობას“ (მარტო გუმბათქვეშა ბურჯების ადამიანის სიმაღლის მრავალნაკვთოვან-ჩუქურთმიანი კვარცხლბეკები და მათზე მიდგმული მომცრო ნიშისებრი ჩარდახები რადა ღირს!).

ამდენად, თუ გელათის გუმბათმა დავით IV აღმაშენებლის რჩეული ოსტატის „ბაგრატის ტაძარზე“, როგორც იტყვიან, „სწორება“ მიგვაგნებინა, ის კი, თავის მხრივ, ტაოურთან ერთად, იმერულ-დასავლეთ ქართული ხუროთმოძღვრული ჩვეულებებიდან ამოდის, არაფერი გვიშლის დავასკვნათ, რომ გელათი მთლიანობაშიც შეიძლება უკანასკნელზე დავიყვანოთ და ყველა მისი „უცნაურობის“, უპირველეს ყოვლისა, მისი თითქმის სრული შეუმკობლობის სათავეც მასში ვეძიოთ. არც იმას უდგას რამ წინ, თავად „ბაგრატის ტაძრისგან“ განმასხვავებელი მისი ნიშან-თვისებების წინასახენიც ამ მხატვრულ-გეოგრაფიულ წრეშივე ვიგულოთ. ასეთთაგანად ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში იქნა მიჩნეული ბიჭვინტის ღმრთისმშობლის X საუკუნისა თუ X-ისა და XI-ის მიჯნის გუმბათიანი ეკლესია. რამდენიმე წლის წინათ მეც ვცადე გავრკვეულიყავი, იყო თუ არა რამ საერთო და თუ კი, ნიშანდობლივ რა ამ ორ სახელმოხვეჭილ ტაძარს შორის. დასაბუთდა, თითქოს, სივრცის ძირითად ნაწილთა, უპირველესად გუმბათქვეშა კვადრატისა და საკურთხევლის არცთუ ჩვეულებრივი თანაფარდობა ორივეგან რომ იგივეა, რაც მხოლოდ და მხოლოდ გელათელი ხუროთმოძღვრის მხრიდან ბიჭვინტის დაგეგმარების მიდევნებით შეიძლება ავხსნათ. უნდა ვიფიქროთ, რომ

[29] იხ. ლ. რჩეულიშვილი, *VIII-X საუკუნეების გუმბათოვანი ხუროთმოძღვრება აფხაზეთში,* თბ., 2018.

[30] გ. ჩუბინაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 116.

[31] იქვე, გვ. 120.

გელათი აფხაზეთის კათოლიკოსთა საყდართან მიმართებით ისაა, რასაც რიჰ. კრაუტჰაიმერმა „სიმბოლური ასლი“ უწოდა, სადაც რომელიღაც ნიშანი (თუ ნიშნები) უზრუნველჰყოფს ადამიანთა გარკვეული ერთობის თვალთახედვით ორი შენობის სარწმუნოებრივი საზრისის იგივეობას თუ არა – დაახლოებას. ჩვენს შემთხვევაში საამისო რელიგიური საფუძველი ბიჭვინტაში წმ. ანდრია პირველწოდებულის მოღვაწეობის მეხსიერებაა – აკი მოგვიანო საუკუნეებში ბიჭვინტელ მღვდელმთავარს წმ. ანდრიას მოსაყდრედ მოიხსენიებდნენ. XII საუკუნის დამდეგის სააზროვნო გარემოსთვის მაცხოვრის ამ მოწაფისა და ყოვლადწმინდა ღმრთისმშობლის წარმოგზავნილის ხსოვნა საგანგებოდ ძვირფასია – ღირსსახსენებელია, რომ ანტიოქიელ ღვთისმსახურებთან საქართველოს ეკლესიის თვითმწყსობაზე ცილობისას, წმ. გიორგი მთაწმინდელს ძირითად საბუთად სწორედაც მისი წმმ. მოციქულთა ანდრიას და სვიმონ კანანელის მოღვაწეობის კვალად მოქცევა ჰქონდა, ხოლო წმ. მეფე დავით IV-ის ოჯახისთვის წმ. გიორგი მთაწმიდელის პიროვნებაც და ნაქადაგევიც რომ სრულებით განსაკუთრებული რამ ყოფილა, თუნდაც ქ-ნი თინათინ ვირსალაძის ნარკვევიდან შეგვიძლია შევიტყოთ[32]. ახლა წინანდელ ნათქვამს ერთიც შეგვიძლია შევმატოთ – გუმბათის ყელის მოყვანილობა – ორთავეს, ბიჭვინტასაცა და გელათსაც, იგი ცილინდრული აქვს, ხოლო „ბაგრატის ტაძარს“, საიდანაც, ეტყობა, გუმბათის მორთვის იდეა მოდის – თექვსმეტწახნაგიანი.

მაგრამ ვთქვათ ასეა, ვთქვათ, ძირითადი მასაზრდოებლები გელათისა ესა თუ სხვა (მაგ., გარედან წახნაგოვანი აფსიდები – ბიჭვინტაში ისინი ნახევარწრიულია – იქნებ აფხაზეთის რომელიმე სხვა ეკლესიით იყოს შთაგონებული) დასავლეთქართული ტაძარია, საკმარისია თუ არა ეს მისი თავისებურების „უნაშთოდ“ ასახსნელად და, შესაბამისად, ზედმეტი და ფუჭი თუა მცდელობა მის მხატვრულ სახეში მსოფლმხედველობრივ-მსოფლგანცდითი, გინდაც პიროვნული ხედვის ანარეკლის ძებნა? ვგონებ, რომ არა.

დავიწყოთ იმით, რომ გელათის გარე სახეს სხვა „ნიმუშების“ ცოდნაც ამჩნევია. ამას იგივ გუმბათიც გვეუბნება, კერძოდ, მისი სარკმლების საპირეები. როგორც ზემოთაც ითქვა, აქ ამოზნექილ მოგანივრო შუა არეს ორსავ მხრიდან წვრილი ლილვები ევლება და ისიც გვახსოვს, რომ „ბაგრატის ტაძარში“ ასე არა ყოფილა – ლილვი იქ მხოლოდ სა-

[32] თ. ვირსალაძე, ატენის სიონის VII-VIII და XI საუკუნეთა მოხატულობანი, წიგნში: თ. ვირსალაძე, *ქართული მხატვრობის ისტორიიდან*, თბ., 2007, გვ. 232-240.

კუთრივ ღიობს ახლავს[33]. გელათისებრი მოჩარჩოებანი – ამობურცული, ორმხრივ-ლილვოვანი, – უფრო ე. წ. „თამარის ხანისთვის“ (რომელმაც, ქართულ საისტორიო ცნობიერებაში მამამისის ზეობაც დაიტია და ვაჟიშვილისაც) ჩანს დამახასიათებელი, XI-ში კი, ბრტყელზედაპირიანი

[33] ქუთაისის საყდრის გუმბათის ყელზე საუბრისას არ შეიძლება არ ვახსენოთ ეჭვი, რაც არქიტექტორ-რესტავრატორმა ტარიელ კიპაროიძემ გამოთქვა ერთხელ კერძო საუბარში. მან შენიშნა, არ ღირსო მასზე ასე დაბეჯითებით ვილაპარაკოთ, ხომ შეიძლება, ის გვიანი აღდგენის ნაყოფიც იყოსო. ეს დიახაც ანგარიშგასაწევი დაეჭვებაა, მით უმეტეს, რომ 1510-სა თუ 1512 წელს „მოსრულთა ოსმალთა დაწუეს ქუთათისი და გელათი“ (ბატონიშვილი ვახუშტი, *აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ქართლის ცხოვრება*, ტ. IV, თბ., 1973, გვ. 810) და, დიდი ალბათობით, აკლებას ვერც ქალაქის უმთავრესი სალოცავი გადაურჩებოდა. თუ დავუშვებთ, რომ ჩვენი რესტავრატორების და არქეოლოგების მიკვლეული ქვები მოგვიანო საუკუნეებისაა, უფრო რომ XVI-ის, მაშინ ისღა დაგვრჩენია, ის დასტურ გელათის გუმბათის გადამღერებად დავსახოთ, რადგან სწორედ ასეთია უეჭველად იმერეთის უჩუქურთმო გუმბათების წარმომავლობა. ეს, სხვა ყველაფერთან ერთად, შედარების შესაძლებლობასაც გვაძლევს და საკმაოდ დარწმუნებით პასუხის გაცემისაც. რაღა თქმა უნდა, სრული უეჭველობა მიუღწეველი რამაა, არათუ ჩვენსაში, ე. წ. „ზუსტ მეცნიერებებშიც“, მაგრამ: XIII საუკუნის გელათურივე ეკლესიები იქნება ეს, XVI საუკუნის ზედა საქარის „გულბანდიანი“ თუ XIX საუკუნის მოწამეთის მონასტრის ტაძარი ყველგან ისეთსავე საპირეებს ვნახავთ, როგორც გელათის ღმრთისმშობლის შობის ტაძარს აქვს და საერთო გეზსაც – სარკმლების დაშორიშორებას, მათ მზარდ დაშორებას თაღნარის თაღთაგან (გელათის წმ. ნიკოლოზზე ისინი საერთოდ არ არის) – ეს კი „ბაგრატის ტაძარზე“, ხომ ვუწყით, რომ არ ითქმის. შესაბამისად, სანამ რამ წონადი საბუთი გამოჩნდებოდეს, შეგვიძლია ვენდოთ არქიტექტორ-რესტავრატორთა და სხვა მკვლევართა დაკვირვებას ნაპოვნი ფრაგმენტის XI საუკუნის ნაგებობისადმი კუთვნილების შესახებ.

არ იქნება კი სწორი ერთი „წვრილმანი“ არ ვახსენოთ, რომელიც შემაშფოთებლადაც კი ხვდება თვალს – თაღთაშორისებში გამოკვეთილი „კოპები“. ესენიც, შემსგავსებული საპირეებისა არ იყოს, უფრო „თამარის ხანას“ მოგვაგონებს – მათ იკორთაშიც ნახავთ, ბეთანიაშიც, ქვათახევშიც, წუღრუღაშენშიც, ადამიანის თავებად გადაქცეულთ – ფიტარეთშიც... ამასთან კი, X საუკუნეში იძებნება მაგალითები, – სახელდობრ, ორი აღარარსებული სამხრეთ-ქართული ტაძარი, – თაღთა გასაყარის შევსების სურვილს რომ გვიმხელს: ექექში ამ ადგილზე ლავგარდნის ძირამდე „აყვანილი“ ორმაგი გრეხილი ლილვია ჩასმული, ჯავახეთის წყაროსთავში კი (ეტყობა, ერთის გამოშვებით), რელიეფური გამოსახულებანი (ანგელოზები?) არის გადაფენილი (იხ. В. Беридзе, Архитектура Тао-Кларджети, Тб., 1981, ტაბ. 25-27). საგულისხმო კია აკად. ნიკ. სევეროვის ერთი მიხვედრა – მცხეთის სამთავროს ტაძრის XIV საუკუნეში აღდგენილ გუმბათზე მან ყურადღება მიაქცია კოპებს მათზე „ჩამოკიდებული“ იმგვარი „გადმოკეცილი“ ფოთლებით, რომელთა მსგავსი მარტო XI საუკუნის პირველმა ათწლეულებმა იცის (სვეტიცხოვლის დასავლეთი სარკმელი, სამთავისის გვერდითი ფასადების ვარდულები, ხირსის სამხრეთი ფასადი...) და მათი წარმომავლობა (არსებულთა თუ მათი ძველი დედნების) იმ დროშივე ივარაუდა (კერძოდ – სამთავისში). „ბაგრატის ტაძარი“, ვგონებ, ამ განაფიქრს საფუძველს უმაგრებს (Н. П. Северов, К вопросу о реконструкции барабана Самтависского храма, ქართული ხელოვნება, 6-, 1963, გვ. 206).

საპირეების მოძალებისას, აქა-იქ თუ გამოჩნდება – პირველად, თითქოს 1010-1014 წლების ნიკორწმინდაში, სწორედაც გუმბათის ყელზე, ასევე, როგორც ჩანს, 1030 წლის სამთავისის პირვანდელ გუმბათზე, იკვში[34]. სხვადასხვანაირია ქუთაისისა და გელათის საკრებულო ტაძრებზე გუმბათის ყელზე სართავი თაღების განაწილებაც. ამ მხრივ, ბაგრატ III-ის ოსტატი უფრო მიღებულ ხერხს იმარჯვებს და თაღნარსა და ლავგარდანს შორის საკმაოდ მოზრდილ არეს ტოვებს და ასეა ეს ქართული გუმბათების უმრავლესობაზე – თელოვანის „ჯვარპატიოსნიდან“ მოკიდებული XIII საუკუნის პირველი ნახევრის ნაგებობების ჩათვლით – განსხვავება იმაშიღაა, რომ VIII-X საუკუნეებში ეს ზოლი სადაა, ნიკორწმინდის აქეთ კი, როგორც წესი – მოჩუქურთმებული (ცხადია, ეს არ ეთქმის უმკობ თიღვას და გამონაკლისად 1020 წლის ახლო ხანის მანგლისის გუმბათი გამოსჩანს, მაშინ როდესაც 1032 წლისთვის განახლებული იშხნის გუმბათზე ამ ადგილზე ფერადოვნებაცაა ნახმარი გასამკვეთრებლად). გელათში თაღები ლავგარდანს სწვდება, ეს კი ძალიან იშვიათია და ამ თვალსაზრისით მის კვალში სხვა გელათური ეკლესიების აღმაშენებლებიც კი არ ჩამდგარან – წმ. გიორგისა და წმ. ნიკოლოზის ტაძრებზეც აქ „ცარიელი“ კედელი იხილვება. გადახურვამდე აზიდული თაღების ზუსტი მაგალითი ერთიღა ჩანს – ხახულის ღმრთისმშობლის ტაძარი და გვარიანად მაღლა ადის ისინი კვეტერის ეკლესიაზეც – საეჭვო კია, X საუკუნის მეორე ნახევრის ეს შენობები (პირველი, ალბათ, მეორეზე უფრო ადრეული) გელათისთვის უშუალო „მაგალითად“ გამოეყენებინათ – სხვაფრივ მაკავშირებელს ძნელად თუ იპოვი. მთავარი კი სხვაა: გინდა თაღთა „აწევა“, გინდა ლავგარდანსქვეშა არის „დაქარგვა“ ერთი მისწრაფებითაა ნაკარნახევი – პლასტიკურად მთლიანად, „პაუზის“ გარეშე იქნას „ათვისებული“ გუმბათის ყელის მოცულობა, ეს სწრაფვა კი ძალას 1010-ანი წლებიდან იკრებს.

არანაკლებ, თუ მეტად არა, საყურადღებოა ტაძრის ტანის მამკობ-დამანაწევრებელი თაღნარიც. „ბაგრატის ტაძარში“ – ეს ცნობილია, – ის სამ ფასადს გასდევს, ორ სიგრძივსა და საკურთხევლისას; გელათში – ესეც ვიცით, – „ჩვეულებრივი“ ლილვოვანი თაღები აღმოსავლეთით შვერილ აფსიდებსა და დანარჩენი სამი მკლავის პირით კედლებზეა გადაყვანილი, მაშინ როდესაც მკლავთაშორისების გარე პირი სადაა, მკლავთა გვერდით სიბრტყეებზე კი სავსებით განუმეორებელი, ოთხსაფეხურიანი, შეტყუპებული, შუაში „ნისკარტისებრ“ ჩაზიდული, თითქოსდა რაღაც რბილი ნივთიერებისგან ნაგრეხი თაღების მწკრივე-

[34] Н. П. Северов, დასახ. ნაშრომი.

ბია. მაგრამ სხვაობა ამ, ეგოდენ თვალშიმოსახვედრ, გარეგნულ ნაირგვაროვნებაზე უფრო არსებრივიც არის. გ. ჩუბინაშვილი შენიშნავს, რომ „სამ მთავარ კათედრალში“ „სიგრძის ფასადები თუმცა მორთულნი არიან დეკორატიული კამარებით [დღეს ვიტყოდით – „თაღებით“, დ.თ.], მაგრამ [ისინი, დ.თ.] არ არიან გადაბმულნი ერთმანეთთან, არამედ წარმოადგენენ ცალკე დეკორატიულ მომენტებს, რომლებიც მხოლოდ ფასადების მთლიან ერთეულში წარმოადგენენ განსაზღვრულ სისტემას“[35]. „ბაგრატის ტაძრის“ მიმართ ეს მტკიცება შემდეგნაირად შეიძლება გაიშალოს: აღმოსავლეთ, საკურთხევლის მომფარგვლელ სამკუთხა ნიშებით შეჭრილ ფასადზე ლილვოვანი, ე. წ. „ხუთთაღოვანი“ კომპოზიცია გვაქვს; განივი მკლავების პირებზე ლილვოვანივე სამთაღედებია და თაღებია გრძივი ფასადების დანარჩენ ზედაპირებზე – სიგრძივი მკლავების გრძივსავე კედლებზეც და განივების მოკლეზეც, ოღონდ: აღმოსავლეთ მკლავს ლილვოვანი თაღები მიუყვება, რომელნიც არ აღწევს სამხრეთისა თუ ჩრდილოეთ კუთხეებს. უკანასკნელთა აღმოსავლეთ-დასავლეთ სიბრტყეებზე და დასავლეთი მკლავის სამთავ კედელზე ისინი ორ საფეხურად ჩაკვეთით მიიღება, თანაც გაბმულ რიგებს კი წარმოქმნის, მაგრამ კედელ-კედელ ისევე არაა შეერთებული ერთი მეორეს, როგორც აღმოსავლეთი მკლავის თაღნარები. ასე რომ, ჩვენ გვაქვს თაღთა განცალკევებული ჯგუფები, რომელთა რიტმული მსგავსება კი წარმოქმნის თაღებით მთლიანი შემოსალტვის განცდას, მაგრამ ფაქტობრივად ერთმანეთისგან დამოუკიდებელ ერთეულებს წარმოადგენს. ეს სულაც არაა გასაკვირი – თუ მამკობი თაღნარის ჩვენს ხუროთმოძღვრებაში დადგინებას მივადევნებთ თვალს, დავრწმუნდებით: ის სწორედ განცალკევებული თაღოვანი არეების თუ ლილვებით მოხაზული თაღისებრი მოხაზულობების ჯგუფებად იკიდებს ფეხს, თუ აღმოსავლეთ (წრომი, ოპიზა, აკურა...), თუ სხვა (მაგ., სამხრეთ – წირქოლი) ფასადებზე. „ხუთთაღოვანი“ ფორმულა, ნიშების არარსებობისას, სამთაღედად რომ გარდაისახება, ხომ ვიცით, ოშკშია ჩამოქნილი და იქაც სამი მკლავის პირზეა მოცემული, ერთმანეთს გადაუბმელად, სრულებით განკერძოებით[36]. ქუთაისის საყდარზე ასეთი, ასე ვთქვათ, „კუნძულოვნება“, როგორც პრინციპი, უკუგდებულია, თუმც ფიზიკურად დიდწილად შენარჩუნებულია. შემთხვევითი არც ის უნდა იყოს, რომ ყველაზე „მწკრივისებრი“ დასავლეთი მკლავის შეღრმავებები-

[35] გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხუროთმოძღვრება საშუალო საუკუნეებში... გვ. 122.
[36] ამ საკითხზე იხ.: В. Беридзе, Архитектура..., გვ. 31, 82-86. ასევე: რ. მეფისაშვილი, სამთავისის აღმოსავლეთი ფასადის დეკორატიული მორთულობის თავისებურება, *ქართული ხელოვნება,* 11, 2001, გვ. 35-43.

სგვარი თაღნარია. საქმე ისაა, რომ ასეთია, სწორედაც, X საუკუნის უგუმბათო სამხრეთ-ქართული ნაგებობების (ჯალა-ჭალას ცალნავიანი ეკლესია, ოთხთა ეკლესიისა და პარხლის ბაზილიკები)[37] ფასადები, სადაც პირველად გამოჩნდა თაღთა განუწვალებელი რიგები სწორ კედელზე (დაწახნაგებულ მოცულობებზე მანამდეც იყო – იხ. VII საუკუნის ბანის გარშემოსავლელი, X-ის მრავალაფსიდიანი ეკლესიები). უნდა ვიფიქროთ, რომ ქუთაისის კათედრალზე ამ ფორმის მოტანა ხელოვანთ მკლავის ბაზილიკისმაგვარობამ შეაგონა და არც ისაა გამოსარიცხი, რომ ასე გამოინაკვთა, საბოლოოდ, გუმბათოვან ხუროთმოძღვრებაში გაუწყვეტელი თაღნარის მოხმარების იდეაც.

ესეც კია: ეს ერთბაშად არ მომხდარა. ასეთივე რიტმით გამთლიანებული ჯგუფები დამატებით გამყოფი მომცრო ნიშების ჩართვით კიდევ უფრო გამრავალფეროვნებული დაგხვდებათ 1010-1029 წლებისად მიჩნეული მცხეთის სვეტიცხოვლის გრძივ გარე კედლებზეც. მართალია, აქ უამრავი დაზიანება და გადაკეთება შეინიშნება, მაგრამ გიორგი პატაშურმა დამაჯერებლად გვიჩვენა: თავიდანაც არსუკისძეს წვრილმანებში, იქნებ, მთლად ასეთი არა, საფუძველში კი ამგვარივე რამე შეუქმნია[38]. პირველი თითქმის სრულად ურთიერთგადაბმული ერთეულებით შედგენილი თაღნარი, როგორც ჩანს, ალავერდის წმ. გიორგის კათედრალის ფასადებზე მოგვევლინა[39]. მიუხედავად მრავალი და მრავლის მომცველი გადაკეთება-დამახინჯებისა, მაინც ნათელი უნდა იყოს: მკლავების ზედა, გვერდითი უბეების სახურავების თავზე ამოზიდული კედლების სართავი თაღებიც (ისინი გუმბათოვან არქიტექტურაში სვეტიცხოვლის მაშენებლის, არსუკისძის შემოტანილი ჩანს) და აღმოსავლეთი მკლავის პირისა და მკლავთაშორისების „დიდი“ თაღებიც კუთხეების (აღმოსავლეთისას, შემორჩენილს ვგულისხმობ, ცდახია) წიბოებს აქეთ-იქიდან ისე ახლოს ადგება, რომ თვალისთვის ერთი მეორესაა შეზრდილი. გამთლიანების მიმართულებით ძიებას სამთავისის ხუროთმოძღვარი აბოლოვებს – აქაც ურთიერთმართობულ სიბრტყეებზე დატანილი თაღები კუთხეებს სულ ცოტათია დაცილებული და მათი შეერთების ხაზგასასმელად, ისინი ზემოთ ურთიერთშემხ-

[37] იქვე, ტაბ. 1, 9-10, სურ. 61-62.

[38] გ. პატაშური, არსუკისძისეული სვეტიცხოვლის ფასადთა რეკონსტრუქცია და მათი მხატვრული თავისებურებანი, *საქართველოს სიძველენი,* 12, 2008, გვ. 101-127.

[39] ასე ჩანს, ვგონებ, გ. ჩუბინაშვილის ზემოთ არაერთგზის დამოწმებული ნაშრომის მერე მესამედი საუკუნის გამოშვებით დასტამბულ კახეთის ხუროთმოძღვრებაზე დიდტანიან წიგნში შეტანილი აღწერითაც (Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, Тб., 1959, გვ. 391-392).

ვედრ „კაუჭს“ იკეთებს, რომელთა შესაყარზე კი, ზედ წიბოზე გირჩია „ჩამოკიდებული“[40]. ალბათ ნიშანდობლივ აქ შეგვიძლია ვთქვათ, უწყვეტი თაღნარი საბოლოოდ ჩამოყალიბებული არისო.

გელათის დიდ ტაძარზე რომ ერთიან-განუყოფელი თაღნარი გვაქვს, ეჭვი არავის და არასდროს შეპარვია. კიდევ მეტი, რ. მეფისაშვილი ჩვენს ყურადღებას ამახვილებს ზედა თაღნარის კუთხეებზე, სადაც წარბია „წაშლილი“ მასზე თაღის პროფილის გადატარებით, გეგონება, თაღუკა გადაკეცესო[41], რაც, რაღა თქმა უნდა, კიდევ მეტად ზრდის, თუ ასე შეიძლება ითქვას, „შეზრდილობის ხარისხს“. შეგვიძლია თუ არა ვივარაუდოთ მაინც, რასთანაა კავშირში საზოგადოდ ეს ფორმისმიერი ილეთი, რას უყურებს გელათელი ოსტატი ტაძრის თაღნარის მოფიქრებისას? მგონია, გარკვეული ალბათობით დიახაც შეგვიძლია. აქ გასაღებად საკურთხევლის აფსიდის მორთულობის ერთი წვრილმანი მეგულება – მისი შუა სარკმლის ქვედა ლილვიდან „ჩამოდენილ“ ლილვოვან მედალიონში ჩასმული გირჩი. რომ ვიკითხოთ, ასეთი რამ სადმე თუ იპოვებაო, პასუხი ერთმნიშვნელოვნად უარყოფითი იქნება. მაგრამ კითხვა სხვანაირადაც ხომ შეიძლება დაისვას: არის სადმე რაღაც, რამაც, ეგებისდა, უბიძგა ხუროთმოძღვარს ეს სამკაული მოეხმარა, საქმე არცთუ უიმედოდ იქნება. გავიხსენოთ, ისევ და ისევ, სამთავისი, მისი აღმოსავლეთი ფასადი, სადაც საკურთხევლის სარკმელს სამი გირჩი ებმის – ერთი მის თავზე, დიდი ჯვრის ფუძედ, ორიც ქვემოთ, სახელგანთქმულ „რომბებში“ (მკაცრად გეომეტრიულად – კუთხეზე დაყენებულ კვადრატებში). გელათელი ხელოვანი ბევრად მომჭირნე რომაა სამთავისისაზე, ამაზე სჯას აღარ შევუდგები, ამას კი ვიტყვი: ორივეგან მაინცდამაინც ტაძრის „მთავარ“, საკურთხევლის სარკმელზე გირჩის „გამობმა“ ძვირად თუ იქნება უცაბედი დამთხვევა და, ვფიქრობ, საკმარისი საფუძველი გვაქვს ვთქვათ: გელათის ჩაფიქრება-განხორციელებისას სამთავისის კათედრალიც იქნა გათვალისწინებული.

არადა, სალაპარაკოდაც არ ღირს, ხუროთმოძღვრული სამკაულის განაწილების გელათური და სამთავნური სქემები სულაც რომ არ ჰგავს ერთმანეთს. სამთავისში, ისევე როგორც მის დროში წინამავალსა თუ მომყოლ სხვა ტაძრებზე (მაგ., იკორთა), თაღნარი კედლების სწორ ზედაპირებს ეფინება. გელათის დამგეგმავმა სხვა გზა აირჩია. თაღნარი, მის ხელში, როგორც ვნახეთ, ჯვრის მკლავების „მომნიშნავი“ და „გამომყოფი“ შეიქმნა. მათი წინა პირების „დიდი“, მკლავთაშო-

[40] თაღთა ასეთი „ურთიერთშეხების“ ხერხის მეტყველი ასახულობა იხ. წიგნში: R. Mepisaschwili, W. Zinzadze, *Die Kunst des alten Georgian,* Zürich, 1977, გვ. 161.
[41] Р. Меписашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 57.

რისების სახურავებს ჩამომცდარი, თუ მათ ზემოთ გაშლილი „მცირე“ თაღები ერთგვარი „კრეტსაბელივითაა“, რომელიც ალაგ აკეცილი, ალაგაც – დაშვებული[42] გამორჩევით მკლავებს ფარავს, კუთხის სივრცეთა სწორი სიბრტყეები კი, შეპირისპირების ძალით, მის პლასტიკურობას აძლიერებს, რაც, შესაბამისად, მას მეტ მნიშვნელოვანებასაც სძენს. თქმა არ უნდა, ეს ჩვენთვის ნაცნობისგან სხვა ფორმისმიერ-მხატვრული განაზრებაც არის და შინაარსობრივიც. როგორც არსად სხვაგან, ხდება აქ გამომსახველი თავად ამოზიდულ-ზედაშრეული ლილვები და საფეხურები, თაღნარებით „შემოძერწილი“ გუმბათი და მკლავები კი ჩვენს მზერას ტაძრის უძირითადესი ტექტონიკური (მზიდი – მკლავები, საზიდი – გუმბათი) თუ საკრალური მონაკვეთების ერთობლიობას ათვალსაჩინოებს. ეს, თავის რიგზე, გელათის ტაძრის „იკონოგრაფიისა“ და ამ კუთხით სხვა ქართულ ეკლესიებთან, უპირველესად, რასაკვირველია, მასთან ასე ახლოს მდგომ „ბაგრატის ტაძართან“ მიმართების კითხვას წამოჭრის. „იკონოგრაფიის“ ხსენებისას ხუროთმოძღვრების და მისი სამკაულების მიერ „მოყოლილი“ რაიმე, მოძღვრებითად დასაძირკვებული, ამბის „ამოკითხვა“ როდი მაქვს მხედველობაში, ეს, სიმართლე ვთქვა, ნაადრევიც კი მგონია. მართალია, ჯერ კიდევ 1950-იან წლებში, ქ-ნი ნათელა ალადაშვილის წყალობით, ჩვენ ვისწავლეთ ქანდაკოვანი გამოსახულებების საზრისისა და მათი შერჩევა-დანაწილებით გამოხატული პროგრამების „ამოხსნა“, ამასთან კი, მერე და მერე, ჩვენშიც და სხვაგანაც, სულ უფრო მეტად ნათელი ხდებოდა: არც არასახვითი (სიმბოლური ნიშნები, ჩუქურთმოვანი სახეები თუ გინდ სართავი თაღები და ა. შ.) ელემენტებია „სუფთა“, არაფრის გამომთქმელი დეკორი. ჩვენი გასაჭირი კი, აი, რაა – ა. ჩვენ არ ვიცით (ჯერჯერობით მაინც) ცალკეულ მცენარეულ და, მით უმეტეს, გეომეტრიულ ნაყშთა საკუთრივ მნიშვნელობა; ბ. არც ის, ხომ არ არის იგი დროსა და სივრცეში ცვალებადი; გ. ხომ არ ხდება მათი რაღაც დროს შინაარსისგან

[42] როგორც ჩანს, დამატებით გამოსაკვლევ საკითხთა შორის ახლაც არის მკლავების პირის თაღები ქვემოთ სადამდე ჩამოდიოდა. გარდა დასავლეთი კედლისა, სადაც ისინი გადახურვის დონეზე წყდება, ისინი მოგვიანო ეგვტერების გადახურვებში იმალება, ბჭე-სამლოცველოების შიგნით კი მათი უმეტესობის გაგრძელებაზე კარის ჩარჩოს ნაპირები – მაგ., სამხ. ბჭეში, – თუ კედლის შვერილებია (იხ. Р. Меписашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 34, 39, 42). რ. მეფისაშვილს არ მიეცა საშუალება ენახა, რა ხდება სახურავებს ქვეშ და, ამდენად, გაერკვია, თაღნარის ლილვთა კონები თავიდანვე სხვა ფორმად გადაიზრდებოდა თუ შემდგომაა გადამოსილი (აქ ხომ, თანაც, ყველგან მხატვრობაა), შესაბამისად, თავდაპირველი განაზრახით დამატებით მოცულობებში „შეიმალებოდა“ თაღების ქვედა ბოლოები თუ მთელი სიმაღლით გამოჩნდებოდა (თუ, მაგ., დასავლეთიდან შემოვლებული გალერეა განივი მკლავების კუთხესთან დამთავრდებოდა) და ა. შ.

დაცლა და თუ არსებობს ამის მისახვედრად რაიმე კრიტერიუმი; დ. რა წყაროები წაგვადგება ამგვარი კვლევა-ძიების წარსამართებლად და ა. შ. ამ დროს კი, არათუ უგამოსახულებო – ან მწირ-გამოსახულებიანი, – მორთულობანი გვრჩება აუმეტყეველებელი, თვით უკვე „გაშიფრული“ რელიეფები და მათი ანსამბლები აქამდე მიუგნებელი აზრისმიერი ელფერებით გამდიდრდება. ბოლო წლები ზოგი ჩვენგანი (მაგ., ქ-ბი ასმათ ოქროპირიძე, ირმა მათიაშვილი, მედეა გუნია...) ცდას არ აკლებენ ამა თუ იმ კომპოზიციისა თუ ტაძრის ასეთი თვალსაზრისით „გახსნას“ და არცთუ წარუმატებლად. მაგრამ პირადად მე კვლავაც მაკლია მყარი მეთოდური დასაყრდენი და უმისოდ „მივიწყებულ საზრისთა ძიება“ ძალიან და ძალიან საფრთხილო მგონია.

სამაგიეროდ, არაფერი უდგას წინ იმის წარმოჩენას, ტაძრის რომელი ნაწილი (სივრცის მონაკვეთი, ქვეყნიერების მხარე, ელემენტი), ემნიშვნელოვანებათ მის მშენებელთ. თითქმის ორი წლის წინ ვცადე ქართული ხუროთმოძღვრების ნიმუშებზე მომესინჯა პროფ. ფრიდრიხ ვილჰელმ დაიხმანის მიერ ჩრდილოეთ სირიის არქიტექტურის „ადგილობრივი განვითარების“ (Lokalentwicklung) ნათელსაყოფად გამომუშავებული საამისო მეთოდი[43]. ის, ვიმეორებ, ვერ გვაგებინებს, რა აზრი ჩააქსოვეს ნიშანდობლივ ოდინდელმა ოსტატებმა თავის ნაწარმოებში, იმას კი ვარკვევთ, რას ჰქონდა, მათი თვალთახედვით, მეტი, რას კი ნაკლები საკრალური ღირსება. ასეთი კვლევა მოცულობითი, მეტადრე კი მამკობი ელემენტების გადანაწილებაზე დაკვირვების გზით წარიმართება – სადაც ისინი მეტადაა დაყურსული, მახვილიც იქ ყოფილა დასმული და სხვათაგან გამორჩეულიც ისაა. ჩემდა გასაკვირად, ჩემთვის უპირობოდ წარმოსადგენი „მნიშვნელობათა რიგი“ – გუბათი (გუმბათოვან ნაგებობებში), აღმოსავლეთი, სამხრეთი, დასავლეთი და ჩრდილოეთი ფასადები – სულაც არ გამოდგა ერთადერთი, საყოველთაო და საყოველჟამო. როგორც ჩანს, მან XI საუკუნის შუა ხანიდან, სამთავისის აშენების შემდგომ გაიდგა ფესვი და მერეც როდია სავალდებულო. ამიტომაც ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში თავიდან გვიწევს აქცენტების დასმას დავაკვირდეთ და მის ლოგიკას ჩავუღრმავდეთ.

რაკი ასეა, გვმართებს გელათის ფორმათამეტყველებასაც მივყვეთ. როგორც ვნახეთ, ძირითადი, ჯვარ-გუმბათოვანი ბირთვი ტაძრისა მასზე „შემოძერწილი“ თაღნარით გამოეყოფა და უპირისპირდება დარჩენილ ნაწილებს. პლასტიკურობით მკლავებიცა და გუმბათიც მი-

[43] საზრისისა და მხატვრული ფორმის მიმართებისათვის შუა საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრებაში, კრებულში: დ. თუმანიშვილი, *გზაჯვარედინზე. წერილები, ნარკვევები*, თბ., 2008, გვ. 92-143.

ახლოებით თანასწორია და, ამდენად, მათ შორის სხვაობა, ერთი თვალის შევლებით, სულ ცოტა, დიდად საგრძნობი არაა. ამასთან ერთად კი, მათ ვერც ბოლომდე თანაბარმნიშვნელობა ეთქმის. ერთი რომ, რა საკვირველია, სამი ფასადის შვერილობა ოდნავ მეტად აჩერებს მზერას, ვიდრე დანარჩენი მკლავების სწორი კედლები. მათი შემყურე, გინდება მათ საპირწონედ დასავლეთი ნართექსი წარმოადგინო. სავარაუდოდ, ასეც იქნებოდა, ვიდრე XII-XIII საუკუნეების სიგრძეზე საკუთრივ ეკლესიის ირგვლივ „ქვედა საფეხურად“ კარიბჭე-ეკლესიათა წყება დამწკრივდებოდა. ტაძრის „ბოლოში“ „დამატებითი“ მოცულობა ჩანაფიქრისმიერად მაშინაც გამოდის, თუ, რ. მეფისაშვილის მიხედვით, დასავლეთი კედლის გაყოლებაზე ორსართულიანი, პატრონიკეშედგმული გალერეა წარმოვისახეთ – მას მეტოქეობას ვერ გაუწევდა, მისივე რეკონსტრუირებული, სიგრძივი კედლების ნახევრამდე გამოგრძელებული ცალსართულიანი ღია დერეფნები. ასე რომ, ძირითადად თანაბარი დალაგება-განფენისას, მაინც მოინიშნება შედარებით „დაფასებული“ მონაკვეთები – საკურთხეველი და მისი მოპირდაპირე მხარე შენობისა. მოცულობრივად უპირატესობამინიჭებულ არეებზე პატარ-პატარა ჩუქურთმოვანი მოსართავებიც განათავსეს. ზემოხსენებული „კოპი“ შუა აფსიდზე და ტაძრის დასავლეთი კარის ანყოლების სვეტისთავების ფოთლოვანი სახეები. არის, თუმცა კი, კიდევ ორი სამკაული – სავსებით მოკრძალებული, „მძივებით“ გაწყობილი ჩარჩო სამკვეთლოს ჩრდილოეთი სარკმლისა და ძალიანაც თვალსაჩინო მის მოპირდაპირედ, სადიაკვნის სამხრეთი სარკმლისა, სადაც ორმაგ, სადად მოჩარჩოებულ ღიობებს ქვემოდან ფოთლიანი, მდიდრულად მოარშიებული მედალიონი ებჯინება, მასზე კი მოჩუქურთმებული საპირეა „ჩამოკიდებული“, ქვემოთღა პაწია სასინათლო ხვრელობით. აქვე უნდა ვახსენოთ რ. მეფისაშვილის კიდევ ერთი მოსაზრებაც – მას მიაჩნია, რომ თითქმის ყველა სხვისგან განსხვავებით, დასაჩუქურთმებლად შეემზადებინათ დასავლეთი მკლავის სარკმლებიც, რაც „აღარ შესრულებულა“-ო[44]; შენიშვნაში იგი დასძენს – და ამის თაობაზე ქ-ნი რუსუდანის ნათქვამი ძალას დღესაც სრულად ინარჩუნებს, – „ძნელი სათქმელია, რისთვის დასჭირდათ ორნამენტით დასავლეთი სარკმლების საგანგებოდ გამოყოფა. იმიტომ ხომ არა, რომ დასავლეთიდან საზეიმო შესასვლელი იყო

[44] Р. Меписашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 60, 64. დავუმატებ, რომ პ. ზაქარაია, ეთანხმება რა ქ-ნ რუსუდანს, თავის მხრივ, შესამკობადვე თვლის შუანა სამხრეთსა და გვერდით ჩრდილოეთ სარკმლებს, თანაც ფიქრობს, ყველა ესენი მოურთავი უფრო რომ წმ. დავით მეფის გარდაცვალების გამო დარჩათ (*XI-XVIII საუკუნეების*..., I, გვ. 82-83).

ნავარაუდევი. დღეს ვერც ის საკითხი გადაწყდება, რა მიზანი ჰქონდა ოსტატს, აღმოსავლეთი სადგომების სარკმლებს დეკორატიულად ხაზი რომ გაუსვა“[45]. როგორც ითქვა, თუ „ახსნად“ მარტოოდენ სიტყვიერი საზრისის ამოხსნა ჩავაგდეთ, ჩვენ გელათზე დანამდვილებით ახლაც ამის მეტს ვერაფერს ვიტყვით. ხოლო თუ, მეორე მხრივ, ფ. ვ. დაიხმანის შემოთავაზებულ კვლევით მიმართულებას გავიზიარებთ, მაშინ, შეიძლება ითქვას, ქ-ნი რუსუდანის პასუხი თითქმის ამომწურავად შეგვიძლია მივიღოთ: გელათელ ოსტატს (ქვემოთ დასავლეთი სარკმლების „დაუმთავრებლობას“ ისევ დავუბრუნდებით) უმნიშვნელოვანესად საკურთხეველი (აფსიდების პრიზმები, „კოპითა“ თუ „გირჩით“ შუა ადგილზე და პასტოფორიუმები) და დასავლეთი ფასადი გამოუჩენია. ვიმედოვნებ, ოდნავ მეტ შუქს ამგვარ გააზრებას ქუთაისის კათედრალის ამავე ხედვის კუთხით გარჩევა მოჰფენს.

2001 წლის ზემოთ გაკვრით ნახსენებ ჩემს ნაშრომში, 990-1020-იანი წლების „სამი კათედრალი“ ერთიანად მაქვს განხილული და ჩავთვალე, რომ ხუროთმოძღვრული სამკაულის გადანაწილება აქ თანაბრად ხდება, განივი ფასადების, ამ ორში კი ნიშებიანი (ე. ი. უფრო „მოძრავ“-ზედაპირიანი) აღმოსავლეთი გარე კედლის ოდნავი მეტობით[46]. ახლა – და ესეც „ბაგრატის ტაძრის“ გუმბათის დასაბუთებულმა აღდგენამ მოიტანა, – უფრო ჩაკვირვებით თვალიერებისა და დაფიქრების კვალად, მგონია, ეს მთლად ზუსტი არ უნდა იყოს. ასეთი დახასიათება სრულად მცხეთის საკათალიკოსო საყდარზე ჭრის (ისიც – არ ვიცით, გუმბათის თავს რა ხდებოდა); ნაკლებად – ალავერდზე, სადაც სამხრეთი მკლავის სარკმლებზე შემოვლებული ძალიან მოძრავი ნახატის რთული ლილვოვანი და თაღნარისა და, ქვედა დამასრულებლად კი დაჩუქურთმებული ბადროების მწკრივის მეოხებით, სამხრეთი მხარე, ეგების, აღმოსავლეთისას სულაც არ ჩამოუვარდებოდა. „ბაგრატის ტაძრის“ საქმე კიდევ უფრო რთულად არის. ჩვენ ვნახეთ, რომ განივი მკლავების იერი აქ თვალშიმოსახვედრად უბრალოა. აღმოსავლეთი ფასადი დიდწილად XX საუკუნეშია აღდგენილი და მასზე აზრის გამოთქმა უდაოდ თუობითღა შეიძლება. გვაქვს კი ზოგი რამ მოსაჭიდი. საკურთხევლის

[45] Р. Меписашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 62. როგორც ეტყობა, თავის დასმულ კითხვებზე პასუხის არქონამ ათქმევინა ქ-ნ რუსუდანს ცოტა ქვემოთ, უფრო ვფიქრობ, ზედმეტად – მკაცრადაც: „აქ (გელათში. დ. თ.) ორნამენტით მხოლოდღა ზოგიერთი ელემენტია გამკვეთრებული. განხორციელებული ორნამენტული სამკაული, ფასადთა კომპოზიციურ აგებულებაში, შემთხვევით ადგილებზეა განთავსებული“ (გვ. 64).
[46] იხ. *გზაჯვარედინზე*, გვ. 121-122.

არეზე შემორჩენილ XI საუკუნის წყობის ნაგლეჯზე გადანაკეცებიანი თავსართიც გადარჩენილიყო. ამგვარი სამკაულები, ე. წ. წარბები სხვაგანაც გვაქვს – დასავლეთითაც და ჩრდილო-აღმოსავლეთითაც. ორივეგან ისინი მოჩუქურთმებულ ბრტყელ ზედაპირთან საპირეს ახლავს და მის ასწვრივ რელიეფური სამკაულია განთავსებული[47]. არაფერია სამკითხაო – აღმოსავლეთითაც თავსართს ქვემოთ საპირიანი სარკმელი იქნებოდა[48], ზემოთკენ და ირგვლივ კი რიგითი წყობის მოედანი ყოფილა და დარჩენილ სიმაღლეზე აღარაფერი სხვა. მოსალოდნელია, რამ უფრო მაღლა ყოფილიყო – როგორც წმ. მთავარანგელოზის ხატება ოშკის აღმოსავლეთი თაღნარის შუა თაღის წვერში, ანდა მოზრდილი ჯვარი ნიკორწმინდის საკურთხევლის სარკმლის თავზე. სხვას ვეღარაფერს ვიტყვით, ის კი ხომაა ნამდვილი, რომ სამხრეთ ფასადზე (ჩრდილოეთზე – ცოტა ქვემოთ) ამის ფარდი არაფერია. რაც შეეხება დასავლეთ ფასადს, აწინდელი მდგომარეობით, აქ აღმოსავლეთისაზე ძლიერი მახვილი მოათავსეს – სარკმელს ფრთოსანი არსებების სამი (მეოთხეც იყო?) რელიეფი ახლავს, წარბზე ჯერ ვიწრო ქვაზე წმ. იაკობ მამამთავრის ანგელოზთან რკინების რელიეფია შემოდგმული, მასზე კი – ოთხხატია კვადრატულ ფილაზე[49]. ამრიგად, „ძლიერი“ ფასადები ქუთაისის კათედრალისა განივია – აღმოსავლეთი და დასავლეთი, რაც იგივეა, თუ ვიტყვით: საკურთხევლის და – შესასვლელის.

როგორც ყველამ ვუწყით, უმეტესობაში საქრისტიანოს ქვეყნებისა დასავლეთი კარი – უპირობოდ მთავარია, ასეა ლათინურ დასავლეთში, ეგვიპტესა, ბალკანეთსა თუ რუსეთში. საქართველო კი იმათთაგანია, სადაც მლოცველი თუ მომნახულებელი საღვთო სივრცეში უფრო გვერდიდან შეჰყავთ ხოლმე. ასეა ეს არა მხოლოდ ბოლნისის სიონსა ან ქვემო ბოლნისის „სამეკლესიიან ბაზილიკებში“, ზედაზენსა თუ ალვანის „ნათლისმცემელში“, სადაც დასავლეთით შესასვლელი უბრალოდ არ დაუყოლებიათ, ისევე როგორც არაერთ ცალნავიან ეკლესიაში (აკვანება, თრიალეთის ოლთისი, შეპიაკი, იშხნის 1006 წლის მცირე ეკლესია, ტონთიო თუ ფოკა) თუ გუმბათიან ტაძარში („ერელაანთ-საყ-

[47] დასავლეთი სარკმლის საუკეთესო ასახულობად: თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, *შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება*, თბ., 2017, სურ. 411-12; ჩრდილოეთი სარკმელი – ვ. ცინცაძე, *ბაგრატის ტაძარი*, სურ. 17.

[48] ვიდრე პროფ. ვახტ. ცინცაძის დანატოვარი გამოქვეყნდება, არ გვეცოდინება, რატომ არჩია მან საკურთხეველში განივი მკლავების „სამსარკმლედი“ (ორი მაღალი თაღოვანი ღიობი და მრგვალი – მათ შესაყარს ზემოთ) და არა, როგორც საერთოდ ხდება ხოლმე „ცალმაგი“.

[49] შდრ.: თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 216.

დარი“, მცხეთის წმ. ჯვრის, ატენის სიონის, ძველი შუამთის დიდი და მცირე ეკლესიები, სამწევრისი ანდა ხანძთა და ა. შ.), არამედ იქაც, სადაც დასავლეთით კარია გაჭრილი და არცთუ შეუმჩნეველი. ამათთაგანია, თუ გინდ, თბილისის ანჩისხატის ბაზილიკა – ამჟამად აქ უმთავრესი უცილობლად დასავლეთი, განიერი, ღონიერი წყობით გადაყვანილი ლ-უნეტით დასრულებული კარია. ოღონდ რაწამს გაგვახსენდება, რომ ოდესღაც მას სამხრეთი ბჭე ჰქონდა, სამხრეთ, ახლა სრულად მოურთველ შესასვლელს ზემოდან „ჯვრის ამაღლების“ რელიეფი ადგა, ზედ სამშენებლო წარწერით, რომელშიც მეფე [დაჩი] იხსენიება, აღარ დაგვაეჭვებს, უმთავრესად იგი რომ იყო განსაზღვრული. ასეა ძალიან ბევრგან – წირქოლის VIII საუკუნის, ხახულისა და ოშკის ტაძრებში და სხვა. არის ნაგებობები, რომლებზედაც ვერ იტყვი, საითაა მთავარი, საით კი – მეორეხარისხოვანი კარი. ასეა, მაგალითად, იქ, სადაც ორსა ანდა სამ კარს ერთნაირი კარიბჭეები აქვს მიდგმული – როგორც ბარცანის ღმრთისმშობლისა და იყალთოს ფერისცვალების, გინდაც IX-X საუკუნეების აფხაზეთის (ბზიფი, ლიხნე, მოქვი, ბიჭვინტა) ეკლესიებშია. უფრო იშვიათი ჩანს შემთხვევები (რა თქმა უნდა, სრული, ასე ვთქვათ, სტატისტიკა ახლა არ გაგვაჩნია და კარგი იქნებოდა, ის მალევე მომზადებულიყო – აქ კი, ჯერხანობით, მიახლოებითი მონაცემებიღაა), სადაც ერთადერთი შესასვლელი – დასავლეთიდანაა – ასეთებია, მაგალითად, იდლეთის და შიომღვიმის წმ. იოანე ნათლისმცემლის ტაძრები, ურთას ბაზილიკა თუ ოპიზის ეკლესია. არცთუ ხშირია (მაგ., ბოდბე) რამდენიმე კარის არსებობისას მისულთათვის დასავლეთი მხარის ძირითად შესავალად შეგებება. გ. ჩუბინაშვილი გვეუბნება, რომ დასავლეთი კარი უპირატესია მცხეთის „სვეტიცხოველსა“ და ალავერდში, ისე კი, უკანასკნელზე, იქვე ორსავე შესასვლელს ერთნაირ დახასიათებას აძლევს[50]. აი, სვეტიცხოველში კი თანადროული კარიბჭით წამძღვანებული (დანარჩენი, XIX საუკუნეში განადგურებული, ეკვდრები, რამდენადაც ვიცით, არსუკისძისეულ მშენებლობაზე გვიანდელი იყო) და ნართექსში შემყვანი დასავლეთი კარი, ეტყობა, იმთავითვე მთავარი ყოფილა – აკი მელქისედეკისეული კარიბჭეც მის სწორზეა, – და ახლაც ხომ ასეა. ქუთაისშიც დასავლეთი კედლის სხვებზე უაღრესად გამოკვეთას ერთადერთი აზრი შეიძლება ჰქონდეს – საღვთო სივრცეში შესავალის აღნიშვნა. იქნებ, ამას ისტორიული ნიადაგიც ჰქონდეს – არქეოლოგიური კვლევის შედეგებით, VII საუკუნეში ამ-

[50] გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხუროთმოძღვრება საშუალო საუკუნეებში..., გვ. 120.

ავე ადგილზე მდგარ ბაზილიკას ძირითადი შესასვლელი დასტურ დასავლეთიდან ჰქონია[51].

იქნებ უადგილო გადახვევად გამოჩნდეს, სათქმელი კი ერთიც მგონია: ქართულ ხუროთმოძღვრებაში ყველაზე მეტი პატივი ტაძრის დასავლეთ პირს იშხნის კათედრალის 1032 წლის გამამშვენებელმა ივანე მორჩაისძემ მიაგო. და ეს მიუხედავად იმისა, რომ, როგორც სვეტიცხოველსა და, ალბათ, ალავერდშიც, სიგრძივი, უპირველესად, სამხრეთი კედლები საკმარისად არის „დატვირთული“ – აქ უხვად მორთული სარკმლებია, სამხრეთ-დასავლეთი კუთხის სიახლოვეს კი საპირიან-წარწერიანი კარიც[52]. მაგრამ, როგორც ყველამ ვიცით, აქ ქართული ხუროთმოძღვრების წრისთვის გაუგონარი რამ გაკეთდა – დასავლეთი მკლავის პირზე პირწმინდადაა გამეორებული საკურთხევლის კედლის კომპოზიცია ღრმა სამკუთხა ნიშებითა და „ოშკური“ ხუთთაღედით. მთელი ამბავი იმაში მდგომარეობს, რომ აქ ვერ იქნებოდა ამგვარი გადაწყვეტის – ჩვენი არქიტექტურის წიაღ სავალდებულო – წინაპირობა: სამი აფსიდის შემეზობლებისას რკალებს შორის მოყოლილი წყობის არაფრის მზიდი მასივები, რომელთა მოცილებასაც ნიშები ემსახურება. ამგვარი, კონსტრუქციული შემაპირობებლის არმქონე ოსტატმა საკუთრივ კედელს მიადგა თავისთავადი თაღ-ნიშები (ამას იშხანში სართავი თაღების სიღონივრემა და მრავალსაფეხუროვნებამაც შეუწყო ხელი). დასანანია, რომ ჩვენამდე არ მოღწეულა თავად კარის მორთულობა და არ ვიცით, როგორ იყო იგი შეწყობილი მთლიანად მორთულობას. ისიც კია – მას გარედან ისედაც ვერ დავინახავდით, რაკი ის აღმოსავლეთი ფასადის გასწვრივ გადაჭიმული ეგვტერის პასუხად ამოყვანილ, სამწუხაროდ, ასევე განადგურებულ[53] კარიბჭეში გახლდათ შემალული. ხოლო უმათოდაც არავის დააეჭვებს, რომ ასეთი გადაწყვეტა ერთს რასმე თუ მოიტანდა – ორ მძლავრ მახვილს, რომელთაგან დასავლეთისას ერთადერთი საზრისი შეიძლებოდა ჰქონოდა – მისულისთვის იმ ნაგებობის მნიშვნელობა ეუწყებინა, სადაც ის, ცოტაც და, შეაბიჯებდა. სახელდობრ რის გამო, რის გასაგებინებლად დასჭირდათ ხუროთმოძღვარს, გნებავთ, მის დამკვეთს, ანტონი იშხნელ-ცაგერელს ასეთი ზარ-ზეიმი, ჩვენ, საფიქრებელია, ვეღარასდროს შევიტყობთ; ასეთი სურვილი და განზრახვა კი – აშკარაზე აშკარაა. ორ ტოლფას „ნაძერწსა“ თუ „ნაქანდაკევ“ საზეიმო ბჭისდარ ფასადს შო-

[51] ო. ლანჩავა, *ქუთაისის არქეოლოგია*, ქუთაისი, 2015, გვ. 244.

[52] იხ., თუნდაც: ე. თაყაიშვილი, 1917 წლის არქეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში, *თბ ზულებანი*, 1, თბ., 2016, გვ. 287, ტაბ. 4-6.

[53] იქვე, გვ. 288.

რის დანარჩენი ორი მათ მაკავშირებლებად წარმოსდგება, თუმც ისინი თავისითაც იზიდავს თვალს და გულისყურს. „ბაგრატის ტაძარში“ სიგრძივი კედლები, თავისთავად ცხადია, გაცილებით „ნეიტრალურია“ – ამაში დასარწმუნებლად შეიძლება ერთი მეორეს შევადაროთ, მაგალითებრ, პაწია ქანდაკებები აღმოსავლეთი და სადა სარკმლები დასავლეთი მკლავების სამხრეთ კედლებზე და, მწკრივი დაჩუქურთმებულ, თავსართგადავლებულ საპირეებში ჩასმული სარკმლებისა იშხნის ამავე ფასადზე[54]. ამის ერთი მიზეზი ისიც არის, რომ „წარმმართველი“ ფასადებიც არ არის აქ, იშხნისებრ, „ბაროკულ-პათეტიკური“, ბევრად თავშეკავებულ-მოზომილია, ყველაფერი აქ ნაკლებ წონადია, თხელი და ა. შ. ამ ნიშნით ქუთაისის ტაძარიც, სვეტიცხოველიცა და იშხანიც, ჩვენი ხუროთმოძღვრული ტრადიციის კიდევ ერთ ხაზზე ექცევა. VI-X საუკუნეების ნაგებობებისთვის თვალის გადავლება დაგარწმუნებთ, რომ ამ შუალედში ოსტატები ძალიან ხშირად ანიჭებენ პირველობას სამხრეთ კედელს, ხშირადვე – აღმოსავლეთს, ზოგან – ორთავეს, ზოგჯერაც ამ ორს დასავლეთისასაც ამატებენ. ხანგამოშვებით კი ისეთებიც შეგხვდებათ, რომლებშიც მოცულობათა გამონაკვთულობით თუ მორთულობის სიუხვითა, გინდა შთამბეჭდაობით გამოკვეთილ „თავ-ბოლოს“ შორის თავისთავად გამომსახველობას მეტ-ნაკლებად მოკლებული ზედაპირები – იგივე სიგრძივი ფასადები გადაიჭიმება – თუნდაც, ერთი მხრივ, IX საუკუნის ისეთი მნიშვნელოვანი ტაძრები, როგორიცაა ვაჩნაძიანის „ყველაწმინდა“ და – ნაკლებად! – აკურას „მამა-დავითი“, მეორე მხრივ, X საუკუნის მომცრო სამხრეთ-ქართული ეკლესიები – ბავრა (ჯავახეთი) თუ ხახულის მონასტრის ერთ-ერთი სამლოცველო (ტაო).

„ბაგრატის ტაძრის“ გვერდითი ფასადების „ნეიტრალურობა“ ერთგან კია დარღვეული: აღმოსავლეთი მკლავის ჩრდილო-აღმოსავლეთ კუთხის სარკმელს კედლის სიბრტყეში ჩაკვეთით გამოსახული, მაქმანისებრი სახეებით შევსებული ზემონახსენები საპირე ჩნდება, მის დაგვირგვინებაზე გადაყვანილი, ამოზიდული, მოჩუქურთმებულივე წარბითა და მასზე „შემოდგმული“ თაღუკათი, რომლის შიგნით, ისევ კედლის სწორზე, ჯვარია გამოკვეთილი[55]. ეს, რაღა თქმა უნდა, აქცენტია და

[54] XI საუკუნის 20-იან წლებში აგებულმა სამხრეთმა კარიბჭემ რამდენადმე გაზარდა შესაბამისი ფასადის საკუთარი გამომსახველობა. საბოლოოდ გასარკვევია, ტაძრის უშუალოდ თანადროულია თუ მასზე თუნდაც მცირედად „ახალგაზრდა“ სამხრეთ-დასავლეთი და ჩრდილო-დასავლეთი გალერეები – გ. ჩუბინაშვილი მათ, ეტყობა, უფრო ღია თაღოვან კარიბჭეებს უახლოვებს (Г. Чубинашвили, Пути грузинской архитектуры, *Вопросы*, II, Тб., 2002, გვ. 26).

[55] ვ. ცინცაძე, *ბაგრატის ტაძარი*, სურ. 17.

არცთუ უგულებელსაყოფი, ნაკლებქმედითი კი, ვიდრე ის წინგამოწეული მკლავის პირზე რომ ყოფილიყო მოქცეული. ამ კომპოზიციის განხილვისას, უპირველეს ყოვლისა, მუდამ უნდა გვახსოვდეს ქრისტიანული არქიტექტურული სიმბოლიკის ერთი ყველაზე მყარი მუდმივა – ჩრდილოეთი, ჩრდილის, ე. ი. უ-შუქობის მხარე აღმოსავლეთისა და სამხრეთის საპირისპიროდ, უარყოფითად განიხილებოდა. ასე იყო ჩვენშიც, რასაც უამრავი ჩვენებური შენობა გვიმტკიცებს. არის გამონაკლისებიც და ისინი, ვგონებ რომ ყველგან და ყოველთვის, რაიმე გარემოების საპასუხოდ ჩნდება – ასე, VII საუკუნის ტაბაკინის ორნავიან ეკლესიას კარი ჩრდილოეთიდან იმიტომ აქვს, რომ მას სხვა მისადგომი არ გააჩნია; პირიქით, მცხეთის სამთავროს ტაძრის ჩრდილოეთი ფასადი სამხრეთის თანაგვარად იმის გამო მორთეს, რომ ქართლის მთავარეპისკოპოსთა კათედრად აგებულს, მას გზა ჩრდილო-დასავლეთიდან ადგებოდა, რასაც ახლაც ეზოს კუთხეში ასვეტილი, სამრეკლო შედგმული კარიბჭე შეგვახსენებს. მაშინაც, როდესაც ჩვენ ვერ ვხედავთ თვალნათლივ მიზეზს – მაგალითად, ბოლნისის სიონის მთავარი შესასვლელების ჩრდილოეთით გაჭრისა, ვვარაუდობთ, რომ იქნებოდა რაღაცა საჭიროება, საჭიროება მომავალში გამოსაძებნი და დასადგენი. ზუსტად ასეა „ბაგრატის ტაძრის“ განსახილველი სარკმლის შემთხვევაშიც – აუცილებლად უნდა არსებულიყო რაღაც, რაც მას შეამკობინებდა მაშენებლთ და ჩვენ, სხვა კვლევით ამოცანებთან ერთად, მხედველობაში ესეც უნდა ვიქონიოთ, განურჩევლად იმისა, რომ რაიმე გარეგანი მაიძულებელი სამხრეთის ჩრდილოეთის სასარგებლოდ „დაკნინებისა“ საიმდღეოდ აქ მიკვლეული არ არის. არის კიდევ ერთი რამ – ჩრდილოეთი მკლავის პირის პატარა მრგვალი სარკმელი ორნამენტირებულ ჩარჩოშია „ჩასმული“, ხოლო მის ქვეშ მდებარე შეტყუპებული სარკმლების საზიარო ძირზეც ჩუქურთმაა ამოკვეთილი. იგი ზემოთკენ გაგრძელებას, თითქოს, არც გულისხმობს, ლოგიკურად კი ერთიანი მოჩუქურთმების ფრაგმენტს ჰგავს, რის გამოც თავად ღიობებს შემოყოლებული ღარები განუხორციელებელი საპირის მოფარგვლად გამოიყურება და დაუმთავრებლობას, ბოლომდე მიუყვანებლობას გვაფიქრებინებს[56]. ამდენად, კვლავ ამოტივტივდა გელათისთვის ეგზომ საჭირბოროტო თემა დაუსრულებლობა-დასრულებულობისა.

ვიდრე რასმე დაუბოლოვებლად მოვიხსენიებთ, ვფიქრობ, სულ ცოტა ორ კითხვას უნდა გაეცეს პასუხი. ამათგან პირველი გახლავთ: როგორია შესატყვისი სამუშაოს მიმდინარეობა – რაც ჩვენს სამსჯე-

[56] იქვე, სურ. 8.

ლოსთან მიმართებით ასე გამოითქმის: ქვაზეკვეთილობას (ჩუქურთმას, ნაქანდაკევს) ქვემოთ, მიწაზე თუ სახელოსნოში ასრულებდნენ თუ ადგილზე, წყობაში თუ ნაგებობის მთელში ჩაყოლებულ ქვებსა ან ელემენტებზე? ჩვენთან, ისტორიულ საქართველოში გვაქვს რამდენიმე შემთხვევა, რომელიც მეორე პასუხის სასარგებლოდ მეტყველებს. ასეთია, მაგალითად, ოშკის ტაძრის კარიბჭის დასავლეთი ბოძის ერთ-ერთი ნახევარსვეტი, ძირიდან სიმაღლის ნახევრამდე აყვანილი რელიეფური ნაყშით[57]; ასევე – კაცხის ტაძრის გარშემოსავლელის ერთ-ერთი სარკმლის საპირე, სანახევროდღა დაჩუქურთმებული[58], ან კიდევ ხიმშის (რაჭა, XI ს.) კარის მოხატული ზღუდარი, რომლის ფერით დატანილი ფოთლოვანი სახე, ნიკ. ვაჩეიშვილის დაკვირვებით, გამოუკვეთავი კვეთილობის მოსამზადებელი ნახატია. ამ რიგში ბუნებრივად პოულობს ადგილს „ბაგრატის ტაძრის“ ჩრდილოეთი მკლავის სარკმელიც – ძალიან ძნელი დასაჯერებელია, სადღაც სხვაგან მოჩარჩოების ერთი ნაწილი მოსახული დაემზადებინათ, დანარჩენი – არა და მერე ერთიცა და მეორეც ჩაეტანებინათ კედელში. გვაქვს საწინააღმდეგო მაგალითებიც. ერთ-ერთად მეგულება ტონთიოს (ყაურმა) სამხრეთი სარკმლის რელიეფებიანი ფილა, რომლის ჩამოტეხილი ზედა მარცხენა კუთხე სუფთადაა ჩამოთლილი და უზუსტესად მორგებული თავდაპირველ, 1020-იანი წლების პერანგში; ვერ წარმომიდგენია, როგორ უნდა მომხდარიყო ეს, თუ არა შემდეგნაირად: უკვე დასრულებული ფილა დაუზიანდათ, ნახელავის სიფაქიზის გამო ვერ გაიმეტეს და, შეძლებისგვარად „მოწესრიგებული“, თავის ადგილსაც მოარგეს. ამისვე მაჩვენებელი მგონია მომდარო ხელობის მოგვიანო კვეთილობანი, რომელთა სხვადასხვა ქვაზე ამოჭრილი შემადგენელნი მეტ-ნაკლებად თვალნათლადაა ერთმანეთს აცდენილი – შეგიძლიათ ნახოთ, თუნდაც, რუისის ფერისცვალების საყდრის საკურთხევლის სარკმელი[59], რომლის საპირის ზედანი გვერდით მონაკვეთებზე ოდნავ განიერია და მოჩარჩოებაც, ამიტომ, ზემოთ თითქოს სიგანეში გაზარდესო.

ამდენად, არაფერი გვიშლის ხელს დავუშვათ: შუა საუკუნეების საქართველოში ხუროთმოძღვრული ნაქანდაკარი, ფიგურატიული თუ ორნამენტული, ხან ზედ კედელზე კეთდებოდა, ხანაც ცალკე დამზადებული თავსდებოდა მისთვის წინდაწინ განკუთვნილ ადგილზე. თუ პირველი წესის ზემომოტანილ ნიმუშებს მეორე რიგისას დავა-

[57] ე. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 50-51.

[58] ვ. ბერიძე, კაცხის ტაძარი, *ქართული ხელოვნება,* 3, 1950, ტაბ. 21, 1 (იქნებ აქ აღდგენილი იყოს – შდრ. გვ. 89).

[59] Г. Чубинашвили, К истории Руисского храма, *Вопросы...* ტაბ. 79-82.

დარებთ, ვნახავთ, რომ ზედ შენობაზე ნაქანდაკარი უფრო მიწასთან ახლოს და, მუდამ, გლუვ სიბრტყეზეა ამოკვეთილი. ეს არცაა გაუგებარი – სახეები პერანგის სწორ ზედაპირებზე, ლამისაა, პირდაპირი აზრით „იხატება“, ისევე, როგორც ბათქაშზე მხატვრობა. მეჩვენება კი, რომ რთულად დანაკვთული ელემენტები, მით უფრო ამოზიდული, ასე ვერ დამზადდებოდა. მაშინ ხომ გამოდის, რომ მშენებლები თლილ დიდრონ უხეშად მოჭრილ ლოდებს აყოლებდნენ და შემდგომ ხარაჩოზე მდგომნი გამოიყვანდნენ ხოლმე ლილვებს, საფეხურებს, ბურცობებს და ა. შ. ჩემი აზრით, ასეთი მოსართავები, დღევანდელივით, ცალ-ცალკე იკვეთებოდა ადრევე შედგენილი გეგმის თანახმად და მისავე მიდევნებით ნაწილდებოდა შენობათა კედლებზე. ეს, სხვათა შორის, კიდევ ერთი საბუთია ჩვენში ძველად სამშენებლო ნახაზების არებობის სასარგებლოდ – უნახატოდ, ნეტავ, როგორ გააგებინებდა ოშკის თუ სვეტიცხოვლის გალატოზთუხუცესი ხუროებს სად რომელი ქვა ჩაესვათ? მეორე კითხვა, აი, რაა: რამ აიძულა ოსტატები ხელი აეღოთ რისამე დასრულებაზე – გარეშე გარემოებებმა თუ საკუთარმა ნებამ? ხელისშემშლელი ბევრი რამ შეიძლება იყოს – ტექნიკური შეუძლებლობა, საჭირო თანხების გამოლევა (ასეთი რამ მოთხრობილია კიდეც წმ. სერაპიონ ზარზმელის „ცხორებაში“!), ქვეყანაში ჩამოვარდნილი შფოთი და დროის ნაკლებობა და სხვა. ამათგან რომელს შეეძლო დაებრკოლებინა ქუთაისის საყდრისა თუ გელათის ტაძრის მშენებლები? სამშენებლო-კონსტრუქციული ამოცანები ორივეგან საერთოდ არაფერ შუაშია; ნივთიერი ხელმოკლეობა დავით IV აღმაშენებელს რომ არ აწუხებდა ორი მისი ანდერძი ერთმნიშვნელოვნად ამბობს; თუ ბედიისთვის ცოტათი ადრე დაკვეთილ ოქროს ბარძიმს (მას რომ, სულ ცოტა, ასეთივე ფეშხუმი, კოვზი, ვარსკვლავი, სურა და მისთანანიც მოყვებოდა, ალბათ, ყველა დამეთანხმება) გავიხსენებთ, არც ბაგრატ III-ის სიღატაკეს ვირწმუნებთ დიდად; X საუკუნის მიწურულსა თუ XII საუკუნის დასაწყისში სრული სიმშვიდე და სიამტკბილობა სუფევდაო, ვერ ვიტყვით, ისეთი კი არაფერი ხდებოდა, რაც ესოდენ დიდი რელიგიურ-სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობის მშენებლობებს შეაფერხებდა. გელათის მიმართ შეგვიძლია „დაუმთავრებლობა“ დავით მეფის გარდაცვალებას „დავაბრალოთ“ – მაგრამ: თუკი დემეტრე I-მა არც ტაძრის მოხატვა დაიზარა და არც ხახულის ღმრთისმშობლის კარედის მოჭედვა-მოთვალვას მიანება თავი, რაღა მოჩუქურთმებას დაუშლიდა მამამისის მოყვანილ ხელოვანთ? აჩქარებითაც რატომ უნდა ეჩქარათ? ან სად აგვიანდებოდათ, ან თავზე ვინ ადგათ და არ ასვენებდათ?

გვრჩება ერთადერთი – ხელოვანთა ან, როგორც ადრე ვთქვით, იქნებ დამკვეთთა (ან იმათიცა და ამათიც ერთად) ცნობიერი, სულერთია – ამას, აბა, რანაირად მივუხვდებით! – მხატვრული გუმანით, რელიგიური გრძნობით, განსჯით თუ, უფრო რომ, მათი ერთობით ნაკარნახევი გადაწყვეტილება. ჩვენი ოსტატების არჩევანი, თანაცვე, არცა რამ გონებამიუწვდომელი – ქუთაისის ტაძრის ჩრდილოეთი კედელი, უკეთუ მისი მორთულობა გასრულდებოდა, საეგებისოდ, ყველაზე აღმატებული გამოვიდოდა, გელათში კი ნართექსის (გნებავთ, ორსართულიანი გარშემოსავლელის) ზემოთ სამი დიდრონი მოსახული საპირე მას საკურთხეველთან შეფარდებით უაღრესობას დაუმკვიდრებდა. რომ ასეთი „დაანგარიშება“ ჩვენი მოლანდება არ არის, საბოლოოდ მაშინ ვირწმუნე, როდესაც – წლების წინ! – აღმოჩნდა, რომ თიღვის ოსტატმა მიზანმიმართულად „ამოაყირავა“ ტაძრის ნაწილების მორთვის, ასე ვთქვათ, „სამთავნური ლოგიკა“, რომელიც ზემოთაც გავიხსენეთ – იერარქიულად უპირველესი, გუმბათი, სულ უმკობი დატოვა, უდარესი კი, ჩრდილოეთი კედელი ყველაზე მეტად მორთო და ა. შ.[60] ასეთი რამ შემთხვევითი ვერ იქნება, ცხადია, და ახსნაც ოსტატის აზრის მსვლელობისა არცთუ შეუძლებელი. ზოგად-ფსიქოლოგიურადაცა და ბიბლიურადაც (გავიხსენოთ საწამებელის კარავი და კიდობანი, სოლომონის ტაძარი...) სამკაულის რაოდენობრივი მეტობა და (ან) მომეტებული სიძვირფასე ღირსებით-ღირებულებითი უპირატესობის გამომვლენია. თიღვაში სხვა ლოგიკაა ამოქმედებული – ასევე ზოგადიცა და ბიბლიურიც ერთდროულად – სამკაული აქ ყველა ნიშნით, მიწიერ-შემთხ-

---

[60] იხ. ჩემი: საზრისისა და მხატვრული ფორმის.... *გზაჯვარედინზე*, გვ. 127-128. წმ. მეფის დავით აღმაშენებლის და, კიდევ მეტადაც, თამარ „შარვანის დედოფლის“ დამოკიდებულებას, იქნებ, მხატვრულ-ისტორიული საფუძველიც ჰქონდეს. ვერ ვახერხებ ამის ანალიტურად შემტკიცებას, მგონია კი, რომ XII საუკუნიდან სულ უფრო ნაკლებად განიცდება თავად ნაყშთა, როგორც ასეთთა, „შინაარსეულობა“ – კვლავაც საზრისისმიერი მახვილების შემქმნელნი, ისინი თვითონ, დამოუკიდებლად საზრისის მტვირთველნი ნაკლებად თუა. მხატვრულად ეს იმაში გამოიხატება, რომ, ვთქვათ, სამთავისსა ან იკვში ყოველი ფოთოლი ცალკე პლასტიკური სხეულია, XII-XIII საუკუნეების საუკეთესო ნამუშაკევში კი საერთო სურათის რიგითი შემადგენელნი – „ძველი“, XI საუკუნემდელ ჩუქურთმას გინდება „ფოთლოვანი ქანდაკება“ უწოდო, მაშინ როდესაც მერე ის სწორედაც „დეკორია“, „მამკობი არშია“ და ა. შ. დიდხნობით ვფიქრობ, ასევე, რომ ქართული ორნამენტის „სიკვდილი“ XIV-XV საუკუნეთა არქიტექტურაში ამასთანვეა კავშირში – უ-შინაარსოს კეთება ქართველს არ შეუძლია. ისიც ხომ შეიძლება სამიოდ ადგილზე ჩუქურთმის დატოვება სწორედაც მისთვის „ნიშნურობის“ დაბრუნების, მისი კვლავ „გამოსახულებად“ და არა „ოლვილად“ წარმოჩენის ცდა იყოს?

ვევითსა თუ ნივთიერ-მსოფლიურს გაუიგივდა, რასაც უზენაესსა და ღვთაებრივს მიახლოებისას ფასი ეკარგება. ამ აზრით ლაპარაკობენ „შიშველ“ თუ შეულამაზებელ ჭეშმარიტებაზე, ამიტომვე იმოსებიან პირველშეცოდების შემდგომ ადამი და ევა – ცოდნას კი შესწვდნენ, ოღონდ ამპარტავნების და ღვთისგან, ე. ი. ჭეშმარიტებისგან განდგომის ფასად, ჟინმა და ვნებამ შემოძარცვა მათ მადლის და უცოდველობის, ჭეშმარიტების წიაღ მყოფობის სამოსელი და ცოდვით შებღალული ხორციელების გასამშვენებლად აუცილებლობად ხილულ-მატერიალური ტანსაცმელი უქცია; ამიტომვე უბრძანებს უფალი მოსეს, სინას მთას შეუმოსავი ფეხი დაადგას – წმიდა მიწაზე, ღვთის პირისპირ „უხამურობა“, ალბათ, ყოველივე ღვთივგარეგანის, ხელოვნურ-კაცისმიერის ჩამოცილების ნიშანია...

ორი კითხვა კი დაისმის: თუკი მართლაც მიზანსწრაფვასა, გაცნობიერებულ გეზსა და შეგნებულ უკუგდებაზე ვსაუბრობთ, მაშინ: ა. რატომღა დატოვეს გურანდუხტ დედოფლის და ბაგრატ მეფის გალატოზ-მქანდაკებლებმა ხელუხლებლად ორი ჩუქურთმოვანი ზოლი და ბ. როგორ შეგვატოვეს სამკაულად მოსამზადებელი სქემა. რაც პირველ შეკითხვას შეეხება: ჯერ ერთი, მათ, სულ მარტივად, სხვა გზა არც ჰქონდათ – თუ ამოზიდული სამკაული შეიძლება ჩამოთალო, სიბრტყესთან შეთანასწორებულის მხოლოდ ამოკოდვა შეიძლება, რაც ვერაფერ სიკეთეს მოიტანდა. ამასთან, უარყოფილის დატოვება უცხო როდია ჩვენი არქიტექტურისათვის – ყველაზე ცნობილი XIII საუკუნის მღვიმევის სამონასტრო ეკლესიის მაგალითია, სადაც ორნავიანი ეკლესიის მთავარი საკურთხევლის კუთხეებთანა და ორსავ კართან და დასავლეთ კედელთან შემორჩენილია სხვა რამ გეგმით დაწყებული მშენებლობიდან გადმონარჩუნებული, გარკვეულ სიმაღლეზე შეწყვეტილი ნაშვერები[61]. არც შეუსრულებელი საპირის არეთა მომნიშნავი ღარების მოტოვებაა რამ ახირებული – ერთი რომ, არა მგონია, ისინი დღესაც ვინმეს ეუცხოვებოდეს. მით უმეტეს ეცნობოდათ ისინი მაშინ და რომც მოდავებოდა ვინმე ოსტატს, იქნებ წინწყაროს (ქვემო ქართლი, IX ს.) ან წირქოლის საკურთხევლის სარკმელთა მნახველს თუ არა, სამხრეთ საქართველოში ნაცხოვრებს თუ ნავალს, ჯავახეთის წყაროსთავის გუმბათის სარკმლების და ექექის სამხრეთი სარკმლის[62] ღარებით დატანილი მორთულობა ხომ უნდა მოგონებოდა და საბუთად ესეც იკმარებდა.

[61] იხ.: ი. გომელაური, *მღვიმევი*, თბ., 1982, გვ. 13, 26, ტაბ. 2-4, 43.
[62] В. Беридзе, *Архитектура*... ტაბ. 25; ე. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 112.

დასასრულ, სულ მოკლედ, „ბაგრატის ტაძრის“ გუმბათის ყელზეც უნდა ითქვას. ზემოთ აღინიშნა, რომ თავისი მხატვრული ბუნებით ის განივი მკლავების იერის თანახმიერია, აღმოსავლეთ და დასავლეთ მკლავებს კი – აქცენტირებულობით! – უდაოდ „ჩამორჩება“. ჩვენ, ახლა, ეს გვაკვირვებს, მაგრამ XI საუკუნემდე აქაც არ შეინიშნება რაიმე ერთი, სავალდებულო მიდგომა. თუ, მაგალითად, თელოვანის „ჯვარპატიოსნის“ (VIII ს.) ან ნეკრესის გუმბათიანი ეკლესიის (IX ს.) გუმბათები პლასტიკურად გამახვილებულია, ისევე როგორც, ვთქვათ, გუმბათები ხანცთისა და ოპიზისა (ორთავ – X ს.), მცხეთის წმ. ჯვრისა და სამწევრისის წმ. ჯვრის, თვით ხახულისა და ოშკის გუმბათები, ასე არსებითნი კომპოზიციურად, „დეკორატიულ“-პლასტიკური გამომსახველობით ფასადებს ტოლს ვერა და ვერ უდებს, ე. ი. კი საღვთო მნიშვნელოვნებით მათთან გათანაბრებულიც არ არის, არათუ წინ დაყენებული.

ვნახოთ ახლა, რას მოგვცემს გელათის ტაძრის და ქუთაისის კათედრალის „იკონოგრაფიული“ მხრით შეპირისპირება. დავით IV აღმაშენებლის ოსტატს, X საუკუნის მიწურულის ხუროთმოძღვარივით, ოთხივე მხარე მიახლოებით თანაბარმნიშვნელოვანი სურს; მისებრ, დასავლელი მეფეების მიმართ ნათქვამისა არ იყოს, „თანასწორთა შორის პირველად“, იგიც საკურთხევლისა და დასავლეთისას წამოსწევს წინ, გრძივ კედლებზე კი აღმოსავლეთ მონაკვეთს. ეს ყოველივე საფუძველს გვაძლევს ამ ორ ნაგებობას შორის ერთგვარი „მემკვიდრეობითობა“, ერთი მეორის მიყოლა ვამტკიცოთ. ამასთან კი: ამორფულობით „გაჯერება“ გელათში უფრო „გათანასწორებულია“, სიგრძივ კედლებს აქ ფარდობითადაც ვერ უწოდებ „ნეიტრალურ შემაერთებელს“, რაც „ბაგრატის ტაძრის“ პირისპირ, ასე თუ ისე, შესაძლებელია. საყურადღებოა გუმბათის ყელის ამბავიც – ორივეგან, როგორც მრავალგზის ვახსენეთ, გლუვზედაპირებიანი, ის, უფრო წვრილად პროფილირების გამოისობით, გელათში ბევრად პლასტიკურია, ამდენად კი, მნიშვნელოვნებაშემატებულიც. მრავლისმთქმელი მეგონა მსხვილი მახვილის სამხრეთ-აღმოსავლეთით გაჩენა და არა, როგორც ქუთაისშია – ჩრდილო-აღმოსავლეთით. ისევე, როგორც გარე თაღნარის სრული გამთლიანება, ესეც „შემოსული“ XI საუკუნის ხელოვანთაგან მოდის – ისინი „აკანონებენსავით“, ძველთაგანვე ასე ხშირ, მეტ წინ წამოწევას სამხრეთი მხარისა – მაგალითად, სამთავისსა და სამთავროში – და ასე იქნება თითქმის ყველგან XII-XIII საუკუნეებში! – სამხრეთით მიდგმული კარიბჭე სწორედ ამ ფასადს „გა-ამთავრებს“ უსაცილოდ. გელათელი ოსტატი ასე არ მოიქცეოდა, ძლიერი მახვილი კი ჩრდილოეთ კედელზე

მაინც არ ისურვა, იქ მეტად მოკრძალებული, საერთოდაც „მკრთალი“ სამკაული გააჩინა, გამორჩეულს კი მოპირდაპირედ მიუჩინა ადგილი. ვერ დავიჯერებ კი, ეს უბრალო სამშვენისი ყოფილიყოს – აქაც, „ბაგრატის ტაძარივით“, რაღაც რელიგიურ-ეკლესიური საზრისი იქნებოდა, მხოლოდ სადიაკვნის დანიშნულებისმიერ „წონაზე“ მეტის ღირსი – კარგი იქნებოდა, ეკლესიის ისტორიკოსებმა თავისი ძიება ოდინდელ სიწმიდეთა მოძიებისკენაც წაიყვანონ და გზისგამკვალავად სახვითი ხელოვნებანი იწინამძღოლონ.

რა მოგვცა ჩვენმა განხილვამ, მთელი რიგი მსხვილმან-წვრილმანის გამოკიდებამ? რაც შევიტყვეთ, საკმაოდ ბანალურად ჟღერს – XII საუკუნის მშენებელ-მომგებელთ შემაგულიანებლად ნიმუშთა სხვადასხვა წრე აქვთ, ვიდრე საუკუნისწინანდელთ და მხატვრულ, გნებავთ სულიერ-კულტურული შედეგი მათი მცდელობისა სხვადასხვაგვარია. ამის სათქმელად ფიქრიც არაა საჭირო, აბა რა იქნებოდა, რატომ აკრძალავდა ვინმე უახლოესი წარსულისთვის შეხედვას და მარტოოდენ ასი წლით ძველს იქით რატომღა მიაჩერდებოდა. და ასე რომც მოქცეულიყო, ვითომ, იგივე გამოგვივიდოდა ხელიდან? ყოველნაირი რეტროსპექტივიზმების – კლასიციზმი იქნება, ნეოგოთური, ნეორომანული, ნეობაროკული თუ ნეობიზანტიური სტილიზაცია – ზერელედ გაცნობაც გვიაშკარავებს პირწმინდი გამეორება-გადმოტანის შეუძლებლობას – ვინც გინდა იყოს, რაგინდარა ნიჭიერი თუ გულანთებული თავის სათაყვანო ფორმათმეტყველებას გარდუვალად რამეს მაინც „შეურევს“, უხშირესად გადმოსაღებისთვის უცხოსა და არსებრივად მიუღებელსაც. ისე კი, გელათს არაფერი ეტყობა, საზრუნავად მაინცდამაინც წინანდელის წაბაძვა ჰქონებოდა. ამიტომ „ბაგრატის ტაძართან“ მისი დამოკიდებულება უფრო ვრცელ საკითხზე, მხატვრულ შემოქმედებაში გათვისებულის და საკუთარ-ახლადქმნილის თანაფარდობაზე გადის.

არცთუ იშვიათად მოჰყავთ ხოლმე ჰაინრიხ ვ¤ოლფლინის ცნობილი გამონათქვამი: „ყოველ დროს ყოველივე როდია შესაძლებელი“ და ყველა მასში იმას დებს, რაც ხელოვნების და ხელოვნების ისტორიის მის საკუთარ ხედვას შეესაბამება. ამ ჯერზე არც მე შევუდგები იმის რკვევას, ჰ. ვ¤ოლფლინს აზრად რა ჰქონდა და იმას მოგახსენებთ, რაც, მას, ჩემი აზრით, ქართულმა სახელოვნებათმცოდნეო ტრადიციამ შესძინა. გ. ჩუბინაშვილის და მის მოწაფეთა დამსახურებით ჩვენთვის სახელოვნო ქმნის, ვითარცა მოქმედების არსი, ფორმისმიერში (ფორმათა ერთობლიობაში, ამა თუ იმ კომპოზიციაში, ელემენტში, ხერხში, მასალაში...) პოტენციურად არსებულ შესაძლებლობათა მიგნებაა თავისი,

პიროვნულ-განუმეორებელი განაფიქრ-განაცადის გამოსახატად და მხატვრული ნიჭიერებაც გამოთქმის დამაჯერებლობითა და მთლიანობითობით იზომება[63]. თქმა არ უნდა, რომ სხვადასხვა დროს ხელოვანის ხელთ მყოფი ფორმათა მარაგიც ვერ იქნება ულევი და რომელიმე მათგანის უკვე გამოვლენილი შესაძლებლობებისაც. ამა თუ იმ მსოფლმხედველობით-ესთეტიკური სისტემის შიგნით ამის ძალით ხდება სახვისა და კიდევ მეტად, გამოსახვის და გამომსახველობის რაღაც ილეთთა თანდათანობითი მომრავლება – სიტყვაზე, ანტიკური ილჲუზიონისტური ფერწერის „მეტყველების“ გრძნობადობისგან „დაცლა“ III-V საუკუნეების საქრისტიანოში ან, პირიქით, მოცულობის „ამოყვანის“ თუ ტონალური მთლიანობის დაუფლება XV-XVI საუკუნეების დასავლეთსა და ჩრდილო-დასავლეთ ევროპაში. ეს ბადებს კიდეც ხელოვნების „წინსვლის“ ილჲუზიას – თუ ტექნიკური კუთხით ეს, იქნებ, სწორიც იყოს და, მაგალითად, მიქელანჯელო ბუონაროტიმ ხატვის მეთოდი მაზაჩჩოზე მეტი იცის, ეს ოდნავადაც არ ნიშნავს, რომ მოგვიანო უპირობოდ (ეს შეიძლება ასეც იყოს და არც იყოს ასე) დიდი ხელოვანია. ამას გარდა, ფორმისმიერი გამოცდილების დაგროვება უდანაკარგოც არ გახლავთ – ასე, XIV საუკუნის აქეთ, ილჲუზიონიზმის როგორც შინაგანი მოთხოვნილების რაღაც ოდენობით ნებისმიერ გამოსახვით შემოქმედებაში შეღწევამ შეუძლებელჰყო ფერის „მედიევალური“ სიხასხასე თუ ხაზის თვითკმარი კალიგრაფიულობა (შდრ. ანრი მატისსის – უდაოდ ხომ მაღალმხატვრული! – სურათები მისთვის გზის მაჩვენებელ სპარსულ მინიატჲურებსა თუ რუსულ ხატებს). რაც უნდა იყოს, რაკი ასეა, ხელოვანთ ყოველჟამ სხვა „ათვლის წერტილი“ აქვთ – სხვადასხვა დროისას კრებითად და, დამატებით, დროსა და გარემოს კვალად, ყოველს ინდივიდუალურად. ამიტომვე, მსგავსი, გნებავთ, იგივეობრივი ფორმები თუ ფორმათშეხამებანიც სულ სხვადასხვა „შიგთავსის“ (გერმ. Gehalt) დამტევი ხდება და, სხვათა შორის, იერსაც იცვლის.

აბსტრაქტული ფუჭსიტყვაობა რომ არ გამოგვივიდეს, შემოგთავაზებთ კიდევ ერთხელაც შევხედოთ ჩვენი სამსჯელო ტაძრების გუმბათებს. ჩვენ უკვე ვიცით, რა განასხვავებს მათ ერთმანეთისგან – საპირეთა მეტი დანაკვთულობა გელათში, რაც – ესეც ვნახეთ, – ამ არქიტექტურული სამკაულის 1010-იანი წლებით მოკიდებული დამუშავების ნაყოფია. ახლა იმას მივხედოთ, ერთი და იგივე თუა ისტორიულად ანდა არსებრივად მათთვის საერთო ნიშნები – მოჩარჩოებათა უორნამენტულობა და მომფარგველი თაღებისგან მცირე

[63] აქ არ არის იმის ადგილი და საჭიროება ამ ცნებებთან დაკავშირებულ ცილობაზე თუ ე. წ. „მაყურებლის წილზე“ გავაგრძელოთ სიტყვა.

დაშორება. ზედმეტი მგონია ახლა VIII-IX საუკუნეთა გუმბათების მოყვანა, სამაგიეროდ, აუცილებლად უნდა გადავხედოთ X საუკუნის გუმბათოვან ტაძართა გადაწყვეტას. მათ მეტ ნაწილს, როგორც წინარე ასწლეულებში იყო, ხალვათად გაშლილი სართავი თაღების შუაგულში გაჭრილი მოურთველი თაღოვანი სარკმლები შემოუყვება (ხანცთა, ოპიზა, გოგ̈უბა, ბოჭორმა, დოლისყანა, კვეტერა, ენი-რაბათი), ოშკის ასე მოხდენილ-კაზმულ გუმბათსაც კი სადა სასინათლო ღიობები აქვს, ოღონდ – და ეს დასამახსოვრებელია! – თაღები ხვრელობებს აქეთიქიდან ლამისაა ეკვრის და მათ თავზე დახატულ ჯვრებთან ერთად თავისებურ მოჩარჩოებადაც ისახება. სამართლიანი არ იქნება ეს არარსებითად ჩავაგდოთ, რადგან გუმბათის სარკმელთა შემკობა X საუკუნის ქართველ გალატოზთუხუცესთა ძიებათა ერთ-ერთ გეზად ერთიანდება. ასე, ცოტათი ზემოთ, ვახსენეთ უკვე ჯავახეთის წყაროსთავის გუმბათის „წარბებიანი“ სარკმლები; ზეგანის (იგივე ზაქის) სრულიად ორიგინალურ გუმბათზე მრგვალ და თაღოვან სარკმლებს ბურცვილი მოსართავები ადგას ან იმდენად ჩამოგრძელებული თავსართები, რომ ისინი რასმე ჩარჩოსგვარს წააგავს[64]; ხახულის ტაძრის გუმბათზე ახედვისას წითელი ქვით „ინკრუსტირებულ“ თავსართებს დაინახავთ, მასა და სარკმლის თავს შუა კი ჩუქურთმოვანი რკალია – ე. ი. მოჩარჩოების რაღაცნაირი ჩანასახი[65]; მოსართავის განვრცობა მოხვდებოდა თვალს ან გამქრალ ექექის ტაძარზე – აქ გუმბათის ღიობების ნაწილს თავსართების თაღიდან ამოზრდილი ე. წ. „მარაო“, ორფერი რადიალური სხივები იშლებოდა[66].

კვლავ თავსატეხებს გვახვედრებს იშხნის ტაძარი – ამჯერად, ოღონდაც, არა ოდენ მონაფიქრის ერთადერთობით, ისტორიული თავგადასავლის ჩახლართულობით. ტაძარი მრავალფენიანია და არავინ უარჰყოფს აქ IX, X და XI საუკუნეთა სამშენებლო შრეების არსებობას[67]. უფრო სადაოა საკურთხევლის თაღედის თარიღი – ე. თაყაიშვ-

---

[64] იხ. ი. გივიაშვილი, ზეგანის (იგივე ზაქის) ეკლესია (რეკონსტრუქციის ცდა). *საქართველოს სიძველენი*, 3, 2003, გვ. 47, ნახ. 5, 6, 9, სურ. 1, 2, 6.

[65] ე. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 361; ვ. ჯობაძე, *ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში*, თბ., 2007, გვ. 175, ტაბ. 205-207. ასახულობა იხ. ასევე: *ტაო-კლარჯეთი. ისტორიულ-კულტურული ნარკვევი*, ბ. კუდავას და გ. საითიძის რედ., თბ., 2018, გვ. 349.

[66] ე. თაყაიშვილი, იქვე, გვ. 373; ეს „მარაოები“ ჩანს ილია ზდანევიჩის ნახაზებზე, ფოტოებზე კი, სამწუხაროდ, არ გაირჩევა (იხ. ტაბ. 109 და 111-112).

[67] დაჯამებულად, ბოლოს – თ. დვალი, ნ. ანდღულაძე, ფ. დევდარიანი, ვ. სილოგავა, იშხანი, თბ., 2010 და (აქ სულ ბოლოდროინდელი კვლევებიცაა მოხმობილი) *ტაო-კლარჯეთი...*, გვ. 360 და 362.

ილმა ის, როგორც ცნობილია, VII საუკუნისად, ნერსე სომეხთა კათოლიკოსისეული ტაძრის ნაშთად მიიჩნია და აქამომდე ყველგან ამასვე წაიკითხავთ. არადა, 30-ოდ წლის წინათ – ეს ადრეც დამიწერია! – ქ-მა რუს. მეფისაშვილმა ის IX-X საუკუნეების ნაწარმოებთ მიათვალა და ბოლო დროს იმავე დასკვნამდე – რომელიც პირადად ჩემთვის უფრო დამაჯერებელია, – ბ-ნი მარკუს ბოგიშიც მივიდა. ეს – სხვათა შორის. ჩვენ სხვა სადავიდარაბო საკითხის წინ ვდგავართ. ყველა შეთანხმებულია, რომ გუმბათის მზიდი ბურჯები აქ – X საუკუნის შუა ხანისაა, რა დროისღაა თავად გუმბათი თავის ყელიანად? გუმბათის ყელს აქ ორლილვოვან „სვეტუკებზე“ გადაყვანილი მოჩუქურთმებული თაღედი შემოუყვება, რომელშიც ხალვათად თავსდება, ერთ მეორის შენაცვლებით, თაღოვანი და მრგვალი სარკმლები; მეორეთ მრგვალი ჩარჩოები შემოსდევს, პირველთ კი მოჩუქურთმებული რკალები ადგას თავზე. შიდა თაღნარის, სარკმელთა მოყვანილობის და არქიტექტურასთან XI საუკუნის მხატვრობის ურთიერთმიმართებიდან გამომდინარე, ქ-ნი თინათინ ვირსალაძე იშხნის გუმბათს X საუკუნის ნაწარმოებად თვლის[68]. დავუმატებ, რომ XI საუკუნეში ვერც ორი ლილვით შეკონილ „სვეტებს“ ნახავთ, ვერც სარკმლების მათგან ასეთ დაცილებას; ჩუქურთმების ნაწილიც XI საუკუნისთვის მეტად უცნაურად გამოიმზირება – შდრ., მაგალითად, ჩრდილო-აღმოსავლეთი სარკმლის ზედანი და სამხრეთი მკლავის პირითი დასავლეთი სარკმელი[69]. მეორე მხრივ, თაღედის ჩუქურთმებს ჩრდილოეთი მკლავის პირითი შუა სარკმელი წააგავს[70], ჩრდილოეთი სარკმელი სავსებით შეიძლება XI საუკუნისაც იყოს და, საზოგადოდ, რატომ უნდა დაეტოვებინათ, უკეთუ მთელი ტაძარი ახლად მოაპერანგეს, ხელუხლებლად დასტურ ყველაზე გამოსაჩენი – გუმბათის ყელი? პირადად მე უფრო X საუკუნისკენ ვიხრები, მესმის კი, რომ ამის გადაწყვეტას გულდასმით შესწავლა, ანალიტური ანაზომების შესრულება, მასალების შემოწმება და ა. შ. დასჭირდება. ამ დროს კი, თარიღი, ამ შემთხვევაში, იშხნის გუმბათის კომპოზიციის (მისი უსაცილო მაღალი მხატვრული კიდე) შეფასებას ძირისძირში ცვლის – უკეთუ ის X საუკუნისაა, ის საკვირველად თამამია, უკეთუ 1032 წლისა – საკვირველადვე უკუმზირალ-მაარქაიზებელი.

---

[68] თ. ვირსალაძე, X-XI საუკუნის ზოგიერთი ტაო-კლარჯული მხატულობა. წიგნში: თ. ვირსალაძე, *ქართული მხატვრობის ისტორიიდან,* გვ. 64-67.

[69] თ. დვალი და სხვა, გვ. 26 და 33.

[70] იქვე, გვ. 28 და 32-33.

როგორ ეწერება ამ სურათში „ბაგრატის ტაძრის“ გუმბათის მორთულობა? იგი ეხმიანება თაღედის ღიობებზე „შემოტმასნის“ ტენდენციას, რაც არა მარტო ოშკში ჩანს, არამედ ენი-რაბათშიც და, ცოტათი ნაკლებად – ხახულშიც. ასევე ეპასუხება იგი სარკმლის სულ უფრო უხვად შემკობის გეზსაც, თუმცა მისი მშენებელი სხვა გზას დაადგა – არა თავსართის განვითარების, ღიადსზედა არის შევსებისა, არამედ მისი საპირით გარემოცვის. საპირე საიმდროოდ უკვე არსებობს, მაგრამ აქ არა იმდროინდელი პირბრტყელი მოჩარჩოებაა გამოყენებული, არამედ შემრგვალებული, სქელი ლილვის მსგავსი. ლილვისებრი ჩარჩოც, ეტყობა, „ჰაერში მოლივლივე“ იდეა ყოფილა – ყოველ შემთხვევაში, ასე მოფარგლა მცირე აფსიდების სარკმლები (მხოლოდ – სწორკუთხად) კვეტერის ციხის ეკლესიის არქიტექტორმა. ამ ძიებათა თავმოყრით ქუთაისის საყდარზე იქმნება პლასტიკურობით სავსებით ახლებური გადაწყვეტა და მის შემყურეთ ჩვენ უკეთ გვესმის რამ აღმოაცენა ათიოდ წელიწადში ნიკორწმინდის გუმბათის შემკულობა, იმდენად დასრულებული, რომ ორასი წლის განმავლობაში მას ვერავინ შემატა რამე[71]. ასეთი დეკორატიული სიუხვე ვერც მანგლისის ტაძრის ცოტათი მოგვიანო გუმბათმა მოგვცა (სადაც თაღედში სარკმლები თაღსგამოშვებითაა, საპირეები – ბრტყელი და წყობის საკმაოდ შესანიშნი მოედნით გარშემოვლებული) და თვით სამთავისმაც კი (აქ – ყველა ნიშნით, – არ ყოფილა თაღნარსა და ლავგარდანს შორისი ფრიზი); მანგლისსა და სამთა-

[71] გ. ჩუბინაშვილი ერთგან გაკვრით „ბაგრატის ტაძრის“ გუმბათს „ყველა მონაცემით“ კარიბჭეთა დროისად მოიხსენიებს (Г. Чубинашвили, Пути..., გვ. 26). 1950-ანი წლების მკითხველმა, უთუოდ, იცოდა, რა „მონაცემები“ უნდა ვიგულისხმოთ – რაღაც ფრაგმენტები, თუ ზოგადი ცოდნა გუმბათების ტაძრის ტანის ამოყვანის მერე რამდენიმე წლის დაყოვნებით დადგმისა. თუ 20-მდე წლის შუალედს დავდებთ (თავად გ. ჩუბინაშვილი 5-10-ს იტყვის), მაშინ ქუთაისის ტაძრის გუმბათი ნიკორწმინდისას „კბილა“ გამოვა (გინდაც აქაც მშენებლობის შეჩერება ვივარაუდოთ). ისიც საკითხავია, სად წყვეტდნენ შენებას ჩვენი ოდინდელი გალატოზები – იქნებ ყელი გუმბათის კამარის ძირამდე ამოჰყავდათ? გ. ჩუბინაშვილმა აკი თავად გამოავლინა ნიკორწმინდისა და ფიტარეთის ტანისა და გუმბათის მოჩუქურთმებაში ერთი და იმავე ხელოვანთა ხელწერა (იხ.: Кумурдо и Никорцминда და К вопросу о национальной форме в архитектуре прошлого, ორივე: *Вопросы*..., გვ. 256-258 და 290, 292-294). მოცემულ ადგილზე არც იყო მოსატანი, როგორ წარმოედგინა გ. ჩუბინაშვილს „ბაგრატის ტაძრის“ გუმბათი – ვახტ. ცინცაძის გამოქვეყნებული რეკონსტრუქცია საბოლოოდ დადგენილისგან დიდად მსხვაობარ სურათს იძლევა – სარკმლები თაღგამოშვებითაა გაჭრილი, უჩარჩო და ამის გამო – უფრო განიერი (ვ. ცინცაძე, დასახ. ნაშრ., სურ. 4).

ვისს შორის ექცევა იკვის წმ. გიორგის ეკლესიის გუმბათი – საპირე-თა უმრავლესობა აქ პირმომრგვალებულია, მაგრამ მოხალვათებულ თაღებში ჩაწერილი[72].

გელათელი ოსტატისთვის, ბუნებრივია, XI საუკუნის მიგნე-ბა-მონაპოვარნი ანა-ბანაა, ის მათზე, როგორც ვნახეთ, სრულად არც ამბობს უარს, ხოლო სადა პლასტიკური საპირე ამ გარემოებებში სულ სხვა რისიმე მთქმელია – ის, რაც „ბაგრატის ტაძრის“ მშენებლობის ჟამს მორთულობის გამრავალფეროვნების მაჩვენებელი იყო, ახლა დე-კორატიულობისგან უკუდგომაა, იმის დათმობა, რისკენაც „შემდგომ-თა მისთა“ გზას ქუთათურის ხელოვანნი უკაფავდნენ. ასეც შეიძლება ითქვას – „ბაგრატის ტაძრისკენ“ გახედვით გელათის გალატოზნი იმა-საც იხსენებენ, რომ იმერეთის ხუროთმოძღვრების დანატოვარი არა მარტო XI საუკუნის სამკაულის სიმდიდრით მოქადული ეკლესიებია, როგორც ბ-ნი ვახტ. ბერიძისგან, თითქმის 80 წელია ვუწყით, ტაოურ მიგნებათა გამზიარებელ-გამგრძელებელი[73] (ეხვევი, სავანის წმ. გიორ-გი, ბაჯითი...), არამედ სხვაც – სრული სისადავით, ხელობის სისუფთა-ვით და შეფარდებათა სიკოხტავით მეტყველი.

ხელოვნებათმცოდნეებს ზოგჯერ გვსაყვედურობენ – რაებს იგ-ონებთ, რა იცით, თავში ვის რა მოუვიდა, გულზე ვის რა მოხვდა, ვის რა მოუნდაო? არ ვიცი, ვინმე თუ ჩემულობს მართლაც, 100, 300 თუ 1500 წლის წინ მომუშავე ხელოვანის ფიქრთა და გრძნობათა მესაიდუმლე ვარო. ჩვენ მხოლოოდენ იმის „ამოკითხვა“ ძალგვიძს, რაც ხელოვანის შექმნილმა ფორმამ დაიკვლია და, თუ გაგვიმართლა, რამ ისეთსაც მო-ვიხელთებთ, რაც ამ ნაკვლევის რაობას გადაგვიხსნის. გელათის არ-ქიტექტურა გვეუბნება, რა ამოირჩია ხუროთმოძღვარმა საიმდროოდ დაუნჯებული მხატვრული სიმდიდრიდან და როგორ – ეს, რა თქმა უნდა, აქ არ თქმულა, – გარდაისახა ათვისებულ-გათავისებული მისი მისწრაფებების შესაბამისად. განგების წყალობით, ჩვენ შედარებით ბევრი ვიცით მონასტრის მშენებლობის თაოსნის, წმ. მეფე დავით IV-ის შესახებ, მისი ორი ანდერძი და მართლაცდა შესანიშნავი „გალობა-ნი სინანულისანი“ კი მის სულისკვეთებასა და მისი სარწმუნოებრივი გრძნობიერების რაგვარობაშიც ჩაგვახედებს. მგონია, არ უნდა იყოს

[72] იკვის ტაძრის თარიღი ჯერაც „დაცურავს“ – რ. შმერლინგი მას XI საუკუნის შუა ხანით განსაზღვრავს, გ. ჩუბინაშვილი ეჭვობს, საუკუნის დასაწყისისკენ ხომ არ არისო გადასატანი, ნიკ. ვაჩეიშვილი უფრო ამავე საუკუნის მეორე ნახევრისკენ იხ-რება...

[73] იხ. ვ. ბერიძე, ეხვევის ტაძარი „დედა ღვთისა“, *ქართული ხელოვნება*, 1, 1942, გვ. 41-43.

დიდი კადნიერება გელათური ხუროთმოძღვრების არაამპარტავნული სიდიადისა და სამკაულთა მოსაკლისი პლასტიკურობის მიღმა დავინახოთ ამ ღრმად და მკაცრად მორწმუნე ხელმწიფის მოთხოვნა – და მისი მოსურვებით ვიგუმანოთ – ღვთის სადიდებლისა ყველაფრის გარეშე, რაც კი ვისმე შეიძლებოდა ამაოდ და მრავლისმიერად მოსჩვენებოდა... ბედად, ასეთი დავალება ისეთს ვისმე შეხვდა, ვისთვისაც უბრალოება განძარცვას და მოკლებას კი არ უდრიდა[74], არამედ სხვაგვარი სისავსის მიღწევას. ამის მიღწევაში კი მას ისიც დაეხმარა, რომ მას – ადრევე ან, თუნდაც, საგანგებოდ ახლა, – შეესისხლხორცებინა დასავლეთ-ქართული ხუროთმოძღვრული ტრადიცია, რომლის ერთ განსხეულებად მას, ჩანს, ერთიანი საქართველოს ჯერაც სატახტო ქალაქის, ქუთაისის საეპისკოპოსო ტაძარი ეგულებოდა[75].

[74] გავბედავ და ვიტყვი, რომ ეს გარკვეულწილად ეთქმის თიღვის ტაძარს, რომლის გარე იერის ალაგ-ალაგ (განსაკუთრებით გუმბათი და აღმოსავლეთი ფასადი) დიახაც „გაშიშვლებულს“ ჰგავს.

[75] მგონი, ბოლოს და ბოლოს ვუახლოვდებით დამკვეთ -„შემსრულებლის“ ურთიერთდამოკიდებულების სწორ გაგებას. მ.უნხენელი პროფესორი ქრისტინე ტაუბერი „პოლიტიკის სტილის“ ჭრილშიც კი უაღრეს მნიშვნელობისად მიიჩნევს გადაწყვეტილებას „კარის რომელ ხელოვანს დაასაქმებდა ესა თუ ის ხელისუფალი, რადგან აქ საქმე რაგინდარა სტილის მიმართ მეტი სიყვარული არა, არამედ თვალსაჩინოდ პოლიტიკური გადაწყვეტილება, რომელი ხელოვანი ჩანს ყველაზე მეტად შესაფერისი, რათა ხელისუფლების ამა თუ იმ კონცეპტს ყავლაგაუვალად, სადიდხნოდ გამოხატოს“ (Ch. Tauber, Stilpolitik im Palazzo del Te in Mantua, in: *Politikstile und Sichtbarkeit des Politischen in der Frühen Neuzeit*, hg. von D. Erben und Ch. Tauber, Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstheschichte in München, Bd. 39, Passau, 2016, გვ. 93).

# თბილისის ბეთლემის ღმრთისმშობლის ეკლესია

(*საქართველოს სიძველენი*, 23, 2020, გვ. 157-200)

როგორც ყველა ძველმა ქალაქმა, საქართველოს დედაქალაქმაც არაერთხელ იცვალა სახე – ხან რა და ხანაც რა მიზეზით. ხშირ შემთხვევაში ჩვენ გვიჭირს კიდეც წარმოვისახოთ მისი წინანდელი იერი, წერილობით დადასტურებული ნაგებობებისა თუ მათი ნაადგილევის გაიგივება. ამასთან კი, საუკუნეების განმავლობაში ჩნდებოდა ისეთი ხუროთმოძღვრული მახვილები, რომელნიც შემდგომი გარდასახვისასაც ინარჩუნებდა და ინარჩუნებს კიდეც ორიენტირის, სივრცითი „მაყალიბებლის“ მნიშვნელობას. ასეთებია თბილისის დედა-ციხე – „ნარიყალა“, მეტეხთა ღმრთისმშობლისა თუ სიონის ტაძრები, ასეთია სალალაკის ქედის შევაკებაზე მდგომი ბეთლემის ღმრთისმშობლის ანუ – როგორც XIX და XX საუკუნეებში უფრო ხშირადაც ეძახდნენ, – „ფეთხაინის“ ეკლესია. ყველაფრისდა მიუხედავად, მისი გუმბათი ისევე იპყრობს მზერას, როგორც აშენების დღეს... ისაა მხოლოდ, რომ მიუხედავად საჩინოობისა, ჩვენ ზუსტად არ ვიცით – მაინც როდის აქეთ.

მართლაცდა, უცნაურია – შუაგულ თბილისში, გამოსაჩენ ადგილზე შემომდგარა ტაძარი და ჩვენ მასზე ძალიან ცოტა რამ ვუწყით. საამისო „ობიექტური“ საფუძველი ის გახლავთ, რომ ჭირს ხუროთმოძღვრებისა და „ფეთხაინის“ თაობაზე არსებული ცნობებისა თუ გადმოცემების ერთმანეთთან დაკავშირება. XIX საუკუნეში ჩაწერილია თბილისის მკვიდრთა აზრი, რომ იგი ვახტანგ გორგასლის აგებულია – რა თქმა უნდა (ეს კი ნათელია), დღევანდელი კი არა, მისი წინამორბედი[1]. 1437 წელს ის ერთი სომხური ხელნაწერის ანდერძში სომეხთა სალოცავად ჩანს და ასეა შემდგომ საუკუნეებშიაც. ოღონდ ვერც ეს იქნება აწინდელი ნაგებობა, რადგან სხვადასხვა მასალებით, მისი მშენებლობა გრძელდება XVII და XVIII საუკუნეებში და მაშენებელთა სხვადასხვა სახელებიც

[1] პ. იოსელიანი, *აღწერა თფილისის სიძველეთა*, თბ., 2009 (რუსული დედანი, 1866 წ.), გვ. 16.

ჩნდება, მათ შორის ცნობილზე ცნობილი ქართველი დიდებულისა და მხედართმთავრის, გივი ამილახორისა, რომელმაც ქვაშვეთის წმ. გიორგის ტეტრაკონქი ააგო და, მამა ეგნატე იოსელიანის მიხედვით, ბეთლემის ეკლესიის „მხრები და ლორფინნი“ შეუქმნია, ხოლო პლატონ იოსელიანის თანახმად, ის მთლიანად 1740 წელს ააგო. გვაქვს ასევე 1672 წლის (ჟან შარდენის გამოცემული) და 1701 წლის, ჟ. პ. დე ტურნეფორის გამოქვეყნებული ნახატებიც, მაგრამ მათზე გამოსახული ეკლესია აგრეთვე არ უნდა იყოს ის, რასაც დღეს ვხედავთ. ამ ცნობების თავმოყრით დავით ხოშტარიამ აღადგინა ტაძრის აღმშენებლობის სავარაუდო მსვლელობა და ახლანდელი შენობის მოკლე აღწერაც მოგვცა, სავსებით დამაჯერებელი დასკვნით – უკანასკნელი XVIII-XIX საუკუნეებისა არისო[2]. თავისი მოსაზრება „ფეთხაინზე“ აქვს გამოთქმული პარუირ მურადიანს, რომელიც XVI-XVIII საუკუნეებში ხანგრძლივ მშენებლობას ვარაუდობს[3]. მოხსენიებულია იგი მურად ასრათიანის ნაშრომში თბილისის სომეხთა ეკლესიებზე, როგორც XIV საუკუნის, თუმც XVIII საუკუნეში „სუფთად თლილი ქვით“ საფუძვლიანად „რეკონსტრუირებული“ ნაგებობა; იგი აქვეყნებს ეკლესიის გეგმასაც[4]. ამას გარდა, ბეთლემის ტაძარი განხილულია მანანა სურამელაშვილის დისერტაციაში ბეთლემის კლდისუბნის არქიტექტურაზე – იმ ოდენობით, რაც ძველი თბილისის ამ ნაწილის ისტორიის დადგენას წაადგებოდა.

წინამდებარე ნარკვევის მიზანდასახულება ბევრად მოკრძალებულია – ქვემოთ საუბარი ახლა არსებული ეკლესიის ხუროთმოძღვრებაზე იქნება.

როდესაც ტაძარს ჩრდილო-დასავლეთიდან, ცნობილი ქუჩა-კიბის გავლით, ანდა ჩრდილო-აღმოსავლეთიდან, ვიწრო შუკების მიყოლით მივადგებით, მაშინვე რამდენიმე თავისებურება – ზოგიც უცნაურობა, – მოგვხვდება თვალს. პირველი ის გახლავთ, რომ ტაძარი ფერდობს სამხრეთი ფასადით ესაზღვრება, თითქმის რომ ებჯინება, თბილისს კი ჩრდილოეთი კედლით გადაჰყურებს. ამის გამო კი, ქრისტიანულ ხუროთმოძღვრებაში წესისამებრ „უპირატესი“ სამხრეთი მხარე „დაჩაგრულია“, ნაკლებად მონაწილეობს ტაძრის აღქმაში, სხვებზე „პატივდებული“ და მკული კი ჩრდილოეთი ფასადი გამოვიდა.

---

[2] დ. ხოშტარია, შენიშვნები თბილისის შუა საუკუნეების ეკლესიებზე, *საქართველოს სიძველენი*, 12, 2008, გვ. 233-237.

[3] П. М. Мурадян, *Армянская эпиграфика Грузии*, т. II, Ереван, 1988, გვ. 31.

[4] М. Асратян, Памятники средневековой армянской архитектуры в Тбилиси, *II Международный симпозиум по армянскому искусству*, Ереван, 1978, გვ. 9, ტაბ. II, 2 (ის შეცდომით ქვემო ბეთლემის ეკლესიად არის სახელდებული).

მეორე, არცთუ ხშირი, გარემოება ისაა, რომ ეკლესია აგურის სუბსტრუქციაზე, უფრო ზუსტად, პირველ სართულზეა შეყენებული. იგიც, როგორც ეტყობა, ერთდროული არ უნდა იყოს, რადგან აქ ორგვარი წყობა ჩანს – „სუფთა“ აგურისა (ჩრდილო-აღმოსავლეთი და ჩრდილო-დასავლეთი მონაკვეთები) და ქვისა და აგურის მონაცვლე რიგებისა (ჩრდილოეთ მხარეს შუა მონაკვეთი, აღმოსავლეთი ფასადის სამხრეთი მონაკვეთი). საგანგებო შესწავლის გარეშე ვერ იტყვი, რაშია აქ საქმე – მშენებლობის რიგები მოსდევს ერთმანეთს, თუ შეკეთება მომხდარა. ცვლილებები რომ ხდებოდა, სხვაფრივაც ჩანს, განსაკუთრებით თვალნათლივ აღმოსავლეთ მხარეს. აქ ერთმანეთის გვერდით ორი ნიშაა – უფრო სწორად სწორკუთხა ჩარჩოში ჩაწერილი, სულ ოდნავ თუ წაისრული, თაღი. ერთი მათგანი თაღად კედლის სიბრტყეზე იკითხება, თითქოს პირამდე ამოვსებულიაო, მეორე რაღაცნაირად ამოღრუტნულია თითქოს. იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს ისიც ჯერ ამოავსეს, მერე კი რატომღაც ნაწილობრივ ისევ ამოანგრიეს. სავსებით ცხადია, რომ ესეც ნაგებობის არც თუ ისე „იოლი“ ცხოვრების ნაკვალევია. ისედაც ვიცით, და თვალითაც ჩანს, რომ ეს „სუბსტრუქცია“ შიდა სივრცის მომცველია – ჩრდილოეთ კედელზე შეისრულთაღიანი კარია, სამხრეთზეც რაღაც – შემდგომ ნაწილობრივ ამოქოლილი, – ღიობი – ეს აშკარად ძველი რაცაა, თორემ ჩრდილოეთ კედელზე კიდევ არის თახჩის თუ კარისებრი შეღრმავება – ღიობები. ახლავე რომ მოვითავო, ჩრდილოეთ ფასადთან ამჟამად უსახო ნანგრევებია კიბისა, რომელიც ძალიან გვიანი ჩანდა – XIX საუკუნის მეორე ნახევრისა და სულ ბოლო დროს მოშალეს; მთავარმა შესასვლელმაც ჩრდილოეთიდან დასავლეთით გადაინაცვლა, ახლა უკანასკნელი „მთავრობს“. ქვედა სართულზე ერთიღა უნდა ითქვას – ისიც და ცალკე, საგანგებოდ არის გასააზრებელი: თუმც რასაც გარეთ ვხედავთ, XVI საუკუნეზე ძველი ძვირად თუ იქნება, მაინც რა ვიცით, რას გაგვაგებინებს იგი ბეთლემის ტაძრის წინაისტორიაზე, ვინძლო ქრონოლოგიაც დაგვიზუსტდეს...

თვით ტაძარზეც მაშინვე ორი რამ იპყრობს ყურადღებას. პირველად იმას ვამჩნევთ, მისი დასავლეთი ბოლო მოშენებული (თუ გადაკეთებული) რომაა – ჩრდილოეთი ფასადის დასავლეთი კიდისკენ ჩნდება ცოკოლს ზევით ნაცრისფერი ქვები, განსხვავებული მთლიანი პერანგისგან, ჩანს თითქოს რაღაც ხაზიც. ისიც უნდა ითქვას, რომ სამხრეთ კედელზე ნგრევა-მიდგმისას მოსალოდნელი ნაკერი ნაკლებად თვალმოსახვედრია – კი ისახება მკრთალი ხაზი, მაგრამ ჩრდილოეთით მონამატთან მიმართებით დაძრული, ზედ ჩრდილოეთი

მკლავის დასავლეთ კუთხესთან. გადაკეთების სხვა ნიშნებიც გვაქვს – ვეებერთელა სარკმლები (სამი ჩრდილოეთ ფასადზე – მკლავის ძველი სარკმლის ჩამოსწვრივ, მკლავის დასავლეთ კუთხესა და კარს შუა და კარიდან დასავლეთით; ერთი – ამოქოლილი, – სამხრეთ ფასადზე, დასავლეთი მკლავის ფარგლებში და ერთიც – დასავლეთ ფასადზე, დაპატარავებული, მაშინ როდესაც მცირე დასავლეთი სარკმლები ამოვსებულია) და ლეგა ქვის მოჩარჩოებაში ჩასმული დიდი ჩრდილოეთი კარი, აშკარად ადრინდელის გაგანივრებით მიღებული, რადგან აწინდელი საპირის მიახლოებით შუაში დარჩენილია წინანდელი შესასვლელის ლილვოვანი თაღოვანი ჩარჩოს დაგვირგვინება. და, ბოლოს: უჩვეულოა, თუმც გაუგებარი – არა, მასალის განაწილება. ქალაქიდან, ქვემოდან ცქერისასა თუ ეკლესიასთან მიახლოვებისას ჩვენ ქვის – მონაცრისფრო-მოყვითალო თლილი ფილებისას, – პერანგს ვხედავთ; ასეთია გუმბათის ყელი, ჩრდილოეთი და აღმოსავლეთი ფასადები. აი დანარჩენი ორი კი – სამხრეთი (მკლავის ქვითვე მოგებული ფრონტონის გამოკლებით) და დასავლეთი აგურითაა ამოყვანილი. საკამათო არ უნდა იყოს, რომ ეკლესია მთლიანად აგურითაა აშენებული (თანაც მშენებლობის ორივე რიგი ასეა განხორციელებული), შემდგომ კი ნაწილ-ნაწილ მოპერანგებული. სიბრტყეთა ამორჩევაც საკმაოდ ლოგიკურია. ალბათ, მომჭირნეობით (შესაძლოა, ესთეტიკური ბუნების ეკონომიის მიდევნებითაც) გადაწყვიტეს ზედმეტი ხარჯი არ გაეწიათ იმ ზედაპირების გასამშვენებლად, რომელნიც სულ არა (სამხრეთით) ან ნაკლებად (დასავლეთით – თანაც აქ ადრე რაღაც დიდი ხნის გამქრალი ნაშენობაც შეიძლებოდა ყოფილიყო) ჩანს. თავისთავად მასალათა ამგვარი შეთავსება გასაკვირი სულაც არ არის – გავიხსენოთ, თუნდაც, ბეთანიისა ანდა თბილისის მეტეხის ტაძრები. იშვიათი – მსგავს რასმე X საუკუნეში თუ ვნახავთ, – მასალათა სხვაობის გარე იერში ამგვარი „გაშიშვლებაა“[5]. ჩრდილოეთ ფასადთან ახლა კიდევ ძალიან გვიანი (XIX საუკუნის მეორე ნახევარი), ბოლო დროს მოშლილი კიბის ნანგრევებია. ადრე მთავარი შესასვლელიც აქ ყოფილა, ამჟამად კი მან დასავლეთით გადაინაცვლა.

როგორღა გამოიყურება ტაძარი მთლიანობაში, რას გვთავაზობს ღირსშესანიშნავს, თუნდაც დასათარიღებლად ხელმოსაჭიდს? ამის გასარკვევად, უპირველესად, იგი უნდა აღიწეროს: უკვე ითქვა, რომ მას

[5] სამწუხაროდ, არ ვიცი, როგორ ნაწილდება ისინი ტაძრის შიგნით – ინტერიერი ამჟამად 1990-იანი წლების მოხატულობითაა ერთიანად დაფარული.

საკმაოდ მაღალი „ქვედა სართული“ აქვს[6]. მასზე თაროსებრაა დაწყობილი ორსაფეხურიანი ზეძირკველის ქვედა რიგის ქვები, რომელთაც თავად ტაძრის კედლების წყობა მიჰყვება. პერანგის ქვები არც მაინცდამაინც დიდია, სუფთად გათლილი, რიგებად დალაგებული, რომლებშიც ალაგ-ალაგ თუ შენიშნავთ მცირე „ნახტომებს“ (ერთი ფილის „ჩამოგრძელებით“ – მაგ., ჩრდილოეთი მკლავის დასავლეთ კიდეზე ზემოდან მეოთხე რიგის ქვა, – ანდა წვრილი ქვების შემოტანით – მაგ., ჩრდილოეთი მკლავის ახალი სარკმლის ზედანის მარჯვენა წამოწყების გაყოლებაზე, – მიღებულს) და ესენიც არაფერს აკლებს საერთო შთაბეჭდილებას მოწესრიგებულობისა, რაღაცნაირი ნაბეჯითევი სისუფთავე-სიფაქიზისა. უმთავრესი აღქმისას სწორედაც დიდრონი სადა ზედაპირებია (რასაკვირველია, თუ მოგვიანო დანამატებს გამოვრიცხავთ). თუმც კი ეკლესიას შეუმკობელი ნამდვილად არ ეთქმის – გუმბათის ყელიც მორთულია და ორთავ „სახილველი“ კედელიც. მივყვეთ „წაკითხვის“ ბუნებრივ რიგს. ჩრდილოეთი კარი ძალზე მარტივად ჰქონიათ გადაწყვეტილი – მოჩანს სამმაგი ლილვით მოხაზული საპირის ზედანი, მაგრამ ამის მეტი ძვირად თუ იქნებოდა რამე – თუ წარმოვისახავთ კიდევ რაიმე შიდა არშიას, ღიობის, საკუთრივ კარის ადგილი საერთოდ აღარ დაგვრჩება. უყურადღებოდ არც ჩრდილოეთი მკლავის სარკმელი დაუგდიათ. მისი საკმაოდ ვიწრო ჭრილი საპირეშია მოქცეული. უკანასკნელი გარეთკენა და შიგნითკენ (ე. ი. სასინათლო ხვრელობისკენ) ლილვებით მოსაზღვრული ჩუქურთმიანი ზედაპირითაა შექმნილი. მოსახული არშია თვით სარკმელზე განიერი არაა – ანუ ოდინდელი, XI-XIII საუკუნეების „სამაგალითო“ ხუროთმოძღვრების ნორმებით – საკმარისად ვიწრო. საპირე მცირედაა ამოზიდული და ბრტყელზედაპირიანიც. თავად ჩუქურთმა ერთმანეთზე მიწყობილი ოთხყურების წყებაა; ყოველი მათგანის შიდა კუთხეებიდან დაკბილული, წვერებით ურთიერთისკენ მიმართული ფოთლები გამოდის და შუაში ხვდება ერთმანეთს. ქვემოდან საპირე შეუკვრელია, რაც X საუკუნისა თუ XI საუკუნის დასაწყისის ზოგიერთ სამხრეთ-ქართულ ეკლესიას მოგვაგონებს. ოღონდ აქ სხვა ამბავია საგულვებელი – საპირე ქვემოთკენ „გაწყვეტილი“ ჩანს და მისი „სამმხრივობა“, ამ შემთხვევაში,

[6] ამნაირმა „სართულიანობამ“ ხომ არ მისცა ბიძგი ლეოპოლდ ბილფელდსა თუ მის დამკვეთთ, თბილისის ქვაშვეთის წმ. გიორგის ტაძრის ამჟამინდელი შენობა (მისი დასრულების 100 წელი 2010 წელს აღინიშნა) ორ სართულად გადაეწყვიტათ? მართალია, ამის საჭიროება აქ არსებული საფლავების შენარჩუნების აუცილებლობამ გააჩინა, მაგრამ ხუროთმოძღვრული მოაზრება უთუოდ შეიძლებოდა სხვა გზითაც წასულიყო.

დაზიანებისა თუ გადაკეთების (სარკმლის ქვედა ფილაში გვიანდელი სარკმლის რკალი იჭრება) შედეგი უნდა იყოს და არა რაღაცნაირი საგანგებო ჩანაფიქრისა. ამ ფასადზე კიდევ ფრონტონის კეხში ჩასმული ფილაა მასზე გამოკვეთილი, ასე ვთქვათ, „მკლავებგანპყრობილი“ ჯვრით (განივი მკლავები სიგრძივზე დიდია), ფრინველებით მის ორსავ მხარეს და სომხური წარწერით[7]. ფასადის ახლანდელ იერს დიდად შეაპირობებს XIX საუკუნის მინამატებიც – სამი დიდრონი თაღოვანი სარკმელი (მათი ჩარჩოები ორი ლილვითა და შერკალული ცერობითაა შედგენილი, უკანასკნელს კი წრეებში ჩახატული ყვავილებით შედგენილი არშია დაუყვება) და ახალი, სწორკუთხა კარის სწორკუთხავე საპირე (ბრტყელი, პილასტრისებრი ანყოლებისა და სადა შვერილი ლილვებისგან შემდგარი).

აღმოსავლეთი ფასადი ხუთი სასინათლო ხვრელობით ნაწევრდება – შუაში, რასაკვირველია, საკურთხევლის სარკმელია, მის აქეთ-იქით კი, სიმეტრიულად, ერთი მეორის ზევით ოთხი მომცრო ღიობი – უთუოდ პასტოფორიუმებისა და მათ ზევით მდებარე ოთახებისა. ქვედა წყვილი სრულიად მოურთველია და, ამის გამო, მათი ვიწრო ჭრილები წყობაში ერთგვარ „ნაპრალებად“ იკითხება. ზედა წყვილი, ამათგან განსხვავებით, მოჩარჩოებულია – ყოველ მათგანს (ოთხივე, რა თქმა უნდა, თაღოვანია) ორი სქელი, სადა ლილვი შემოსდევს. საკმაოდ რთულია შუანა სარკმლის მორთულობა. კედლის შუა მონაკვეთი ჩაკვეთილია (ნაპირები ჯერ ცერად, მერე კი სწორად შედის შიგნით), შეღრმავების შუაში კი განიერი, აქეთ-იქიდან ვიწრო საფეხურებით მოფარგლული (ისინი, როგორც წესად ჰქონდათ ძველ ოსტატებს, ნახევარსვეტის ამოზიდვას „ამზადებს“, მასა და კედელს შორის შუალედურ დონეს წარმოქმნის) ლილვის ზედაპირის შუა ზოლი წრეებისა და რომბების ურთიერთშეწიაღებით შექმნილი წნულითაა დაფარული, რომელიც კიდეებისკენ ნასკვისებრი ელემენტებით თხზულ ნახატად გადაიზრდება. სარკმლის ქვეშ ლილვი „გაწყვეტილია“, მას, რაიმეგვარი გადასვლის გარეშე, ლათინური T-ს ზედა ხაზივით, სადა ფილა ედგმის, ამას კი თითქოს ღიობს მოვლებული საპირე არისო „დაბჯენილი“. უკანასკნელი, ჩვენი შუასაუკუნოვანი ხუროთმოძღვრების წესისამებრ, შუაში მრუდხაზოვნად ამოიზნიქება, ამობურცვილ ზედაპირს კი სადა ლილვები (წვრილები ნაპირებზე და უფრო განიერი შუაში) შემოუყვება. მთავარი, მომრგვალებული არე მოჩუქურთმებულია – ერთმანეთს წრეები მისდევს, მათგან ამოსული წაწვეტებული ფოთლებით, რომელნიც „შიგ-

[7] ეს წარწერა, თითქოს, არ აქვს წაკითხული პ. მურადიანს.

ნითკენ“, ღიობისკენაა მიმართული. სარკმლის ზევით, მკლავის ფრონტონის კეხში, ტოლმკლავა ჯვარია გამოკვეთილი – მკლავებგაზნექილი და ბოლო-„გაპობილი“. კიდევ ერთი ჯვარი ჩანს ჩრდილო-აღმოსავლეთი სარკმლის ქვეშ – ეს ძველი, მეორედ გამოყენებული ხაჩკარია.

სამხრეთი კედელი, როგორც ითქვა, აგურისაა (ფრონტონის გარდა, ქვისა აქ აღმოსავლეთი კუთხეა, ერთი რიგი წყობა ქვევით და – ლავგარდანი, ისეთივე როგორც მთელ ტაძარს აქვს – სადა, ორ ლილვს შორის მოქცეული, არცთუ ძლიერ დახრილი ცერობი). აგურითვეა გამოყვანილი – შესაბამისად, მოურთველია, – სამხრეთი მკლავის სარკმელი. დასავლეთ ფასადზე ზევით უკვე ითქვა და კიდევ ორი ჯვრის არსებობაღა უნდა დავუმატოთ – ერთი, კეხში, გოლგოთის ტიპისა, აგურის ამოღებით დასახული, ერთიც – ჩრდილოეთ კუთხესთან. ახლა კი ერთიღა, თუმცა კი აღქმისთვის უმნიშვნელოვანესი ნაწილი დაგვრჩა აღსაწერი – გუმბათის ყელი. იგი ათწახნაგაა და ყოველ წახნაგში სარკმელია გაჭრილი. წიბოებს შვეული ლილვები ასდევს; ისინი სარკმლებს ზემოთკენ დაახლოებით ღიობის სიმაღლის ნახევარზე ასცდება, მათი ბოლოდებიდან კი – სამღვდელმთავრო კვერთხისნაირად, – სიმეტრიულად გაზნექილი ფოთლები ამოიზრდება (თუ – „გადმოეკიდება“). ღიობებს სამნაწილედი მოჩარჩოება აქვს – მცირედად ამოზნექილი შუა ზოლი, თხელი ლილვებით ორსავ მხარეს. საპირისგან დაცილებით ლილვოვანი თაღებია გადაყვანილი – მათი შვეული მონაკვეთები წიბოების ლილვებსაა მიჯრილი. სამხრეთ წახნაგზე, თაღს ზევით, „მიჯაჭვული ლომის“ რელიეფური გამოსახულებაა[8]. კიდევ ერთი რელიეფი ჩრდილო-აღმოსავლეთ წახნაგზეა მოთავსებული – აქ ჩვილედი ღმრთისმშობელია გამოქანდაკებული, – აქვეა ამოჭრილი ვინმე შათან მდივნის მეუღლის, ისმინის მიძღვნითი სომხური წარწერაც[9]. კუთხის ლილვებს თითქოსდა „აწვება“ გუმბათის ყელს შემოსალტული თარაზული, საკმაოდ სქელი ლილვი; მასა და ლავგარდანს შორის კი (იგი ისეთივეა, როგორიც ტაძრის ტანს ასრულებს) ვიწრო სადა სიბრტყეა დარჩენილი.

დასასრულ, ჩრდილოეთი ფასადის აშკარად ადგილშენაცვლებული რელიეფების შესახებაც უნდა ითქვას. XIX საუკუნის სარკმელთაგან შუანას აქეთ-იქით ექვსფრთედების გამოსახულებანია ჩაყოლებული. ამ სარკმელთაგან დასავლეთით კიდურას თავზე კი კიდევ უფრო

[8] ამ მოტივის შესახებ იხ.: ე. კვაჭატაძე, ქოლაგირის ციხის კარიბჭის „მიჯაჭვული“ ლომების რელიეფები („მიჯაჭვული“ ლომების გამოსახულებათა ინტერპრეტაციისათვის შუა საუკუნეების ქართულ სკულპტურაში), *საქართველოს სიძველენი*, 3, 2003, გვ. 127-136.

[9] П. М. Мурадян, დასახ. ნაშრ., გვ. 35.

საყურადღებო რელიეფია – აღსაყდრებული ჩვილედი ღმრთისმშობელი (ძალზე დაზიანებული), მის მხრებსზეით მფრინვალი ანგელოზებით და – შუა ღერძზე, – გარდამომავალი მტრედით (ე. ი. – სულიწმიდით), დედაღვთისას „მხლებლებად“ კი მდგომარე ანგელოზებია, რომელნიც უთუოდ წმ. მთავარანგელოზებად, მიქაელად და გაბრიელად უნდა ვიგულისხმოთ. ამდენად, აქ რამდენადმე გართულებული „ღმრთისმშობლის დიდება“ გვაქვს. მარჯვენა კიდურა გამოსახულება ზედაპირშელახულია და ისღა ჩანს, რომ ხელები მას ღმრთისმშობლისკენ აქვს – იდაყვში გაკეცვით, – მიმართული და მარჯვენაში ყვავილი უპყრია. კარგად ჩანს მარცხენა ფრთის დამუშავებაც – ზევით თითქოსდა მჭიდროდ ჩაწყობილი ბურთულებით, ქვემოთკენ კი ჩაკვეთილი შვეული ხაზებით. მარცხნივ მდგომი მთავარანგელოზი, მარჯვენასავით ფრონტალური, „ზეცათა დედოფალს“ იდაყვში გაკეცვითვე განპყრობილი ხელებით წარუდგება. ლოცვითი ჟესტების სხვაობა, ალბათ, იმითაა გამოწვეული, რომ მასაც მარჯვენათი ყვავილი უჭირავს, მოძრაობის ნაირობა კი ამ ოდნავ ასიმეტრიულობას არბილებს. ფრთები მასაც მეორესავით აქვს დამუშავებული, ისღაა, რომ ჩანაკვეთები აქ მეტ-ნაკლებად იზნიქება. მარცხენა მთავარანგელოზს სახის ამოზიდული ნაკვთებიც (ცხვირი, ბაგე, თვალ-წარბი) შერჩა და ტანსაცმლის გაწყობაც – წელსზეით, შუაში ბურთულების ორი მწკრივი – თითქოს ტანისამოსი კისრიდან ქამრამდე ღილებითააო შებნეული, – წელს ქვემოთ კი სწორი, ოდნავ გაშლილ კონად ჩაკვეთილი ღარები. იკითხება მისი სიმეტრიულად გაშლილი, ქუსლებით ერთმანეთს მიდგმული ტერფები, სიბრტყეზე ამოტრიალებული ყურები და (ეს მარჯვენა გამოსახულებასაც რიგიანად შერჩა) ვიწრო შარავანდი, რომელიც თმადაც შეიძლება მიიჩნიოთ. საგულისხმოა, რომ მთავარანგელოზებიანი ფილების გვერდები რკალურია, აშკარად მრგვალდება ღმრთისმშობლის მომცველი ქვაც. ეს, საფიქრებელია, იმას მოწმობს, რომ ჩვენს წინაშე ტიმპანის კომპოზიციაა – ადრე ის, ალბათ, ჩრდილოეთ კარს აგვირგვინებდა.

ტაძრის შიგნით შესულთ ბევრი არაფერი გვხვდება მოულოდნელი – გარედანაც შეიცნობა ხომ მისი ჯვარ-გუმბათოვნება – წამით თუ დაგაბნევთ ოთხი ბურჯის დანახვა და მაშინვე გაარკვევთ, რომ აღმოსავლეთი მათი წყვილი გუმბათქვეშაა – ე. ი. გუმბათს დასავლეთიდან ედგმის, აღმოსავლეთით კი ის საკურთხევლის კუთხეებსაა ჩამოყრდნობილი. დანარჩენი ორი დასავლეთი მკლავის „სამნავიანობას“ აგრძელებს და გამოკვეთს კიდეც, გუმბათქვეშა ბურჯებიდან დასავლეთით გადაყვანილი თაღებით დასახულს. თუ საბჯენების განლაგებას გარე-

თა კედლების მონაცემებს შევუსაბამებთ (შიგნიდან ახალი, 1990-იანი წლების ნალესობა და მხატვრობა ყველაფერს ერთიანად ფარავს), უნდა ჩავთვალოთ, რომ ბოძების დასავლეთი წყვილი მოშენებულ, XIX საუკუნეში დამატებულ მოცულობაში ექცევა (ეგების, წინანდელი დასავლეთი კედლის ხაზსაც მოგვინიშნავს). ოთხივე ბურჯი რვაწახნაგაა, უსვეტისთავო. თაღების ძირი – კვადრატულია, ამის გამო კი ბურჯების კუთხის, დაცერებული წახნაგების თავზე თაღის ქვედა სიბრტყე „გადმოკიდებული“ გამოდის. ეს, რასაკვირველია, საკმაოდ მექანიკური გადაწყვეტა დიდად შემაწუხებელი არც არის, მაგრამ მშენებლებს მაინც უზრუნიათ – ცენტრისკენ მიქცეული წახნაგები აღმოსავლეთი ბურჯებისა და მათი შესატყვისი აფსიდის კუთხის პილასტრების თავზე თაღების ძირები წაკვეთილია და სტალაქტიტისებრ დამუშავებული; შემდგომ თაღისვე სისქე ზემოთკენ ვერტიკალურად გრძელდება და მეოთხედი წრის კვეთის კაპიტელებით ბოლოვდება – ეს თითქოს შეკიდული პილასტრებია. ამ „ილ¤უზორულ“ პილასტრებზე გადაყვანილი გუმბათქვეშა თაღები შეისრული მოხაზულობისაა. მათ შორის კუთხეებში აფრებია ამოყვანილი და მათში – დახასიათებას ვ. ბერიძეს დავესესხები, – „ისრული მოხაზულობის მცირე თაღებია ჩასმული“[10], რაც მათ შორეულად ტრომპებს ამსგავსებს. დასავლეთი მკლავის სამად გამყოფი თაღები ნახევარწრიულია, თანაც გუმბათქვეშებზე განიერიც – ეს კი იმასაც ნიშნავს, რომ ყოველი მათგანის მოფარგლული მონაკვეთი გუმბათქვეშა კვადრატზე დიდია. ნახევარწრიულადაა მოხაზული კარ-სარკმლების თაღოვანი ზედაბნებიც. აუცილებლადაა აღსანიშნი კამარების მოწყობის თავისებურებაც: განივი მკლავის კამარათა ღერძები ჩრდილოეთ-სამხრეთის მიმართულებისაა, დასავლეთი მკლავისა კი – აღმოსავლეთ-დასავლეთი დამხრობისა; ეს ჩვეულებრივი ამბავია, მაგრამ დასავლეთი მკლავის გვერდითი ნაწილები, იმის ნაცვლად, რომ მკლავის კამარის პარალელური იყოს, გვერდითი მკლავების გადახურვათა პარალელურია. ამდენად, ეს ნაპირა სივრცეები მთლიანადაა გადახსნილი და საკუთრივ მკლავის თანმხლები უბეებივით „მუშაობს“.

კამარათა ასეთი განაწილება ეკლესიის ტიპოლოგიური რაობის საკითხს წამოჭრის. ბურჯების წყვილსა და საკურთხევლის კუთხეებზე დამყარებული გუმბათი, დასავლეთი მკლავის „სამნავიანობა“ თითქოს ერთმნიშვნელოვნად „ჩაწერილი ჯვრის“ ტიპს გვაფიქრებინებს. ამავე

[10] ვ. ბერიძე, *XVI-XVIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება*, თბ., 1994, გვ. 130; სხვაგან ბ-ნი ვახტანგი ამგვარ კონსტრუქციას „გაბრტყელებულ ტრომპებსაც“ უწოდებს (ლარგვისის ტაძრის აღწერისას, გვ. 103).

დროს, უბეებით „შემოწყობილი“ დასავლეთი მკლავი ამ კომპოზიციისთვის უცხოა, სამაგიეროდ, ე. წ. „Kuppelhalle“-სთვისაა ნიშნეული. გამოდის, რომ თბილისის ამ ეკლესიაში ორი სივრცით-გეგმარებითი იდეაა შეთავსებული. ეს თავისთავადაც საგულისხმო იქნებოდა, კიდევ უფრო გასაკვირველი კი ისაა, რომ მას, როგორც ვიცით, „წინაპარიც“ მოეძებნება. ეს „თამარის ხანის“, XIII საუკუნის დასაწყისის ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ეკლესია გახლავთ. ისიც გეგმაზე დახედვისასა თუ გარედან ან შიგნით თვალის მოვლებისას „ჩაწერილი ჯვრის“ სახის გუმბათიან ნაგებობად წარმოგვიდგება და მხოლოდ ანალიზი – იგი კი პირველად ვ. ბერიძემ ჩაატარა, – ნათელჰყოფს, რომ მის ხუროთმოძღვრულ სახეში არანაკლებ – და მეტადაც! – „გუმბათოვანი დარბაზის“ – „Kuppelhalle“-ს ნიშან-თვისებებია გამოკვეთილი[11].

რა ურთიერთკავშირი შეიძლება არსებობდეს ამ ორ ნაგებობას შორის – ტიპოლოგიურ-მხატვრულ-ისტორიული თუ, ასე ვთქვათ, რეალურ-ისტორიულიც[12]? არაფერს ვიტყვით წარმოუდგენელს, თუ ვივარაუდებთ, თბილისის ბეთლემის ტაძრის აღმშენებელმა ყინცვისის ეკლესიის უნახავად მიაგნოო იმგვარსავე გეგმარებით-სივრცით გადაწყვე-

[11] იქვე, გვ. 26-27; შდრ. ასევე ნ. გენგიური, *კუპელჰალე*, თბ., 2005.

[12] ეს სხვაობანიჰალბათ, თავისთავადაც ცხადია, მაგრამ რაკი ქვემოთაც მომიწევს ამგვარ საკითხებს მივუბრუნდე, მაინც განვმარტავ, თავად როგორ მესმის ისინი. რაიმე მხატვრული მოვლენის (ნაწარმოების, ფორმის, მხატვრული ხერხის...) განხილვისას ხელოვნების ისტორიკოსნი ჩვეულნი ვართ იგი მისი ასე თუ ისე მსგავსთა რიგში ჩავაყენოთ, რაც ერთგვარ წარმოსახვით „ხელოვნების საისტორიო“ სივრცესა თუ ველს წარმოქმნის, მასში ჩამწკრივებული ხელოვნების ნაწარმოებებითურთ. მაგალითებრ, XIX ს-ის ბულგარულ, ე. წ. „ბულგარული აღორძინების“ ხანის არქიტექტურაში მრუდხაზოვან, დატალღულ ფორმებს რომ დავინახავთ, ადრექრისტიანული სირია, ჩინეთი (ან კამბოჯა) თუ XIX-XX სს-ის მიჯნის ევროპული Art Nouveau გაგვახსენდება. მათი ერთიანად მოხილვით გამოვაჩენთ ყოველი მათგანის სხვებთან საზიაროსა და – რაც მხატვრულ-ისტორიულად კიდევ უფრო არსებითია, – მსხვაობარ თვისებებს, მივუახლოვდებით, თუ გინდ იმავ ბულგარული ეკლესიებისა თუ სახლების ინდივიდუალურ მახასიათებლებს და ღირებულებებს. ამავდროულად, კი ვიცით, არ შეიძლება არ კი ვახსენოთ,ჰრომ ისტორიაში, ანუ ადამიანთა ცხოვრების მდინარებაში, ბულგარელ ოსტატებს, რაღა თქმა უნდა, არაფერი სმენოდათ ჩრდილო-სირიულ ტაძრებსა ან ანგკორზე და, მით უფრო, მათ შემდგომ აღმოცენებულ ევროპულ „დეკადანსზე“. ჩამოთვლილთაგან მხოლოდ ერთგან შეიძლება ვნახოთ დროსა და სივრცეში დამყარებული კავშირი, წინამორბედთა გამოცდილების მოშველიება – XIX საუკუნის ინგლისელი, ფრანგი, ბულგარელი, გერმანელი და ა. შ. ოსტატები ნამდვილად რაღაც ზომით მაინც იყვნენ დავალებული ჩინური (თუ იაპონური) ხელოვნების ნიმუშებისგან,ჰიცნობდნენ და ემყარებოდნენ მათ. სწორედ ამ უკანასკნელ მიმართებას, ასეთგვარ მართლაც მომხდარ მიქცევას ადრეული ხელოვნებისკენ ვუწოდებ „რეალურ-ისტორიულ“ მიმართებას.

ტას. მართლაც, ერთსა და მეორე შემთხვევაშიც ოსტატები ერთმანეთს უფარდებენ ქრისტიანულ ამიერკავკასიაში დიდი ხნის დამკვიდრებულ სტრუქტურებს და სულაც არაა აუცილებელი ერთი, მაინცდამაინც, მეორეს ითვალისწინებდეს. არის კი გარემოება, რაც მონაფიქრის მოსესხებას აფიქრებინებს კაცს. ახლახანს ითქვა, დასავლეთი მკლავის თაღები ნახევარწრიული, გუმბათქვეშა კი შეისრული არისო – და ზუსტად ამასვე ვადასტურებთ ყინცვისის წმ. ნიკოლოზშიც. ორივეგან შედეგად ხალვათი, „განიერი“ დასავლეთი და ზესწრაფულ-„სიმაღლეში წასული“ ნაწილების დაპირისპირება არის მიღებული. დაშვებად რატომ არ შეიძლება დავუშვათ, ეს თანადამთხვევაც შემთხვევითი არისო – მაგრამ, ვგონებ, არ უნდა იყოს საკამათო, ამდენი „შემთხვევითობა“ ნაკლებად ალბათი რომაა.

დღეს ძალიან ძნელია იმის მიხვედრა, რას და რატომ ეცნობოდნენ წინანდელი ხელოვანნი, რა მიზეზითა თუ საბაბით აიტაცებდნენ მათთვისაც უკვე „ძველი“ ოსტატების ამა თუ სხვა მონაგონსა და მონაპოვარს. ჩვენ ისიც კი არ ვიცით, სადაურნი იყვნენ ხოლმე ისინი, სად განსწავლულ-ჩამოყალიბებულნი. ხოლო მცირეოდენი, რაც ვუწყით, მაშინდელ ხუროთა შორით და შორს მისვლა-მოსვლას გვიჩვენებს. გავიხსენოთ, თუნდაც, XVIII საუკუნის ორი გალატოზი – ნასყიდა ქართლელი, ლეჩხუმს „მცხეთის“ ეკლესიის მაშენებელი და როსტომ რაჭის ერისთავის მიერ რაჭად, ბარაკონის ღმრთისმშობლის ეკლესიის ასაგებად მიწვეული ავთანდილ შულავრელი. ამიტომაც, სრულებითაც ვერ გამოვრიცხავთ ჩვენი განსახილველი თბილისური ეკლესიის მშენებლები შიდა ქართლში ნაცხოვრებნი თუ ნავალნი, სულაც იქაურნი ყოფილიყვნენ. ოღონდ ცოდნით ეს, ცხადია, ვერ გვეცოდინება და ისღა გვძალგვიძს, აღვნიშნოთ ყინცვისისა და თბილისის ბეთლემის ღმრთისმშობლის ეკლესიების ურთიერთმსგავსება და, სავარაუდოდ, მეორის პირველისგან „წარმომავლობაც“.

ამასთან ერთად, მეტად თვალსაჩინოა ამ მსგავსთა შორის არსებული სხვაობანიც, მხატვრული თვალსაზრისით, იქნებ, უფრო არსებრივიც. ყინცვისში დასავლეთი და აღმოსავლეთი მონაკვეთების ურთიერთშეპირისპირება, სულ ცოტა, მათი თანაბარმნიშვნელოვნების წარმომჩენია, უფრო კი საკურთხეველ-გუმბათის უპირატესობის, მათი ჰაეროვნება-აღმასვლის ხაზგამსმელი. დასავლეთი ნაწილი – ამის დასაბუთება სხვაგან ვცადე[13], – უხილავი „საზღვრით“ ორ სივრ-

[13] იხ. წერილი ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის თაობაზე ჩემს კრებულში *წერილები. ნარკვევები*, თბ., 2001.

ცით არედ, ორ სართულად განიყოფა და საკურთხევლისწინა სივრცის წინ თავისებურ „ტალანად“ განივად იშლება. თბილისური ეკლესიის შემთხვევაში ეს ასე სულაც არ არის – დასავლეთი მკლავი არა მარტო ვრცელი, მაღალიც ჩანს, აღმოსავლეთი მონაკვეთი კი – ლამისაა მინიატ¤ურული. რასაკვირველია, დღეისდღეობით ეს შთაბეჭდილება უფრო მძაფრია, ვიდრე თავდაპირველად იქნებოდა, როდესაც დასავლეთი მკლავი ორ კი არა, ერთმალიანი იყო. მაგრამ ის, პირვანდელი სივრცითი სურათიც, საფუძველში, იმდაგვარივე იქნებოდა. საქმე ის გახლავთ, რომ თუ ყინცვისში გვერდითი უბეების თაღთა სიმაღლე გუმბათქვეშა თაღისაზე ორჯერ ნაკლებია, ბეთლემის ღმრთისმშობლის ტაძარში განსხვავება ბევრად უფრო მცირე არის, ხოლო რაკი პირველის მალიც მეორისაზე ფართო (ყინცვისში – პირიქით!), დასავლეთი თაღები ერთმნიშვნელოვნად დიდად იკითხება.

ამისავე გამო პატარა არის თვალისთვის გუმბათის ყელიც – მის სიმაღლეს მზერა ვერ სწვდება და მარტოოდენ მის სივიწროვეს აღიქვამს, შესაბამისად კი – სიმცირეს და, ამ მხრივ, მოშორებით, მოგვიანო მონაშენიდან და ახლოდან, პირველადი მონაკვეთიდან დანახული ხედი პრინციპულად ერთი და იგივეა. პარადოქსულად – აი, ეს კი უეჭველად უნებლიეა და არა მოსესხების მოწმობა, – თბილისური ტაძარი ნაწილთა შეუწონასწორებლობის, დასავლეთი მხარის „მეტობის“ თვალსაზრისით ყინცვისზე ადრეულ, IX-X საუკუნეების ოზაანის ამაღლების ტაძარს ემსგავსება, რომელიც, ვფიქრობ, ყინცვისის ეკლესიის ერთი წინასახეთაგანია. „ფეთხაინში“ ამ უთანაბრობას მისი პარადოქსულობაც ემატება – შიგნით აგრერიგად „სუსტი“ გუმბათი ფიზიკურადაც და გარე სახისთვისაც სწორედ რომ ძალზე დიდია. უკანასკნელი გარემოება ყურადღებას, მართალია, ნაკლებად იქცევს, ვინაიდან შორიდანაც და მისკენ ვიწრო ქუჩებით ასვლისასაც, ტაძარი მთლიანად, როგორც წესი, არ ჩნდება. ასეცა და ისეც უპირატესად მოდიდო გუმბათს ვხედავთ (სულ ბევრი, ჩრდილოეთი მკლავის ფრონტონითურთ), რომლის მასშტაბურობა საჩინოჰყოფს მას ქედის ფერდობთანა თუ მომდგომ განაშენიანებასთან მიმართებით. ეკლესიის წინ მდგომნი ჩვენ – ჩრდილოეთიდან მაინც, – ეკლესიას მზერით საძირკვლით გუმბათის წვერამდე მოვიცავთ, მაგრამ ქვემოდან ცქერისას ყველაფერს, ბუნებრივია, კუთხით აღვიქვამთ და გუმბათისა და ტაძრის ტანის ნამდვილ (ნივთიერად არსებულ) შეფარდებას

კვლავ ვერ ვამჩნევთ. იგი საგანგებო დაკვირვებისას თუ შეიძლება შენიშნოთ და რამდენიმეგზის მიზომვა-შეჯერების მერეღა ირკვევთ, რომ გუმბათის ყელი ქვედა მოცულობის ტოლია. ოღონდ – კიდევ ვიმეორებ, – ეს უფრო იანგარიშება, ვიდრე მართლაც შეიგრძნობა და, აქედან გამომდინარე, თითქმის არც მონაწილეობს იმ საერთო შთაბეჭდილებაში, რასაც ბეთლემის ეკლესია ჩვენზე ტოვებს. თუ როგორია გუმბათისა (ყელიანად) და კორპუსის თანაფარდობა სინამდვილეში, ამრიგად, ნაკლებად მნიშვნელოვანია მისი მხატვრული სახისთვის – მე თვითონ ეს „რეალური“ სურათი მხოლოდ ერთი წერტილიდან დავინახე, სახელდობრ, მოღნისის წმ. გიორგის ეკლესიის აწ გაპობილი კედლის გასახედიდან – ე. ი. იქიდან, საიდანაც მას ვერავინ და ვერასდროს უმზერდა. გუმბათის სიდიდე აშკარად საიმისოდაა გათვლილი, ის ქალაქის ზოგად ხედში წონადი, თვალის მიმპყრობი იყოს, ტაძარს ოდინდელი თბილისის, ვითარცა მხატვრული მთელის, ერთ-ერთი განმსაზღვრელის ღირსებას ანიჭებდეს, ამასთან კი ახლოდანაც, რაკურსირებულიც არ „დაიჩაგროს“. ასე რომ, ბეთლემის ტაძრის გუმბათი იმ გუმბათთაგანია, რომელნიც უპირატესად, ასე ვთქვათ, გარე მონახაზიდან, გარედან აღსაქმელად არის მოფიქრებული (ასევე, გარკვეულწილად შიდა სივრცის მხატვრული მთლიანობის საზიანოდ, „სილუეტისმიერად“ არის მოძებნილი, მაგ., იკვის, წუღრუღაშენის ან, ვთქვათ, გრემის გუმბათებიც).

ტაძრის შინაკერძოზე საუბრის დასაბოლოვებლად, ერთიცაა სათქმელი – გუმბათქვეშა საბჯენებიც რამდენადმე სხვაა, ვიდრე ყინცვისში. უკანასკნელ ეკლესიაში ისინი ოთხკუთხაა, გრძივ კედლებთან საკმაოდ ვიწრო თაღებით გადაბმული და თუმც კი უშუალოდ თავისუფლად მდგომ ბურჯებისგან არ განსხვავდება, სულაც არ არის ძნელი ისინი თაღით გახსნილ კედლის ნაშვერებად დავსახოთ. თბილისის ბეთლემის ტაძარში ეს – შეუძლებელია. რვაწახნაგა მოცულობები ცალსახად სვეტისებრია, განცალკევებულ-დამოუკიდებელნი, სივრცეში მდგომნი. შესაძლოა, მათი მოყვანილობაც ჰმატებს „სიმჩატეს“ ეკლესიის აღმოსავლეთ ნაწილს, ისევე როგორც თაღების ისრულობა – ყინცვისში ხომ ისინი უფრო წა-ისრულია (როგორც X-XIII საუკუნეების არაერთ ნაგებობაში კუმურდო-ოშკით დაწყებული ბეთანიასა და წუღრუღაშენ-ფიტარეთ-ახტალამდე თუ, გინდაც საფარა-ზარზმამ-

დე[14]; „აღმოსავლურ“-„ისლამური“ შეისრულობა უკვე XVI საუკუნიდან შემოდის).

რაღა შეიძლება ითქვას ეკლესიის ფასადების შესახებ? ზოგ რასმე ჩვენ ვეღარასოდეს შევიტყობთ – კერძოდ, თუ არა გადაკეთებამდელი, მაინცადამაინც დასავლეთიდან გადაღებული ფოტოსურათის არცთუ დიდად სავარაუდებელი მიგნება, ვერაფერს ვიტყვით დასავლეთი ფასადის წინანდელ იერზე. კაცმა რომ თქვას, დაბეჯითებით მხოლოდ გუმბათზე გვძალგვიძს მსჯელობა და კიდევ იმაზე, რომ „მთავარი“ აქ აშენებისთანავე ჩრდილოეთი ფასადი იქნებოდა. შესაძლოა, უფრო მოკლე დასავლეთი ფასადის წინ უფრო მეტი ადგილი ყოფილიყო, ვიდრე ამჟამადაა; იქნებ, ცოტათი აწეულია მიწის დონე აღმოსავლეთიდანა და სამხრეთიდან – საფუძველში ეს არაფერს ცვლის. სამხრეთი კედელი

[14] შდრ. თუნდაც: პ. ზაქარაია, *ქართული ხუროთმოძღვრება. XI-XVIII სს.*, თბ., 1990, გვ. 159. უნდა აღვნიშნო, რომ „თამარის ხანის“ ტაძართა ხსენებისას აქაც და ქვემოთაც მათ „ტრადიციულ“ დათარიღებას მივდევ. საქმე ისაა, რომ ბოლო ხანს ქ-მა ქეთ. აბაშიძე-დადიანისამ შემოგვთავაზა ამ ჯგუფის ნაგებობათა დროში სხვანაირად განაწილება, სახელდობრ, წუღრუღაშენის (ყოველ შემთხვევაში, გუბათის ყელის; მისი ინტერიერი, მისი შეხედულებით, გადანაკეთები სამნავიანი ბაზილიკაა, „ტანის“ მორთულობა კი XIII ს-ის), ფიტარეთის და თვით ჰუჯაბის XII ს-ში, გიორგი III-ის ხანაში „გადატანა“. ჩემთვის გასაგებია ამ მოსაზრების „მამოძრავებელი“ – ამ დროის ჩუქურთმის ხარისხობრივი სიჭრელე, რომლის ზომა განსაკუთრებით მძაფრად ქ-ნი ეკა პრივალოვას მიერ ბეთანიის ხუროთმოძღვრების XII ს-ის 50-იანი წლებით გადათარიღებამ და ყურადღების იქაურსავე მცირე ეკლესიაზე გამახვილებამ გამოაჩინა, რომლის მორთულობა წარწერაში ნაჩვენებ 1190-იან წლებთან მიმართებით განსაცვიფრებლად სცდებოდა ჩვენს წარმოდგენას იმდროინდელ ხელოვნებასა თუ ხელობაზე (თუმც კი შეფიქრიანების საფუძველს XII ს-ის 80-იანი წლების თბილისის „ლურჯი მონასტერიც“ გვაძლევდა და წუნდის ეკლესიაც). მაგრამ ჯერჯერობით მე მიჭირს გავიზიარო ასეთი „რადიკალური“ „დაძვრა“ – ახლა მაინც ფიტარეთ-წუღრუღაშენ-ჰუჯაბის განსხვავებულობა, თუნდაც, 1172 წლის იკორთისგან ჩემთვის ხელისა – და ნიჭიერებისმიერზე მეტია; ასევე, წუღრუღაშენის გუმბათის ყელის მოჩუქურთმების სხვანაირობა მისავ კარ-სარკმლების სა-პირეებისგან – ესაა ქ-ნი ქეთევანის ერთი მთავარ არგუმენტთაგანი, – შეიძლება დროის სხვაობაზე არც მიგვითითებდეს: ხომ ვიცით, სამთავისის 1030 წლის ტაძრის აქეთ მაინც, ყელისა და ტაძრის ტანის ჩუქურთმა ერთნაირი რომ არაა, პირველისა უფრო მსხვილია, მნახველთა თვალისგან მეტ დაცილებაზე გათვლილი; ჩემთვის დაუვიწყარია, მრავალი წლის წინ (თითქოს, 1970-ში) ირინე ელიზბარაშვილთან და თამაზ ცაბაძესთან ერთად ეს კათედრალი პირველად რომ ვნახეთ, როგორ „გვეუხეშა“, სწორედ სხვა მასშტაბისა გამო, დასავლეთი სარკმლის მოჩარჩოებაში ჩაწყობილი გუმბათის სარკმელთა მორთულობის ნატეხები (მათი წარმომავლობა მაშინ არ ვუწყოდით). სანამ რასმე გადაწყვეტით ვიტყოდეთ, ჩემის აზრით,ჰჯერ თვალი უნდა გაედევნოს რაგვარად შორდება ურთიერთს ტაძართა ზედა და ქვედა მოცულობების ორნამენტაცია XII საუკუნესა თუ XIII-ს პირველ ნახევარ-შუა ხანაში; ზარზმის ტაძარში იგი, რამდენადაც მახსოვს, აღარ შეიმჩნევა.

ყველა შემთხვევაში ტაძრის „ზურგი“ იქნებოდა; აღმოსავლეთი – მუდამ „ცხვირმიდებით“ დაინახებოდა და მოწადინებული ადამიანი თუ დაათვალიერებდა მის, თავისთავად საკმაოდ „ღონიერ“ სამკაულს; დასავლეთი ფასადიც ვერ იქნებოდა ასე ჩრდილოეთივით მისულის წინ აღმართულ-გადაშლილი. აი, თავად ჩრდილოეთი გარე კედლის მხატვრული რაგვარობის წარმოსახვა ამჟამად გარკვეულ დაძაბვას მოითხოვს. ჯერ ერთი, ახლა, ამოვსება-ამოქოლვის მიუხედავად (ე. ი. ჩაჩრდილვა-დაკლებულნი), ძალზე ძლიერ ხვდება მზერას გვიანი სარკმლები – ზომითაც, მოჩარჩოებათა სიგანივრითაც. მეორე მხრივ, თუმც სიგანეში გაზრდილი, რელიეფებსაა მოკლებული, შესაბამისად კი, შინაარსობრივადაცა და ფორმისმიერადაც დამცრობილია კარის ღიობი (თუმცა ისიც ხომ შეიძლება, „ღმრთისმშობლის დიდება“ თავდაპირველი დასავლეთი კარის დამაგვირგვინებელი ყოფილიყო?). ამავდროულად, უცვლელი დარჩა: ა. განათების პირობები – როგორც ცნობილია, ჩრდილოეთით დღის მანძილზე შუქის ძალა ერთი და იგივეა და არც რამდენადმე შესამჩნევი შუქ-ჩრდილი წარმოიშვება; ასე რომ, ის მუდამ რაღაცგვარად „ფერნაკლული“ თუ „ერთფეროვანი“ გამოჩნდებოდა; ბ. არც ადრე წარმოქმნიდა ძლიერ მახვილს ჩრდილოეთი მკლავის სარკმლის საპირე; იგი ბრტყელია (თუმც ამ მხარეს, როგორც ამ წამს ითქვა, არც ამოზნექა თუ დატალღვა უშველიდა რასმე), მასზე დატანილი სახეც იმ სიწვრილისაა და ისეთნაირად ამოზიდული (გამოქარვით ცოტათი თუ გამკრთალებული), რომ თვალს არც ახლა მოგტაცებთ და არც წინათ მოსტაცებდა ვინმეს. უკეთუ აქეთ იქნებოდა, უფრო მიგიზიდავდათ კარის (ე. ი. დღევანდელზე მცირედად ქვემოთკენ მდებარე) რელიეფიანი დაგვირგვინება – მისი ზომაც, „ხატისებრი“, ზეიმურ-სიმეტრიული აგებულებაც საამისოდ საკმარისად შთამბეჭდავი უნდა ყოფილიყო. ასეთი მახვილდება სავსებით გასაგებია, თუკი აქ თავიდანვე, ისევე როგორც XIX საუკუნეში, ჩრდილოეთი კარი მთავარი შესასვლელი იყო.

მეორე მხრივ, მხატვრული თვალთახედვით, ფასადის კიდეზე აქცენტის გაჩენას რაღაც ზომაზე გაუწონასწორებლობაც უნდა შემოეტანა. პლასტიკური დამუშავებით და მოცულობით გამორჩეული თბილისის ბეთლემის ტაძარს გუმბათის ყელი აქვს – ლილვოვანი თაღები და სარტყელი, რელიეფური გამოსახულებები უთუოდ პირველია, რასაც ეკლესიის წინ შეყოვნებული გახედავს. საგულისხმოა, ამასთან ერთად, როგორია მისი კომპოზიცია. პირველ ყოვლისა, ის განიცდება როგორც დაკეცილი სიბრტყე – წახნაგთა ზედაპირის სადა მონაკვეთები ჩანს კარნიზსა და თარაზულ სარტყელს, მასა და შემომყოლ თაღნარს, წი-

ბოების ლილვებსა და სარკმელთა საპირეებს შორის; ბრტყლად მოჩანს საპირის ლილვებს შუა მოქცეული არშიაც. ამ, თვალისთვის ერთიან, სიბრტყეზე როგორც ფონ-მიწაზეა განლაგებული ლილვებით გამოყვანილი ელემენტები – თითქოსდა კონცენტრიულ რკალებად ერთმანეთს მიყოლებული თაღები და საპირეთა გარე-შიდა მოჩარჩოება, ჰორიზონტალური სარტყელი (სხვათა შორის, ყველა სხვაზე გამონაკვთული, მორთულობის ზემოდან მომსაზღვრელ-„მომკავებელი“). ამავ საერთო „საფუძველზეა“ დადებული რელიეფები – ლომისა, რომელიც მაშინვე ექცევა ხედვის არეში – ისევ და ისევ ზომების, ამოზიდულობის გამოისობით და, მასზე ნაკლებად, ღმრთისმშობლისა; ამ უკანასკნელის შესანიშნად, ჯერ ერთი, აღმოსავლეთისკენ გადანაცვლება და საგანგებოდ ახედვა მოგიხდებათ; მეორეც – იგი ისეა შესრულებული, ღმრთისმშობლის ტანი ისე უცნაურადაა გამოხატული (წელსზეით მისი სხეული მარცხნივაა „გაწეული“ – ყრმა-მაცხოვრის მარცხენა იდაყვით, საყდრის (?) ფეხითა და დედაღვთისას მარცხენა ფეხით აღნიშნული ვერტიკალისგან; მის კიდეზე როგორღაც მარჯვენა – ერთადერთი ჩენილი – ხელია გამობმული, არც თუ ხერხიანად...), მასზე „ჩამოდგმულ“ თავს ისეთი უცნაური მოცულობები შემოუყვება (მანდილი?), წმ. ჩვილი მას ისეთნაირადაა „შეწიაღებული“, რომ ქვემოდან შეუიარაღებელი თვალით (და ვინაა მოვალე თან დურბინდი თუ სხვა რამ ხელსაწყო ატაროს?) გამოსახულებას ვერც ამოიცნობთ. ამრიგად, მნიშვნელობის რიგით, თბილისის ბეთლემის ტაძრის გუმბათის ყელი ასე „დაიშლება“: სადა სიბრტყეებით „შემოკეცილი“ მრავალწახნაგა, მასზე ზედდებული ლილვოვანი „მესერი“ და, ბოლოს, ორი რელიეფი.

რას გვეუბნება ეს ყოველივე მხატვრულ-ისტორიული თვალსაზრისით? ისტორიული მინიშნებანი – ზემომოტანილ წერილობით მოწმობათა იქითაც, – გარედანა თუ შიგნით, თვალის ერთი შევლებისთანავე გამოჩნდება. მეტი რაღა, როგორც გუმბათქვეშა თაღების შეისრულობას შეამჩნევთ, უკვე დარწმუნებით იცით – ნაგებობა გვიანი შუა საუკუნეებისა უნდა იყოს. მართალია, ამ ხანაში სხვა მოხაზულობის თაღ-კამარებიც მოიპოვება, მაგრამ ერთი ხომ ნათელია – XVI საუკუნემდე ის ვერ შეიქმნებოდა. ესე იგი, ქვედა საზღვარი მონიშნულია ოდნავ მეტი დაზუსტებითაც – XVI საუკუნის შუა წლები (ამ დროის, 1540-იანი წლებისაა აღმოსავლეთ საქართველოში ამ ფორმის გამოყენების უადრესი ნიმუში – ახალი შუამთის ღმრთისმშობლის ეკლესია). უფრო მჭიდროდ მოფარგვლის შესაძლებლობას საფასადო სამკაულად რელიეფების მოშველიება იძლევა – ცნობილია,

რომ ქვაზეკვეთილი გამოსახულებანი, როგორც ტაძრის კედლების მორთვის თვალსაჩინო, დეკორის სისტემის განმსაზღვრელი ხერხი XVII საუკუნის ბოლო მეოთხედში „გაიხსენეს“ (უთვალსაჩინოესი მაგალითი – ანანურის მიძინების ტაძარი, 1689 წლისა) და ის XVIII საუკუნის ბოლომდე (ქოლაგირის 1780-90-იანი წლების ციხე) გვხვდება, თუმცა უფრო უხვად მოხმარების ნიმუშები XVIII საუკუნის პირველ ათწლეულებს არ გადასცდება (თეკენების „შველის ეკლესია“, ყინცვისის „გიგოს საყდარი“, საგარეჯოს „პეტრე-პავლე“[15]). თუმც უკანასკნელი მანიშნი თბილისის ბეთლემისთვის, იქნებ, არც სჭრიდეს, რასაც შემდგომი მათარიღებელი მახასიათებელი გვიჩვენებს. ეს, ერთი შეხედვით, წვრილმანია – გუმბათქვეშა აფრებში ჩასმული პაწია თაღები. მთლიანობაში საქართველოსთვის ეს ელემენტი ვერაფერი დამაზუსტებელია, რადგან ის შეისრულ თაღებთან თანადროულად, XVI საუკუნის შუა ხანებშია შემოტანილი. მაგრამ აქ საქართველოს ისტორიული კუთხეების ხუროთმოძღვრების ნაირობა გვეშველება. თუ, მაგალითად, ზემონახსენები წესი რელიეფებით ფასადის გაწყობისა, ძირითადად, ქართლში მოიძებნება, ან კიდევ – მასთანაა დაკავშირებული, გეოგრაფიული სიახლოვითა (წმ. დავით გარეჯელის ლავრის კარიბჭე და საგარეჯოს „პეტრე-პავლე“ – ორთავ გარე კახეთი, ზედ ისტორიული ქართლის საზღვართან) ან, თუნდაც, შემსრულებლის ვინაობით (რელიეფებით მკული ლეჩხუმის „მცხეთა“, XVIII საუკუნის პირველი ნახევრისა, როგორც ზემოთაც ითქვა ქართლელი ნასყიდას ნახელავია), ტრომპისებრ შეღრმავებული აფრები თითქოსდა კახეთისთვისაა ნიშნეული, ამ ფორმას ნახავთ ახალი შუამთის, გრემის წმ. მთავარანგელოზთა თუ ალვანის წმ. სამების ეკლესიებში[16]. ქართლის ტაძრებში მას ვერც XVI საუკუნეში იპოვით და ვერც XVII-ში. გამოცემულთაგან ის პირველად 1750-იანი წლების ლარგვისის წმ. თევდორეს ეკლესიაში გვხვდება. საგულისხმოა, რომ აქვე ვადასტურებთ და, თითქოს, ასევე პირველად (ქართლისთვის, რასაკვირველია!) სტალაქტიტისებრ წაკვეთილსა და რვაწახნაგა ბურჯებზე უსვეტისთავოდ ჩამობჯენილ თაღებსაც (უფრო ზუსტად, კაპიტელი აქ კი არის, მაგრამ თაღის ვერტიკალური მონაკვეთი მის ქვემოთ შვეულად გრძელდება[17]). კახეთში ასეთი (ოღონდ მრგვალ ბურჯებზე) კუთხეგადმოკიდებული და სტალაქტიტების მი-

[15] იხ. შემაჯამებლად: ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 219-224; ასევე ე. კვაჭატაძის წერილები ჟურნალში *საქართველოს სიძველენი.*

[16] იხ., თუნდაც, ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., სურ. 109, 111, 116.

[17] ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., სურ. 86, ტაბ. 132-133; პ. ზაქარაია, დასახ. ნაშრ., სურ. 58.

ნაგვანად აჭრილი თაღები XVI საუკუნის ჭიკაანის კვირაცხოველში მოიძევება[18].

ამრიგად, ქართლში თბილისის ბეთლემის დეტალები XVIII საუკუნის შუა ხანებში ჩანს. თუმცა, ეს არ ნიშნავს, რომ ისინი აუცილებლობით 1750-იანი წლების უადრეს ვერ იქნებოდა მოხმარებული. საქმე ისაა, რომ კახეთის საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში ფეხმოკიდებული თუ დახვეწილ-შემუშავებული ხერხების ქართლში შემოღწევა უფრო ადრიდანაც ხდება – თარიღიან ნაგებობათაგან ჩვენ ამ მოვლენას ბოდორნის ღმრთისმშობლის (1717წ.) და ცხინვალის ყველაწმინდის (1718 წ.) ეკლესიებში ვადასტურებთ[19]. ერთგანაცა და მეორეგანაც ფასადებზე აგურის წყობაში „ამოღებულ“-„ამოღრმავებულია“ დიდრონი გოლგოთის ჯვრები საფეხუროვანი კვარცხლბეკითა და ჯვრისსახა სამი (განივები და ზედა) მკლავით. ამნაირი ჯვრები, ისევ და ისევ, ლევან კახთა მეფის ზეობის ტაძრებში (ახალი შუამთა, გრემი და ა. შ.) უნდა იყოს შექმნილი. ისტორიული სურათის, მხატვრული შემოქმედების დროში მდინარების არასწორხაზოვნების კიდევ ერთხელ გასათვალსაჩინოებლად შევნიშნავ, რომ ამ ჯვრების წინასახე, ეგების, სწორედაც ქართლში, თბილისის ე. წ. „ჯვარის მამა“-ს ეკლესიის მორთულობა იყოს – მის სამ ფასადზე (დასავლეთი თავდაპირველი სახით არ მოღწეულა) ასევე აგურების გამოტოვებით სამ-სამი ჯვარია „გამოსახული“; მათგან შუანა – „გოლგოთისაა“. მაგრამ, ჯერ ერთი, კახურ მაგალითებთან შეპირისპირებით, ის „განუვითარებელია“ – ფასადზეც ნაკლებადაა განფენილი, კვარცხლბეკიც განში ნაკლებად გასული, ზედა სამი მკლავიც – სადა. მეორეც, ორი დანარჩენი სრულებით მარტივია[20]. ასე რომ, თუ ლევან კახთბატონის ოსტატებმა კიდეც იცოდნენ „ჯვარის მამა“-ს მოსართავი, იგი მათთვის ბიძგისმიმცემი თუ იქნებოდა. ასეა თუ ისე, თბილისელი ხუროთმოძღვრის ცდას ქართლში არავინ არაფრით გამოხმაურებია და „შეღრმავებული“ გოლგოთის ჯვრები ლამისაა ორასი წლის შემდეგ ქართლელმა „გალატოზებმა“, ასე ვთქვათ, „მზად“ გადმოიღეს. მეჩვენება, ამასთანავე, რომ ბოდორნის და ცხინვალის ტაძართა მშენებლები კახეთის მონაპოვართა თავის კუთხეში შემომტანთაგანნი უნდა ყოფილიყვნენ. ამას ის მაფიქრებინებს, რომ ბოდორნაში, აღმოსავლეთი ფასადის სამ ჯვართაგან „გოლგოთისა“ კიდურაა (ე. ი. „მეორეხარისხოვანი“), შუანა, „მთავარი“ ტოლმკლავაა, ჯვრულად გადაკვეთილი ოთხივე ბოლოთი; ცხინვალში „გოლგოთის“ ჯვრის თავზე კიდევ ერთი, მომცრო

[18] ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., სურ. 114, ტაბ. 173.
[19] იქვე, სურ. 77, 80, ტაბ. 115.
[20] იქვე, სურ. 19-20, ტაბ. 22, 24-26.

ჯვარია ქვედა ბოლოდან გამომავალი უცნაური მოგრძო „სადგარით“. ვგონებ, ამ კომპოზიციათა „ექსპერიმენტულობის“ მიმანიშნებელი ისიცაა, რომ მოგვიანებით ქართლშიც მარტო სავსებით „გამართულ“ „კახურ“ ჯვრებს ნახავთ და ეს სახე ქრისტიანობის უმთავრესი სიმბოლოსი ძვალსა და რბილში ყველას ისე გაუჯდა, რომ ჩვენი სამსჯელო ტაძრის გვიან, XIX საუკუნის ბოლოს მიდგმულ დასავლეთ ფასადზეც, როგორც უკვე ითქვა, ასეთივე ჯვარია მოთავსებული. საგულისხმო ისიც უნდა იყოს, რომ ამ მოტივის „მოსინჯვა“ ჩანს, ჩემის ფიქრით, თვითვე თბილისის ბეთლემის ღმრთისმშობლის გვერდით მდგომ, მისსავე სამრეკლოზე. უკანასკნელს აგურით ნაშენი პირველი სართული აქვს და მის უმთავრეს, ქვემოდან ამომავალს შეგებებულ კედელზე, შესასვლელის თაღის თავზე რომბებია (ასევე „ამოღრმავებული“ და ასევე „კახური“!) და მის თანმხლებადღა – ჯვრები, ეს კი „დედნისმიერი“ კანონზომიერების შემობრუნებაა, სადაც რომბების მწკრივები ჯვარს ახლავს ხოლმე. ამიტომაც „ფეთხაინის“ სამრეკლო XVIII საუკუნის დასაწყისისა მგონია, უფრო ზუსტად, მისი პირველი სართული, ხოლო ქვის ფანჩატური, ისევე როგორც შესასვლელ თაღში ჩასმული ქვისვე პორტალი – იგი კი ეკლესიის XIX საუკუნის ფენას უახლოვდება, – გვიანი, XIX საუკუნისვე დამატება თუ აღდგენა უნდა იყოს. ასეა ეს, თუ არა, სხვა საკითხია, ის კი არ მეეჭვება, რომ თბილისის ბეთლემის თარიღის ქვედა ზღვარი XVIII საუკუნის პირველ ოცწლეულში უნდა დაიდოს და, სავარაუდოდ, უფრო აქეთაც იყოს საგულვებელი.

კიდევ უფრო ზუსტ მიმანიშნებლად საფასადო მორთულობის ორი შემადგენელი მიმაჩნია. მათგან პირველი – საკურთხევლის სარკმლის მორთვის ხერხია, მისი მოჩუქურთმებულ ლილვზე „დასმულ“ საპირეში მოთავსება. თითქმის ზუსტი მისი ანალოგი გახლავთ 1753 წლის ბარაკონის ღმრთისმშობლის ტაძრის აღმოსავლეთი ფასადის შუა სარკმლის შემკულობა (თუმცა კი იგი, ჩვენი განსახილველი ნიმუშისგან განსხვავებით მრავალშემადგენლიანი კომპოზიციის – კიდევ ხუთი სარკმელი საპირეებითურთ, სამი ჯვარი, ნახევარწრიული საფასადო ნიშები, – ნაწილია[21]). ბარაკონშიც ფასადის შუაში ჩაკვეთილი არეა (აქ – ნაპირებშემრგვალებული, რატომაც ეს თითქოს ღარი იყოს), მასში კი, კვლავ შუაში, მოჩუქურთმებული ნახევარსვეტია, აქეთ-იქით აყოლებული სადა სქელი ლილვებითურთ. როგორც თბილისის ბეთლემის შემთხვევაში, ეს შვეული ელემენტი თითქოს გაწყვეტილიაო, მასზე „შემოდგმული,“ მოჩუქურთმებული საპირით. მიუხედავად წვრილმანებში საკმაო განსხვავებისა (თბილისური ეკლესიის ნახევარსვეტი საფეხ-

[21] იქვე, ტაბ. 268-269.

ურებითაა შემზადებული, აქ კი – ლილვებია, თბილისურ ეკლესიაში თვით ჩაკვეთილი არეც არაა მოჩუქურთმებული), პრინციპი აგებისა ორივეგან ერთია: შეღრმავებულ ზედაპირზე მოქცეულია მოჩუქურთმებული შვეული ელემენტი, რომელსაც საკურთხევლის ღიობის ჩარჩო ემყარება. ვ. ბერიძე ზოგადად მიგვითითებს, რომ ვერტიკალური, როგორც ის წერს, არშიის „ძირები XI და XII სს. მიეკუთვნება“-ო[22]. ეჭვი არაა, უწინარესად აქ სამთავისის ტაძრის აღმოსავლეთი ფასადის ე. წ. „ფორმულა“ იგულისხმება – საკურთხევლის სარკმელი, რომლის მომსაზღვრელი ლილვები ქვემოთკენ იკეცება და შვეულ „ღეროდ“ გადაიზრდება – მოტივი, რომელიც არაერთხელ გაიმეორეს XII-XIII საუკუნეების ქართული გუმბათიანი – და თვით უგუმბათოც! – ტაძრების მშენებლებმა. ამასთან ერთად, შეიძლება გავიხსენოთ XII საუკუნის დარბაზული ნაგებობის, ე. წ. „მაღალაანთ-ეკლესიის“ განივი კედლების თავისებური „სამთაღედები“, სადაც ორი კიდურა თაღი ენასკვება შუაში მდებარე საპირეს, ეს კი ლილვოვან ღეროზეა დაბჯენილი. არის ჩვენში ცალკე მოცემული ლილვზე „დამჯდარი“ სარკმლებიც – ასეთი გადაწყვეტის ერთი „წინაპარი“ (ვგონებ, არაპირდაპირი, ასე ვთქვათ, „გაჩიხული“) შეიძლება კვეტერის ციხის ეკლესიის მცირე აფსიდების კედლებზე ვნახოთ; შემდეგ ის 1196 წლის ბეთანიის მცირე ეკლესიაზე გამოჩნდება და საკმაოდ ვრცელდება XIII საუკუნეში, აქა-იქ კი მერეც ჩნდება[23]. ასე რომ, „წინაპართა“ თუ „წინამორბედთა“ რიგი საკმაოდ გრძელი გამოდის; და მაინც, ყველაზე ახლოს თბილისურ ნიმუშთან ბარაკონის კომპოზიცია მოდის და მისი ხუროთმოძღვრის ქართლელობის გათვალისწინებით დიდი კადნიერება არ უნდა იყოს, ისინი ერთ მხატვრულ წრედა თუ ჯგუფად წარმოვიდგინოთ. თუ ასეა, მაშინ ქრონოლოგიური სიახლოვეც არის საგულვებელი და, რაკი ასეა, ჩვენ უკვე XVIII საუკუნის შუა ხანაში მოვედით – ხოლო ყველაზე უშუალო, ყველაზე მეტად დამაზუსტებელი თბილისის ბეთლემის ღმრთისმშობლის ეკლესიის თითქმის რომ გამქრალი შემადგენელი გამოდგა. მხედველობაში ჩრდილოეთი კარის მოჩარჩოების მცირე ფრაგმენტები მაქვს – როგორც გვახსოვს, თაღის მსახავი სამმაგი ლილვი. მისი ზედმიწევნით ზუსტი პარალელი სულ ცოტა ხანია, რაც აღმოჩნდა, ბეთლემის კლდისუბნიდან სულ ახლოს, ახლანდელ გია აბესაძის, ოდესღაც კი „ფრანგთა“ (ე. ი. კათოლიკეთა) ქუჩაზე. აქ მდებარე №13 სახლის XIX საუკუნის ბოლოს შენობაში ჩაყოლებული ყოფილა თბილისის პირველი (ან მეორე, თუ ჩვენს

[22] იქვე, გვ. 201.

[23] ამ მოტივზე უკანასკნელად: გ. გაგოშიძე, ქვემო წყლულეთის დარბაზული ეკლესია, *საქართველოს სიძველენი*, 12, 2008, გვ. 215-216.

სატახტოში XIV საუკუნეში კათოლიკეებმა ტაძარი მართლაც ააგეს[24]) კათოლიკური ეკლესიის მცირე ნაშთი. ეს გახლავთ სამმაგი ლილვით შემოწერილი თაღი, რომლის სადა სწორკუთხა ქვებით მონიშნული ქუსლების ქვემოთ ასეთივე სამმაგი ლილვით მოხაზული სწორკუთხა ჩარჩოს ზედა კუთხეებია შემორჩენილი[25]. ალბათ, ასეთივე იქნებოდა ბეთლემის ეკლესიის პორტალიც და, უნდა ვიფიქროთ, ხელობაც არაფრითაა განსხვავებული. დავ. ხოშტარია ფიქრობს, რომ კაპუცინთა ეს ეკლესია, 1755 წელს მეფე თეიმურაზ II-ის ნებით მართლმადიდებელთა ხარების ტაძრად ნაკურთხი, მშენებელთა იმავე დასმა ააგო, რომელმაც აქვე, სულ ახლოს, მოღნისის წმ. გიორგის სომეხთა ეკლესია ააშენა. ეს სავსებით შესაძლებელი და შესაძლებელზე მეტიცაა და ზუსტად ასევე ვერაფრით გამოვრიცხავთ იმავ გალატოზებს ჩვენი სამსჯელო ტაძარიც შეესრულებინოთ. წინა ორი ეკლესიის აღშენების დრო ცნობილია – კათოლიკე ბერები თავის ტაძარს 1747-1749, ხოლო სომეხნი თავისას 1750-იან წლებში აგებენ. ამავ ხანებში მოექცევა ბეთლემის ღმრთისმშობლის საძიებელი თარიღიც. არსებითად, ამ ხანას გვიჩვენებენ მამა ეგნატე და პლატონ იოსელიანებიც და „ფეთხაინის“ ერთ-ერთი წარწერაც – აქ შემორჩენილთაგან, დავ. ხოშტარიას მართებული აზრით ლამისაა ერთადერთი, რომელიც გვეხმარება ტაძრის სამშენებლო ისტორიის გარკვევაში[26].

ვგულისხმობ, რა თქმა უნდა, ჩრდილოეთ ფასადზე დაცულ შემდეგ ორენოვან (სომხურ-ქართულ) ზედაწერილს: „ქ. მე ცოდვილმან ხეჩოანთ მელქოას შვილმა სტეფანამ აღვაშენე სანათურს [ზემო] საყდარი ესე ყოვლადწმიდის ძალით ღმრთისათა. ვინც წაიკითხევდეთ შენდობას გვიბრძანებდეთ. ქნკს ულდ (1746)“. ასეა ქართულად, სომხურ ნაწილში, ეტყობა, აღშენებულის რაობა აღარაა ნახსენები, სამაგიეროდ შეტანილია ამ სტეფანას მეუღლის ანის (sic!), მშობლების მელქოსა და თინათინის (sic!) და ძის, ფარსადანის სახელები[27]. წარწერის გამომცემელი, პ. მურადიანი არ განმარტავს არც მის შინაარსს და არც ეკლესიის შენების მსვლელობის გამოსარკვევად მოიხმობს მას – შესაძლოა, ვითარ-

[24] პ. იოსელიანი, დასახ. ნაშრ., გვ. 189-190.

[25] მონაცემები ამ ნაშთსა და კათოლიკეთა ეკლესიის თავგადასავალზე საერთოდ იხ.: დ. ხოშტარია, ხარების ეკლესია თბილისში, *საქართველოს სიძველენი*, 13, 2009, გვ. 159-164, ასევე სურ. 2; შდრ. აგრეთვე: პ. იოსელიანი, დასახ. ნაშრ., გვ. 190.

[26] დ. ხოშტარია, შენიშვნები... გვ. 235.

[27] П. М. Мурадян, დასახ. ნაშრ., გვ. 34 – შდრ. დ. ხოშტარია, იქვე. პ. მურადიანი არასწორად თარგმნის „საყდარი ესე ყოვლადწმიდისა“-ს როგორც „построил эту церковь всесвятую“-ს; უნდა იყოს: „церковь Пресвятой [Богородицы]“.

ცა ისტორიკოს-ფილოლოგი ამას „თავის საქმედ“ არ თვლის. თუმცა კი, მეორე მხრივ, მისი ჩვენებანი არც „ეწერება“ იმ სურათში, რაც მან ტაძრის თავგადასავალზე შეიქმნა. ზემოთ ითქვა, რომ პ. მურადიანი ხანგრძლივ, XVII-XVIII საუკუნეებში მიმდინარე სამუშაოებზე საუბრობს, მაგრამ ზოგი მინიშნებით ჩააგონებს მკითხველს მის XVII საუკუნეში დასრულებას. მას მოყავს მთელი წყება XVII საუკუნის ქვაზე კვეთილი თუ ამოკაწრული წარწერებისა, რომელთაგან ყველაზე მნიშვნელოვანი გუმბათის ყელის ჩრდილო-აღმოსავლეთ წახნაგზე მოთავსებული ვისიმე სახელდაკარგულის ზედაწერილია, ვინც თავის მეუღლე მანისთან ერთად, აღაშენა „ესე სახლი ლოცვისა საცხოვნებლად სულისა ჩუენთა და მშობელთა ჩუენთა და ძმათა და ძეთა ჩუენთა. მეფობასა შაჰნავაზ-ხანისასა, წელსა 1107 (1658)“. ცალკე აღებული ეს ტექსტი მათარიღებლად არ სახელდება, მაგრამ ზემოაღწერილი ღმრთისმშობლის გამოსახულების ზედაწერილის (უფრო ზუსტად კი, მის თავზე არსებული წარწერის – ის უთარიღოა!) გადმონაწერსა და რუსულ თარგმანს ასეთი განმარტება მოსდევს: „წარწერა და გამოსახულება, როგორც ჩანს, იმავ 1658 წლით უნდა დავათარიღოთ (ფილა წყობის რიგში მშენებლობის დროსაა ჩასმული[28])“. ნათელია, რომ მშენებლობის დრო, პ. მურადიანით, 1658 წელი ყოფილა, ხოლო რაკიღა ღმრთისმშობლის „ხატი“ გუმბათის ყელის ზედა მონაკვეთშია მოთავსებული, ყოველივე, რაც მის ქვემოთაა, იმავდროინდელი ან უფრო ადრეული უნდა იყოს. ბოლოს და ბოლოს, რატომაც არა? განყენებულად თუ ვიმსჯელებთ, თუ ასეა, XVII საუკუნის კიდევ ერთი უტყუარად დათარიღებული შენობა შემოგვმატებია, რაც ჩვენს ცოდნასაც შეავსებს და ხელოვნების–საისტორიო წარმოდგენებსაც დაგვაჭეშმარიტებინებს. სამწუხაროდ, საქმე მთლად ასეც არაა. ჯერ ხომ გაუგებარია, როგორ შევუფარდოთ ეს ნათქვამი მანამდე (გვ. 31-ზე) დაწერილს, დიდ ეკლესიას XVII საუკუნის ბოლოსა და XVIII-ის დასაწყისში კიდევ აშენებდნენო. შემდგომ, ამ წუთას მოყვანილ წარწერებს კიდევ ორი სხვა მოსდევს, ასევე გუმბათის ყელის წყობაში ჩასმული: ა. „ნებითა ქრისტე ღმრთისაჲთა მე, ამირ-აღამ და თანამეცხედრემან ჩემმან ბექი-ხათუნ, აღვაშენეთ [ეკლესია] წმიდისა წინამორბედისა [იოანესი. დ.თ.] სახსენებლად ჩუენსა და მშობელთა ჩუენთა და დღეგრძელობად ძეთა ჩუენთა. წელსა 1113 (1664)“; ბ. „წელსა 1167 (1718) ჩუენ ძეთა ბაღდასარ ნარიმანცისათა ოსეფა და ნარიმანა აღვაშენეთ ზღუდე სამარხოსი ჩუენისა“. აქვეა მოტანილი ორი ქართული მოსახსენებელიც (ყელის სამხრეთ-აღმოსავლეთი მხარის ერთ-ერთ

[28] П. М. Мурадян, დასახ. ნაშრ., გვ. 35.

სვეტზე დატანილი) – ალბათ, გალატოზებისო, შენიშნავს პ. მურადიანი: „1. ქ. ფარუხინთა [ა]სტურათვის. ჭლა [1482 წ.] 2. ჰოხნეს და შვილი არუთინა“.[29] და კვლავ – არავითარი ახსნა! არადა, ჯერ ერთი, თარიღები თითქმის 150 წლის შუალედზეა გაფანტული და მათგან ერთი, უადრესი, XV საუკუნე, თითქოსდა პ. მურადიანისთვის მისაღებიც არ უნდა იყოს, რაკიღა ეკლესია უფრო XVII საუკუნისა ჰგონია[30]. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს მეცნიერს ერთი მიზანი აქვს, რაც შეიძლება მეტი ადრეული მონაცემი დააგროვოს, რათა გამართლდეს მისი დაუფარავი გაღიზიანებით ნათქვამი თენგიზ კვირკველიას მიმართ, მისი „ცნობა, ვითომც ბეთლემის ეკლესია 1740 წელს გიორგი (?!) ამილახვარმა ააშენა და შემდგომ მას სომხები დაეპატრონნენო აშკარა გაუგებრობა არის“-ო და მას „მთლიანად უარჰყოფს როგორც XV-XVII საუკუნეების ხელნაწერთა ანდერძ-მინაწერები, ასევე შენობის კედლებზე შემორჩენილი ეპიგრაფიკული მოწმობანი“-ო[31]. თავი იმასაც თუ დავანებეთ, რომ ეს თ. კვირკველიას კი არა, პლ. იოსელიანის ცნობაა და ძნელი წარმოსადგენია, პ. მურადიანს მისთვის ჩინებულად ცნობილ თხზულებაში ვერ შეენიშნა (იქნებ იმიტომ არჩია მისი არხსენება, რომ პლ. იოსელიანის ვითარცა XVIII საუკუნეში ნაცხოვრებთა მომსწრისა და მცნობის, შრომას პირველწყაროს ღირსებაც აქვს); რომ აღარაფერი ვთქვათ იმაზე, რაოდენ გამოუსადეგარია შენობის დასათარიღებლად ხელნაწერთა სახსენებლები, რომელნიც თავისუფლად შეიძლება – და ასე არის, უსათუოდ, – აქვე მდგარი ადრეული შენობის „საფარველს ქუეშე“ დაწერილიყო (იგი თავადაც ხომ ვარაუდობს, 1641 და 1643 წლების კოლოფონები ჯერეთ დაუმთავრებელი ეკლესიის თანამყოფ სავანეში შეიქმნაო)[32].

რაც შეეხება ეპიგრაფიკას – გარდა დროითი აცდენისა, ამ წარწერათაგან ორი, როგორც ვნახეთ, პირდაპირ გვეუბნება, რომ ისინი სხვა ნაგებობებს უკავშირდება – წმ. იოანე ნათლისმცემლის რომელიღაც ეკლესიას და ნარიმანაშვილების (ასე იტყოდნენ მაშინ, 1718 წელს!) სა-

[29] იქვე, გვ. 35-36.
[30] იქვე, გვ. 31.
[31] იქვე, გვ. 32, შენ. 30ბ; საგულისხმოა, როგორ თარგმნის პ. მურადიანი მამა ეგნატე იოსელიანის „ლორფინნი“ (შეგახსენებთ, ბეთლემის ეკლესიისთვის, მისით, გივი ამილახორის მონაღვაწი) – „мостовые камни“-ო, მაშინ როდესაც აქ საუბარი, ცხადია, მოშანდაკებაზე კი არა, ეკლესიის გადახურვაზეა! როგორ არ ვიფიქროთ, რომ – გინდაც ქვეშეცნეულად – მკვლევარს ქართველი ქტიტორის „ფეთხაინისთვის“ შეძლებისგვარად მოცილება სურს.
[32] იქვე, გვ. 31.

მარხოს ზღუდეს. აქედან კი ცხადი ხდება: ტაძრის მშენებლობისას სხვაგნით მოტანილი ქვები გამოუყენებიათ. ძნელი სათქმელია, რა გახდა ამის მიზეზი. შეიძლება, სულ უბრალოდ, ხელმოკლეობამ უბიძგა მშენებლებს, ასე მოქცეულიყვნენ, ისიც შეიძლება, მათ განადგურებული თუ შელახული შენობების ღირებული, სახსოვრად გულვებული ნაშთების გადარჩენის სურვილი ამოძრავებდათ – ამას ბევრგან ვნახავთ საქართველოში, სულ სხვადასხვა დროის – IX საუკუნიდან ვიდრე XVII-XVIII-მდე, – აგებულ ტაძრებში. თავი და თავი კი ისაა, რომ ესეცა, და ახლა უკვე შეგვიძლია ჩავთვალოთ, სხვა წარწერებიც ხელმეორედ ნახმარ ქვებზეა ამოკვეთილი[33]. ეს, ეტყობა, იმავ „ნარიმანაშვილების“, იმავ 1718 წლის აშკარად სამშენებლო წარწერას, სადაც სწორედ რომ ღმრთისმშობლის ტაძრის აღშენება იხსენიება და რომელიც პ. მურადიანს, რატომღაც, ისევ და ისევ, განუმარტებლად მოყავს: „წელსა 1167 (1718) მადლითა ყოვლისშემძლისა ღმრთისაჲთა და მაცხოვრისაჲთა, ჩვენ მსახურთა იესუ ქრისტესთა, ძეთა ნარიმანისთა, მე – ბაღდასარმან და თანამეცხედრებამ ჩემმან სინდუხმან, ასევე ძეთა ჩემთა ოსეფამ და ნარიმანამ, რძლებმან ჩემმან ქეთევანმან და მარიხმან და შვილიშვილთა ჩემთა არუთინამა და სტეფანემან... ესე ეკლესია წმიდისა ღმრთისმშობელისა[34]“. ეს ზედაწერილი, სხვა ყველაფერთან ერთად, XIX საუკუნის წყობაშიცაა ჩაყოლებული და არ ვიცით, სად მდებარეობდა ის XVIII საუკუნის ნაგებობაზე. იქნებ არც ღირდა ამ წარწერის ხელაღებით უკუგდება ვითარცა სამშენებლოსი – ხომ შეიძლება, იგი შენების დასაწყისისა იყოს. მაგრამ, ერთი რომ, „ფეთხაინის“ ზომის ნაგებობის მშენებლობას 30 თუ მეტი წელიწადი ჩვენში არ უნდებოდნენ ხოლმე. მეორეც, დღევანდელი ეკლესია სავსებით ერთიანი ჩანს – არა მხოლოდ შეფარდებებითა და კომპოზიციით, წყობის რიტმული ერთგვაროვნების მხრივაც, – და არსად ჩანს ისეთი ტეხილ-წყვეტილები, რაც გარდუვალია სამუშაოების ეგზომი გახანგრძლივებისას.

ჯერჯერობით არა გვითქვამს რა ხეჩოანთ სტეფანას წარწერის შესაძლო შინაარსსა და კიდევ ერთი, ამჯერად, უეჭველად „ფეთხაინის“ შესახები კიდევ ერთი ზედაწერილიც დაგვრჩა მოსატანი. მართლაცდა, რას უნდა ნიშნავდეს „აღვაშენე სანათურს [ზემო – ან, იქნებ, ზეით? დ.თ.] საყდარი ესე“? პირველ ყოვლისა, იმას, რომ სტეფანე ეკლესიას მთლიანად კი არა, მის ერთ ნაწილს აშენებინებს, უფრო ზუსტად, ერთი ნაწილის ასაშენებლად თანხის გამღებია. ეს სულაც არაა გასაკვირი –

[33] ამაზე მიმითითა დავით ხოშტარიამ.

[34] იქვე, გვ. 33-34.

მსგავსი რამ, მართალია, მომეტებულად უფრო ადრე, VI-XI საუკუნეებში, ჩვენში ჩვეულებრივი, საყოველთაოდ მიღებული რამ ჩანს[35].

ეს „სანათურს ზეით“ რაღაა? ცხადია, იგულისხმება სასინათლო ხვრელობის სიმაღლის ზევით მდებარე ნაწილზე, ოღონდაც – რომელი სარკმლის? შეიძლება წარწერის „სანათური“ მკლავის სარკმელს (სარკმლებს!) შევუსაბამოთ. მაგრამ გვაქვს კი უფლება არ ვენდოთ მამა ეგნატე იოსელიანს, როგორც ეტყობა, დარბაისელ და, ეჭვს გარეშეა, XVIII საუკუნის ვითარებაში ღრმად ჩახედულ კაცს? ის კი გვეუბნება, „სამ§რონი“, ე. ი., ისევ და ისევ, შენობის ზემოთა (ალბათ, გადახურვების[36]) ნაწილები გივი ამილახორისეული არისო. შეიძლება სხვანაირადაც ვიფიქროთ – ეგების და, „სანათური“ გუმბათის ყელში გაჭრილი სარკმლების რიგია, ასე ვთქვათ, ტაძრის შუქმფენი „ჭა“? შეიძლება უფრო შორსაც წავიდეთ და ვიფიქროთ, ხომ არ არის აქ მოსატანი – წერილობით კვლავ და კვლავ პლ. იოსელიანის აღბეჭდილი, – „ოდითგანვე შემოღებული ქართული არქიტექტურული წესი“, რომლის მიხედვით შენობის ტანის გასრულების მერე გუმბათი „არა უადრეს 7 წლისა ამოყავთ“[37]. ამის თქმისას ჩვენი ისტორიკოსი 1860-იანი წლების სინამდვილეზე, კერძოდ, წმ. სამების (ახლა ეროვნული ბიბლიოთეკის უკან შეყუჟული) ეკლესიის მშენებლობაზე უბნობს, რომელიც, როგორც ვხედავთ, „ქართული“ წესისამებრ წარიმართა. უფრო გვიანაც, დიდუბის ღმრთისმშობლის გეგმარებითა და იერით გამოკვეთილად á la russe ნაშენები ეკლესიის დამკვეთ-შემსრულებლებმაც იგივე წესი დაიცვეს, რაც დასრულებული, ოღონდ ჯერეთ უგუმბათო და, წლების გამოშვებით, გუმბათდადგმული ტაძრის ფოტოსურათებითაცაა ნათელყოფილი[38]. შეიძლება მერე და მერე, ძველი ქართული სახელოვნო თუ საარქიტექტურო ტერმინოლოგიის შემდგომი რკვევის კვალდაკვალ სხვა შესაძლებლობანი ან, თუ გაგვიმართლა, ცალსახა ინტერპრეტაციაც გამოგვიჩნდეს.

[35] ეს სრული სიცხადით წარმოაჩინა მუშაობამ საგრანტე პროექტზე „მშენებელი და დამკვეთი შუა საუკუნეების საქართველოში“. გვიან შუა საუკუნეებში ამგვარი წესი „თანა-მომგებლობისა“ მართლმადიდებელთა აღმშენებლობაში დიდად არ ჩანს, მაგრამ ქალაქელთა – ხოლო ერთბუნებიანობის ჩვენებურ აღმსარებელთა შორის ქალაქის მაცხოვრებელნი წილობრივად ბევრნი არიან, – მშენებლობაში, საფიქრებელია, სხვა მდგომარეობა იყო (იხ. დ. თუმანიშვილი, ნ. ნაცვლიშვილი, დ. ხოშტარია, *მშენებელი ოსტატები შუა საუკუნეების საქართველოში*, თბ., 2012).

[36] შდრ. ივ. ჯავახიშვილი, *მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის. I. მშენებლობის ხელოვნება ძველ საქართველოში*, თბ., 1946, გვ. 111-112.

[37] პლ. იოსელიანი, დასახ. ნაშრ., გვ. 73.

[38] თ. გერსამია, *ძველი თბილისი*, თბ., 1984, სურ. 216-217.

ერთი კი ახლაც ცხადზე ცხადია – ხეჩოანთ სტეფანა 1746 წელს თბილისის ბეთლემის ღმრთისმშობლის ეკლესიის დაბოლოვების მონაწილეა, რასაც წარწერის, ხუროთმოძღვრების და XIX საუკუნის (ალბათ, ზეპირსიტყვიერ გადმოცემას დამყარებული) მეისტორიეთა მონაცემების თანადამთხვევა გვიჩვენებს. სხვანაირად რომ ვთქვათ: 1740-ნი წლებია ჩვენი სამსჯელო ტაძრის მშენებლობის ხანა, ხოლო სხვა ქვაზეკვეთილი წარწერები (თუმცა კი, ვფიქრობ, კიდევ გასასინჯი – განსაკუთრებით XV საუკუნის, სავარაუდო ქვისხუროთა მინაწერები მაეჭვებს) დღეს არსებულ ნაგებობას არ უნდა „მივაბათ“, ისინი, სულ, სულ ბევრი, სამუშაოების წარმოებაზე, ევროპელები რომ იტყვიან, „spolia“-ს გამოყენებაზე თუ გვეტყვის რასმე.

დაგვრჩა კი ერთი, მისი მოგვიანო ბედის ამსახველი წარწერა. იგი, აი, რას მოგვითხრობს: „იოვსეპ იოანნეს ძე ტერ-აბრაამიანცის ქტიტორობისას სახსრებით ამის ეკლესიისა ტაძარი გარედან მთლიანად, შიგნით კი – გუმბათი განახლდა. 1884 წ.“ [39]. სიტყვა „მთლიანად“ გადაჭარბება უნდა იყოს, თუმცა თუ ტაძრის გადიდებას, ახალი ღიობების გაჭრა-შემკობას, სახურავების გამოცვლა, ვთქვათ, ლავგარდანების შეცვლა და გაცვეთილი ქვების ახლებით ჩანაცვლებაც სდევდა თან (რასაც თვალიერებით, ქვა-ქვა შემოწმების გარეშე გადაწყვეტით ვერ იტყვი) და, ისე რომ ვთქვათ, უამისოდაც, 1880-ანი წლების სამუშაოების გაქანება დიდი გამოდის. გვიანდელი ხელობაც, რასაც ტაძარზე ვხედავთ, სავსებით შეესაბამება წარწერაში დასმულ თარიღს. ამდენად კი, სწორედ იოსეპ ტერ-აბრაამიანცი წარმოგვიდგება როგორც ამ საფუძვლიანი, ისე კი, მხატვრული კუთხით არცთუ სახარბიელო შეკეთება-გადაკეთების თაოსანი, რომლის კვალის წარხოცას კიბის მოშლით, ღიადების ამოქოლვით და ა. შ. ასე ცდილობს ჩვენი თანამედროვეობა. ვიდრე საისტორიო მხარეზე სჯას დავასრულებდეთ, ეკლესიის შიგნით დაცული გრაფიტებიც უნდა ვახსენოთ, რომელთაგან ზოგიერთი, პ. მურადიანით, თარიღიანიცაა, სახელდობრ, 1687, 1694, 1708, 1720 წლებისა[40]. რანაირად შეიძლება შევუთანადოთ მათი არსებობა ხუროთმოძღვრულ-ისტორიული ძიების დასკვნებს? რაკი ვეღარც პ. მურადიანის იკითხვისების სისწორეს შევამოწმებთ – რასაც მისი აშკარა ტენდენციურობა უნებურად მოგანდომებს, – და გადალესილსა და მოხატულ კედლებზე ვერც ისტორიულ ფენებს ამოვიცნობთ, ერთიღა გვრჩება – ვივარაუდოთ, რომ XVIII საუკუნის შენობაში მანამდელის ფრაგმენტები ან ნაწილები ჩაურთავთ – იმგვარად, როგორც IX თუ X საუკუნის ეკლესიის

[39] П. М. Мурадян, დასახ. ნაშრ., გვ. 36.
[40] იქვე, გვ. 38-39.

მოზრდილი მონაკვეთები (მაგ., საკურთხეველი მთლიანად, შუანა აფსიდიც და პასტოფორიუმებიც) მოაქციეს XII საუკუნეში ბეთანიის ახალ ტაძარში, თანაცვე აფსიდში XI საუკუნის მხატვრობაც შემოინახა[41]. ეს მით უფრო დასაჯერებელია, რომ ამ ადგილზე ძველი, აწინდელის წინამორბედი ნაგებობის არსებობა საკამათო ოდნავადაც არ არის.

რასაკვირველია, არქიტექტურულ-ისტორიულ გარჩევას მარტოოდენ დათარიღებით ვერ შემოვფარგლავთ. აქამდე ჩვენ მთელ რიგ ფორმებზე არცა გვითქვამს რა – სწორედ იმიტომ, რომ დროის განსაზღვრისთვის მათ მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობა თუ ექნებოდათ. ასეთია, მაგალითებრ, სარკმლის საპირეები და მათი მამკობი ჩუქურთმა. ისე, მათ არც სხვაფრივ შეუძლიათ ბევრი რამ მოგვცენ – ეს ის ფორმებია, თუ ის სახეები, რაც, ძველიდან გადმოსული, მუდმივ წამოტივტივდება ხოლმე. ამიტომაც, სათქმელი სულ ცოტა რამაა. ასე, თუმცა ორნამენტები, რასაც აქ ვნახულობთ, სულ გვიან, XIII საუკუნიდანაა ცნობილი, მათ (მაგ., სამხრეთი სარკმლის საპირესა ან აღმოსავლეთი ფასადის შვეულ „ღეროზე“) უცნაურად „ორიენტალური“ იერი აქვს. ეს, თითქოს, ხან ნახატის ოდნავ გადასხვაფერების (სამხრეთი სარკმლის კვადრიფოლიუმების ფოთლები ოდნავ უფრო წაწვეტებული მეჩვენა), ხანაც – შვეულ ღეროზე, – ნაყშის გაზრდილი სიმჭიდროვის, მისი მჭიდროდ თხზულ „ბადედ“ გადაქცევის შედეგია, სადაც აღქმადი ელემენტები კი არა, ზედაპირის მკულობა, „გადაქარგულობაა“. შესაძლოა, დროისმიერი იყოს იმავ „ღეროს“ შუა არშიის კიდეებზე კვანძებად გადაზრდა, რომელნიც თითქოსდა გვერდებზე იღვრებაო. ამ ხერხთან ახლო მგონია, ჩუქურთმის მამკობი ელემენტიდან (უპირატესად, საპირეებიდან) კედლის ზედაპირზე „გაჟონვა“, მათ გარშემო ერთგვარი „ჩრდილის“ გაჩენა, რაც, უპირველესად, ლარგვისისა და ბარაკონის ტაძართა სარკმლების მორთულობას ახასიათებს[42]. როგორც ახლავე ვნახავთ, ეს შემთხვევითობა არ უნდა იყოს – ადრეც ხომ მოგვიხდა მათი მოხმობა. ლარგვისს უახლოვდება ყველაზე მეტად „ფეთხაინი“ დეკორის განაწილების მხრივაც – ორივეგან, წინააღმდეგ XI საუკუნიდან გამჯდარი ჩვეულებისა, გუმბათის ყელის ღიობთა საპირეები სადაა და ჩუქურთმა მხოლოდ ტაძრის ტანის ხვრელობებს შემოუყვება. ეს კიდევ ერთი ძაფია, რაც თბილისურ, გივი ამილახორის შემწეობით აგებულ ეკლესიასა და დავით ქსნის ერისთავის აღმშენებლობას შორის გაიბმის. ბ-ნი ვახტანგ ბერიძე XVIII საუკუნის ხუროთმოძღვრებაზე საუბრისას, გაკვრით,

[41] Е. Привалова, Новые данные о Бетании, *ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი*, თბ., 1983.

[42] ამ ხერხის შესახებ – ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 106 და 201-202.

თუმც დაჟინებით, ახსენებს ლარგვისისა და ბარაკონის მაკავშირებელ ნიშან-თვისებებს, ერთგან კი იმასაც ამბობს, რომ მათი და თბილისის სიონის გუმბათის ყელი ერთი „სისტემის“ მიხედვითაა მორთულიო[43]. ბუნებრივია თბილისისვე ბეთლემის ტაძარიც გვერდით ტფილელი მთავარეპისკოპოსის კათედრალს დავუყენოთ. პირველ მინიშნებად მათ შესაძლო ურთიერთკავშირზე სიონის გუმბათსა და „ფეთხაინის“ გასამშვენებლად გამოყენებული ჩუქურთმოვანი სახეების ჩამონათვალია – სამი სახიდან, რაც სამსჯელო ეკლესიის აღწერისას ვახსენეთ, სულ ცოტა ორი – მეტისმეტად გავრცელებული წრე-რომბების ხლართი და შედარებით იშვიათი გაფოთლილი კვადრიფოლიუმები სიონშიც გვაქვს[44]. ოდნავი დაკვირვებით კი ისიც ირკვევა, რომ სწორედაც „სისტემით“ ბეთლემის ღმრთისმშობლის გუმბათი სიონისას უახლოესი „ნათესავია“. მაგრამ მათი მიმართების ცხადსაყოფად უმჯობესია ცოტა შორიდან, საზოგადოდ ქართული ტაძრების გუმბათის დეკორის მიმოხილვით დავიწყოთ.

როგორც ცნობილია, ქრისტიანობის პირველ საუკუნეებში გუმბათის ყელს ქართველი ოსტატები მოურთველს ტოვებდნენ[45]. სამაგიეროდ, „გარდამავალი ხანიდან“ მოკიდებული თანმიმდევრულ და მრავალგვაროვან ძიებათა სურათს შეგვიძლია დავაკვირდეთ[46]. პირველად, VIII საუკუნის თელოვანის „ჯვარპატიოსნის“ ხუროთმოძღვარმა ყელის წიბოებზე ლილვოვანი სვეტები მოათავსა, წახნაგებზე კი სართავი თაღები შემოავლო. ცოტა მოგვიანებით, ალბათ, უკვე IX საუკუნეში, ნეკრესის მონასტრის გუმბათიან ეკლესიასა[47] და ქსნის კაბენის ტაძრებში ყელის წახნაგები ჩაწეული თაღოვანი არეებითაა დანაწევრებული. განსაკუთრებული მოწონება შუასაუკუნოვან ოსტატებში პირველ ხერხს ხვდა წილად, თუმცა IX საუკუნეშივე გვაქვს სოფ. მატანის სიახლოვეს, აწ ტყეების ტევრში ჩაკარგული ე. წ. „გუმბათიანი საყდარი“, რომლის ამგებმა ორსავ ამ ფორმის შედუღება მოსინჯა: ჩაწეული ზედაპირების მომსაზღვრელი ვერტიკალური მონაკვეთები წიბოს აქეთ-იქით მოთავსებულ პილასტრებად გაიაზრა და ამ, ასე ვთქვათ,

[43] იქვე, გვ. 112.

[44] იქვე, გვ. 113.

[45] ერთადერთი ჩემთვის ცნობილი გამონაკლისი – „ერელაანთ-საყდრის“ (VI ს.) გუმბათის ყელის სარკმელთა თავსართებია, მაგრამ ვეჭვობ, რომ ისინი XX საუკუნის რესტავრატორთა მინამატია – ყოველ შემთხვევაში, ჩემთვის ცნობილი მასალები მათ აქ არსებობას არ ადასტურებს.

[46] იხ. მაგ., В. Беридзе, *Архитектура Тао-Кларджети,* Тб., 1981, გვ. 82 და შემდ.

[47] თელოვანის და ნეკრესის ამ ეკლესიათა კარგი ასახულობანი იხ.: R. Mepisaschwili, W. Zinzadze, Die Kunst des alten Georgien, Leipzig, 1977, გვ. 123-124.

„კუთხის საბჯენებს“ აქეთ-იქიდან ბრტყელი ბადროები „ჩამოკიდა“, რომელნიც მთლიანობაში ვოლ◌ტებიან კაპიტელებს მიამსგავსა[48].

არაერთი სხვა ხუროთმოძღვრული მოტივივით, გუმბათის ყელის მორთულობის შემდგომი განვითარება უპირატესად სამხრეთ-ქართველი ოსტატების ხელში მოხდა. უადრესი აქაურ შემკულ გუმბათთაგან ხანცთის მონასტრის წმ. გიორგის ეკლესიისაა, გიორგი მერჩულის 951 წლის თხზულების მიხედვით ვინმე ხუროთმოძღვარ ამონას ქმნილება – აქ თორმეტწახნაგა გუმბათის ყელს თორმეტთაღედი უვლის, წიბოების ლილვოვან სვეტებზე გადაყვანილი[49]. თუ თელოვანში „სვეტებიცა“ და „თაღებიც“ რელიეფით დაბალია, კედლის სიბრტყეს არცთუ დიდად აცილებული და, ამიტომაც, თითქოსდა მოცულობას შერწყმულიც, ხანცთასა – და ყველა მომდევნო ნიმუშზეც, – ისინი პლასტიკურად არის გამონაკვთული და (მხატვრული თვალსაზრისით!) წამძღოლიც. ამონას მიერ გამომუშავებული ფორმა – თითქმის სრული სიმრგვალის სვეტები და მათზე „დაბჯენილი“, საკუთარი მოცულობის მქონე თაღები, – შემდგომთა მისთათვის რაღაცაგვარად „სავალდებულო“ გახდა, თუმცა ყოველ მათგანს რაღაც მსხვაობარიც შემოჰქონდა. 910-920-იანი წლების ხანცთის ტაძარში გამოჩნდა თაღნარს შეთანხმებული მრავალფრონტონიანი (თითო ფრონტონი თითო თაღის თავზე), ე. წ. „აკეცილი ქოლგის“, თუ, გამარტივებით, „ქოლგისებრი“ სახურავი. ამასვე ვხედავთ ოპიზის (აწ განადგურებულ) X საუკუნის შუა ხანების გუმბათზეც[50] – თუმცა აქ ოთხი კი არა, ექვსი სარკმელია, „ფრონტონები“ უფრო დაბლაა ჩამოტანილი და ისინიცა და მთელი გუმბათის ყელიც უფრო მეტადაა განში წასული. კიდევ უფრო „განიერია“ დოლისყანის ეკლესიის 950-იანი წლების გუმბათის ყელი[51]. აქ კვლავ ოთხი სარკმელია, არც ფრონტონებია და ამისა და პროპორციების წყალობით აქ, თაღნარის მოცულობრიობის მიუხედავად, უფრო მეტად წახნაგთა სწორი ზედაპირები „მთავრობს“. საყურადღებოა, რომ აქ, სამხრეთ-აღმოსავლეთ წახნაგზე მაშენებლის, სუმბატ კურაპალატის რელიეფური გამოსახულებაა – ანუ: აქ ისახება ნაქანდაკარით გუმბათის შემკობის წესი, რომლის მაგალითთაგანი თბილისის ბეთლემის ეკლესიაც არის.

---

[48] ასახულობა – მათივე, Georgien. Wehrbauten und Kirchen, Leipzig, 1987, სურ. 295.

[49] ასახულობანი იხ.: ვ. ჯობაძე, *ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში*, თბ., 2007, ტაბ. 30-31; შდრ.: დ. ხოშტარია, *კლარჯეთის ეკლესიები და მონასტრები*, თბ., 2005, სურ. 18, ტაბ. 17-19.

[50] შდრ., მაგ., ტაბ. 15 და 19 დავ. ხოშტარიას ზემოდამოწმებულ წიგნში.

[51] ამ გუმბათის აღშენების დრო სადაო არ არის, თუმც ტაძრის თარიღზე სხვადასხვა აზრი გამოითქმის (ამის შესახებ – დ. ხოშტარია, დასახ. ნაშრ., გვ. 123; იხ. ასევე ტაბ. 22 – თუმცა დოლისყანის, ისევე როგორც ქვემოთ ჩამოსახელებული და გარჩეული ნიმუშების უმრავლესობის ფოტოსურათები მრავალ ნაშრომშია გამოქვეყნებული).

ჩვენთვის უკვე „ჩვეული“ სქემების მაგალითებს ვხედავთ X საუკუნის ორი კახური ტაძრის გუმბათის ყელზე. ერთი მათგანი, ბოჭორმის წმ. გიორგისა, კომპოზიციის მხრივაც – ეს ხომ ექვსაფსიდიანი ნაგებობაა, – სამხრეთ საქართველოს უკავშირდება, სადაც უნდა იყოს ჩვენს ქვეყანაში ამ ტიპის „სამშობლო“. მით უფრო ბუნებრივი ჩანს, რომ აქ გუმბათის ყელზე (ის, როგორც ცნობილია, თითქმის მთლიანად დაანგრიეს 1920-იან წლებში, მაგრამ შერჩენილი ნაშთიც, ვალ. სიდამონ-ერისთავის ცნობილი ჩანახატიცა და რამდენიმე წლის წინ ბ-ნი ლუარსაბ ტოგონიძის მიერ შემთხვევით მიგნებული ფოტოსურათიც მასზე სრულ წარმოდგენას გვიქმნის) „სამხრეთული“ იერის თაღნარი გვქონდა – შეტყუპებული ლილვოვანი სვეტებით, ლავგარდანს დაახლოებით იმნაირადვე დაცილებული, როგორც, ვთქვათ, დოლისყანაში.

მკობის „ტაო-კლარჯული“ ხერხი კვეტერის ხუროთმოძღვარსაც აუტაცებია, რომელიც გეგმარების თვალსაზრისით „ავტოხტონია“ – როგორც გ. ჩუბინაშვილს აქვს ნაჩვენები[52], აქ სამაგალითოდ ძველი შუამთის მცირე გუმბათიანი ეკლესია აუღიათ, თუმცა ტეტრაკონქის აფსიდებს შორის მოქცეული ნიშების შეფარდებით გაზრდით კვეტერაში, არსებითად, რვააფსიდიანი ტაძარი გაჩნდა. ამასთან კი, ისევე როგორც სამხრეთ საქართველოს ხუროთმოძღვარნი იქმოდნენ, აქაც ტაძრის ტანსა თუ გუმბათის ყელს თაღნარი შემოსდევს – ერთია, რომ თაღებსა და გუმბათის კარნიზს შორის მანძილი ნაკლებია, რატომაც შემკულობა კვეტერაში უფრო „დაყურსული“ გამოვიდა – ტენდენცია, რომლის შემდგომი მომძლავრება უკვე XI საუკუნის შენობებზე შეიმჩნევა.

X საუკუნემ რამდენიმე თავისებური კომპოზიციაც დაგვიტოვა. ერთი მათგანი კვლავ ექვსაფსიდიანი ნაგებობისაა – გოგ̈უბის ეკლესიისა, სადაც თორმეტწახნაგზე თაღები შენაცვლებით შეწყვილებულ სვეტებსა და კრონშტაინებს ეყრდნობა. დაახლოებით ასეთივეა ერუშეთის ზეგანის (იგივე ზაქი) გუმბათის ყელიც. გოგ̈უბასავით, აღარც ის არსებობს, მაგრამ ძველი გამოქვეყნებული თუ საარქივო მასალების მიხედვით დამაჯერებლადაა აღდგენილი ირინე გივიაშვილისა და ნინო ბაგრატიონის მიერ[53]. ზეგანელმა ოსტატმა არა მარტო შეკიდ-შეატყუპა ნალისებრი სართავი თაღები, ოთხ შემთხვევაში მათი ჩამოსაყდრნობი კრონშტაინები სარკმლის თავზეც შეკიდა. ამის გამო, სამხრეთი სარკმლის თავსართი (ნალისებრი „ღერო“ მას გამობმული ფოთლით) თვალ-

[52] Г. Чубинашвили, *Архитектура Кахетии,* Тб., 1959.

[53] ი. გივიაშვილი, ზეგანის (იგივე ზაქის) ეკლესია (რეკონსტრუქციის ცდა), *საქართველოს სიძველენი*, 3, 2003, გვ. 47-48 (აქ გოგ̈უბაცაა მოხმობილი).

ისთვის ერწყმის მის ასწვრივ მოთავსებულ კრონშტაინს, აღმოსავლეთ ღიობს კი (ისიც სახსენებელია, რომ აქ ერთი მეორეს მრგვალი და თაღოვანი სარკმლები მოსდევს) ცხოველის (ხარის – ?) გამოსახულება „აზის“ – ერთდროულად სარკმლის თავსართიც და თაღნარის საყრდენიც.

სრულებით გამორჩეულია ოშკის 963-973 წლების ტაძრის გუმბათის ყელი. მას წახნაგების უჩვეულოდ დიდი რაოდენობა – 24 – აქვს, მათზე ერთის გამოშვებით გაჭრილი სარკმლებით. ნალისებური თაღები, ამის გამო, მაღალი და ვიწრო გამოდის, თითქოსდა მაღალ „ფეხებზე“ (ლამისაა – „ოჩოფეხებზე“) შეყენებული. ორმაგი სვეტები აქ ხვეულია, ჩუქურთმით შემკულიც; მათი სვეტისთავები არა მარტო მოჩუქურთმებულია (ამას ოპიზასა და დოლისყანაშიც ვნახავთ და ზაქ-ზეგანშიც), მათზე ცხოველთა და ადამიანის გამოსახულებაც იპოვება. ცხოველები თაღნარის საფუძვლად მოვლებული სარტყლის მორთულობაშიცაა ჩაბნეული, სარკმლების თავზე კი საღებავით ჯვრებია დახატული[54]. მანძილი თაღნარსა და ლავგარდანს შორის აქაც მცირეა და ამასვე ვადასტურებთ ტაოს ბაგრატიონთა – ნიშანდობლივ დავით III კურაპალატის, – აღშენებულ ხახულის ღმრთისმშობლის ტაძრის გუმბათის ყელზეც. თაღნარი აქ უფრო „ნორმალურია“ – წახნაგები ნაკლებია (16) და თაღებიც ნაკლებად „აყელყელავებული“ ვიდრე ოშკში. ამასთან, მთლიანობაში გუმბათის ყელი შესამჩნევად მკულია – თვალსაჩინოდაა დაჩუქურთმებული სვეტისთავები, განსაკუთრებით კი სარკმლების მორთვა ხვდება მზერას: ყოველ ღიობს ჯერ მოჩუქურთმებული, თაღისებრი ზედანი ადგას, მას კი ზემოდან კიდევ ერთი რკალიც შემოსდევს, ახლა უკვე ფერით გამოყვანილი – მოყვითალო წყობაში მეწამული ქვებით, ასე ვთქვათ, „ინკრუსტირებული“[55].

ასე რომ, X საუკუნის მეორე ნახევარში, ვფიქრობ, ნათლად იკვეთება, ერთი მხრივ, თაღნარის გუმბათის ყელთან, მის კიდეებთან უფრო დაკავშირება, მეორე მხრივ კი, მოსართავების მომრავლება, რაც – ერთიცა და მეორეც, საბოლოო ჯამში, სადა ზედაპირის ოდენობის კლებას გვაძლევს. თუმცა ორთავ ეს მოვლენა შეიძლება ასეთი შედეგით არც ბოლოვდებოდეს, რასაც X საუკუნის კიდევ ორი, სამწუხაროდ, სადღეისოდ დაღუპული ეკლესია გვიჩვენებს – ექექისა და ჯავახეთის წყაროსთავის[56]. ორივეგან თაღები საკმაოდ ზევით ადის, ორივეგანვე სარკმლებს გადანაკეციანი თავსართები ახლავს, წყაროსთავში კი, ამის გარდა, ჯერ ერთი, უსარკმლო წახნაგებზე ჯვრები და მარაოსე-

[54] შდრ. ვ. ჯობაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 131-133.
[55] შდრ. იქვე, გვ. 175-176.
[56] ორთავეზე შემაჯამებლად: В. Беридзе, *Архитектура*... გვ. 183-185, 191-193.

ბრი (?) სახეები ყოფილა, გუმბათის თაღნარის თაღთაშორისებში კი რელიეფები ჩაესვათ (ფოტოზე ჩანს, თითქოსდა, ანგელოზი, გამოსახულნი იყვნენ ღმრთისმშობელი და წმ. იოანე ნათლისმცემელიც). ასევე საგულისხმოა ექექში წიბოების „სვეტთა“ აყოლებაზე შეტყუბებული შვეული ლილვები, რომელნიც თაღთა გასაყარსა და ლავგარდანს შორისაა „ჩადგმული“ და, აშკარად, მათ მაკავშირებლად გააზრებული. ეს სურვილი გუმბათის ყელის მორთულობის გამთლიანება-შეკვრისა აგრეთვე ისტორიულად „პროგრესულია“. ამავე დროს, ორთავ გუმბათის ყელი რვაწახნაგაა, რაც ჩვენში VI-IX საუკუნეების ჩვეულებაა, X საუკუნის შუა ხანისთვის კი, ეტყობა, გადავარდნილია. წყაროსთავში ასევე არქაულია პროპორციები – იგი დაბალია, ასევე წინარე ხანებს მინაგვანი, გეგონება (ეს, რასაკვირველია, ასე ვერ იქნებოდა, ამგვარი „ისტორიზმი“ შუა საუკუნეებისთვის, რბილად თუ ვიტყვით, ძნელი წარმოსადგენია) მშენებლებმა ანგარიში ტაძრის სიძველეს გაუწიეს (ამ ჯვრისსახა ტაძრის დასავლეთი მკლავი სამხრეთი ბჭითურთ V თუ VI საუკუნეების ბაზილიკაა, ხომ), ტაძრის ხნოვანებას შეუწყვესო გუმბათის ყელის ეგზომ „მოძველებული“ შეფარდებები. ექექის გუმბათი პროპორციებით „მოწინავედაც“ ჩაითვლება, მისი ტანწყობილება XI საუკუნის ნაგებობაშიც „ეახლებოდათ“ თანამედროვეთ. მაგრამ ორივეგან სარკმლები (წყაროსთავში ისინი ოთხია – კიდევ ერთი „არქაიზმი“!) რატომღაც ქვემოთკენაა ჩაწეული, მათსა და თაღებს შორის თავისუფალი არეები (წყაროსთავში იმდენად ფართო, რომ გინდა მათ „მოედნები“ დაუძახო) რჩება, რის გამოც მთლიანობაში „სიშიშვლის“ შთაბეჭდილება ჩნდება, თაღთა რკალები კი განცვიფრებისგან აზიდულ წარბებს ემსგავსება.

სულ სხვაა კიდევ ერთი სამხრეთქართული, ამჯერად კლარჯული ხუროთმოძღვრების ნიმუში – ე. წ. ენი-რაბათი[57]. „ნახევრადთავისუფალი ჯვრის“ ტიპის ეს ეკლესია მრავალმხრივ თავისებურია – სხვათა შორის, გუმბათის ყელის აღნაგობა-შემკულობითაც[58]. შიგნით ის თორმეტწახნაგაა, გარედან კი 24 წახნაგა, რომელთაგან 8 ყრუა, ოთხი – სარკმლიანი (ეს – ისევ და ისევ! – არცთუ იოლად გასაგები „რემინისცენციაა“) და 12 – სამკუთხა ნიშებით შეჭრილი. ეს უკანასკნელნი ანიჭებს ტაძარს, მეტადრე, მის ამ ნაწილს, – განსხვავებულ პლასტიკურობას, რასაც ვერ ცვლის სარკმელთა მოუჩარჩოებლობა

[57] რიგი მკვლევარებისა – განსაკუთრებით დაბეჯითებით დავ. ხოშტარია, – მას შატბერდად მიიჩნევს. სხვათათვის მიმინდვია ამ საკითხის გადაწყვეტა, აქ კი „ნეიტრალურ“ სახელწოდებას ვამჯობინებ, ნებისმიერი გაიგივების მომხრეთათვის ნაცნობს და გამოსაყენებელს.

[58] მის შესახებ დაწვრილებით: დ. ხოშტარია, *კლარჯეთის*... გვ. 149-150, 155-156.

– უთავსართობა, ძირითადად წახნაგთან შედარებით ღიობის მომეტებული სიგანით გამოწვეული. თაღნარი აქაც ზევით ადის, კარნიზს მას ქვის ერთი რიგიღა ჰყოფს. ენი-რაბათს უკვე XI საუკუნის ხუროთმოძღვრებასთან მივყავართ.

როგორც ვიცით, XI საუკუნისთვის ჩვენ – რაც გუმბათის მორთულობას შეეხება, – არცთუ დიდად სახარბიელო მდგომარეობაში ვართ. უმთავრესი ტაძრების ეს ნაწილი ან სრულებით დაკარგულია (მცხეთის სვეტიცხოველი, ალავერდი) ან ზოგადადღა ცნობილი (სამთავისი, ახლა უკვე – ქუთაისის კათედრალიც). მთლიანად, გუმბათიანად გვიდგას კაცხის ტაძარი, მისი გუმბათის ყელის გარეპერანგი კი საქრესტომათიო მაგალითთაგანია უკეთილესი სურვილების შესრულებისას გამრუდებისა: თუ დამკვეთს, თუ ოსტატებს კარგის მეტი არაფერი ნდომებიათ, მათი მეცადინების ნაყოფი კი ულაზათო სურათია, თუმც სქემად, ალბათ, თავდაპირველს მიდევნებული. სქემატურადვე შეიძლება ჩავთვალოთ, რომ XI საუკუნის პირველი ათწლეულის ამ ეკლესიის ხუროთმოძღვარი, მხოლოდღა პროპორციების ოდნავი შემაღლებისას, გულდაგულ მიჰყვება სამხრეთ საქართველოს X საუკუნის მრავალაფსიდიან თუ სხვა ეკლესიებს – ამას უცხადესად ამბობს „დაკეცილი ქოლგის“ სახის გუმბათი და თაღნარის ისე გაწყობა, როგორც ხანცთა-ოპიზაში ვნახეთ.

სრულებით სხვა გზას დაადგა, თანადროულად, ნიკორწმინდის კათედრალის ასაშენებლად მიწვეული ხუროთმოძღვარი. კომპოზიციის მხრივ ისიც – თუმც ვერ გამოვრიცხავთ დამკვეთის ნების ჩარევასაც! – „უკან“ იყურება – ტაო-კლარჯეთისა და ჯავახეთისკენ (კუმურდო! [59]), X საუკუნის იქაური ნაშენისკენ. ისიც შეიძლება ითქვას, რომ სივრცის თუ მოცულობათა გააზრება ამ ოსტატს გულთან დიდად არ მიაქვს – საკმარისია შევადაროთ ჯვრისებრი გარე მოცულობისა და აფსიდოვანი შიდა სივრცის ურთიერთმორგება აქა და კუმურდოში – ეგზომ მიზანმიმართულ-გონებამახვილი უკანასკნელში, პირველში კი აგრერიგად მექანიკური (შევხედოთ თუნდაც სარკმლების გვერდულად

[59] კუმურდოს გუმბათი – ყველამ ვუწყით – დაღუპულია, თუმც კი მისი ძირი უეჭველსჰყოფს, რომ იგიც თაღნარით იყო შემკული. არაა გამორიცხული, რომ მომავალში ჩვენ მასზე მეტს შევიტყობთ. 1987 თუ 1988 წელს მის სამხრეთ კედელთან გაიჭრა საცდელი თხრილი, საიდანაც ათობით პროფილირებული თუ ნაქანდაკევი ქვა ამოვიდა. ეს, თითქოსდა, განამტკიცებს რუსუდან გვერდწითელის ჯერ კიდევ 1970-იან წლებში გამოთქმულ ვარაუდს, რომ ტაძრის უცნაური „სისუფთავე“, მის შიგნითა თუ ირგვლივ ჩამონაქცევის არარსებობა გამოწვეულია შუა საუკუნეებში (სავარაუდოდ XVI საუკუნეში) განზრახული აღდგენით, რომელიც ვერ განახორციელეს, მაგრამ ნაშთები კი გარეთ გაიტანეს და ეზოში გაშალესო. სამწუხაროა, რომ გაწმენდითი სამუშაოები მაშინ, გასაგები მიზეზებით, აღარ გაგრძელებულა, იმედი კი უნდა ვიქონიოთ მათი, ადრე თუ გვიან, ბოლომდე მიყვანისა.

გაჭრას და სხვ.). მამკობ-მქანდაკებელი კი იგი შესანიშნავია, უპირველესთაგანი ჩვენს წარსულში. სხვათა შორის, სადაც მორთულობა არქიტექტონიკას უნდა ეფარდებოდეს, ექვემდებარებოდეს მას, ნიკორწმინდელ ოსტატს ბევრის რისამე დათმობა შეუძლია (იხ. უცნაურად არიტმული, რაიმე შესანიშნ ლოგიკას მოკლებული თაღნარი), მაგრამ სადაც კი მეჩუქურთმისა და სკულპტორის ასპარეზი თავისუფალია, იქ მისი წარმოსახვის ძალა, შემოქმედებითი უნარი სრულად გადაიშლება ხოლმე და სწორედ ტაძრის ერთი ამგვარ ნაკვთაგან გუმბათის ყელიც გახლავთ. ამოსავალად ხელოვანს ძირა სალტეზე დაყრდნობილი თაღნარი და სარკმლების მორთვა აქვს. აქაც წიბოებზე ორმაგი სვეტებია, მათგან ამოზრდილი ორლილვოვანი თაღით (არ დაგვავიწყდეს, რომ X საუკუნეში თაღი ან ერთსაფეხურიანია ან ორ ბრტყელ საფეხურად განწვალებული – ოშკში, წყაროსთავში; მხოლოდ ხახულშია ამ საფეხურებს „შეყოლებული“ წვრილი ლილვი); თაღს კიდით-კიდემდე ავსებს სარკმლების საპირეები – ზედაპირბურცვილი (მაშინ როდესაც XI საუკუნეში, თვითვე ნიკორწმინდის „ტანზე“, უფრო მეტად ბრტყელზედაპირიანი მოჩარჩოებანია); ნახევარწრიულად ამოზიდულ მოცულობას ორთავ მხარეს ლილვი ფარგლავს, თანაც თვალისთვის საპირის „გარეთა“ ლილვი ერწყმის კუთხის სვეტებს და ჩვენ – ვიდრე გარჩევას შევუდგებოდეთ, – სამ ლილვს ვხედავთ; მოჩუქურთმებულ კარნიზს ქვემოდან ერთმანეთს გადაწნული, ბურთულებით ამოვსებული წრეებით შედგენილი არშია გასდევს. მასა და თაღნარ-საპირეებს შორის სადა ზედაპირის ვიწრო ზოლია, უნდა ითქვას, ზოგადი აღქმისას შეუმჩნეველი–დაჩუქურთმებული (ორნამენტები ლილვებსაც კი ფარავს) მოცულობების პირისპირ ის არ აღიქმება და შთაბეჭდილება ერთმანეთის მონაცვლე თუ ურთიერთგარდამავალი ფორმებისაა: ეს „პაუზა“ მათ ძალმოსილებას თუ გამოკვეთს. ეს გადაწყვეტა თავისთავადაც ხომ მრავლისმთქმელია და მით უფრო მნიშვნელოვანი, რომ სწორედ ამ წესით შეამკობენ გუმბათებს XII-XIII საუკუნეებში. არანაკლებ საყურადღებოა – თავისითაც, იმიტომაც, რომ ისტორიულ ხდომილებათა არასწორხაზოვნებას, ზოგჯერაც ქაოსურობას შეგვახსენებს, – ის გარემოება, რომ უშუალოდ მომდევნო ხანაში მას არავინ აყოლია.

ნიშნეულია, ამ თვალსაზრისით 1020 წელს განახლებულ-გავრცობილი მანგლისის საეპისკოპოსო ტაძრის გუმბათის მორთულობა, რომელიც, ძირითადად მაინც, სწორედ ამ დროისაა. ერთი შეხედვით – მეტიც, ზოგად ხაზებში ეს მართლაც ასეა, – ის ნიკორწმინდაზე ბევრად მეტად X საუკუნის ტაოური ეკლესიებისას ჰგავს: სარკმლები წახნაგგამოშვებით არის გაჭრილი, ნათლად იკითხება თაღნარი, უფრო ზუს-

ტად მისი შემადგენელი თაღები (ისინიც, ყრუ წახნაგებს რომ ევლება და ისინიც, ღიობებს რომაა შემოწერილი). თვალსმოსახვედრი სიახლე აქ სარკმლებს შემოვლებული საპირეებია, მართლაც, „ხარკი“ ახალ დროებას; თუმც წახნაგის კიდეებს თვალნათლივ მოცილებული, მოჩარჩოებანი არსებითად არ ცვლის მორთულობის აგებას. მერმისისთვის უფრო მრავლისმომტანი ნაკლებად შესანიშნი „წვრილმანი“ აღმოჩნდა – თაღნარის საბჯენად აქ ორმაგი კი არა, სამმაგი სვეტია, სადაც კიდურა ლილვებს თაღების ქვედა საფეხურები ებჯინება, მეორე საფეხური კი შუაზე ხვდება ერთმანეთს – ეს ჩვენი განხილვისთვის უარსებითესი ელემენტი კვლავ „დავითისა და თამარის“ დროებაში შემოგვხვდება. ამავ დროს, მას ვერ ვნახავთ იკვის წმ. გიორგის ეკლესიის გუმბათზე, თუმცა მისმა მამკობმაც „არქაულ“ თაღნარში (თან ყველა წახნაგზე) საპირეებიანი სარკმლები მოაქცია, აქაც უეჭველივ გამოცალკევებული, მათ ზევით კი – ჩუქურთმიანი არშია, რომელიც მოიკლო (თუკი ეს XIX საუკუნის აღმდგენელთა „წვლილი“ არაა) მანგლისის კათედრალის XI საუკუნის გამამშვენებელმა. ორნამენტის ზოლი, სავარაუდოდ, არც სამთავისის 1030 წლის ტაძრის გუმბათს ექნებოდა, თუმც ნიკ. სეველოვით, თაღნარის თაღთაშორისებიდან ერთგვარი „გადასაბმელი“ ფიგურები ამოდიოდა, საპირეები კი, არსებითად, ავსებდა ტყუბლილვოვან სვეტებზე გადაყვანილ თაღებს სიმაღლესა თუ სიგანეში[60].

სამწუხაროა, რომ ჩვენამდე არც სამთავროს მაცხოვრის ტაძრის გუმბათს მოუღწევია – კი ივარაუდება, რომ აწინდელი, XIV საუკუნის გუმბათი რაღაცწილად წინანდელს იმეორებს[61], მაგრამ ვფიქრობ, რომ აქ საგანგებო შემოწმებაცაა ჩასატარებელი (ხარაჩოებიდან დათვალიერება, ქვისა და დუღაბის ანალიზი) და რომც მივაგნოთ რაღაც ნაშთებს XI საუკუნის შემკულობისას და მას მოგვიანოს რაღაც ნაწილი გადაებას კიდეც, დიდი სიფრთხილე გვმართებს – საქმე ხომ სავსებით არაჩვეულებრივ დეკორატორს ეხება და ვის შეუძლია დარწმუნებით თქვას (გინდაც რამდენიმე შემადგენლით „შეიარაღებულს“), რას შექმნიდა ტაძრის გვერდითა მკლავების მართლაცდა „უნიკალური“ მორთულობის მომგონი?

---

[60] იხ. ამის შესახებ: Н.П. Северов, К вопроси о реконструкции барабана Самтависского храма, *ქართული ხელოვნება,* 6-, 1963, შდრ. შესაბამისი თავი პ. ზაქარაიას წიგნში ქართული ხუროთმოძღვრება: XI-XVIII სს., თბ., 1990.

[61] პ. ზაქარაია, *XI-XVIII საუკუნეების ქართული ცენტრალურ-გუმბათოვანი არქიტექტურა*, ტ. 1, თბ., 1975, გვ. 63 – შდრ. Р. Шмерлинг, Самтавро – памятник XI века, *ქართული ხელოვნება*, 1, თბ., 1942, გვ. 68 – იგი XI ს-ს მარტო ცალკეულ ქვებს მიაკუთვნებს.

საორჭოფოდ მეჩვენება იშხნის გუმბათის საკითხიც. მართალია, იგი ერთხმად აღიარებულია ამ მრავალშრიანი ნაგებობის ბოლო, 1032 წლის აღმშენებლობის ნაწილად და, შესაბამისად, მისი გამძღოლის ივანე მორჩაისძის ქმნილებადაც[62]. გამონაკლისი – თინათინ ვირსალაძეა, რომელიც გ. ჩუბინაშვილის რეცენზიის მოხმობით (არის გამოუქვეყნებელი და, სამწუხაროდ, არც მთლიანი სახით შემორჩენილი მოხსენებაც)[63], იშხნის გუმბათს X საუკუნის ნაწარმოებად მიიჩნევს. მხოლოდ ასე შეიძლება ავხსნათ, ქ-ნი თინათინის შეხედულებით, ის უცნაურობა, რომ გუმბათის ყელში ფიგურათა ნაწილის დასახატად ამოქოლილია მრგვალი სარკმლები (იშხანში ისინი თაღოვანებს ენაცვლება), დღეს კი, ჩაშენება თითქმის ყველგან ამოცვენილია და გამოსახულებები უთავო ან მკერდშერღვეულია[64]. რაკი მოხატულობის დათარიღება თ. ვირსალაძესთან ეჭვს არ აღძრავს, მართლაცდა, რა უნდა ვიფიქროთ? რომ ივანე მორჩაისძის ეს-ესაა ამოყვანილი გუმბათის ყელი მაშინვე გადააკეთეს? რომ მან საზოგადოდ არ იფიქრა მოხატვაზე? მართალია, ეს ოსტატიც, ნიკორწმინდის და მცხეთის „სამთავროსი“ არ იყოს, უწინარესად მამკობია და შეუძლია ტექტონიკას და თვით შიდა სივრცის მოცემულობებს, რბილად თუ ვიტყვით, „თავისუფლად“ მოექცეს. ამის მაგალითია დასავლეთ ფასადზე სამკუთხა, ამ ადგილზე კონსტრუქციულად არასაჭირო ნიშების მოწყობა, კიდევ მეტად კი, ალბათ, განივი მკლავების გადაწყვეტა – გარედან სიმეტრიული კომპოზიციის მისაღებად ის გუობს შიგნით ღიობების არც თუ ლოგიკურ „დაცურებას“ (დასავლეთი ხვრელობები ზედ კუთხესთან იწყება! [65]). მაგრამ აგრერიგად დაუდევარი და დაუფიქრებელი ის, ალბათ, ვერ იქნებოდა. პირადად მე, სიმართლე ვთქვა, ამ სირთულეებზე სიტყვას არც დავძრავდი, თუ არა ის სურათი, რაც თვალსაჩინო გახდა იშხნის ტაძრის შესახებ ბოლოდროინდელ, უხვად დასურათებულ გამოცემაში[66]. მაღალხარისხოვანი ფოტოსურათების თვალიერებისას უფრო თვალნათელი გახდა ის „უცნაურობანი“, რაც ადრე ნაკლებად შემაწუხებელი იყო. ჯერ ერთი, მთლად გასაგები არ არის სარკმელთა შემკობის ხერხების სხვაობა –

[62] უკანასკნელად – ვ. ჯობაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 223 და შენ. 633 იქვე.

[63] იხ.: *ქართული ხელოვნება*, V, თბ., 1959, გვ. 249-272.

[64] თ. ვირსალაძე, *ქართული მხატვრობის ისტორიიდან*, თბ., 2007, გვ. 62-63, 65-67; ეს თვალსაზრისი პირველად წარმოდგენილ იქნა ქ-ნი თინას 1984 წელს, ვ. ბერიძის 70 წლისთავისადმი მიძღვნილ სესიაზე გამოტანილ მოხსენებაში.

[65] ამ უკანასკნელ გარემოებაზე საგანგებოდ მსჯელობს თ. ვირსალაძეც (დასახ. ნაშრ., გვ. 63, შენ. 144).

[66] თ. დვალი, ნ. ანდღულაძე, ფ. დევდარიანი, ვ. სილოგავა, *იშხანი*, თბ., 2010, შდრ. გვ. 12-35.

მორჩაისძის უტყუარ ნახელავში სულ საპირეებია, გუმბათის ყელზე კი თაღოვან სარკმლებს იმგვარივე უგადანაკეცო თავსართები აქვს, როგორც ხახულშია, მოჩარჩოებული კი მხოლოდ მრგვალი ღიობებია, რომელნიც ადრიდანვე წრიულ საპირეში ზის ხოლმე (გავიხსენოთ წრომის ტაძრის გრძივი ფასადები და ის უცნაური, წრიული, სადა სალტით შემოყოლებული სარკმლები, შორეულად ხომალდის „ილ¤უმინატორს“ რომ წააგავს). თითქოს უფრო X საუკუნეს – ოღონდაც მისი ბოლოსკენ! – გვიჩვენებს გუმბათის ყელის ორნამენტიკაც. რასაკვირველია, იშხნის უეჭველად XI საუკუნის მოსართავების კვეთაც არაა სულ მთლად ერთგვაროვანი (მაგ., ჩრდილოეთი ფასადის ჩუქურთმები რაღაცნაირად „გაბრტყელებულ“-„ჩაჭყლეტილია“) და არც ისაა დასავიწყი, რომ ანტონი იშხნელ-ცაგერელის აღმშენებლობა ორ ჯერად განხორციელდა. მაგრამ განა მოსალოდნელი არ იყო, სწორედ გუმბათის – ლოგიკურად დასასრულს შესრულებული, – შემკულობა ყოფილიყო სხვაზე „წინწასული“ (ისტორიულად!) და არა ოშკისა თუ კუმურდოს მსგავსი? რასაკვირველია, ამ საკითხთა გადაჭრა მხოლოდ ადგილზე ყოველმხრივ შესწავლასა და ნაგებობის საგულდაგულო განშრევას ძალუძს, მაგრამ ამ წუთში ისეთი შთაბეჭდილება მაქვს, რომ ოპიზის X საუკუნის განმაახლებელთა დარად, აქაც, იმავ საუკუნეში, გუმბათის „კვანძი“ (ბურჯები გუმბათ-გუმბათის ყელანად) და, ეგების, ე. თაყაიშვილის კვალად ჩვეულებრივ VII საუკუნისად მიჩნეული აფსიდი[67] მორთეს, „ტანი“ კი ტაძრისა სადად, უმკობლად დატოვეს. ერთიცაა – დათარიღების გადახედვა (და ამწამს თქმული მხოლოდ ასეთი თვალსაზრისის გათვალისწინებას სახავს აუცილებლად) ვერაფერს შეცვლის მისი მხატვრული შეფასების მხრივ – როდინდელიც უნდა იყოს, ის ნატიფად ნახელავი და მახვილგონიერად მონაფიქრი იქნება, – მაგრამ სხვადასხვანაირი იქნება მისი ისტორიული ადგილი: თუ ის X საუკუნისად ჩავაგდეთ, ის „უმოწინავესთა“ რიგში აღმოჩნდება, თუ 1030-იანი წლების დასაწყისისად – გამოკვეთილად და, ვინ იცის, იქნებ საგანგებოდ, „კონცეფციურად“ კონსერვატულ-უკუმზირალი.

ასეა თუ ისე, ერთი რამ ნამდვილია – XII საუკუნეში „ბურთი და მოედანი“ ნიკორწმინდელი ოსტატის მიგნებულ გადაწყვეტას დარჩა.

[67] მოსაზრება იშხნის საკურთხევლის გვიანდელობაზე გამოთქმულია გერმანელ-დანიელი მკვლევარის, მარკუს ბოგიშის დისერტაციაში (2009 წ.). მეცნიერებაში „პრიორიტეტებს“ დიდი აზრი არ აქვს, მაგრამ სამართლიანობა მოითხოვს, ითქვას, რომ ამგვარ ეჭვებს, მაგ., ქ-ნი რუსუდან მეფისაშვილი – მართალია, გაკვრით, – ჯერ კიდევ 1980-იან წლებში გამოთქვამდა და ამის თაობაზე ქართველ არქიტექტურის ისტორიკოსთა შორის „შინაურული“ საუბარი 1990-იანი წლების ექსპედიციების შემდგომ მუდამ მიმდინარეობდა.

ამას გარკვეულწილად „ანომალური“ გელათის ღმრთისმშობლის შობის ტაძრის ხუროთმოძღვრებაც გვიჩვენებს. როგორც ვიცით, გელათური ხუროთმოძღვრება თავისი უჩუქურთმობით არის საკვირველი. რაც, ალბათ, უმთავრესად მაინც მსოფლმხედველობით–მსოფლშეგრძნებითად, დამკვეთის, წმ. მეფის დავით IV აღმაშენებლის სარწმუნოებრივ-ზნეობრივი მრწამსით განისაზღვრება[68]. თუმც კი, ბოლო ხანს, მისი ხუროთმოძღვრული „წინამორბედი“ აღმოჩნდა, არც მეტი, არც ნაკლები, ქუთაისის ღმრთისმშობლის მიძინების კათედრალი, „ბაგრატის ტაძრად“ წოდებული. ბოლო ათწლეულის არქეოლოგიური და არქიტექტურულ-ძიებითი სამუშაოების მსვლელობაში გაირკვა, რომ მასაც გუმბათის ყელზე მოუჩუქურთმებელი საპირეები ჰქონია. ამის გათვალისწინებით, საგანგებო ყურადღების საგანი უნდა გახდეს ამ ტაძრის „წამძღოლი“, სამხრეთი და აღმოსავლეთი კედლების უორნამენტულობაც. იქნებ, საზოგადოდ, კუთხურ-იმერული საწყისიც იყოს სათვალავში ჩასაგდები – მაგალითად, X საუკუნის ბოლოსკენ აგებული რგანისა და თირის ეკლესიები, მათი თითქოს უნაკერებო და, ამიტომ, თითქოსდა უნივთო-გადამთლიანებული გარე პერანგის წყობა და შიგნით კედლის სისწორისა და შვერილთა ზედდებულ მოცულობათა სიმრგვალით მიღწეული შიდა პლასტიკა – რაც სულ სხვა რამაა, ვიდრე ამავ დროის სამხრეთ თუ აღმოსავლეთ საქართველოს ტაძართა მასათა „მოძრაობით“ შექმნილი შიდა სივრცის დინამიკა[69]...

ცხადი კია, რომ ეს სულ სხვა საკითხია – ახლა კი ჩვენთვის საყურადღებო ისაა, რომ გელათის მოუსახავი გუმბათის ყელი პლასტიკის მხრივ ნიკორწმინდას სულაც არ ჩამოუვარდება, რისთვისაც, როგორც თავის დროზე რუსუდან მეფისაშვილმა აჩვენა[70], გელათელმა ხუროთმოძღვარმა პროფილთა გამრავალკეცებას მიმართა. ჩვენს შემთხვევაში ამას თაღნარის – ჩვეულებრივ ორსაფეხუროვან, – თაღთა გა-სამსაფეხუროვნება გვიაშკარავებს. საგულისხმოა ისიც, რომ რაკი ლავგარდანსქვეშა არშიას ვერ გააკეთებდა, მან თაღები კარნიზს თითქმის რომ მიაბჯინა. „თამარის ხანის“ – რომელმაც, როგორც ვიცით, ორი გიორგი მეფის, მისი მამისა და ძის ზეობანიც მოიცვა ქართველთა საისტორიო ცნობიერებაში, – კაზმულობით გამორჩეულ მორთულ გუმბათებ-

[68] საამისო მონაცემების თავმოყრა ჯერ კიდევ 1979 წელს ვცადე – ისინი გამოქვეყნებულია წერილად „XII საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრების ერთი ტენდენციის გაგებისათვის“ (ახლა იხ. კრებული *წერილები. ნარკვევები*, თბ., 2001).

[69] ამ სხვაობათა წარმოჩენის მცდელობა გვაქვს ნიკ. ვაჩეიშვილის დისერტაციაში ტონთიო-ყაურმას ეკლესიაზე (1997 წ.).

[70] იხ. მისი *Архитектурный ансамбль Гелати*, Тб., 1966.

ზე, შემკობის, ასე ვთქვათ, თარგის თვალსაზრისით ბევრი არაფერია სათქმელი – პროპორციებით, ნიშანდობლივი დამუშავებით და, შესაბამისად, საერთო იერით ერთმანეთისგან, რასაკვირველია, განსხვავებული ბეთანიის, იკორთის, ქვათახევის, ფიტარეთის, წუღრუღაშენის თუ ჰუჯაბის გუმბათები აგების მხრივ, შეიძლება ითქვას, ერთნაირია[71]. ყველგან ქვემოთ პროფილირებული სალტეა, შემდეგ სარკმლების რიგი ურთიერთსშერწყმული საპირეებითა და თაღნარით, ჩუქურთმოვანი არშია და მოჩუქურთმებული ლავგარდანი; თაღებსშორისებში გირჩები (ფიტარეთში მათ ადამიანის თავები ცვლის) არის ხოლმე ჩასმული. შეიძლება ერთი წვრილმანი კი მივუთითოთ – იკორთის წმ. მთავარანგელოზთა 1172 წლის ტაძრის გუმბათზე გამყოფი და თაღნარის საბჯენი სამმაგი კი არა, ორმაგი სვეტებია – იმიტომ ხომ არა, რომ სამთავისის მიმდევარი იკორთის მაშენებელი აქაც სახელგანთქმული ნიმუშის ერთგულია? მაგრამ პრინციპული ცვლილება მხოლოდ XIII საუკუნეში, მის ბოლოსკენ, სულ სხვა ვითარებაში იჩენს თავს.

პირველი მაგალითი, სადაც ახლებური, „არანიკორწმინდული“ დეკორი გვაქვს საფარის წმ. საბას ტაძარია[72]. მას რომ შეხედავთ, უცხოდ მხოლოდ და მხოლოდ ლავგარდანსა და სარკმლებს შორის მოცარიელებული, სადა ზედაპირი გეჩვენებათ. მერე და მერე, გაირკვევთ, რომ სარკმელთა რიგი რაღაცნაირად „გამდნარა“, „გამეჩხერებულა“. შემდგომღა გაარჩევთ: თურმე ის, რაც თაღნარად მოგეზმანათ, სინამდვილეში ერთმანეთს მიჯრილი საპირეთა ლილვოვანი ჩარჩოებია. სხვათა შორის, თუმცა საპირეები წახნაგებს ერთიანად ავსებს, მათ შორის იხილვება საკუთრივ წიბოს წვრილი ზოლიც. იგი „არ უშლის“ ოსტატს, თუმცა, იქნებ, „ამჭლევებს“ კიდეც (ასევე – შებრტყელებული პროფილები, დაწვრილმანებული ჩუქურთმა, წინანდელ ხვეულ სვეტ-თაღთა ნაცვლად სადა ლილვები...) გუმბათის ყელის მორთულობის ოდინ-

[71] იხ. თუნდაც შესაბამისი ასახულობანი პ. ზაქარაიას წიგნში *ქართული ხუროთმოძღვრება*.

[72] ამა თუ სამცხის სხვა ეკლესიებზე იხ. ვ. ბერიძის კლასიკური ნაშრომი: *სამცხის ხუროთმოძღვრება*, თბ., 1955. ბოლო დროს, წერილობითი წყაროების კვლევის კვალად, თითქოს, ისახება ბ-ნი ვახტანგის შესწავლილი ტაძრების აბსოლუტური ქრონოლოგიის დაზუსტება; შესაძლებელია, ზოგი შენობის (თავადვე საფარის წმ. საბას) „თავგადასავალი“ უფრო რთული გამოდგეს. ზოგი – ვ. ბერიძის გამოკვლევის ფარგლებში, მისი მიზანსწრაფვის კვალად, – „მეორადი“ ნაგებობა გადათარიღდეს კიდეც (მაგ., რ. შმერლინგი – იხ. მისი გამოუქვეყნებელი შრომა რკონის მონასტრის ხუროთმოძღვრებაზე, – გავეთის ეკლესიის XIII ს-ის დასაწყისისად თვლის; შეიძლება გადაისინჯოს, მაგ., წყორძის ეკლესიის თარიღიც), მაგრამ უმთავრეს ძეგლთა რიგიცა და შრომის ფუძემდებელი არქიტექტურულ-ისტორიული დასკვნებიც სავსებით უეჭველია.

დელ პლასტიკურობას[73]. „ძერწილობის“ ნაცვლად გლუვი ზედაპირების მოძალება მოგვიანებითაც წესად რჩება, ვერ კი გვაძლევს სტერეომეტრული მოცულობების საკუთრივ, უფრო ხშირად სიმკაცრესა თუ მონუმენტურობას ნაზიარევ გამომსახველობას (როგორც ჩვენსავ VI-VII სს-ის ნაგებობებში – თვით „მინიატ¤ურულ“ ვაზისუბნის „დავითიანსა“ და სამწევრისის წმ. ჯვრის შემთხვევაში).

XIV-XV საუკუნეთა ტაძრებისა და ამ დროს (მიწისძვრებისა თუ თემურლენგის ლაშქრობათა მერე) აღდგენილ გუმბათებზე ხან სულ სადა ზედაპირებია, ხან დავიწროვებული მოჩარჩოებანი თუ გირჩები – მაგრამ ხან უკანასკნელები „აჭრელებენ“ სიბრტყეებს, ხან ღიობები „აპობენ“ მათ ნაპრალებივითა თუ ნახეთქებივით... ჩვენთვის – ჩვენ ხომ „სამიზნედ“ თბილისის ბეთლემის ღმრთისმშობლის ეკლესიის ხუროთმოძღვრება გვაქვს, ასე თუ ისე, – მათგან ორია საგანგებო მნიშვნელობისა. ამათგან პირველი, ზარზმის ფერისცვალების ეკლესია, საფარის წმ. საბას დროით დიდად არ უნდა ჩამორჩებოდეს და საკმარისადაც ჰგავს – აქაც გუმბათის ყელის მრავალწახნაგა „მოცარიელებული“ ჩანს, აქაც წახნაგს საპირე ავსებს. მაგრამ ზოგი რამ ახალიც არის და თან – ყურადსაღებიც. ჯერ ერთი, ფარდობითად გაზრდილია სადა ზედაპირი სარკმლებსა და კარნიზს შუა და – ეტყობა, ჭარბი სიცარიელის უამურობის გასანელებლად, – მას დამატებით ლილვოვანი სარტყელი ჰყოფს[74]. მეორეც, საპირეებს შორის არათუ მოჩანს ყელის წიბოები, მათს აყოლებით სამწახნაგა შვერილებია, რომელიც ოდნავ ასცდება საპირეთა თაღებს და მცირე ელემენტებით (ბადროებით ან გირჩებით) ბოლოვდება. ეს შვეულები იქაა მოთავსებული, სადაც ადრე „სამსვეტების“

[73] დაახლოებით ისეთივეა – მხოლოდ წიბოების „ზოლებია“ უფრო თავჩენილი – რუისის ტაძრის შემკულობაც. ისტორიულად სახელოვანი კათედრალის ეს ნაწილი უმეტესად XV საუკუნის, ალექსანდრე I დიდის აღდგენაა. რადგანაც წყობაში XI ს-ის არაერთი ფრაგმენტია ჩართული და სისტემაც ადრეული VI-X სს-ის ნაგებობებისაგან მსხვაობარი. გ. ჩუბინაშვილმა კომპოზიციაც XI ს-ად მიიჩნია (იხ. მისი К истории Руисского храма, *Вопросы истории искусства*, I, Тб., 1970, გვ. 200-201). არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ნაშრომი 1938 წელსაა დაწერილი, ხოლო XII-XIII და მომდევნო საუკუნეების ფორმათმეტყველების დაწვრილებითი შესწავლა უკვე 1940-ან წლებში დაიწყო. შესაბამისად, გუმბათის დეკორის სისტემებზე წარმოდგენაც აწინდელზე ნაკლებად დიფერენცირებული იყო. ასე რომ, გუმბათის ყელის პროპორციებისა (მისი ვერტიკალიზმის!) და მისი მორთულობის აღნაგობის საფარისასთან დამთხვევა მომავალში კვლავ სარკვევი გვექნება – ერთი რამ კი ცხადია – ალექსანდრე მეფის წარგზავნილი მშენებლები ხელოვნებისმიერ აღმაფრენას კი არა, ხელოსნურ გაწაფულობასაც ვერ დაიკვეხნიდნენ. უთუოდ ამან აფიქრებინა ბ-ნ გიორგის, რაღაცას იმეორებდნენო და, უთუოდ, ასეც არის – მაგრამ, ნეტავ, რას? იქნებ იქ კიდევ რაღაც შუალედური ფენებიც იყოს?

[74] ამგვარი სარტყელი რუისის ტაძარზეც არის.

შუანა სვეტი იყო (ალბათ, გენეტიკურად მისგან მომდინარეობს კიდეც, მისითაა ჩაგონებული), ოღონდ მხატვრული ფუნქციაა ძირფესვიანად შეცვლილი – ადრე მაკავშირებელ-შემადუღებელი, ახლა ის გამყოფია, გამმიჯნავი, ეგებ – გამთიშველიც.

მომდევნო ორი საუკუნის მანძილზე ამ ელემენტს ველარ ვნახავთ და უცებ ის მცხეთის „სვეტიცხოვლის“ ტაძარში მდგომ უფლის საფლავის სამლოცველოდ ცნობილ პაწია გუმბათიან ნაგებობასა და, რაც მთავარია, სამთავისის ტაძრის გუმბათის ყელზე ჩნდება. უკანასკნელი, როგორც შერჩენილი წარწერების მიხედვით სარა ბარნაველმა გამოარკვია, XV საუკუნის ბოლო მეოთხედში ამირინდო ამილახორის მეუღლეს, მეფის ასულ თამარს და მის ვაჟს, სიაუშს აუგიათ[75]. უჩუქურთმო, გარე-შიგნით ლილვებით ჩასმული სარკმლები აქ წახნაგზე ვიწროა; წიბოებზე შვეული ლილვია აყოლებული, რომელიც საპირეებს ზევით ადის და ორსავ მხარეს გადმოკიდებული ფოთლისებრი წანაზარდებით მთავრდება; მათგან ოდნავ აცილებით ლილვოვანი სარტყელია და კვლავ – სადა ზედაპირი, რასაც ლავგარდანი მოსდევს; სარკმლის დაგვირგვინებასა და სალტეს შუა გირჩებია დასმული.

XVI საუკუნეში გაიანე ბატონიშვილის გალატოზთუხუცესის მონაფიქრს არავინ გამოხმაურებია – ქართლ-კახეთში მაშინ აგურის გუმბათებს აშენებდნენ; დასავლეთ საქართველოს ტაძართა გუმბათები ან მოურთველია (ტყვირი, ქორეისუბანი), ან მარტივი ვიწრო საპირეები აქვს (სავანის „გიორგისეული“) ან, სულაც, საფარა-ზარზმასავით, მთელი წახნაგის მომცველი სარკმელთა მოჩარჩოება (ზედა საქარის „გულბანდიანი“)[76]. XVII საუკუნის ბოლოსკენ მორთულობით გამორჩეული ანანურის მიძინების ეკლესიაა და, იქნებ, მასზე ადრეული მცხეთის სვეტიცხოვლის გუმბათიც. „იქნებ“ – რადგან მისი ორგზის აშენების ამბავი ვიცით – XV საუკუნეში, ალექსანდრე I დიდისგან და XVII-ში – მიწისძვრით დაქცეულის – როსტომ მეფის მოთავეობით[77]. რა წილი აქვს დღევანდელ გუმბათში XV, რა კიდევ – XVII საუკუნეს, რა ნაწილი როდინდელია? ჩემი ფიქრით, რასაც ახლა ვხედავთ, უფრო XVII საუკუნის ხელობას ჰგავს – სარკმლები თავის მოჩარჩოებიანად, მაგალითებრ, „გაჭრილი ვაშლივით“ ჰგავს თბილისის სიონისას (შდრ. ხვრელობისა და მოჩუქურთმებული არშიის შეფარდება). მორთულობის აღნა-

[75] ს. ბარნაველი, სამთავისის მეორედ აღმშენებლის ვინაობა, *საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე*, ტ. XII, 1951; შდრ., მაგ., პ. ზაქარაია, *ქართული...* გვ. 10-11.

[76] ვ. ბერიძე, ***XVI-XVIII*** *საუკუნეების ქართული ქრისტიანული...* სურ. 144-146, 150, 151, ტაბ. 213, 217-218, 222, 223-225, 227.

[77] მცხეთა. *საქართველოს ძველი ქალაქები*, თბ., 2000, გვ. 90.

გობა აქ შემდეგნაირია: სიმაღლის დაახლოებით მესამედი ზედა უმკობ, ლილვით (აქ – გრეხილით) გაყოფილ არეს უჭირავს; წახნაგებს მოფარგლავს წიბოებზე აყოლებული წვრილი, „ვოლჲუტისებრ“ დასრულებული ლილვები; მოჩუქურთმებულ კვადრატებზე შეყენებული, ისინი ზევით „ვოლჲუტიდან“-„ვოლჲუტამდე“ გაჭიმული წვრილი ლილვითაა გადაბმული, ქვემოთ კი (ვინაიდან ისინი ქვედა სალტეს არ სწვდება, ისევე როგორც სარკმელთა საპირეები) „ჰაერში ეკიდება“; სარკმლები საპირიანად წახნაგის სიგანის ნახევარს ავსებს, ქვემოთ ისინი შვეული ლილვების დონეზე იწყება, ზევით თითქმის მათ სიმაღლეზე ადის; შვეულთა ასწვრივ კი კოპებია „დასმული“[78]. ამგვარივე „ვოლჲუტები“ ანანურშიც არის, თუმც მთლიანობაში სურათი სხვაა: ცალი ლილვითღა მოვლებული ვიწრო სარკმელი ვიწროვე წახნაგის სიგანის ერთ მესამედს ავსებს; ზედა თარაზული სალტე მაღლაა ატანილი, მასა და ლავგარდანის ქვედა ლილვს შორის ვიწრო ზოლი რჩება და ისიც შეიძლება კარნიზის შემადგენლად აღვიქვათ; სალტეს ებჯინება (თვალისთვის მასზე „ჰკიდია“ კიდეც) „ვოლჲუტებიანი“ მოკლე შვეულები, ბურთით ქვედა ბოლოში, წახნაგგამოშვებით კი, სადგარიანი ჯვრები სარკმლების ასწვრივ[79].

დროით მომდევნო, როგორც გვახსოვს, თბილისის სიონის გუმბათია[80]. იგი შეიძლება განსხვავებულ სქემათა შენაერთად განვიხილოთ: სამთავისისებრ, აქ შვეულები გვაქვს, ზევით ფოთლებგამობმული (ისინი ზუსტად ისეთივეა, როგორც „ფეთხაინში“); ანანურივით სალტე აწეულია და მას ქვემოდან ებჯინება შვერილები (აქ, ოღონდაც, ქვედა სალტეზე „დაბჯენილი“) და მასზევეა თითქმის (მათ შორის მცირე მანძილია!) შეკიდული განედლებული ჯვარი. არის აქ რელიეფებიც (სალტესა და თაღნარს შორის) – ლომი, ანგელოზი და მაკურთხეველი ანგელოზი[81]. სარკმლები აქაც წახნაგის განის მიახლოებით ნახევრის ტოლია, თან კი აქ ლილვოვანი თაღიც „დაბრუნდა“, ხოლო მასა და ღიობთა მოჩარჩოებას შორის „ცარიელი“ ზედაპირია. თუ ახლა ლარგვისისა და ბარაკონის გუმბათებს შევხედავთ, ორივეგან, დიახაც, იმავ „სისტემას“ დავინახავთ. ორივეგან ასეთივე ვიწრო ზედა სადა ზოლია, ასევე სარკმლებს საკმაოდ აცილებული, ასეთივე ფოთლებით მოთავებული, ასევე

[78] ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 1.

[79] ალბათ, საუკეთესო ასახულობა: პ. ზაქარაია, დასახ. ნაშრ., ტაბ. XXVII.

[80] ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 137.

[81] რელიეფები ჩრდილოეთ და დასავლეთ წახნაგებზეა განთავსებული – პირით იქითკენ საიდანაც – ძველი სამრეკლოს თაღით – შემოდიოდნენ ადრე მლოცველები (ამ გარემოებას ყურადღება მხატვარმა და ხელოვნებათმცოდნემ იოსებ ანდრიაძემ მიმაქცევინა).

ზედა ლილვოვან სალტეს მიბჯენილი შვერილები. მაგრამ არის სხვაობანიც – ბარაკონში სარკმელი (საპირიანად, ისევ და ისევ) რამდენადმე ფართოა; ქანდაკოვანი გამოსახულებები აქ არ არის, მხოლოდ ზედა სარტყელს ქვემოთ, სარკმლებს ზევით გირჩებია[82]. ლარგვისის გუმბათი კიდევ უფრო დაცილებულ-გამარტივებულია – აქ არც მოჩუქურთმებული საპირეა, არც რელიეფები, თან კი წახნაგის მორთულობაა გაუბრალოებული – მომფარგლავი თაღი (ბურთულა-სამაჯეებზე დაყენებული) თითქოს, ამავდროულად, საპირის მომფარგვლელი ლილვიც არის – მას მოსდევს საპირისგვარი (თუმც ქვემოდან შემოუკეცავი) ბურცვილი ზედაპირი, მერე კი ორი ლილვი: ერთი უფრო განიერი და ერთიც ვიწრო, ასე ვთქვათ, „სახელდობრ საპირე“; გირჩები აქ, რატომღაც კარნიზსქვედა სადა ზოლზეა[83]. თუ ამ სამს გვერდში თბილისის ბეთლემის ტაძარსაც ამოვუყენებთ, იგი თბილისის სიონის ყველაზე „ახლო ნათესავად“ გამოჩნდება – აქ მხოლოდ საპირეთა ჩუქურთმებია მოკლებული. ამდენად, ისიც XVIII საუკუნის პირველი ნახევრის ტაძართა ჯგუფს უნდა მივათვალოთ.

გუმბათის მორთულობას ჩვენ აქამდე კომპოზიციისა თუ ფორმის – ისტორიული თვალთახედვით განვიხილავდით. არის თუ არა აქ რაიმე რეალურ-ისტორიული კავშირებიც? X საუკუნისთვის, როდესაც მორთულობის წესი ძირითადად ქვეყნის ერთ ნაწილში მუშავდებოდა, კერძოდ, სამხრეთ საქართველოში, მოსალოდნელზე მეტია, რომ ოსტატებმა ერთმანეთის ნახელავი იცოდნენ; ელემენტების მოკლება-შემატება თუ მათი მიმართებების ცვლა ურთიერთშეხმიანებად შეგვიძლია განვიხილოთ. შეგნებულ მოსესხებად გვევლინება ბოჭორმასა და კვეტერაში, თუ მოგვიანებით – მანგლისში თაღნარის გამოყენება. უფრო რთულია მოგვიანო განვითარების ამ კუთხით დანახვა. ეს, მეტადრე, ნიკორწმინდის ისტორიულ ადგილზე ითქმის – ასე თუ ისე გასაგებია, რა სამხრეთ-ქართული მონაპოვარნი მოიხმო ტაძრის ხუროთმოძღვარმა. სავარაუდოა – კიდევ და კიდევ დასამუშავებელი კი, – ქვაზეკვეთილობის ადგილობრივ ტრადიციასთან მათი ურთიერთშემსჭვალვაც – მაგრამ რა გზით, როგორ მოხდა აქ ჩამოქნილი ფორმის დანარჩენ საქართველოში განფენა და თუ მოხდა ეს სინამდვილეში, ანუ: ხომ არ მოხდა მისი „ხელმეორედ აღმოჩენა“; უბრალოდ, იმავ წანამძღვრებიდან, ვთქვათ, სამთავისის და რომელიმე ფრიზიანი, ვთქვათ, იშხანში არსებული, შემკობის სქემის შეერთებით კვლავ შემუშავება. ასევე არ ჩანს რიგიანად, სამცხის ოსტატთა ძიებანი გასცდა თუ არა თავისი კუთხის

[82] ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 281-283.
83 იქვე, ტაბ. 123.

ფარგლებს – თუმცა, მეორე მხრივ, ელემენტების დონეზე დამთხვევა გვაქვს ბედიის XIII საუკუნის ბოლოს „მეორედ აღშენებულ“ ტაძარში[84]. და მაინც – არის უშუალო, ათვისება-გათავისებითი კავშირი, დავუშვათ, ზარზმასა და სამთავისის XV საუკუნეში აღდგენილ გუმბათს შორის? ან – რატომაა, რომ მსგავსება სვეტიცხოვლის და სამთავისის გუმბათების მორთულობას შორის ნაკლებია, აი, თბილისის სიონის წიბოთა ნაშვერებს კი სამთავისის უნახავად ძნელად თუ წარმოიდგენს კაცი. შედარებით ადვილია ჩვენთვის უშუალოდ საგულისხმო ჯგუფის საკითხის გადაწყვეტა – დიდი ჭოჭმანის გარეშე შეგვიძლია ვირწმუნოთ, რომ იგი სათავეს იღებს თბილისის სიონიდან, რომელიც სამეფო დაკვეთაც იყო და თავის დროსვე გამოსაჩენადა და თავმოსაწონად განცდილი – სხვა თუ არაფერი, ვახტანგ VI-მ რომ სიონი „შეძერწა ქანდაკებულად“ სტამბის დაარსებასთანა და არხის გაჭრასთან ერთად საშვილიშვილო ღვაწლადაა მოტანილი. შეიძლება მარტივადვე ვივარაუდოთ, რომ პირველი „მობაძავი“ მისი სწორედ „ფეთხაინია“, შემდეგ კი ბარაკონი და – ყველაზე დაცილებული, – ლარგვისი. მეორე ამბავია, რა გზით მოხდა ამ ფორმათა „გადაცემა“ – ოსტატ-შეგირდის ურთიერთობა უკაფავს მას გზას, თუ არსებობდა ამ ცოდნის მატარებელი სახელოსნო, რომელშიც ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად ისწავლეს თბილისის ბეთლემისა და ლარგვისის წმ. თევდორეს მაშენებლებმა და ავთანდილ შულავრელმა (არადა, თუ ასეა, მისი „შულავრელობა“ მარტოოდენ სადაურობაა, თუ ის ოსტატობით თვლის თავს იქაურად?). არც ის უნდა იყოს სათუო, რომ უკანასკნელი ბარაკონის ღმრთისმშობლის საკურთხევლის კედელს რომ გეგმავდა, სწორედ „ფეთხაინი“ ახსოვდა. ამას ისიც ემატება, რომ ერთი მხრივ, სიონი სანიმუშოდ ჰქონდათ XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში თბილისის სომხური ეკლესიების სურბ-ნიშანისა და ჯიგრაშენის გუმბათების ამშენებლებს. კიდევ მეტი, მას გაჰყურებს XVIII საუკუნის ბოლოსა თუ XIX საუკუნის პირველ ათწლეულებში თბილისისვე ნორაშენის არქიტექტორი, რომელიც სხვა მხრივ საკმაოდ დაუფარავად ცდილობს განასხვავოს თავისი ნაგებობა ქართველ-მართლმადიდებელთა სალოცავებისგან[85]. მეორე მხრივ, სიონ-ლარგვისის – ასე ვიტყვი სიმოკლისთვის, – ჯგუფი კარგად ეწერება მთელ მიმდინარეობაში, რომელიც XVII საუკუნიდან (იგივ ანანური!) XI-XIII საუკუნეების

[84] Л. Рчеулишвили, *Купольная архитектура VIII-X веков в Абхазии*, Тб., 1988, გვ. 71-72.

[85] ამ საკითხების წარმოჩენას ვეცადე წერილში „საქართველოში გრიგორიანული ეკლესიის აღმშენებლობის გამო“, კრ. *კავკასია აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის. ისტორიულ-ფილოლოგიური ძიებანი მიძღვნილი* ზაზა ალექსიძის დაბადების 75 წლისთავისადმი, თბ., 2012.

ხელობა-ხელოვანების გამოცოცხლებას ლამობს, ერთგვარად „ტრადიციონალისტურად“ იკვეთება და კარგადვე ეხმიანება მთლიანობაში ქართული კულტურის მიზანდასახულობასა და მისწრაფებას.

ასე და ამგვარად, გუმბათის ყელის მორთულობის განხილვამ მყარი ადგილი მიუჩინა თბილისის ბეთლემის ღმრთისმშობლის ტაძრის ხუროთმოძღვრებას არა მარტო გვიანი შუა საუკუნეების ქართული არქიტექტურის შიგნით, არამედ ის ამ ეპოქის უფრო ვიწროდ მოხაზულ წრეშიც მოაქცია[86]. გუმბათის მორთულობა, სხვათა შორის, იმის საუკეთესო საბუთსაც გვაძლევს, რატომ შემოვიფარგლეთ გრიგორიანული ტაძრის განხილვისას მარტოოდენ ქართული ნიმუშებით. სომხური ტაძრებისთვის თვალის გადავლებაც კი დაგვანახებს, რაოდენ მსხვაობარი გზით წარიმართა ჩვენს მეზობლებთან ხუროთმოძღვრული ძიება. პირველ ხანებში ჩვენი და მათი გუმბათების შემკობა უთუოდ მსგავსია – სომხეთშიც ყელს თაღნარი შემოუყვება. მართალია, განსხვავებანი მაშინაც ცხადია – განსაკუთრებული მკაფიოებით ეს, იქნებ, „ქოლგისებრი“ გადახურვის განხორციელებისას ჩანს. სომხეთში (მაგ., მარმაშენის ცნობილ ტაძარზე) წიბოს სვეტები, შესაგრძნობად მოცულობრივ-მომრგვალებულნი, გუმბათის „ფრონტონების“ ჩამოსაყრდნობია და სვეტი გუმბათის დაკბილულ, პროფილირებულ ძირთან ერთად მთლიან ფანჩატურს ჰქმნის, თვალისთვის – გუმბათის ყელზე, მის სარკმლებიან მრავალწახნაგსა თუ ცილინდრზე ზემოდან „ჩამოდგ-

[86] შესაბამის ნაგებობათა დაცულობა ხელს გვიშლის, დავადგინოთ მათ შორის კავშირი სხვა მხრივაც თუ იქნებოდა. უმთავრესი დაბრკოლება თბილისის სიონის ფასადების მდგომარეობაა – ისინი, როგორც ვიცით, დიდწილად XIX საუკუნეშია გადამოსილი, კარ-სარკმლების მოჩარჩოებიანად. თუმცა კი, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ჯვრები „ფეთხაინის“ ფრონტონებზე სიონის მკლავების გარე ზედაპირებზე მოთავსებულთ ეხმიანება. სამწუხაროა, რომ არ ვიცით, როგორი იყო სიონის პორტალები. სავარაუდოდ, „კვალზე შეიძლება დაგვაყენოს“ ჩვენი სამსჯელო ტაძრის ადგილშენაცვლებული ტიმპანის რელიეფმა. როგორც გვახსოვს, მასზე გამოქანდაკებულია ჩვილედი ღმრთისმშობელი ანგელოზთა თანხლებით. მისი შეხედვისას, პირველად, ის გაგახსენდებათ, „ღმრთისმშობლის დიდება“ ჩვენს ადრეულ ტაძრებზე რომ ჩნდება (ნაირგვარი იკონოგრაფიით!) – ქვემო ბოლნისში, ეძანის სიონში, კუდაროს ნადარბაზევში. „ჩვენი ეპოქის“ ნიმუშებზე ამგვარ რელიეფურ ხატებას, თითქოს, ვერ ვნახავთ. ამასთან კი, ყურადღებას შემდეგი იქცევს: სიონის დას. კარის თავზე ახლა მოზაიკური „ღმრთისმშობლის დიდებაა“ 1980-ნი წლებისა, რომელიც ამავ შინაარსის თავ. გრ. გაგარინის დაწერილ გამოსახულებას ჩაენაცვლა. ეს შეიძლება უბრალოდ დამთხვევაც იყოს – მაგრამ მცხეთის სვეტიცხოვლის მთავარი, დასავლეთი კარის თავზეც რომ ამგვარივე რამ ხატია, გვიანშუასაუკუნოვანი ხელობისა? იქნებ აქაც ერთგვარი ჯგუფი ისახება და თბილისის საკათედრო ტაძრის XIX და XX საუკუნეთა გამამშვენებელნი – ვინ იცის, უცოდნელადაც, – XVII თუ XVIII საუკუნეების დაკარგულ ხატებას იმეორებენ?

მულს“. ეს კიდევ ერთი გამოვლინებაა სომხური ხუროთმოძღვრებისთვის არსისმიერი თვისებისა – ნაწილთა თუ შემადგენელთა მკვეთრი განყოფისა (მაგ., სივრცეში – გუმბათისა და გუმბათსქვედა მონაკვეთებისა; გარედან – კედლის სიბრტყისა და ხუროთმოძღვრული მოსართავისა). თუ მასა და ქართულ ტრადიციას ამ კუთხით შევადარებთ (რაც დახასიათებას გულისხმობს და არამც და არამც – შეფასებას) შემდეგი შეიძლება ითქვას: სომხურ არქიტექტურაში მთელის შედგენილობის ჩვენებაა ღირებული, ქართულში – შემადგენელთა მთელისგან განუყოფლობა, მთელად შეზრდა. თუ ჩვენს სამსჯელოს მივუბრუნდებით: სომხურ ხუროთმოძღვრებაში არ მომხდარა სარკმლების საპირეთა გაგანივრება-გაპლასტიკურებით თაღნარის და ღიობთა მოჩარჩოებების ერთ, ძერწილ ფორმად გადაქცევა – იქ ან სადა ცილინდრისებრი მოცულობებია ან მხოლოდ და მხოლოდ თაღნარია. რაკი ასეა, ვერც ჩვენში დადასტურებული გარდასახვანი მოხდებოდა, რომელთა შესახებაც ზემოთ გვქონდა საუბარი.

ვნახოთ მაინც, რა გადაწყვეტას გვთავაზობენ გუმბათის ყელის მოცულობისას XVII-XVIII საუკუნეების სომეხი ხუროთმოძღვარნი. ასე, აგულისის წმ. ქრისტეფორეს 1671-1675 წლის ტაძრის გუმბათზე სიბრტყის ოდნავ აწევით სწორკუთხა „ჩარჩო“ ისახება, რომლის შიგნით – უკვე ჩაწევის გზით, – შეისრული თაღები მოექცა; ბერკრის წმ. სტეფანეს XVIII საუკუნის დასაწყისის ეკლესიაზე გუმბათის ყელის „ცილინდრზე“, სარკმლების ზევით კრონშტაინებზე შეისრული თაღებია შეკიდული. განსაკუთრებით კაზმულ გუმბათთაგან შეიძლება ვნახოთ ეჩმიაძინის 1627 წლისა – აქ წიბოებზე ხვეული, კორინთულის მსგავსი სვეტისთავებით მოთავებული სვეტებია მათზე გადაყვანილი თაღებით; წახნაგის შიგნითკენ ბრტყელი პილასტრებია, რომლებიც თაღოვნად მოსაზღვრავს ჩაწეულ სადა ზედაპირებს მის შიგნით სარკმლებით; თაღებს ქვემოთ – მედალიონებია მათში ნახევარფიგურებით; თაღებს ზევით ჯერ რომბებისა და თითქოსდა სიგანეში გაჭიმული რომბებისვე არშია, შემდგომ – ერთმანეთზე გადაბმული მედალიონები; არანაკლებ მრავალფეროვანია Darašamb-ის 1643-1655 წლების გუმბათის ყელი: აქ ქოლგისებრი სახურავია, ქვემოთ – კვლავ კორინთულისგვარკაპიტელებიანი გრეხილი სვეტები ჯაჭვისებრი ორნამენტიანი თაღებით; წახნაგ გამოტოვებით წყობის ნახატითა და ღარებით „დახატული“, ლილვით მოჩარჩოებული სარკმლები; თაღებს ქვემოთ – ჯერ ვარდულისებრი ფიგურები, შემდგომ – ოთხკუთხა ფილები წმინდანთა წელზეითი გამოსახულებებით; თაღთაშორისებში – ექვსფრთედებია, ფრონტონებში – ჯვრები ვარდულებით აქეთ-იქით, მათ ქვედა კუთხ-

ეებზე კი – პროტომები[87]. როგორც ვხედავთ, სომხურ ტაძრებზე ჩვენებისგან სავსებით განსხვავებული რამ ხდება – ან თაღნარის გამარტივება, ან მისთვის დამატებითი „სამკაულების“ შემატება, თაღსშიდა თუ თაღსგარეთა არეების ცალკეული ელემენტებით დატვირთვა. ალბათ, არ იქნება საჭირო იმის მტკიცება, რომ „ფეთხაინზე“ ამის მსგავსი არაფერია, მისი გუმბათის კომპოზიცია XI-XVIII საუკუნეებში საქართველოში მიმდინარე ძიებების შედეგიცაა და მათი რგოლიც.

უნდა ვიფიქროთ, რომ ამგვარ შედეგს სხვა ელემენტთა თუ მხარეთა შედარებითი გარჩევაც მოგვცემდა, ისაა მხოლოდ, რომ უფრო შემოვლითი და გრძელი გზებით მოგვიწევდა სვლა და დამატებითი კვლევაც დაგვჭირდებოდა. აი, თუნდაც, გეგმა – ორბურჯიანი croix inscrite მოგრძო დასავლეთი მკლავით, ხომ არის ჩვენი ხუროთმოძღვრებისთვის ჩვეულზე ჩვეული – მაგრამ მსგავს რასმე გვთავაზობს 1695 წლის ერევნის ზორავარის და ვანის ტბის მიდამოთა Kruć–ის 1712-1713 წლების ტაძრები[88]. მსგავსება-განსხვავების დადგენას, ამიტომაც ყველა ქართული გვიანი ტაძრისა ამ – და, ალბათ, კიდევ სხვა, – სომხურ ნიმუშთა ადგილზე გამოწვლილვითი დათვალიერება და შეჯერება-შეპირისპირება დასჭირდება. ასევე შორს წაგვიყვანდა საპირეების ან იმავ საკურთხევლის კედლის კომპოზიციის რკვევაც – სხვა თუ არაფერი, XIII საუკუნის სომხეთში ხომ არის სამთავნური კომპოზიციის გათავისების მაგალითები და აქაც ვერ აუხვალ ყველა ნიმუშის მიდევნებასა და, სასურველია, მათი მხატვრული რაობის ადგილზე განბჭობას. ჯერჯერობით კი მეტ-ნაკლები დარწმუნებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ თბილისის ბეთლემის ღმრთისმშობლის ტაძრის XVIII საუკუნის შუა წლების მშენებელნი ქართული მხატვრული ტრადიციის გამგრძელებელნი და მატარებელნი არიან და ეს უფრო არსებითია, ვიდრე იმის (თანაცვე – უიმედო!) „გამოძიება“ კულტურულად გაქართველებული სომეხნი[89] არიან ისინი თუ სარწმუნოებრივად „გაგრიგორიანებულ“-„გასომხებული“ ქართველები. ზევითაც გამოჩნდა, იმედია, რომ საკვლევი თბილისის ამ მნიშვნელოვან ტაძართან დაკავშირებით – ხელოვნებათმცოდნეობითადაც და სხვაფრივაც, – კვლავაც ბევრია; მგონია კი, რომ ამ ძირითად დასკვნას ვერაფერი შეცვლის.

[87] P. Donabédian, J.-M. Thierry, *Les arts armeniens,* არის, 1987, სურ. გვ. 562, გვ. 471; სურ. გვ. 153, გვ. 322; სურ. გვ. 475, გვ. 432, 512.

[88] იქვე, სურ. გვ. 768, გვ. 549; სურ. გვ. 705, გვ. 523.

[89] ან სულაც – ალ. სოლჟენიცინის დაკვირვებისა არ იყოს, „სულიერად ასიმილირებულნი“, ანუ სულიერად ქართველებად გარდასახულნი – როგორებიცაა რუსულ სინამდვილეში (ა. სოლჟენიცინის მაგალითებია!) ისააკ ლევიტანი ან ბორის პასტერნაკი.

# ქართული „დარბაზისა“ და სატაძრო ხუროთმოძღვრების მიმართებისათვის

*(საქართველოს სიძველენი,* 18, 2015, გვ. 25-34)

ჩვენს არქიტექტურას გაცნობილი თუ მისი მოყვარული არაერთი პირი იუცხოვებს, უთუოდ, სამსჯელოდ წინამდებარე ნარკვევის სათაურში გატანილი საკითხის არჩევას. მართლაც და, ვინ არ იცის, რომ ხალხურმა ხუროთმოძღვრებამ, ხალხურმა ბინათმშენებლობამ შეუქმნა ნიადაგი ქრისტიან მშენებლებს – ეს გ. ჩუბინაშვილის იმ დებულებათაგანია, რომელზედაც ჩვენში ნაკლებად კამათობენ, რომელსაც, პირიქით ხალისით იშველიებენ ხოლმე. ოღონდ საქმეც ისაა, როგორ არის გაგებული იგი, რა სახით ხდება მისი დამკვიდრება. რამდენიმე ათეული წელია მაშფოთებს უკვე, რომ დროდადრო ბ-ნ გიორგის მიეწერება მოსაზრება, ვითომც ქართველი გლეხკაცის[1] „დარბაზოვანი“ საცხოვრებლის შუანა გადახურვა, მისი ზეაღმავალი „გვირგვინია“ გუმბათოვანი შენობის ამოსავალი, რომ გუმბათი „გვირგვინის“ გარდანასახია, მისგანაა „განვითარებული“. ვიდრე ეს შეხედულება არახელოვნებათმცოდნეობით, უფრო არქეოლოგთა ნაწერებში გვხვდებოდა, ისიც „შინაურობაში“, შეგვეძლო თავი გვენუგეშებინა, აქ საგანგაშო არაფერიაო, არქიტექტურის ისტორიკოსებმა ხომ ვიცითო, საქმის ვითარება როგორიც არისო. მაგრამ ბოლო ხანს ამგვარი მტკიცება უკვე ვრცელ გერმანულენოვან ნაშრომშიც გამოჩნდა, რომელიც სამხრეთ კავკასიის ადრექრისტიანული ხუროთმოძღვრების ერთიანად მოაზრებას ჩემულობს – ანაგრეტ პლონტკე-ლიუნინგის ვრცელ წიგნში „ქრისტიანული არქიტექტურა კავკასიაში“[2].

---

[1] თუმცა „დარბაზი“ ჰქონიათ აზნაურებსაც და ქალაქის მცხოვრებთაც (მარტო ახალციხური დარბაზები რადა ჰღირს!). იხ. თუნდაც: Г. Чубинашвили, Грузинские дарбази (1926-1927 гг.), წიგნში: *Вопросы истории искуства,* т. I, Тб., 1970, გვ. 15.

[2] A. Plontke-Lüning, Frühchristliche Architektur in Kaukasien, Wien, 2007, გვ. 68: გ. ჩუბინაშვილის აზრით საქართველოში „ცენტრული ნაგებობა საკუთარ ნიადაგზე განვითარდა ადგილობრივი ხის დარბაზიდან“ (ხაზი ჩემია, დ. თ.).

ეს უკვე გვავალებს ნათლად განვსაზღვროთ, რას გულისხმობდა ქართული ხელოვნებათმეცნიერების დიდი დამფუძნებელი, ან კიდევ, რას ამბობდნენ მისი მოწაფეები, ეს კი ჩვენი ხუროთმოძღვრული ტრადიციის რაობის საკითხთანაც მიგვიყვანს. რას ნიშნავს, თუგინდ, როდესაც გ. ჩუბინაშვილი წერს, ქრისტიანობის საწყისი ხანის მონუმენტური არქიტექტურის „ფართო ხალხური საფუძველი გლეხკაცის საცხოვრებლის (ე. წ. „დარბაზის“) ფორმებით შეგვიძლია შევისწავლოთ“-ო; ან კიდევ: „ძველქართულსა და სასანიანთა არქიტექტურას საზიარო განწყობა [იმ აზრით, რაც ამ სიტყვას ფსიქოლოგიაში, კერძოდ, დიმ. უზნაძესთან აქვს – Einstellung დ.თ.], საერთო მხატვრული ძიებები და ხალხურ არქიტექტურაში ფართო რეალური ბაზისი აერთიანებთ (მხედველობაში გლეხური ე. წ.. „დარბაზი“ გვაქვს, ქართლური თუ მესხური)“.[3] იქნებ მართლაც შეგვიძლია ამ ამონარიდებში ის აზრი ამოვიკითხოთ, რომ ქრისტიანმა ქვითხუროებმა ხალხური მშენებლობის ხერხები გამოიყენეს? საბედნიეროდ, გ. ჩუბინაშვილს თავისი ხედვა სრული მკაფიოებით აქვს ფორმულირებული. ამწამს დამოწმებულ ნაშრომში „ქართული არქიტექტურის გზები“ (თავი 2) ის გვეუბნება – ქართული ბაზილიკის მშენებელი „სხვაგვარი, კუბური ცენტრული, შუაში გუმბათისებრი გვირგვინით ამაღლებული ფორმების მოაზრებას იყო ჩვეული“-ო, ხოლო კახეთის ხუროთმოძღვრების შესახებ ფუძემდებელ გამოკვლევაში კი ვკითხულობთ: „დარბაზი“ არის „გეგმით კვადრატული დარბაზი საფეხუროვნად ზეაღმავალი გადახურვით“ ანდა „კვადრატული სივრცე ცენტრისკენ აღმავალი გადახურვით“.[4] არა მგონია საცილო იყოს: სამივე მოყვანილ ნაწყვეტში საუბარი კონსტრუქციებზე, შენების ილეთებზე კი არ არის, არამედ სივრცის აგებულებაზე, იმგვარ მის აღნაგობაზე, რომელიც ეთავისებოდა ქართველ კალატოზს – და, რასაკვირველია, მის დამკვეთსაც. სახელდობრ კი, ჩვენებურ მშენებელს შემაღლებული ცენტრის მქონე კვადრატული სივრცე ჰქონია შეთვისებული. ამგვარივეა ქართული გუმბათიანი ქრისტიანული ტაძრის ძირითადი ბირთვიც და აქ ინასკვება ადრექრისტიანულ-შუასაუკუნოვან „იბერიელ“ ხუროთმოძღვართა კავშირი წინამორბედ სამშენებლო (ასევე მთლიანობაში აღებულ) კულტურასთან. ამიტომაცაა, მიიჩნევს გ. ჩუბინაშვილი, წინანდელი საქართველოს საეკლესიო არქიტექტურაში წამძღოლი გუმბათოვანი არქიტექტურა – რადგანაც საძირკვლად მას მონათესავე სივრცითი სახება აქვს, ანდა – რაც თითქმის იგივეა!

[3] გ. ჩუბინაშვილი, *ქართული არქიტექტურის გზები*, თავი 2 და 6.
[4] Г. Чубинашвили, *Архитектура Кахетии,* Тб., 1959, გვ. 202 და 207.

– თანაგვარი წარმოდგენა სასურველ სივრცით გარემოზე. პასუხად ამ დებულებისა დროდადრო შეგვახსენებენ, ჩვენს ქვეყანაში უგუმბათო, განსაკუთრებით ცალნავიანი ეკლესია რაოდენობრივად გუმბათიანზე ბევრად მეტი არისო. ამნაირი თუ მისთანა მსჯელობანი იმასღა მოწმობს, რომ მიგვივიწყვებია კითხვები, რომელთაც გ. ჩუბინაშვილი სვამდა და, ამის გამო, აღარც მისი პასუხები გვესმის ჯეროვანი სიზუსტით. საქმე კი ისაა, ბ-ნი გიორგისა და „შემდგომთა მისთა“ მზერის წერტილი ერთი და იგივე სულაც რომ არ არის. მისი პირველი მოწაფეებით მოკიდებული, ჩვენ ყველანი ქართულ ხუროთმოძღვრებას, საერთოდ ხელოვნებას, ასე ვთქვათ, „შიგნიდან“ ვხედავთ – იგი თითქოს ჩვენი მხატვრული „ქვეყნიერების“ შუაგულში იყოს, სხვა ყოველივე კი მას ახლოდანა თუ შორიდან ერტყმის გარს. სხვაა გ. ჩუბინაშვილის ხედვა. თუმცა ცოტა თუ გაეჯიბრება მას ჩვენი წარსულის დანატოვარის გონებისმიერ წვდომასა თუ განცდით აღქმაში, ის თავის, ლამის სულ „ყამირ“ საკვლევს „გარედან“ თუ არა, „გვერდიდან“ უმზერს; მისი გააზრება გ. ჩუბინაშვილთან ქრისტიანული სახვითი შემოქმედების 1910-1920-იანი წლებისათვის მეტ-ნაკლებად გამორკვეულ მოვლენებთან შეპირისპირებით ხდება – და ეს გახლდათ კიდეც მისი შემეცნების ერთადერთი შესაძლებელი გზა. ხოლო პირველი, რაც ურთიერთშეჯერებამ გამოაჩინა, შემდეგი იყო: ერთი მხრივ, საქართველოში ხუროთმოძღვართა ძიება არ წარიმართება ბაზილიკის სივრცით-მოცულობითი სტრუქტურის გარდასახვით (ნავების რაოდენობის ცვლა, ერთი ან ორი ტრანსეპტით გადაკვეთა და ა. შ.), მეორე მხრივ კი, VI საუკუნის ნახევრის აქეთ, გეზისმიმცემი, ხელოვანთა ძიების ახალი ტეხილების მომნიშვნელი ნაგებობები, მცირედი გამონაკლისის გარდა – გუმბათიანი ეკლესიებია. ამასთანავე, თუ რომის იმპერიის ფარგლებში გუმბათი ერთ წრესა ან ორ მრავალკუთხედზე ამოიყვანება, ჩვენში ის, როგორც წესი[5], სამ კვადრატულ ფუძეზეა დამყარებული. ერთიცა და მეორეც ჩვენს სამშობლოს ხუროთმოძღვრულ-ისტორიულად აღმოსავლეთ საქრისტიანოს წრესა და ძველი ირანის მხატვრულ-კულტურულ სიახლოვეს მოაქცევს. ამრიგად, გ. ჩუბინაშვილი გველაპარაკება არა რომელიმე ელემენტისა თუ ელემენტების შესახებ, არამედ ხუროთმოძღვრული მთელის შექმნის განსაზღვრულ წესზე, რომლის უთვალნათლივესი გამოხატულებანი, ცალკერძ, ხალხური „დარბაზია“, მეორეკერძ – ცენტრალურგუმბათოვანი თუ ჯვარგუმბათოვანი ქრისტიანული ტაძარი.

[5] ჩვენ ქვეყანაში სადღეისოდ ერთადერთი როტონდაა ცნონილი – ვარდისუბანში ნაქალაქარ დმანისთან, ამას გარდა, როტონდულია დრანდას ტაძრის შუა ნაწილიც – ერთიცა და მეორეც, უნდა ვიფიქროთ, არქიტექტურული „იმპორტის“ ნიმუშებია.

მაგრამ, თუ ასეა, ჯერ ერთი, რა მდგომარეობა გვაქვს სხვა სახის ნაგებობებში და, მეორეც, როდიდან მოდის და სადამდე აღწევს ჟამთა სიღრმეში ფორმათშემოქმედების ეს ტრადიცია? გ. ჩუბინაშვილის კვლევის ფარგლებში პირველ შეკითხვაზე პასუხი გარკვეულწილად გაცემულია – იგი ხომ არაერთგზის მიუთითებდა ქართული ბაზილიკების სივრცით სურათში „ცენტრულობის“ შემოსვლასა და საკუთრივ – ბაზილიკური „სიგრძივობის“ გაქარწყლებაზე. მაგრამ რა ვუყოთ, ვთქვათ, ცალნავიან ეკლესიებს, იქ თუ ჩანს „ქართული“ ფორმათშეგრძნება? ვფიქრობ, ამისა და ჩვენი მეორე კითხვის გარკვევაში მეგზურობას ბ-ნი ლ. რჩეულიშვილის ნააზრი გაგვიწევს.

როგორც ცნობილია, ბ-ნი ლეოს სამეცნიერო ღვწის ერთი მნიშვნელოვანი მიმართულება „ქართული საცხოვრებელი სივრცე“ გახლდათ[6]. საგულისხმოა ჩვენს განსჯათათვის კიდევ ერთი გარემოება – ჩემი თაობისა თუ ჩვენზე უფროს ადამიანებს ემახსოვრებათ, რა ცხარე კამათი იმართებოდა ხოლმე – ზოგჯერ თბილისის სამხატვრო აკადემიის დერეფანშიც კი! – ლ. რჩეულიშვილსა და თელავის საშ. სკოლიდან მოყოლებული მის განუყრელ მეგობარს, ბ-ნ ლონგინოზ სუმბაძეს შორის. ყველამ იცის, რაოდენი ჯაფა შეალია ბ-მა ლონგომ „დარბაზის“ შესწავლას – არა მხოლოდ როგორც მკვლევარმა, თანაცვე ვითარცა ფოტოგადამღებმა და ამზომველ-ჩამხატავმაც[7]. რაღა ჰქონდა საცილო ამ ორ სწავლულს? რაღა თქმა უნდა, არა უბრალო გაუგებრობა, როგორზეც ზემოთ ვილაპარაკეთ, არა – ბევრად უფრო არსებითი რამ: რა არის უმნიშვნელოვანესი „დარბაზის“ რაობისათვის, თავად მისთვისაც და მთლიანად ქართული არქიტექტურისათვისაც. ლ. სუმბაძე მიიჩნევს, რომ თავიდათავი – „გვირგვინია“, მისი კონსტრუქცია თუ მისი ტექნიკურ-მხატვრული განხორციელება; ლ. რჩეულიშვილის აზრით კი, „გვირგვინი“ როგორც ასეთი, თვითონაა ერთ-ერთი განსხეულება უფრო არსებრივი, უფრო მრავლისმომცველი პრინციპისა. დამახასიათებელია, ამ მხრივ, სად ეგულება ერთსა თუ მეორე მეცნიერს მოგვიანო „დარბაზის“ პირველსახე. ბ-ნი ლონგოსთვის ეს – „ქვაცხელების“, მტკვარ-არაქსის კულტურის მატარებელთა მიერ ნაგები სახლებია – კვადრატული, ხის გადამხურავი კონსტრუქციითა და –

[6] ასე ჰქვია კიდეც ერთერთ თავს მისი ნაშრომისა „ძველი ნასახლარები ბორჯომ-ბაკურიანის მიდამოებში“, რომელშიც შეჯამებულია ამ საკითხებზე თითქმის 30-წლიანი მუშაობის შედეგები (იხ. მისი ნაწერების კრებული *ქართული ხელოვნების ისტორიის ნარკვევები*, თბ., 1994).

[7] მისი ნაკვლევი თავმოყრილია დიდრონ წიგნში *Архитектура грузинского народного жилища ‹‹дарбази››*, Тб., 1984.

მისი ვარაუდით, რომლის შემოწმებას, ალბათ ვერასდროს შევძლებთ, – შუაში ამოყვანილი გვირგვინითაც. ლ. რჩეულიშვილს კი ქართული ხალხური ბინათმშენებლობის გრძელი გზის ათვლის წერტილად კიდევ უფრო ადრეული, შულავერის გორა – იმირის გორის ალიზით ნაგები ზარისებრი სახლები ესახება. აი, რას წერს იგი: „შულავერის გორის ნასახლარებში საცხოვრებელი ოთახისათვის შემოფარგლული შიდა სივრცეს გეგმაში საფუძვლად ედება აშკარად გამოხატული ცენტრულობა, სიმაღლეში კი ასევე ცხადად გამოაშკარავებული შვეულად აღმართული ღერძი. ეს მეტად მნიშვნელოვანი და მრავლისმთქმელი ფაქტია იმდენად, რამდენადაც ადრინდელ საფეხურზე გამომუშავებული ტრადიცია (სივრცით სტრუქტურაში შვეული ღეძისათვის უპირატესობის მინიჭება) ღრმად იბეჭდებოდა ბინადართა ფსიქიკაში და განვითარების შემდგომ, უფრო მაღალ ეტაპზე, ცხოვრების ახალ ვითარებასთან შეგუებულ-შეჯერებული, კვლავ იბადებოდა – როგორც კონსტანტა – გადაეცემოდა თაობიდან თაობას“[8]. როგორც დავინახეთ, ბ-ნი ლეოსთვის უმთავრესი, თვით ცენტრულობაზე უფრო სიღრმისეულიც კი – შეული ღერძის გამოკვეთაა, სხვა ყველაფერი კი, რაგინდა იყოს კონსტრუქცია, მასთან მიმართებით მხოლოდღა კერძო გამოვლინებაა, თავის თავად, ცხადია, არამც და არამც უმნიშვნელო. ამიტომაც, ბ-ნი ლეოს თვალში ქვემო ქართლში ნაპოვნი მრგვალი ქოხებიცა და შიდა ქართლში მიკვლეული კვადრატულ-ხისბოძიანი სახლებიც ერთი ძირეული მიდგომის ხორცშესხმანია და, ამასთანავე ერთად, სწორედაც იმ „ფართო ხალხური საფუძვლის“ არსებობის დამადასტურებელნიც, რომლის ნაგვიანევ წარმომადგენლებად გ. ჩუბინაშვილი XVIII-XIX საუკუნეების ქართლურ და მესხურ „დარბაზებს“ ხედავდა. ასევე აფასებდა ამ უძველეს საცხოვრებლებს მათი აღმომჩენი, ბ-ნი ალექსანდრე (ლალი) ჯავახიშვილიც[9] და, სავარაუდოდ, გ. ჩუბინაშვილიც. ამას უნდა მიგვანიშნებდეს ბ-ნი ლალის ასეთი მონათხრობი: შულავერის გორის გათხრების პირველსავე წელს არქეოლოგის თვალს გამოუმწვარი თიხის შეზნექილზედაპირიანი ნატეხები მოხვედრია და ერთ-ერთი მათგანი მას ს. ჯანაშიას სახ. საქართველოს სახ. მუზეუმში თავის სამუშაო ოთახში დაუდია; ერთხელაც მასთან, რაღაც საქმეზე, გ.

[8] ლ. რჩეულიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 151.

[9] იხ. მისი: *Строительное дело и архитектура поселений Южного Кавказа V-VII* тыс. до н. э., Тб., 1973.

ჩუბინაშვილი შემოსულა[10], ზემოხსენებული ფრაგმენტი შეუნიშნავს და უკვე კარისკენ გაბრუნებულს, ერთიღა ჩაულაპარაკებია – „არქიტექტურა ეძებეთ-ო“ (Ищите архитектуру). ვფიქრობ, არ უნდა იყოს საეჭვო, რომ თვალის ერთი შევლებით, მან ეს ნაშთი თავისი ლამისაა ნახევარსაუკუნოვანი ვარაუდის შესაძლო დამამტკიცებლად იგულვა.

ამრიგად, თუ გ. ჩუბინაშვილი ქართულ ტაძართმშენებლობაში გუმბათოვნების პირველობის მიზეზების ძიებამ ხალხურ ცენტრირებულ საცხოვრებელთან მიიყვანა, ლ. რჩეულიშვილმა სახლის ისტორიული ფორმების „საერთო მნიშვნელის“ წარმოსაჩენად წინ სივრცის შვეულად ამართულობა წამოსწია. ვგონებ, ეს ფიქრის შემდგომი მსვლელობის მანიშნიც გახლავთ. ამასთან დაკავშირებით უპრიანია გავიხსენოთ სირიულ ხუროთმოძღვრებაზე ერთი საუკუნის წინანდელი დაკვირვება – ვენელმა მკვლევარმა ჰაინრიხ გლ◌უკმა იქაურ ბაზილიკებში, რომელნიც ქაღალდზე, ცხადია, წაგრძელებულ სწორკუთხედად დაიტანება, ამ სახის „ჩვეულებრივ“, რომაულ თუ ეგეოსურ ნაგებობათაგან ძირშივე განსხვავებული სივრცული სახება დაინახა. ცნობილია, როგორ წარმოუდგება ტაძარში შესულს „რიგიანი“ ბაზილიკა: ის თავს საკურთხევლისაკენ, ერთ ხაზზე გადაჭიმული ინტერიერის კიდეზე მდგომად შეიგრძნობს. სირიული აღმოსავლეთის ეკლესიაში კი შეიძლება სულ სხვაგვარი რამ დაგხვდეთ – შესვლისას სივრცე წინ მოძრაობისა თუ წინისკენ მიმართული მზერის მიმართულების მართობულად, მის აქეთ-იქეთ გაიშალოს. ამდენად, პირველ შემთხვევაში შეიძლება შენობის „სიგრძითობაზე“ ვილაპარაკოთ, მეორეში კი ნაგებობის „სიგანივრეზე“[11]. ეს უკანასკნელი „განივი“ ინტერიერი ხან ნივთიერადვე ასეთია, ასე დაგეგმარებულ-ამოყვანილი (კერძოდ, საკურთხეველიცა და მთავარი შესასვლელიც გრძივ კედლებზეა მოწყობილი), ხანაც დასავლეთ-აღმოსავლეთ ღერძზე განვითარებული ნაგებობების სამხრეთიდან და ჩრდილოეთიდან კარების დაყოლების წყალობით თვალისთვისღაა ასე მოწყობილი. ასეცა და ისეც, წმინდა მხატვრული თვალსაზრისით შედეგი ერთგვარია – დღე-

[10] ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი, როგორც ვიცით, თავისი არსებობის პირველი 46 წელი საქართველოს მუზეუმის „ქვედა“, ლ. გუდიაშვილის ქუჩაზე გამავალ შენობაში (ყოფ. ქალთა II გიმნაზია, ალბერტ ზალცმანის აშენებული), მეორე სართულზე იყო დაბინავებული – კიბიდან ხელმარჯვნივ, დერეფნის შუაწელზე (მარჯვნივვე) დირექტორის კაბინეტი იყო (მასში „შეხიზნული“ ნახაზების არქივებით და მისთანებით), ა. ჯავახიშვილის ოთახი კი იმავ დერეფნის ბოლოში, მარცხენა მხარეს მდებარეობდა.

[11] H. Glück, Der Breit-und Langhausbau in Syrien, Heidelberg, 1916; სირიული ნაგებობების მსგავსი დახასიათება შეიძლება ვნახოთ პეტერ გროსმანთანაც P. Grossmann, S. Michele in Affricisco in Ravenna, Mainz, 1973.

ვანდელი მნახველი თუ უწინდელი მლოცველი სვლის მიმართულებას ცვლის და წინისკენ კი არა, გვერდზე ინაცვლებს. ისღაა, რომ პირველი რიგის ნაგებობებში საკურთხეველი მას მუდამ თვალწინ აქვს, მეორე რიგისაში კი მხოლოდ აღმოსავლეთისაკენ მიტრიალებისას ჩნდება. ახლა გავიხსენოთ პირველი შთაბეჭდილება, რასაც ქართულ უგუმბათო ეკლესიაში ვღებულობთ: ბაზილიკაში გვერდიდან შესულს[12] თვალი მოპირდაპირედ მდებარე ნავთგამყოფი თაღის მაღლივ პროპორციას „აფასებს“, თან სიმაღლეს თაღების ასწვრივ გაჭრილი სარკმლებიც ემატება (იხ., მაგ., კაწარეთის სამება). დასავლეთიდან გინდა ბაზილიკაში, გინდა სხვა რომელიმე ტიპის უგუმბათო ნაოსში შებიჯებისას, ერთგვარ „მზომად“ უკვე საკურთხევლის აფსიდის მოყვანილობა გამოდის – მზერა მაშინვე კონქის წვერს პოულობს და მასსა და იატაკს შუა მანძილს „მონიშნავს“. თუ რაოდენ ქმედითია სიმაღლის განზომილება, პირადად მე ზეგაანის სამეკლესიაინმა ბაზილიკამ მასწავლა: ადგილზე ნახვისას მისი შუა სადგომი ყოველ ჯერზე ტანწყობილ-შეკრულად, შესვლისთანავე ერთიანად შესაგრძნობად „მენახვებოდა“; და მარტო მაშინ, როდესაც მასზე წერა მომიხდა და ნახაზებს ჩავაკვირდი, დავრწმუნდი, რომ ის საკმაოდ წაგრძელებულიცაა და სამხრეთი, მთავარი კარიც დასავლეთისკენ საგრძნობლად აქვს გაწეული; ერთიცა და მეორეც, თითქოსდა, შიგნით მოხვედრილს პირველი გახედვისას და მერეც, მძაფრად სიგრძივობას უნდა განაცდევინებდეს, არადა, მას საერთოდ ვერ ამჩნევ. როგორც ეტყობა, ხუროთმოძღვარმა, როგორც კედელ-კამარების, ისე სხვა ელემენტების (მაგ., დიდრონი შესასვლელებისა და სარკმლების) სიგრძე-სიგანე-სიმაღლის ისეთი თანაფარდობა მოძებნა, რომელიც მხედველობით ხატებაში უპირატესობა ამართულობას – არა „ზესწრაფვას“! – ვერტიკალის მეტობას (რაც, სულ ცოტა, ჩვენს ხუროთმოძღვრებაში მაინც ვერტიკალიზმს ყოველთვის როდი უდრის) – მიანიჭა.

ზეგაანის ყველაწმინდისგან მიღებული შთაბეჭდილების აღსაწერად სიტყვა „შეკრული“ მოვიხმე. რა თქმა უნდა, ეს შეგნებულად, გნებავთ, განზრახაც გავაკეთე. მართლაც, თუკი ვამბობ, შიდა სივრცე ქართულ ტრადიციაში არც სიგრძივია, არც განში გასული, არამედ მისთვის „მაღლითობა“ არის მეთქი განმსაზღვრელი, ამით მის მეტსა

[12] საფიქრებელია, რომ მთავარი შესასვლელი სწორედ აქედან იყო ხოლმე – არა მხოლოდ მაშინ, როდესაც, როგორც ბოლნისის სიონში, დას. კარი საერთოდ არ არის, არამედ მისი არსებობისასაც – რატომრაც მაინცდამაინც სამხ. კარს ხომ ჰქონდა სამკაულად „ჯვრის ამაღლების“ რელიეფი ანჩისხატის ეკლესიას (რ. გვერწითელი, *წმ. მარიამის ეკლესია თბილისში – ანჩისხატი*', თბ., 2001, გვ. 92).

თუ ნაკლებ დაკუმშულობასაც ვგულისხმობ; ზედმეტი მრავალსიტყვაობის გარეშეც ნათელი უნდა იყოს: სიმაღლის მეტობა შეუთავსებადია რაიმენაირ გაწელილობასა თუ განრთხმულობასთან. სხვანაირად თუ ვიტყვით: შვეულობის სიმძლავრეს გარკვეული კომპაქტურობაც უნდა ახლდეს. ჩვენი ტაძართმშენებლები, როგორც ყველამ ვიცით, შენობის „ტანის“ გვარიანი დაგრძელებისასაც ახერხებდნენ სიმაღლის გამოვლენას (მაგ., ურბნისი) ანდა სივრცე-მოცულობის შვეული ღერძის ირგვლივ თავმოყრას (თუგინდ არსუკიძის სვეტიცხოველი გავიხსენოთ). ამასთან კი, შემთხვევითი არ უნდა იყოს საქართველოში მოკლე თუ კვადრატულობას მიდრეკილი გეგმების სიჭარბე. განსაკუთრებით მრავლისმთქმელი, წარმოიდგინეთ, ჩვენებური და სომხური ან კიდევ სირიული ცალნავიანი ეკლესიების ტაბულების შედარებაა. ერთგანაც და მეორეგანაც ისეთი „სიგრძივობის“ ნაგებობებს მოჰკრავთ თვალს, რაგვარსაც ჩვენში ვერსად წააწყდებით.

კიდევ უფრო ერთმნიშვნელოვან სურათს გვთავაზობს საცხოვრებლის არქიტექტურა. პირველი, რაც ამ მხრივ იპყრობს ყურადღებას – კვადრატული გეგმის უპირობო ბატონობაა. ბრინჯაოს ხანიდან ვიდრე დღევანდლამდე უამრავი ტოლგვერდა თუ მას მიახლოვებული სწორკუთხედის მოყვანილობის შენობას ნახავთ. თავისთავად ცხადია, კვადრატულია ყველა დროისა და ნაირსახეობის შუაცეცხლიან-გვირგვინიანი „დარბაზი“ – ელინისტური ხანისა იქნება იგი (ბამბების ნამოსახლარი), ადრე შუა საუკუნეების (ძველი თორის ქვის ნასახლარები), თამარის ხანისა (ქვემო ქართლი) თუ ყველასათვის ცნობილი XVIII-XX საუკუნეების ნიმუშები. თუმცა კი „თავისთავად ცხადი“ მათი ტოლგვერდობა, იქნებ, პირობითადღა იყოს. ზოგად ხაზებში თავად „დარბაზიცა“ და მისი მტკვარ-არაქსული წინასახეც ხომ საკმაოდ ახლოსაა ეგეოსურ მეგარონთან – იქაც ოთხ ბოძს შუა მოქცეული კერაა საცხოვრებლის დვრიტა. მაგრამ მეგარონების მეტი წილი კვადრატული სულაც არ გახლავთ – შესაბამისი მცირეაზიული (ე. ი. ჩვენთვის ძალზე ახლო) მაგალითების უმრავლესობა სწორედაც მეტად დაგრძელებულია და, ასე ვთქვათ, „ქართული თვალით“, ოთახზე მეტად დერეფანს ჰგავს. ასე რომ, ტიპოლოგიისა და გეომეტრიის ნიშანდობლივ ჩვენებური ერთობა „ბუნებრივი“ ჩვენთვისღა, ჩვენს კულტურულ სივრცეშიღა არის. სხვაგვარ სახლებს თუ გადავხედავთ, ასევე თითქმის კვადრატული ყოფილა, მაგალითად, ხოვლეგორისა და სამთავროს უშუაცეხლო ბრტყელჭერიანი სახლები ანდა უფლისციხის კლდეში ნაკაფი სადგომები; კახეთის შუასაუკუნოვან სასახლეებზე ეს თუ ნაკლებად ითქმის,

გეგუთის სასახლეს კვადრატული არა მხოლოდ შუანა, გუმბათოვანი მონაკვეთი აქვს, სხვა სათავსებიც და – იქნებ ესაა ყველაზე საყურადღებო – ის ბუხრიანი სადგომიც, სასახლის უძველეს ნაწილს რომ წარმოადგენს; მრავლადაა კვადრატული ან „მოკვადრატო“ ოთახები XVII-XVIII საუკუნეთა აღმოსავლეთ საქართველოს სათავადაზნაურო სასახლეებშიც; საგულისხმოა შემდეგიც: ბ-მა ლ. რჩეულიშვილმა თელავის სამეფო სასახლის მის შესაძლო პროტოტიპთან, ისფაჰანის ჩიჰილ-სუტუნთან შედარებისას „სიგრძივობის“ კლება დაადგინა[13]. კვადრატისებრ გეგმებს ნახავთ XIX საუკუნის ქალაქური საცხოვრებლების მასალის თვალიერებისასაც, რასაც კიდევ ერთი რამ სდევს თან – ანფილადურად დაგეგმარებულ ამ სახლებში, ოთახები არა მარტო ერთ ღერძზე გამავალი კარებით უკავშირდება ერთი მეორეს, არამედ ყოველ მათგანს საკუთარი, ეზოს აივნისკენ გაჭრილი გასასვლელ-შემოსასვლელიც აქვს; ეს, რასაკვირველია, თუ არ აუქმებს, გვარიანად ანელებს ანფილადურობის სივრცით-კომპოზიციურ არსს, რაც ერთი სადგომიდან მეორეში წრფივად (პოტენციურად უსასრულო!) მუდმივ გადასვლაში მდგომარეობს და ყოველ ცალკე სივრცეს თვითმყოფობას უბრუნებს, თავისი „მაღლითობა“–„კომპაქტურობიანად“. ეგებ ჩვენს სასაუბროს ვცილდები კიდეც, ოღონდ, ვფიქრობ, არც იმის უთქმელობა იქნება, კვადრატულოთახიანობა დასავლეთ საქართველოს სოფლის სახლთა თვისებაც რომ არის, ჯარგვალით დაწყებული და ოდა-სახლით დამთავრებული; და აქაც ამგვარ გადაწყვეტას ფრიად ღრმა ფესვები აქვს – ვიტრუვიუსის „კოლხური სახლი“ ხომ კვადრატულ-ზეაღმავალ შენობად ინტერპრეტირდება. დასასრულ, ოცი წელი იქნება, ჩემს სტუდენტებს ვეკითხები, რა მოხაზულობის ოთახი გირჩევნიათ-მეთქი და მეუბნებიან, კვადრატულიო; კიდევ უდრო მეტი ხანია, იგივე ბინის გადამცვლელი თუ მძებნელი ნაცნობ-უცნობებისაგან ჩამესმის. ამიტომაც ვბედავ ვთქვა, რომ ყოვლისუარმყოფლობისა და ყოვლისდავიწყების განწყობილების მიუხედავად, ეს ერთი რამ, ჩვენი „სივრცითი გემოვნება“ მაინც, ჩვენი და ჩვენი ქვეყნის ოდინდელ მკვიდრთა მაკავშირებელი გამოდის.

აქვე ორ შემოდავებასაც უნდა შევეხმიანო, რომელნიც გნებავთ გამოთქმული, გნებავთ გამოუთქმელი, წინ აუცილებლად დამხვდება. პირველი მიახლოებით ასეთია: კი მაგრამ, განა კომპაქტურობა – შვეულობა-ცენტრულობა ანდა, კერძოდ, იგივ ცენტრულ-გვირგვიანი საცხოვრებლები მარტო ჩვენში არსებულა, განა გუმბათოვნება, როგორც

[13] ლ. რჩეულიშვილი, ქ. თელავის მეფეთა სასახლე, დასახ. კრებული, გვ. 206.

განმსაზღვრელი ღირებულება, გნებავთ თვისობრიობა, არა სხვა ქვეყნის არქიტექტურას ეთქმის? პასუხი ორსავ კითხვაზე დადებითი იქნება – დიახ, არსებულა; დიახ, ეთქმის. ყველას კარგად მოგვეხსენება, გვირგვინიანი სახლებით სამხრეთ კავკასია-პამირ-ჰიმალათები რომ იყო ოდესღაც მოფენილი; ისიც, გუმბათური სივრცე თუნდაც ჩვენი მეზობელი სომხეთის ისტორიული ხუროთმოძღვრებისათვისაც რომ ყოფილა წამყვანი მნიშვნელობისა. ერთია მხოლოდ: ისევე როგორც არც ერთი ქართული „დარბაზი“ იქნება თუ ეკლესია, არაა ნებისმიერი სხვის სრულად იგივეობრივი, ასევე, როგორც ეტყობა, ერთი ქვეყნის ტიპოლოგიურად მსგავსი მაგალითებიც სხვაობს ყოველი სხვის ნიმუშთაგან. სამწუხაროდ, ამ განსხვავებებს, მით უფრო, რაც ხალხურ არქიტექტურას შეეხება, ნახაზითა თუ ფოტოსურათით ძნელად თუ მოიხელთებ. ამიტომ სულ მოკლედ, იმასღა ვიტყვი, რაც ადგილზე საკუთარი თვალით მინახავს: თუ ჩვენებურ „დარბაზში“ გვირგვინი ქვედა, კუბური სივრცის გაგრძელებად აღიქმება, მის დავიწროვება-ამაღლებად, ანალოგიურ სომხურ „გლახათუნში“ ის თითქოს ხუფად ადგასო ზედა-წახნაგ-ამოჭრილ სივრცით პარალელეპიპედს. დავსძენ აქვე, რომ ასეთი „გამიჯნულობა“ შეიძლება სომხურ გუმბათოვან ტაძარშიც დავადასტუროთ, რაც მსხვაობარ ესთეტიკასთან მიგვიყვანს (რასაკვირველია, აქ უმჯობესობა-უდარესობაზე კი არა, „ხედვასა“, „განცდასა“, თუ რასაც ინებებთ ის დაარქვით, იმაზე გვაქვს საუბარი, რაც ამა თუ იმ კულტურის ერთ თვისებათაგანს შეადგენს); სახელდობრ, შეიძლება ითქვას, რომ ქართველი ოსტატი მთლიანობას გვიჩვენებს, რომელშიც ცალკეული ნაწილები ამოიკითხება, სომეხი ოსტატისათვის კი მხატვრული „სიმართლე“ იმ ნაწილთა ჩვენებაა, რომელნიც მან მთლიანობად შეანაწევრა.

მეორე საყვედური უფრო ფართო, შეიძლება ითქვას, „იდეური“ თუ „იდეოლოგიური“ ხასიათისაა. ყველა ჯურის ეროვნული ნიჰილისტი, წინანდელი მარქსისტი იქნება ეს,[14] თუ აწინდელი „ლიბერალი“, „ქართული ტრადიციის“ და ა. შ. გაგონებაზე იმწამსვე შემოგვიტევს და „შეგვარცხვენს“ – ათასწლეულების წინათ რომელი „ქართველები“ ნახეთ და რომელი „ქართული“ კულტურაო, ეს ყველაფერი ნაციონალისტური გამონაგონი არისო. რაღა თქმა უნდა, ყველამ ვიცით, „საქართველოსა“ და „ქართველის“ ცნებები ბოლო ათასი წლის კუთვნილება რომაა; არც

[14] იხ. მაგ., კომუნისტური პარტიის გარექტორებული მუშაკის, კარლო ორაგველიძის მიერ ივ. ჯავახიშვილის „ქართველი ერის ისტორიის“ განქიქება (დაიბეჭდა: *ტფილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომები*, V, სერ. I, ტფ., 1936; ხელმეორედ დანართად წიგნში: რ. მეტრეველი, *ივანე ჯავახიშვილი*, თბ., 2012, განსაკუთრებით გვ. 163-169).

ისაა ახალი ამბავი, ეთნოგენეზის საკითხები რთულზე რთული რომ გახლავთ. აქ არც იმის ადგილი და დროა, ამაზე საუბარი გაიბას და სხვაც თუ არაფერი, არცაა ეს ჩემი ხელობისა. ისღა შემიძლია მოგახსენოთ, რას ნიშნავს „ტრადიცია“ და „ქართულობა“ ჩემი, ვითარცა ხელოვნების ისტორიკოსის გადასახედიდან. როგორ ვადგენთ, მართლაცდა, რისიმე „ქართულობას“? ჩემის აზრით, ეს დაახლოებით შემდეგნაირად ხდება. წარსულში რაღაც მოვლენის (ფორმის, ელემენტის) შემჩნევისას ჩვენ თვალს მივადევნებთ ხოლმე მის მყოფობა-არმყოფობას იმჟამიდან დღევანდლამდე; იმასაც ვირკვევთ, რამდენად ნიშნეულია ის შემდგომ დროთა მხატვრულ ნაქმნთათვის, რამდენად უდევს წილი ჩვენი ხელოვნების ქმნადობა-გარდასახვაში. დიდად მაშინაც კი არ იცვლება რამე, ამ „რაღაცის“ წარმომავლობა ზედმიწევნით თუ არის ცნობილი. აი, მაგალითად: ქვის სუფთად თლა ეგრმა და ქართლელმა ოსტატებმა ელინთაგან აითვისეს – ამაზე არავინ დავობს; მაგრამ ნუთუ ვინმეს, თუგინდ „ხელოვნების ტრანსფერის“ ან მისი წინაპრის, „გავლენათა თეორიის“ იდეებით შეპყრობილს, ბოლნისის სიონის ან ბარაკონის ტაძრის პერანგზე ფიქრისას ძველი საბერძნეთი გაახსენდება? თლილი ქვა უკვე ქრისტეს აქეთ V და, მით უმეტეს, XVIII საუკუნეში იმდენი ხანია უკვე ადგილობრივ ოსტატთა თვალსაწიერში მოხვედრილი, რომ იგი მათ „საკუთრებად“ ქცეულა; ხოლო მის სადაურობას, გ. ჩუბინაშვილის სხვა საგანზე ნათქვამისა არ იყოს, „აქტუალური ინტერესი ეკარგება“[15]. პირუკუ, იმავ ელინთაგან მოსესხებული ორდერული ელემენტები, ვერა და ვერ გახდა ჩვენს ხელოვანთათვის ისე სისხლხორცეული, როგორც – აღორძინება-ბაროკო-კლასიციზმის თაობაზეც თუ არას ვიტყვით! – დასავლეთევროპელი, რომანული თუ გოთური ყაიდის ხუროთმოძღვარ-ქვისმქანდაკებელთათვის – ვერც ანტიკურ ხანაში და ვერც XIX საუკუნეში; ჩვენს კალატოზთათვის ფასეულად ორდერული კოლონები თუ სვეტები იმ შემთხვევაში იქცევა, თუ ისინი XIX საუკუნის აივნების „უწონად“ ხის სვეტებად გარდაიქმნება ან, ვთქვათ, იონიური კაპიტელის შემთხვევაში, X საუკუნის ჯავახ და ქართლელ მქანდაკებლებსა ან (უკვე XX-ში) არჩილ ქურდიანის დეკორატიულ ფანტაზიას საბაბად მოევლინება. მოგვიგებენ – ეს სულ სხვაა, ძვ. წ. IV- ახ. წ. III საუკუნეთა თუ შუა საუკუნეების ეგრ-კოლხებიც და ქართლელ-იბერებიც ნამდვილად დღევანდელი ქართველობის წინაპართაგანი არიან, 6 და 8 ათასი წლის წინანდელებზე ამასვე როგორ იტყვისო კაცი. ვერ იტყვის, რასაკვირველია – პრინციპი კი იგივე რჩება. ჩვენ ხომ იმას არ ვმკითხაობთ, ქა-

[15] Г. Чубинашвили, Иранские влияния в памиятниках архитектуры Грузии, წიგნში: *Вопросы...*, т. I, გვ. 319.

რთველურ, პროტოქართულ ან პროტოსემიტურ და ა. შ. ენაზე თუ უბნობდნენო მტკვრის ხეობის ძველისძველი მაცხოვრებლები. ნაცვლად ამისა ერთსღა ვკითხულობთ: შემორჩა თუ არა რაიმე სახით მათი ნაქმნარი შემდგომ საუკუნეებს, აიტაცეს თუ არა მათი მონაფიქრ-ნაკეთები, მათი გამოცდილება ჩვენს მიწა-წყალზე მცხოვრებმა მოგვიანო თაობების ოსტატებმა. მგონი, გვაქვს უფლება ვთქვათ, რომ კი. ხოლო თუ ასეა, განურჩევლად იმისა, რა ტომის კაცი ძერწავდა შულავერის თუ იმირის გორების ალიზის სახლებს და რა მოდგმის მშენებელი ლესავდა თიხით ქვაცხელების შენობათა კედლებს, კულტურულად, სულიერად, ჩვენ მათ კვალში ვდგავართ. ამ თვალსაზრისით მაინც, ჩვენ ისევე ვართ მათი ჩამომავლები, როგორც დღევანდელი მევენახე იმ მეურნისა, ვინც ქვემო ქართლში პირველი ვაზი ჩაყარა, ხოლო ახლანდელი ლითონის ოსტატი იმ მომპოვებლებისა, უხსოვარ დროს მაღაროებიდანა და მდინარეებიდან ოქრო და სპილენძი რომ ამოჰქონდათ.

# ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიისათვის

(*მეცნიერება და კულტურა,* I, 2013, გვ. 99-112)

მეცნიერებსა თუ მეცნიერებას მიძალებულ ჟურნალისტებს გამორჩევით უყვართ ორი სიტყვა, ესენია: „საიდუმლო“ და „აღმოჩენა“. რა თქმა უნდა, ამ ქვეყნად თავსატეხიც ბევრია და აქამდე უცნობის მიგნებაც დიდად გასახარებელი. საქმე ისაა მხოლოდ, რას მივუყენებთ ამ ცნებებს, რას – რას ვუწოდებთ; ძალიან ხშირად, ზოგჯერ მეტისმეტადაც კი, ისინი სრულიად უადგილოდ მოიხმარება. ასე, მაგალითად, დაუჩემებიათ, გაუგებარიაო, სამხრეთამერიკული ან, გნებავთ, სამხრეთქართული მეგალითური სამოსახლოები როგორ უნდა აშენებულიყოო და მათ არამიწიერ წარმომავლობაზე მიგვანიშნებენ. თუმცა ინკებისა თუ თრიალეთ-ჯავახეთის ნაგებობებზე რა გვეთქმის, თუ კი „ამოუხსნელს“ ეგვიპტურ პირამიდებზეც გაიძახიან, სადაც მშენებლობის წარმოებაც ცნობილია, მშენებელთა ბინებიცაა ნაპოვნი და თვით მუშების საკვების ულუფაა დადგენილი. თუ აუცილებლად რამე უნდა გაიკვირვონ, სამშენებლო ტექნიკასაც დაანებონ თავი, საკმარისად მარტივ, ხუროთმოძღვრულ ჩანაფიქრსაც – სავსებით ჩვენებურ-ადამიანურს და ძველისძველი გალატოზების შემართება და მართლაცდა უსაზღვრო მოთმინება-მოუღლელობა გაიოცონ... სიახლის წყურვილის დასაოკებლად უმოკლეს გზად, არც თუ იშვიათად, რაიმე მიღებული წარმოდგენის ან დებულების ხელაღებით უარყოფას ან შეცვლას მიიჩნევენ. იტყვის, მაგალითისთვის, მავანი, საქართველოს ისტორიაში გმირები არ არიან და იმასაც დასძენს, თქვენ თუ წმ. ჰაბო ტფილელი დიდი ვინმე გგონიათ, უბრალო მოღალატეაო. არადა, ხუთი წუთიც მეტია, რათა მიხვდე, რომ ჩვენ წარსულში ყოფილან ადამიანები, ვინც პირადულს – თვით სიცოცხლესაც – სხვათა სიკეთე ანაცვალა (სხვა, აბა, რა არის „გმირობა“); ხოლო მოღალატეობის არსება საკუთარი გამორჩენისათვის ვისიმე ან რისიმე გაწირვაა – წმ. ჰაბომ კი ძლევამოსილნი მიატოვა და მიმძლავრებული ხალხი და დევნილი სჯული არჩია...

მერე და რაო, მომიგებენ – ვისაც რა გაეხარდება, ის იფიქროსო. ერთი მხრივ, მართლაც, რა დაშავდება რაგინდარა უსაფუძვლო ვარაუდის გამეორებით, ვის რას დააკლებს რამდენიც გინდა იყოს ცრუაღმოჩენა? ამასთანავე კი, ვითომ ასე უხიფათოა საზოგადოებრივ ცნობიერებაში მცდარ, უნიადაგო „მონაპოვართა“ ჩანერგვა, თუ საჭიროების გარეშე აზრთა და შეფასებათა არევ-დარევა? ვგონებ, აქ არანაკლები სიფრთხილეა საჭირო, ვიდრე, ვთქვათ, ბუნების ხელყოფისას. იქნებ მეტიც კი, ვინაიდან ზარალი აქ ბევრად ნაკლებ თვალსაჩინოა და აზროვნების გაჩანაგებას და ფიქრის გამრუდებას ისე ვერ გაზომავ, როგორც გაუტყიურებული მიწების ფართობსა თუ ჰაერის გაჭუჭყიანების ხარისხს.

მაგრამ, მე თუ მკითხავთ, უმთავრესი სხვაა: გამოგონილი „გამოცანები“ ან კიდევ ყურით მოთრეული „ნოვაციები“ ხელს უშლის მეცნიერებითა და კულტურით დაინტერესებულთ შენიშნონ ნამდვილად საჭირბოროტო საკითხები. და კიდევ მეტიც – ვშიშობ, არაფრის ანდა თითქმის არაფრის გამო ატეხილი აურზაური ზოგჯერ თავად მეცნიერებსაც ავიწყებს, ჯერ ერთი, რაოდენ არასრულია ჩვენი ცოდნა და, შემდგომ, ყოველ ახალ მეცნიერულ მიღწევას საკვლევ-სარკვევის მომრავლება რომ მოჰყვება ხოლმე. ვეცდები ეს უკანასკნელი მოსაზრება ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიიდან მოყვანილი რამდენიმე მაგალითით დავასურათო. ამოსავლად გადავწყვიტე ის ნაგებობა ამეღო, რომლითაც კარგა ხანია უკვე იწყებენ ჩვენი ქრისტიანული არქიტექტურის შესახებ თხრობას. ესაა ნეკრესის მონასტრის ე. წ. „მცირე ბაზილიკა“.

ქართული ტაძართმშენებლობის ეს ნიმუში უკვე 92 წელია, რაც მეცნიერების თვალთახედვის არეშია მოქცეული. იმ დღესაც, როდესაც იგი გიორგი ჩუბინაშვილმა პირველად ნახა და ამჟამადაც, უეჭველია:

ა. ეს მეტად უჩვეულო შენობაა (ღერძი მას, როგორც წესია, საკურთხევლისკენ კი არა აქვს, არამედ მის გარდიგარდმოდ; სანმაწილიანი ნაგებობის გვერდითი ფრთები მეტწილად თაღებითაა ახდილი და ა. შ.);

ბ. ის კრიპტაზე დგას და ეს განსაზღვრავს მის ფუნქციას. ამას გარდა, არქიტექტურის ისტორიკოსებს არც მისი დიდი სიძველე აეჭვებდათ, თუმცა 30 წლის წინათ ის საცილო გახადა მომიჯნავე დარგების ზოგიერთმა სპეციალისტმა და ესეც რომ არა, ვარაუდები თუ გამოითქმის, მაგალითად, იმის თაობაზე, რა სახის მსახურება ტარდებოდა აქ, როგორია ამ შენობის ისტორიული ღირებულება, რაში მდგომარეობს აქ არსებული კრიპტის მნიშვნელობა და ა. შ. ამ კითხვათაგან ზოგიერთი, ალბათ, სამუდამოდ პასუხგაუცემელი დარჩება.

რა წყარო უნდა გამოჩნდეს ისეთი, აქაური ღვთისმსახურება რომ ნათელგვიყოს და განგვიმარტოს? ზოგი რამ მეტ-ნაკლებად შეიძლება გამოირკვეს და ამას ბოლოდროინდელი არქეოლოგიური კვლევა-ძიებაც ადასტურებს. გათხრა-გაწმენდა აქ 2009 წელს ჩატარდა და როგორც გვამცნობენ სამუშაოების გამძღოლნი, ბატონები ნოდარ ბახტაძე, მიხეილ გელაშვილი და გიორგი ჭანიშვილი, სხვა შედეგებთან ერთად („ბაზილიკის“ დანგრეული სამხრეთი ფრთის თავდაპირველი სახის დაზუსტება და ა. შ.), შესაძლებელი გახდა კრიპტის რაობის გამოკვეთა. სახელდობრ, გაირკვა, რომ აქ ორნაწილიანი სამარხი ყოფილა და, თანაც, მას ხელის შესაყოფი ხვრელები ჰქონია დაყოლებული; მათი მეშვეობით ოდინდელ მორწმუნეთ ამოჰქონდათ „ევლოგიად“ თან წასაღები მტვერი, რომელიც მათ ნეშტისადმი მინიჭებულ, ახლანდელ ყაიდაზე თუ ვიტყვით, „ენერგიას“ უწილადებდა. ცხადია, ასეთი რამ ყველა საფლავზე არ და ვერ აღესრულებოდა და შთასაყოფიც მხოლოდ და მხოლოდ წმინდანებად აღიარებულ პირთა განსასვენებლებს ჰქონდა. ამრიგად, ახლა დანამდვილებით გავიგეთ: ნეკრესის მცირე ეკლესია წმინდანთა სხეულებს ინახავს; ის უთუოდ „საფლავსა ზედა ეკლესიაა“, სადაც ჟამისწირვაც ტარდებოდა, განსაკუთრებით კი დაკრძალულთა მოსახსენიებელი მღვდელმსახურება. საგულისხმოა, აგრეთვე, რომ ჩრდილოეთით გამართული კრიპტის გარდა, ეკლესიაში სხვაგვარად მოწყობილი, ნიადაგში ჩაჭრილი საფლავებიც გვაქვს. ეს გასაგებიცაა და ნიშნეულიც, ერთი მხრივ, „წმიდათა თანა“ დაკრძალვა ძველისძველი ჩვეულებაა: წინანდელ მორწმუნეთ ამა თუ იმ მოწამის, აღმსარებლის თუ მოსაგრის მეოხება უფრო ეიმედებოდათ, თუკი მკვდრეთით აღდგომის ჟამს მის სიახლოვეს იქნებოდნენ. მეორე მხრივ, ვხედავთ, რომ ჩვენს ქვეყანაში სატაძრო სივრცეში დასაფლავება ძველთაგანვეა დაშვებული, მაშინ როდესაც, ვთქვათ, სომხეთში ეს უმკაცრესად იკრძალებოდა, რამაც ბიძგი მისცა ეკლესიებთან მიჯრით დიდრონი სამარხი დარბაზების, ე. წ. „გავითების“ მშენებლობლობას. თქმა არ უნდა, ეს ყოველივე ჩვენი ცოდნის შენამატია, მაგრამ...

როგორც ირკვევა, ეკლესიაში გაჭრილი სამარეები კოლექტიური ყოფილა, ხოლო კრიპტაში მდებარე კი – ძვალთშესალაგი, სადაც, შემსწავლელთა აზრით, სადღაც სხვაგან ჩონჩხადქცეული მიცვალებული ბერების ძვლებია ჩასვენებული. ამას გარდა, კოლექტიურ სამარხებში VI-X საუკუნეების ნივთებია ნაპოვნი და იმდროინდელივე საგნები წმინდანთა განსასვენებელშიც, თუმცა იქ, მკვლევართა მიხედვით, IV-V საუკუნეებისად მიჩნეულის მსგავსი „ოროიდე ბრინჯაოს ბალთაც“

აღმოჩენილა. ჩემი საქმე არაა იმაზე მსჯელობა, როგორ უნდა აიხსნას აქ ერთგან განსხვავებული, უფრო ადრეული ტიპის ნივთიერი მასალის „შემოღწევა“; არც ის, ძვალთშესალაგში რა უნდა ტანისამოსის ნაწილებსა და კერამიკას; არც იმაზე შევჩერდები, ძვლების ერთმანეთზე დაწყობისას რაგვარი სტრატიგრაფია შეიძლება იყოს – ეს ყველაფერი არქეოლოგების სამსჯელოა. იმაზეც კი არ შევყოვნდები, ნეკრესის „მცირე ბაზილიკა“ IV-V საუკუნეების მიჯნისაა, როგორც გ. ჩუბინაშვილის კვალად ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიკოსთა უმრავლესობა (მეც მათ შორის) ფიქრობს, თუ VI-სი – ეტყობა, ასე მიიჩნევდნენ 2009 წლის გათხრების წამძღოლნი; ამჟამად ისიც საკმარისია, რომ იგი ერთმნიშვნელოვნად ადრექრისტიანული ხანის ნაგებობაა. არ შეიძლება ერთ გარემოებაზე არ გავამახვილო ყურადღება – რატომ არის წმინდანთა (რაოდენ სამწუხაროა, რომ მათი ღვაწლი კი არა, სახელებიც კი უცნობია!) სამარხი საერთო საფლავად, გინდაც საძვალედ ქცეული? ეს აპრიორულად სრულებით გაუმართლებელია. ვისი ევლოგიაღა მიჰქონდათ მორწმუნეებს დასაკრძალავიდან, სადაც, ჩანს, ათობით ადამიანი ჩაუსვენებიათ? რა უნდა ვიფიქროთ, რომ ყველა მათგანი, გინდაც მონასტრის მოწესენი, წმინდანებს გაუთანაბრეს? თუ ასეა, ამას საგანგებო დასაბუთება უნდა – რადგან ასეთი წესი, თითქოს, არსად იძებნება. საძვალეები სხვადასხვანაირად შეიძლება გაემართათ – მაგალითად: ლათინურ დასავლეთში მიწიდან ამოღებულ ძვლებს მონასტერთა გარშემოსავლელიან შიგა ეზოებს (ფრანგ. cloitre, გერმ. Kreuzgang) შემოვლებულ თაღედებში აწყობდნენ, ხოლო წმ. საბა განწმენდილის სახელგანთქმულ ლავრაში ისინი საგანგებო ოთახში, თაროებზე ალაგია. ჩვენს მრავალგზის აკლებულსა და სამონასტრო არქეოლოგიის კუთხით ჯერ კიდევ არსებითად შეუსწავლელ სავანეებზე დაბეჯითებით დღეს ვერაფერს იტყვის კაცი, ორ შემთხვევაში კი ზუსტად ერთნაირი ვითარება გვაქვს: ბეთანიის ტაძრის კრიპტაშიც და წმ. დავით გარეჯელის ლავრის თავზე მდებარე სამარტვილეში (იქ, სადაც ოდესღაც წმ. დავითი ბუბაქარ ერისთავს შეხვდა) ძვლები ხისა ან ქვითკირის წალოებშია ჩალაგებული. რაც შეეხება წმინდანთა საფლავებს, არც ისინი გვაქვს (რიგიანად შემორჩენილსა და ნაკვლევ-შემოწმებულს ვგულისხმობ) თავზე საყრელად. ამავე დროს ხომ მოგვეპოვება სამი ძველთაგან მომდინარე, თანაც მონასტერში მდებარე განსასვენებელი – ამ წამს ნახსენები წმ. დავით გარეჯელისა, წმ. იოანე ზედაზნელისა და წმ. შიო მღვიმელის. რაღა თქმა უნდა, არც ერთგან, არც მეორეგან და არც მესამეგან არავის უფიქრია მათთვის ვინმე „შეეამხანაგებინა“. მაშ, რა

უნდა ვივარაუდოთ? მხოლოდ საალბათოდ, დაუჟინებლად თუ ვიკითხავთ: ხომ არ მოაკლდათ რაღაც მიზეზით პატივი აქ დარკძალულთ ან ხომ არ მიავიწყდათ რატომღაც მათი „მოქალაქეობაჲ“ თუ ვინაობა? ეს რომ მოგვიანებით მოხდა, უტყუარად ვიცით – 1920-იან წლებში ნეკრესის უძველესი შენობა ერთხანს, შუა საუკუნეების ბოლოსკენ, საცხოვრებელ სენაკად გამოიყენებოდა. ამასთან, „მცირე ბაზილიკის“ მიმართ კრძალვა არც უეცრად უნდა დაეკარგათ – ის შემაღლებულზე, სამონასტრო ნაგებობათა ერთობლიობაში არც თუ უჩინრად დგას და მთავარი, ყველაწმინდის ეკლესიაც მისგან დაცილებით, მისადგომის დატოვებითაა აშენებული. ისიც კია საკითხავი, იმთავითვე რაიმე კომპლექსს თუ მიეკუთვნებოდა „საფლავსზედა ეკლესია“. ეს კი, უწინარესად, იმის გამოკვეთას მოითხოვს, როდის შემოდის ჩვენში სამონასტრო ცხოვრება და როდინდელია, დასტურ, ნეკრესის სავანე.

როგორც ვიცით, ქართული ბერ-მონაზვნობის ისტორიის დასაწყისის დროზე შეთანხმება ჯერაც არაა მიღწეული. ძირითადად, თითქოს, ის თვალსაზრისია გაზიარებული, რომ ბერული ცხოვრება ჩვენში VI საუკუნის შუა ათწლეულებში წმ. „ათსამმეტ ასურელ მამათა“ მოსვლამდე არ უნდა ყოფილიყო. ამავდროულად, „ქართლის ცხოვრება“ მოგვითხრობს სამხრეთ საქართველოში წმ. მეფის ვახტანგ გორგასლის თაოსნობით სამი სავანის დაარსების შესახებ. რაოდენ კრიტიკულადაც უნდა მოვეკიდოთ წერილობით წყაროებს, არცთუ გასაგებია, ვის და რისთვის უნდა მონდომებოდა ამ ცნობის გაყალბება და რატომ არ უნდა ვენდოთ მას. ამის გარეშეც ძალიან ძნელი დასაჯერებელია ქართველობას ქრისტიანული ცხოვრების წესის ეს უარსებითესი შემადგენელი მთელი ორი საუკუნე არ, თუ ვერ მიეღო. ეს მით უფრო რთულია წარმოიდგინო, როდესაც:

ა. V საუკუნის ბოლომდე მცხეთის საეპისკოპოსო საყდარზე სხვა ქვეყნებიდან ჩამოყვანილი მღვდელმთავარნი ისხდნენ, რომელთაც, ცხადია, შეუძლებელია ბერ-მონაზვნობის ამბავი არ სცოდნოდათ;

ბ. წილკანში გვაქვს ბერძენი ბერის აკლდამა;

გ. ქართველობას მიმოსვლა ჰქონდა საქრისტიანოს სხვა მხარეებთან, უპირველეს ყოვლისა, წმიდა მიწასთან;

დ. ქართველი ბერები და ქართული მონასტრები უდავოდ ჩანან იერუსალიმსა და პალესტინაში V საუკუნეში მაინც;

ე. გურამ აბრამიშვილის კვლევის თანახმად, ტანას ხეობაში, იქ, სადაც ახლა ატენის სიონის დგას, V საუკუნის ბოლოდან ნესტორიანელ სირიელებთან დაკავშირებული სავანე არსებობს.

ზემოაღნიშნულის გარდა, გვაქვს წმინდა არქიტექტურული მოწმობაც – ძველი შუამთის მონასტრის რიგით პირველი ბაზილიკური ეკლესია. ვგონებ არ უნდა იყოს საცილო, რომ ის წინ უსწრებს V-VI საუკუნეების მიჯნის ე. წ. „გრძელ ბაზილიკებს“ (ბოლნისის სიონი, გორგასლისეული სვეტიცხოველი მცხეთაში, კაწარეთის სამება, ურბნისი და ა. შ.), ხოლო რაკი მას V საუკუნეში სირიულ აღმოსავლეთში შემუშავებული სარკმლის გადანაკეცებიანი თავსართი ამკობს, მიახლოებით 460-470-იანი წლებისა იქნება. ყველას გვახსოვს, რომ შუამთაში ვრცელ მინდორზე ერთმანეთთან ახლოს, ჯგუფად სამი ეკლესიაა აშენებული – ორი გუმბათიანი და ერთიც ხსენებული სამნავიანი ბაზილიკა. დღეს მათი ამნაირი განლაგება ულოგიკოდ გამოიყურება – მართლაცდა, რატომ შეყურსეს ასეთ სიხალვათეში სამი შენობა? საკმაოდ ნათელი უნდა იყოს – და, იმედია, ოდესმე ამას არქეოლოგიაც ცხადყოფს – რომ აქ ადრე სხვა ნაგებობები იქნებოდა, მათ შორის კი სწორედ ამ ზომის არე იყო მორჩენილი. ნაშენით შემოზღუდულ სივრცეში ტაძრების მერე და მერე შემატება, ვფიქრობ, მონასტერზე მიგვითითებს – თუნდაც გელათი გავიხსენოთ! – და ისედაც ცნობილია შუამთის მონასტრობა. რაკი ასეა, გვაქვს საფუძველი ვთქვათ: V საუკუნეში კახეთში სულ ცოტა ერთი მონასტერი ყოფილა. სხვათა შორის, წმ. ასურელ მამათა „ცხორებებში“, თითქოს, არ ჩანს, რომ ვინმეს მათი ასკეტობა ანცვიფრებდეს – მაშინდელ ქართველებს წმ. შიოს თუ წმ. დავითის უდაბურ და უწყლო ხევებში განმარტოება ეუცხოებათ. იქნებ ამ მამებმა ჩვენში ბერობა კი არა, მარტომყოფელობა შემოიტანეს – ესეც ერთი კითხვათაგანია, რომელსაც მომავალში პასუხი აუცილებლად უნდა გაეცეს. მაგრამ, რასაკვირველია, ერთია ზოგადი შესაძლებლობა რისიმე არსებობისა და სულ სხვა, ნიშანდობლივ ნეკრესის მონასტრის დაფუძნების დრო. ბოლო ხანს გადაწყვეტით ითქმის, ნეკრესის მონასტერი წმ. აბიბოს ნეკრესელმა აღაშენაო და საბუთად მის „ცხორებას“ იშველიებენ. სიმართლე გითხრათ, ამ თხზულებაში ამის მსგავსს ვერაფერს მივაგენი. ერთადერთი მშენებლობა, რაც აქ არის ნახსენები, ქართლში, რეხას მახლობლად აგებული მონასტრისაა, სადაც პირველად დაკრძალეს მოწამებრივად აღსრულებული წმ. აბიბოსი (ჯუანშერის თხზულებიდან ვიცით, რომ შემდგომ იგი მცხეთას, სამთავროს გადმოასვენეს). როგორც ჩანს, შეხედულება, თითქოს ნეკრესის სავანის გაჩენა ამ წმინდანის ღვაწლია, ორი წანამძღვრიდან გამომდინარეობს:

1. წმ. აბიბოსი „ათსამმეტ ასურელ მამათაგან“ ერთ-ერთია, მათი უმრავლესობა კი მონასტრების დამაარსებელია;

2. იგი ნეკრესელი ეპისკოპოსია, ნეკრესელთა სამყოფელი კი სწორედ ეს მონასტერია.

საქმის ნამდვილი მდგომარეობა ასე ცალსახა-გამჭვირვალე როდია: ჯერ ერთი, მწყემსმთავრებად ხელდასხმული „ასურელი მამები“ (წმ. ისე წილკნელი, წმ. ისიდორე სამთავნელი) სულაც არ აარსებენ სამონასტრო კერებს – ჩვენი წყაროებით, ისინიცა და წმ. აბიბოსიც, უწინარეს ყოვლისა, მისიონერები არიან და, მეორეც, საუკუნეების მანძილზე ნეკრესელს კათედრა, მართლაც, ამ მონასტერში ჰქონდა, მაგრამ ვიცით, რომ ასე იყო VI საუკუნეში? – მაშინ, ალბათ, ქალაქი ნეკრესი ჯერაც არსებობდა იმ მთის ძირში განფენილი, რომლის წვერთანაა განლაგებული მონასტერი და ეპისკოპოსის ტაძარიცა და ბინაც წესითა და რიგით დასახლებაში უნდა ყოფილიყო. ოღონდ არც ეს გახლავთ ასე მარტივი და აქაც ჩვენი წარსულის არც თუ დიდი, მაგრამ მაინც „გამოცანა“ იმალება. ოდითგანვე საეპისკოპოსო საყდარი ქალაქში, უფრო კი – მნიშვნელოვან ქალაქში იყო ხოლმე. ეკლესიის ისტორიკოსების სათქმელია, ეს ჩვეულება ოდესმე თუ დარღვეულა, და თუ კი, რა ზომით ირღვეოდა ხოლმე. ნათელი კია: ჩვენს ქვეყანაში მას სავალდებულო კანონის ძალა არ ჰქონია. იმას კი არ ვამბობ, ჩვენს ქალაქებში ეპისკოპოსები არ მსხდარან-მეთქი – გვყავს ხომ ტფილელი და ქუთათელი მღვდელმთავრები. რიგ შემთხვევებში საეპისკოპოსო წინანდელი, მერე და მერე დამცრობილი ქალაქებია. ასეთებია, მაგალითად, ურბნისი, ბიჭვინტა და – უფრო მეტიც – მცხეთა. მაგრამ როდის ყოფილა ქალაქი, ვთქვათ, ნინოწმინდა ან მოქვი? ან რატომ დასვეს ეპისკოპოსები, დავუშვათ, მანგლისსა და ბედიაში, და არა მაშინდელ პირველხარისხოვან ცენტრებში – სამშვილდესა და ანაკოფიაში? რატომ არავინ იზრუნა, როგორც ეს საერთოდ ხდებოდა, ეპისკოპოსი სამხრეთელ ქართველ ბაგრატიონთა სატახტო ქალაქ არტანუჯშიც ჰყოლოდათ (როგორც ის, თუნდაც, დაწინაურებულ მოსკოვში გაჩნდა)? ეს და მსგავსი კითხვები აუცილებლად უნდა დაისვას, რათა საცნაური გახდეს ჩვენი ხალხის სულიერ-სარწმუნოებრივი ცხოვრების შინაგანი ლოგიკა. ჩვენთვის განსაკუთრებით საყუდარღებოა ის, რომ მონასტერში არა ერთი ეპისკოპოსი იჯდა. მართალია, სრულ სიცხადეს ვერც ამ მხრივ დავიკვეხნით – დიდი ხანია უკვე მონასტერია კაწარეთის სამება, თვით წმ. მეფე ვახტანგ გორგასლის დასმულთაგან ერთ-ერთი მწყემსმთავრის თუ არა, აშკარად კი ძველთაგან ეპისკოპოსის რეზიდენცია; ხოლო ვერ გამოვრიცხავთ, რომ მას თავის დროზე დასახლება ახლდა. მონასტერი იყო მრავალი საუკუნის განმავლობაში იშხანი. არკი ვუწყით, რაოდენ მნიშ-

ვნელოვანი იქნებოდა VII საუკუნეში ის დაბა, სადაც ნერსე სომეხთა კათოლიკოსი ცხოვრობდა, რომლის „დაქვრივებული“ საყდარი განაახლა IX საუკუნეში წმ. გრიგოლ ხანძთელის თანამოსაგრე საბანმა, მერე იშხნელადვე წოდებულმა. ის კი ოდნავადაც არაა სათუო, რომ სწორედ მონასტერში დაადგინეს ეპისკოპოსები XI საუკუნეში ალავერდს, XVI-ში კი – გელათს. რაკი სავანეებზე ვსაუბრობთ, ბარემ „ქართული ქრისტიანობის“ კიდევ ერთ თავისებურებასა თუ უცნაურობაზეც მოგახსენებთ – საქართველოში, რამდენადაც ვიცი, არ გვქონია ქალაქის მონასტრები, V საუკუნეში მაინც მთელ საქრისტიანოში ფრიად გავრცელებული. თუ ეს მართლაც ასეა, ამ მოვლენასაც თვალის მიდევნება ესაჭიროება. ბერების მხოლოდ სამოსახლოებისგან მოშორებით მოსაგრეობა არ შეიძლება ასკეტური იდეალის რაიმე ელფერის გამოვლენა არ იყოს.

თუ კვლავ ნეკრესს მივუბრუნდებით, უნდა ითქვას, რომ წმ. აბიბოსის ჟამს აქაურ მონასტერში ეპისკოპოსის მყოფობას ხუროთმოძღვრების მონაცემებიც უნდა ეწინააღმდეგებოდეს. როგორც ცნობილია, ნეკრესის სავანეში, მრავალთაგან განსხვავებით, ისტორიული შენობების მთელი წყება შემოინახა. მათი ნაწილი (გუმბათიანი ტაძარი და სასახლე) IX საუკუნისა ჩანს, დანარჩენები (სატრაპეზო, მცირე ეკლესიები) უფრო მომდევნო ხანისა, ყველაზე „ახალგაზრდა“ კი (კოშკი) გვიანი შუა საუკუნეებისაა. ყველაზე ძველი აქ („მცირე ბაზილიკის“ გარდა!) ზემოთ გაკვრით ნახსენები მთავარი, „ყველაწმინდის“, ე. ი. ღმრთისმშობლის ეკლესიაა. ის VI-VII საუკუნეებითაა დათარიღებული, ხოლო მე თუ მკითხავთ, უფრო VII საუკუნისა იქნება, ეგების მისი შუა ხანებისაც კი. ასეა თუ ისე, იგი წმ. აბიბოსის მერმინდელი ჩანს და მის ნეკრესს ყოფნას არ უკავშირდება. თავს ვერ დავდებ, ტაძრის, გინდაც სასახლის ადგილზე მანამდე არა მდგარა რაო – ასეთ მტკიცებასაც დამატებითი კვლევა უნდა უძღოდეს წინ. აშკარა კია: დღეს ხელმისაწვდომი მასალით „საფლავსა ზედა ეკლესია“ ყველა სხვა შენობაზე უხნესია და დროის გარკვეულ შუალედში ის ნეკრეს-ქალაქის თავზე განმარტოებით გადმომდგარიყო. ვიდრე საცხოვრის-სალოცავის ასეთ ურთიერთმიმართებაზე გავაგრძელებდე საუბარს, მსურს ზოგი რამ მთავარ ეკლესიაზეც ვთქვათ.

ერთი შეხედვით, აქ ყველაფერი გარკვეულია – საკმაო სიზუსტითაა დადგენილი თარიღი, არც მისი მხატვრული ღირებულებაა საჭოჭმანო. სახელდობრ, ის, ე. წ. „სამეკლესიიანი ბაზილიკაა“, უფრო ზუსტად, მისი განვითარებული ნაირსახეობა. ჩვენს სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურაში ჩახედული პირი გაიფიქრებს, ალბათ, ავტორს

ამ სახის ტაძრების სახელწოდება და მათი წარმოშობის შესახებ არსებული თეორიები ჰგონიაო სათუო. უნდა ვაღიარო: ჩემდათავად აქ ბევრი სჯა ზედმეტი მგონია, მაგრამ საკითხი ისე დგას, რომ საკუთარი თვალსაზრისის გამოთქმას თავს ვერ აარიდებ. „სამეკლესიიანი ბაზილიკა“ გიორგი ჩუბინაშვილმა, მოგეხსენებათ, ბაზილიკური სილუეტის მქონე უგუმბათო ტაძრებს დაარქვა, შიგნით კედლებით სამად გაყოფილსა და სამი ტრაპეზის შემცველს. გვაქვს საფუძველი ამგვარი შენობა ადგილობრივ შემუშავებულად ვიგულვოთ. უფრო ზუსტად კი: მსგავსი ნაგებობები შეგვიძლია ქრისტიანული სამყაროს სხვა სანახებშიც ინახოს, ოღონდ მარტო ჩვენთან იქცა ისინი ტიპად, ანუ კომპოზიციურ-გეგმარებით ფორმულად, რომელიც მრავალგზის იქნა გამოყენებული და დამუშავებულ-დახვეწილი. ამ ტიპისთვის სახელის შერჩევისას გ. ჩუბინაშვილი მისი ფუნქციური, ლიტურგიკული შინაარსის გააზრებიდან ამოდიოდა. კერძოდ კი, მას მიაჩნდა, რომ იგი პასუხობს დღის განმავლობაში რამდენიმე წირვის ჩატარების მოთხოვნილებას და ერთ ტრაპეზთან დღიურად საუფლო მსხვერპლშეწირვის ერთზე მეტად აღსრულების აკრძალვას. 1980-იან წლებში ეს დებულება საკამათოდ ჩაითვალა, ჩემი აზრით, წმინდა წყლის გაუგებრობის გამო – ეტყობა მიიჩნიეს, რომ გ. ჩუბინაშვილს მხედველობაში სამი საზოგადო წირვა ჰქონდა. ეს, რასაკვირველია, ასე არ არის. როდესაც ლაპარაკობს „დამატებით“ წირვებზე, იგი, რაღა თქმა უნდა, კერძო, ამა თუ იმ მორწმუნის დაკვეთით დაყენებულ ჟამისწირვას გულისხმობს. ამგვარ მსახურებათა შემოღება და მომრავლება კი მთელ საქრისტიანოში მოხდა – დასავლეთში, მაგალითად, კაროლინგთა ხანაში ერთი ტაძრის სივრცე უკვე ათობით ტრაპეზს იტევს. ასე რომ, ამის თაობაზე თავის მტვრევა სულაც არ ღირს. რაც შეეხება დასახელებას, იქნებ ის ვინმეს ხელოვნური თუ ბუნდოვანი მოეჩვენოს, კი ბატონო, სხვა რამე შევარქვათ, ოღონდ რა? მაგალითად, „სამტრაპეზიანი ეკლესია“? ან, იქნებ, როგორც 1941 წელს ჯურგის ბალტრუშაიტისმა შემოგვთავაზა, „ტიხროვანი“ თუ „სამნაწილედი“ ეკლესია? მეორე მხრივ, სიმართლე გითხრათ, ამგვარი ძიებაც ფუჭი მეჩვენება: ნეტავ, რომელი ტერმინი არ არის პირობითი ჩვენსა თუ სხვა მეცნიერებაში? ვერც იმას მივიღებ, თითქოს ასე ჩაფიქრებული ეკლესიები ჩვენში გამონაკლისადღა იყოს – ზემოჩამოთვლილი ნიშნები ყველა ნაგებობას აქვს, რომელთაც გ. ჩუბინაშვილი ასე სახელდებდა და კიდევ ბევრ სხვასაც, სხვათაგან გამოვლენილს. ასე რომ, ესენი არ მაღელვებს. ახლა კი, მოდით, ამ ცნობილს ოდნავ სხვა კუთხით შევხედოთ.

ახლახან ითქვა, რომ აღნიშნული ტიპის ნაგებობებში სამ-სამი ტრაპეზია. თითქოსდა რა მერე, მაგრამ, ერთიც ვნახოთ, გვეკითხება ვინმე, რატომ მაინცა და მაინც სამიო, მიბრძანეთ ერთი, რას მიუგებთ? ვთქვათ და, აბეზარი მოსაუბრის დასაშოშმინებლად, მოვუჭრით, სამი წმინდა რიცხვი არისო – ხოლო ვინ იქნება, ისე დაიბნეს, რომ იმ წუთშივე ერთი ტრაპეზის მქონედ ცალნავიანი ეკლესიები, ცალნავიანივე, ცალეგვტერიანი (ე. ი. ორტრაპეზიანი!) ან სამლოცველოებმიშენებული (მარტო საფარის წმ. საბას ტაძარი რადა ღირს!) მაგალითები არ დაგვიხვავოს? რაკი ასეა, ტრაპეზთა ასეთ რაოდენობას ხელაღებით ვერც სიმბოლურ საზრისს მიაწერ და ვერც სავალდებულოდ ჩათვლი. მეორე მხრივ, ვერც ის იქნება გამართლებული, ამდენჯერ გამეორებული „ლიტურგიული გეგმარება“ მარტივად „მოიშორო“ – უცაბედი შემთხვევითობა არისო. მაშ, რა მიმართულებით ვეძებოთ მისი განმაპირობებელი მიზეზი? იქნებ თავიდათავი რაღაც ნიშანდობლივი დანიშნულება იყოს? ახლა ამ კუთხით გადავავლოთ თვალი გამოქვეყნებულ მაგალითებს – ნეკრესში „სამეკლესიიანი ბაზილიკა“ თავი ეკლესიაა, იგივე ითქმის ზეგაანის (გურჯაანთან) მშვენიერ ტაძარზე, ვაჩნაძიანის ყველაწმინდის კიდევ დამატებითი ფრთებით გართულებულ ძველ ეკლესიაზე, კახეთისა და ძველი თორის „გარდამავალი ხანისა“ და მომდევნო საუკუნეების არაერთ ნიმუშზე; სულაც კიდევ უფრო მოგვიანო, XIV თუ XV საუკუნის ბედიანის ეკლესიაზე... ამასთან, გვაქვს მათ შორის ქალაქის ტაძარიც (უფლისციხე, ალბათ VI-VII სს.), ციხისაც (აბა ანთა, აფხაზეთი, მიახლოებით VII ს.), კათედრალიც კი (ჭერემი, ჩემი ვარაუდით XIII ს.). შესაძლოა მსჯელობის გეზი შესაცვლელია და ეს მნიშვნელოვანი უადრესი ტიპის ჩამოყალიბების მაჩვენებელი ეკლესიებია, რომელთა კომპოზიციას მერმინდელი ოსტატები ჩვეულების ძალითღა იყენებდნენ. ვერ არის დიდად გამართული ვარაუდი, მაგრამ ისიც საიმედოს ვერაფერს გვაძლევს. VI საუკუნეს მიკუთვნებულ „სამეკლესიიან ბაზილიკათაგან“ მხოლოდ ორს, ე. წ. „კონდამიანს“ და 1920-იან წლებში თითქმის სრულად განადგურებულ „ქასურის“ წმ. გიორგის შერჩა ცალსახად პირვანდელი გარემო – კვლავაც მონასტერი. დანარჩენები ახლა უკაცრიელ ადგილებსა ან სასაფლაოებზე მდებარეობს – ქვემო ბოლნისი, ვანათი, კარდანახის წმ. ნიკოლოზი, რუისპირის წმ. თევდორე და არტოზანის ყველაწმინდა ამავე სოფლის განაპირას, ვაზისუბნის „სამკარიანი“. ამათგან კარდანახის და არტოზანის ტაძრებზე თუ წარმოთქვამ ყოვნება-ყოვნებით – ალბათ, სამონასტრო იყოო. თანაც, ამ უძველეს ჯგუფშიც შენიშნავთ შემაშფოთებლად გაუგებარ მაგალითებს – აბა რას

ემსახურებოდა გაგრის ეკლესია, ზედ იუსტინიანეს წარმოგზავნილთა აშენებულ ციხესთან ან ჭერემის „წეროდაბალის“ წმ. გიორგი გორგასლისეული ნასასახლარის უშუალო სიახლოვეს? დამეთანხმებით, ალბათ, სურათი უნუგეშო გამოგვივიდა, რაც სულაც არ ნიშნავს შემდგომ ძიებაზე ხელის აღებას – პირიქით!

ზემოთ სასხვათაშორისოდ ვახსენე, რომ ნეკრესის ყველაწმინდა „სამეკლესიიანი ბაზილიკის“ განვითარებულ სახესხვაობას წარმოგვიდგენს-მეთქი. ჩვენს ხუროთმოძღვრებას ზოგადად გაცნობილებმაც იციან, ეს რასაც ნიშნავს: თუ ამ რიგის უადრეს შენობებში სამი ერთმანეთს მიწყობილი წაგრძელებული სადგომია, საკმაოდ მალე აგებულების გართულებას მიჰყვეს ხელი. ეს, თავის მხრივ, ორი გზით ხორციელდება: ა. ცალკე სათავსების გამოყოფით გვერდითი ფრთების აღმოსავლეთ ბოლოებში და ბ. დასავლეთი დერეფნის შემოტანით, რომელიც გვერდით ეკლესიებს ერთმანეთთან აერთებს და შუა, მთავარი „ნავის“ ირგვლივ გარშემოსავლელს წარმოქმნის. ერთი, მეორე თუ ერთად ორივე ილეთის მოშველიებით VI საუკუნის ოსტატები ასე, 70-80, სულ ბევრი 100 წლის განმავლობაში მაქსიმალურად დასახსრულსა და დასრულებულ რედაქციამდე მივიდნენ: ესაა გარშემოსავლელიანი „სამეკლესიიანი ბაზილიკა“ სამნაწილიანი მთავარი საკურთხევლით (ე. ი. შუა სივრცის აფსიდს აქეთ-იქიდან ოთახები ახლავს). ასეთია ნეკრესის მთავარი ტაძარი, ასეთივეა (ალბათ, მისთვის სანიმუშო) ზეგაანის ყველაწმინდა, ვაჩნაძიანის „ამიდასტური“, უფლისციხის ნაშენი ეკლესია და სხვა. ხუროთმოძღვართა კომპოზიციური მცდელობა ვრცლად აქვს გაშუქებული გ. ჩუბინაშვილს და მანვე აჩვენა, რა იყო ოსტატების, ასე ვთქვათ, „გარეგანი მამოძრავებელი“: ერთია – „ეკლესიებში“ გადაადგილების მოხერხებულობა (რასაც გარშემოსავლელი ემსახურებოდა), მეორეც – საღვთისმსახურო მოთხოვნილებანი (რაც გვერდითოთახებიან საკურთხეველს განსაზღვრავს). „სამეკლესიიანი ბაზილიკის“ გარშემოსავლელის წინაპირობად მაშინ ძველი შუამთის ზემონახსენები ბაზილიკა ჩანდა, სადაც ასევე გვაქვს დასავლეთი დერეფანი, რომელიც გვერდით ნავებთან ერთად, გარშემოსავლელად იკვრება. მათი ურთიერთკავშირი ახლაც, რასაკვირველია, ძალაში რჩება, თუმცა 1960-1970-იან წლებში, ლევან რჩეულიშვილის კვლევაში კიდევ ერთი საგულისხმო ისტორიული ხაზი დაისახა. 1960-იანი წლების ბოლოს ერწოში, „ქუშანაანთ გორაზე“ გაითხარა მოზრდილი ნაგებობა, რომლის გეგმაც „სამეკლესიიანი ბაზილიკისას“ წააგავს, დანიშნულებით კი ის ცეცხლთაყვანისმცემელთა ტაძარი გამოდგა.

ამ უჩვეულო ძეგლმა მეცნიერის წინაშე მაზდეანთა და ქრისტიანთა საკულტო ხუროთმოძღვრების ურთიერთობის საკითხი წამოჭრა. ლ. რჩეულიშვილის ჩანაწერები, სამწუხაროდ, დაუბოლოებელია. შემდეგი აზრი კი შეიძლება გამოვიტანოთ: ირანელთა ცეცხლის ტაძრებს ხშირად ჰქონდა ოთხკუთხა ცელას შემოვლებული დერეფანი (დღეს ჩვენ ამნაირი საკუთრივ ქართული ნაგებობებიც მოგვეძევება – კავთისხევის „ციხია გორა“ და „დედოფლის მინდორი“ სოფ. საღოლაშენთან); ეს გეგმარებითი იდეა აიტაცეს ქართველმა ტაძარმშენებლებმა და იგი საკუთარ საჭიროებებსა და შემოქმედებით მიზნებს წააშველეს; ჩამოქნილი „სამეკლესიიანი ბაზილიკის“ გეგმარება უკუქმედებს საქართველოში მაზდეანთა აღმშენებლობაზე, რაც „ქუშანაანთ გორის“ ნატაძრალშია ასახული. ვიმეორებ, ეს მოსაზრებები გაშლილი და ბოლომდე მიყვანილი არაა და არა მგონია საკამათო იყოს, ამ თემის შუაგზაზე მიტოვება რომ არ ეგების და ლ. რჩეულიშვილის დაწყებულ სამუშაოს, ადრე თუ გვიან, ვინმე იქნება და დაასრულებს, ეს მარტოოდენ დროის ამბავია. იგივე არ თქმის „სამეკლესიიანი ბაზილიკების“ ძირითადი საკუთხევლის მოწყობის თაობაზე.

სამნაწილიანი საკურთხეველი აღმოსავლეთქრისტიანული ტაძრის ერთი გამომრჩევი ნიშანთაგანია; დიდი ხნის მანძილზე ითვლებოდა, რომ ის სეფისკვერის შემზადების ე. წ. „კვეთის“ მსახურების დაწესების კვალად აღმოცენდა, რომელიც ჩრდილო-აღმოსავლეთ სათავსში აღესრულება, სამხრეთით კი სალარო, სადიაკვნე განთავსდა – ეს ყოველივე VI საუკუნეში საბოლოოდ დადგენილად იგულისხმებოდა. ამ ლიტურგიის ისტორიულისა თუ არქიტექტურულ-ისტორიული დასკვნების სისწორეში დაეჭვების საბაბი არც გ. ჩუბინაშვილს ჰქონია. ეს მით უმეტეს, რომ საქართველოში სამნაწილიანი საკურთხეველი დიახაც VI საუკუნეში შემოდის, მანამდე კი V საუკუნის დიდ ტაძრებში (ბოლნისის სიონი, გორგასლისეული სვეტიცხოველი, კახეთის „გრძელი ბაზილიკები“...) აფსიდის თანმხლები სამკვეთლო-სადიაკვნე, იგივე „პასტოფორიუმები“, არ გვაქვს. ის კია: მას არ გამოჰპარვია, რომ VII საუკუნის წრომის ტაძარში ჩრდილო-აღმოსავლეთი და სამხრეთ-აღმოსავლეთი ოთახები რაღაც სხვა ფუნქციის მატარებელი იყო. გარდა ამისა, 1958 წელს (გ. ჩუბინაშვილის ფუძემდებლური არქიტექტურისმცოდნეობითი შრომები ამ დროისათვის დაბეჭდილი თუ არა, დაწერილი უკვე იყო) თბილისის ანჩისხატის ეკლესიის რესტავრაციისას რუსუდან გვერდწითელმა გამოაჩინა კარები ეკლესიის ჩრდილო-აღმოსავლეთ და სამხრეთ-აღმოსავლეთ ბოლოებში, რაც მათ ნაგულისხმევისგან განსხვავებულ

ფუნქციას უეჭველჰყოფს. თანადროულად ევროპელმა მკვლევრებმა, ლიტურგისტებმა და ხუროთმოძღვრების ისტორიკოსებმა აღმოსავლეთქრისტიანული ჟამისწირვის სახეცვლის ადრინდელ თვალსაზრისს დაცილებული მიმდინარეობა დაინახეს. 1980-იანი წლებისთვის საცილო აღარ იყო, რომ:

ა. კვეთის მსახურების შემუშავება VI საუკუნეში კი არ დასრულებულა, მხოლოდ დაიწყო;

ბ. გვერდითოთახებიანი საკურთხეველი სირიაში (ასევე ნაკლებად პალესტინასა და ეგვიპტეში) იკიდებს ფეხს, თან ბევრად ადრე, ვიდრე VIII საუკუნეში პასტოფორიუმები სამკვეთლო-სადიაკვნედ გადაიქცეობა;

გ. ეს ხუროთმოძღვრული ფორმა „მზა“ სახით არის გადმოღებული სირიისა და არაბეთის ელინისტური სატაძრო და სასახლეთა არქიტექტურიდან და ფუნქციას მერეღა „იძენს“, თან სხვადასხვანაირად;

დ. ჩრდილოეთით სამკვეთლო და სამხრეთით სადიაკვნე XIV საუკუნიდანაა დაკანონებული, მანამდე კი ისინი ერთი მხარიდან მეორეზე ინაცვლებს.

ეს ახლებური ცოდნა წერილის თავში მოყვანილი პარადოქსის ჩინებული წარმოჩენაა: ფაქტები სწორად დალაგდა, მათი მოაზრება კი განუზომლად ძნელი შეიქნა. ადრე დახედავდი გეგმას, დაინახავდი სამნაწილიან საკურთხეველს და ყველა ნაწილის დანიშნულებაც იცოდი და სახელიც; ახლა, თუ თანადროული წერილობითი წყარო ან არქეოლოგიური ნაშთები არ შეგეწევა, მკითხაობაღა ძალგვიძს, ან ის იქნებოდა ან ესაო. ეს, ცხადია, მარტო „სამეკლესიიან ბაზილიკებს“ როდი შეეხება. როგორ გავიგოთ, ვთქვათ, რისთვის უნდოდათ აღმოსავლეთი სადგომები ურბნისის კათედრალში? ან კუთხისოთახებიანი ტეტრაკონქები (ნინოწმინდა, მცხეთის წმ. ჯვრისა და მისი მიმდევი ტაძრები, ბანა) რომ ავიღოთ: წინათ სათავსთა აღმოსავლეთ წყვილზე მაინც ვიყავით გულმშვიდად და გამოსაცნობი დასავლეთისაღა გვქონდა; ამჟამად კი არც იცი, რას ეწიო – სირია-პალესტინაში ჩრდილოეთით შეიძლება სანათლავი იყოს, სამხრეთით კი სამარტვილე, ჩვენში როგორღა იყო? არ ვიცი, ჩვენამდე მოღწეული ჩანაწერებიდან თუ გამოიდნობა რამე. ან თუგინდ არქეოლოგები ჩავრიეთ, რას გამოვრჩებით, რადგან კიდევ ერთ პარადოქსს ვაწყდებით – ისტორია გარდასული სიცოცხლის გაცხოვლებას ლამობს, ცხოვრების უწყვეტობა კი მეცნიერებისთვის ხელის შემშლელია. თვალსაჩინოებისთვის: ჩრდილოეთ სირიასა თუ ნეგევის

უდაბნოში ეკლესია-მონასტრები 1000 წელზე მეტია რაც გაუკაცრიელდა და მათ ბევრი რამ კი მოაკლდა, ხოლო არაფერი მიმატებია; ჩვენთან კი მიტოვებულმა ტაძრებმაც უმეტესად XVII-XVIII საუკუნეებამდე „იცოცხლა“ და დრო-ჟამის ზემოქმედების გარდა, მათ ადამიანთა ცვალებადი აზრთა მსვლელობა და გუნებ-განწყობა, გნებავთ გემოვნება, დააჩნდა; მივაკვლევთ კი ჩვენ ამდენი დანაშრევის ქვეშ პირვანდელ ვითარებას? ახლა ცვლილება-გარდასახვა რამდენ რამეს შეიწირავდა! რა შეიძლებოდა დატრიალებულიყო, ჩვენ თვალწინ მომხდარი გვიმხელს: სოფ. მუკუზანში (არაუგვიანეს VIII ს.) ბაზილიკიდან გადმოკეთებული ცალნავიანი ეკლესიის შუა ადგილზე ძველთაგან შემორჩენილი იყო დღეს უკვე გამოუყენებელი შემაღლება (საქადაგოსი?); 1990-იან წლებში, ეკლესიის ამოქმედების შემდგომ ის ზედმეტად ჩათვალეს და მოშალეს... წარმოვიდგინოთ ახლა, გინდაც VII-დან XIX საუკუნემდე რამდენი საკურთხეველი აამაღლ-დაადაბლეს, რამდენი ტრაპეზი გადაანაცვლ-გადმოანაცვლეს, რამდენი ხატ-ჯვარი გადაასვენ-გადმოასვენეს... „სამეკლესიიან ბაზილიკებთან“ მიმართებით „ლიტურგიული გეგმარების“ შესახებ თანამედროვე მონაცემებით, სანამ ღვთის მსახურების და საკურთხევლის აღნაგობის გარდასახვა მარტივი მიზეზ-შედეგობრივი თანმიმდევრობა გვეგონა, VI საუკუნის ტაძრების სხვადასხვანაირობა ახლებური მღვდელმსახურების თანდათან დამკვიდრებად და არქიტექტურული ფორმის მისდამი შეგუება-მორგებად გამოიყურებოდა. საყურადღებოა, რომ მთავარ საკურთხეველს მაშინ ხან ორი დამატებითი ოთახი ჰქონდა, ხანაც ერთი და ის მხოლოდ ცალ მხარეს, როგორც წესი, ჩრდილოეთით მდებარეობდა, რაკი აქ სამკვეთლო გვეგულებოდა. ოსტატთა ასეთი გადაწყვეტილება იოლად ასახსნელი იყო – პირველად მათ ლიტურგიულად აუცილებელი სათავსი, სამკვეთლო შემოაქვთ, მერეღა ნაკლებად მნიშვნელოვანი სადიაკვნე. ახლა რა ვიღონოთ? თუ წმინდა მხატვრულ-ხუროთმოძღვრული ლოგიკურობის მეტ-ნაკლებობის შეფასებას წინანდებურად არაფერი უდგას წინ, ფუნქციურ მიზანმიმართულებასა და მიზანშეწონილობაზე ძვირად თუ ვიტყვით რასმე. ეჭვი არ არის (სულ ცოტა, მე არ მეპარება!) ძველი „გალატოზუხუცესნი“ სრულად რომ გაისიგრძეგანებდნენ საღვთისმსახურო საჭიროებებს; სხვა თუ არაფერი, დამკვეთნიც იტყოდნენ თავის სიტყვას და დანიშნულებასთან შეუსაბამობას, ალბათ, არც მოითმენდნენ. გასაჭირი კი ის არის, რომ ამ წუთში არ ჩანს გასაღები თავდაპირველი ფუნქციური ჩანაფიქრის ამოსაცნობად; უკეთეს შემთხვევაში, იქნებ სივრცეში შემწირველთა და მრევლის გადაადგილება წარმოვიდგინოთ.

ამდენად, ერთიღა დაგვრჩენია, ძველ ხელნაწერებში ფილოლოგებს და რომელიმე ნატაძრალში არქეოლოგებსა და არქიტექტურის ისტორიკოსებს ეგებდა ლიტურგიის მივიწყებულ წესზე რაიმე მითითება გველოდებოდეს...

ახლა უნდა განვიხილოთ, თუ იყო შესაძლებელი და რა დატვრთვა შეიძლება ჰქონოდა კენტად მდგომ „საფლავსა ზედა ეკლესიას“, ოღონდ ცოტა შორიდან უნდა დავიწყოთ. ვინ არ იცნობს მცხეთის წმ. ჯვრის ეკლესიას! ჩვენს სამშობლოში, ვიმედოვნებ, ყველას მოუკრავს თვალი მისი ერთი სურათისთვის მაინც და ერთხელ მაინც გაუგონია რამე მის, როგორც ხელოვნების ქმნილების, ისტორიული სახსოვრისა და ქრისტიანული სიწმიდის, მნიშვნელობაზე. ამ შემთხვევაში დანიშნულებისა და ხუროთმოძღვრული ფორმის ურთიერთშეპირობებულობა ჩვენთვის ცნობილია – გ. ჩუბინაშვილმა ჯერ კიდევ როდის აჩვენა, თუ როგორ „იბადება“ უკანასკნელი ეკლესიის გუმბათის ჩამოსწვრივ წმ. ნინოს ჯვრის თაყვანისცემის რიტუალებიდან. და მაინც, ხედვის კუთხის შეცვლა არც აქაა გამორიცხული. ვიკითხოთ თუგინდ, ვინ იყო ეკლესიის, ახლანდელი ენით თუ ვიტყვით, „მოსარგებლე“? ტაძარი ხომ ყოველთვის ვიღაცისთვისაა და ვიღაცისაა – ქალაქად თუ სოფლად მცხოვრებთა, მრევლისა, მონასტრის კრებულისა, ეპისკოპოსისა, მეფისა თუ დიდებულის კარისა... ეს ვისიღა და სავისო იყო? კარგა ხანია, რაც მასზე „წმ. ჯვრის მონასტერს“ იტყვიან, თავიდან კი ასე ვერ იქნებოდა. მატიანეთა თუ ჰაგიოგრაფიის სარწმუნო ცნობებით წმ. ნინოს თაოსნობით ხის ჯვარი ღია ცის ქვეშ დაიდგა და დაახლოებით ორსაუკუნე-ნახევარი, გუარამ ერისმთავრამდე იგი, „ქართლის ცხოვრების“ მითითებით, „ველსა ზედა“ იყო. ყველა ნიშნით, ჯერ ე. წ. „მცირე ეკლესია“ აშენდა სამარხკრიპტებიანად (თუ კრიპტების თავზე?), ცოტა ხანში კი თავად ჯვარს „გარდაართხეს“ ნაგებობა და მერეღა, 620-იან წლებში, კვლავ „ქართლის ცხოვრების“ სტეფანოზ II-მ „მოდგნა ზღუდენი ეკლესიასა ჯუარისა პატიოსნისა და აღაშენა დარბაზნი“. ვთქვათ, ამიერიდან აქ უკვე მონასტერია, მანამდე, IV საუკუნე იქით იყოს, მთელი V და VI საუკუნეები?

დავიყენოთ თვალწინ მცხეთა თავისი ტაძრებითურთ: სვეტიცხოველი საკათალიკოსო კათედრალია, სამთავრო – ქართლის მთავარეპისკოპოსისა, უბან-უბანაც „სახლნი ლოცვისანი“ იქნებოდა; ჯვარი რაღაა, გინდა გადაუხურავი, გინდა ნაგებობას შეფარებული? საბედნიეროდ, ამჯერად მაინც საალბათოდ არ გვაქვს საქმე – იმდროინდელი, VII საუკუნის წყაროს მიხედვით, სომეხთა კათოლიკო-

სის ეპისტოლედან ვუწყით, მცხეთის წმ. ჯვარი მთელი ქრისტიანული კავკასიისთვის სათაყვანო რომ ყოფილა, მას ქართველებთან ერთად სომეხნი და ალბანელებიც რომ აკითხავდნენ. ასე რომ, ჯვარი რელიკვია ყოფილა და ტაძრის მთავარი რელიგიური ფუნქცია ამით განისაზღვრება. კი მაგრამ, შემომედავებით, განა ცხოველი სვეტი სიწმინდე არ არის? არის რასაკვირველია, ხოლო ტაძარს სვეტიცხოვლისას სარწმუნოებრივ-ეკლესიურ მოვალეობად სხვა რამეც აკისრია: იგი სამწყემსმთავრო საკრებულო ტაძარია. „სუფთა სახით“ დანიშნულებათა განყოფა ოდესღაც, ადრექრისტიანულ ხანასა და შუა საუკუნეების დიდ მონაკვეთზე, რომში იყო ნათელქმნილი: რომის მთავარეპისკოპოსის, იმავე პაპის საყდარი მაშინ ლატერანის წმ. იოანე ნათლისმცემლიის ეკლესია იყო, ქალაქის უდიდესი და უსახელგანთქმულესი, წმ. პეტრეს ტაძარი კი თავი-მოციქულის საფლავზე დადგმულ მომლოცველთა თავშესაყრელს, ტექნიკური ცნებით „საპილოგრიმო სალოცავს“ წარმოადგენდა. ჩვენ არც ის უნდა დაგვავიწყდეს, რომ მორწმუნენი წმ. პეტრეს განსასვენებელთან ეკლესიის აშენებამდე ბევრად ადრე მოდიოდნენ და II საუკუნიდან ის არქიტექტურულადაც მოენიშნათ ე. წ. „ედიკულათი“. ამგვარი ტაძრები, ოდინდელ მემორიალს რომ ჩაენაცვლა და მემორიალური დანიშნულება შეინარჩუნა, ანდა იმდენად მიმზიდველი რელიკვიის პატრონია, რომ მისი პატივმიგება ძირითად ფუნქციად ექცა, საერთოდაც არცთუ იშვიათია – გავიხსენოთ სანტიაგო და კომპოსტელო ესპანეთში, აბუ მენა ეგვიპტეში, სერგიოპოლისი ევფრატის-პირეთში და, რაღა თქმა უნდა, სიწმიდეთა შორის უპირველესი – იერუსალიმის უფლის საფლავი. ამ უკანასკნელის სამშენებლო ისტორიაც მეტად მრავლისმთქმელია: ახლა უკვე ნათელია, რომ IV საუკუნეში დაახლოებით ახლანდელი ტაძრის ადგილზე მთელი კომპლექსი ააგეს: წინა ეზო; დიდი ხუთნავიანი ბაზილიკა საკრებულოდ; მეორე ეზო, რომლის ერთ კიდეზე გოლგოთის კლდე ამოშვერილიყო ჯვრით მასზე, მის ბოლოში კი უფლის საფლავის როტონდა აღიმართებოდა, იმ ცარიელი აკლდამის დამტევი, სადაც მაცხოვარი დაასვენეს მოწაფეებმა. აქ, როგორც ხედავთ, ფუნქციები შენობათა ჯგუფშია გადანაწილებული – ბაზილიკა, როგორც წირვის დაყენების ადგილი; ნაგებობა, სადაც ჟამის წირვაც ტარდებოდა, უმთავრესი კი მისით მოცული სიწმიდე იყო (ანასტასისი, იგივე აღდგომის როტონდა); და ბოლოს, ჯერ გადაუხურავი (ასე გახლდათ IV-VI საუკუნეებში), შემდგომ კი ცალკე სამლოცველოში დავანებული სიწმიდე (გოლგოთიის ჯვარი). აქედან გამომდინარე, ვგონებ, არ შევცდებით მცხეთის წმ. ჯვრის ტაძარსაც თუ საპილიგრიმო-სამომლოცველოდ შევრაცხავთ.

არის თუ არა იგი ერთადერთი ასეთი სალოცავი საქართველოში, თუ მას გვერდში რომელიმე სხვაც ამოუდგება? თუ ჩვენი ქვეყნის გამოსაჩენ ტაძრებს, ასე ვთქვათ, რელიგიურ-ფუნქციური თვალსაზრისით გადავხედავთ, არ შეიძლება მათში წრომის ტაძარი არ გამოირჩეს. ამჯერად მის მხატვრულ ღირსებებს კი არ ვგულისხმობ, არამედ მის თავდაპირველ დანიშნულებას. მისი ხუროთმოძღვრება იმდენ საფიქრალს აღძრავს, რომ როგორღაც არ მოგვიკითხავს, რას ემსახურებოდა ესოდენ მონუმენტური ნაგებობა, ქართლის ვაკეზე გაშლილი სოფლის შუაგულ ამართული. მართალია, ვახუშტი ბატონიშვილი ბრძანებს: „სამწევრის ზეით, არს მონასტერი ყოვლად წმიდისა (სხვაფრივ მას მაცხოვრის სახელობისად ვიცნობთ. დ. თ.) წრომს, გუნბათიანი შუენიერი, სოფიის კენჭით ჩაწყობილ დახატული და ხუცის სამარ“-ო. მაგრამ ვიცით კი, აქ თავიდანვე სავანე თუ ყოფილა, ანდა იქნებ ეს მეცნიერი უფლისწულის ვარაუდია – აკი მისობასაც იქ ბერები არ მდგარან. გ. ჩუბინაშვილმა წრომს ქალაქი იგულა (ადრე იქნებოდაო), თუმცა უცნობებოდ და უნაშთებოდ ამ ფიქრს არ გაჰყოლია. ისე, 1910-1920-იან წლებში ლიტურგიისმცოდნეობას აწინდელი დონე რომ ჰქონოდა, იგი, ალბათ, სულ სხვა ბილიკს შეუდგებოდა. საქმე ისაა, რომ ტაძრის შიგნით, საკურთხევლის ჩრდილოეთ კუთხეზე ნახევარწრიული, კონქიანი ნიშაა ამოღებული; წრომის „უსამკვეთლოობის“ დადგენით, რაც მაშინდელი შეხედულებებით დაუჯერებელი იყო და ჩვენებურ უპასტოფორიუმო (ცალნავიან) ტაძრებში X საუკუნიდან სამკვეთლოს მონაცვლე ნიშების არსებობის გამო, მეცნიერმა ეს ნიშა ჩათვალა სამკვეთლოს მაგივრად.

დღევანდელი გადმოსახედიდან, როდესაც ეს ნიშა ლიტურგიულად აუცილებლად აღარ ჩანს, ის უცნაურად, ესე იგი საგანგებოდ ასახსნელად წარმოგვიდგება. ახლა მეტი გულისყურის ღირსად გვესახება ერთადერთი წერილობითი ცნობაც წრომზე, რომელიც გ. ჩუბინაშვილს მოყვანილი აქვს, ოღონდ რაიმე განმარტების გარეშე. ეს საქართველოს ეკლესიის პირველმოწამის, წმ. რაჟადენის „ცხორების“ ერთი ასეთი ადგილი გახლავთ: წმ. მეფე ვახტანგ გორგასალმაო „...იჳმნა ეპისკოპოზნი სამეფოჲსა თჳისისანი და სიმრავლე სამღდელოჲსა მწყობრისა და წარავლინა იგინი... სოფელსა მას... წრომს, სადა-იგი იყო დაკრძალულ მრავალ-მოღუაწე იგი გუამი... მის მოწამისა (რაჟდენისა)... აღმოიღეს მიერ სამაროჲთი (ნაწილნი მისნი)... და... წარიღეს ნიქოზს საეპისკოპოსოსა მას ეკლესიასა, მისვე მეფის ვახტანგის აღშენებულსა...“, თავისთავად ამ მონათხრობში ისეთი არაფერია, წამკითხველი თუ მკვლევარი რომ შეაფიქრიანოს, ერთია მხოლოდ: „ღუაწლი რაჟდენისი“ ვახუშტის

უფროსი თანამედროვის, ბესარიონ კათოლიკოსის (ბარათაშვილ-ორბელიშვილი, გარდაიცვალა 1737 წელს) თხზულებაა, მას კი „ქართლის ცხოვრების“ ასეთი გამონათქვამი უპირისპირდება: „... აღაშენა (წმ. ვახტანგ მეფემ?) ეკლესია ნიქოზისა საგზებელსა თანა ცეცხლისასა და დასუა ეპისკოპოსი, სადა-იგი ეფლა გუამი წმიდისა რაჟდენისი...“. როგორ გინდა XVI-XVII საუკუნის წყარო ბევრად ძველს (XI საუკუნისას) ამჯობინო? მეორე მხრივ, ადგილობრივი მკვიდრნი 1970-იან წლებშიც კი (ეს თვითონ მაქვს მოსმენილი) ამბობდნენ, ეკლესიის საკურთხევლისკენ ხელგაშვერით, აქ წმ. რაჟდენის სამარეაო. რა თქმა უნდა, ეს ვერ იქნებოდა მეცნიერებისთვის მყარი დასაყრდენი. და მაინც, ალღოს მინდობილმა ნიკო ჩუბინაშვილმა 1972 წელს თქვა, წრომის ტაძარი წმ. რაჟდენის მარტვილობის ადგილზე დგასო. საამისო საბუთი მან მაშინ ვერ მოიყვანა და რაოდენ დიდი იქნებოდა მისი სიხარული, 1995 წელს ზაზა სხირტლაძის მიერ გამოცემული ზემონახსენებ ნიშასთან წარწერილი წმ. რაჟდენისადმი მიძღვნილი სავედრებლები რომ ენახა. ახლა კი აღარ არის სადავო, რომ მართალი გახლდათ XVIII საუკუნის ჰაგიოგრაფი – წრომი, დიახაც, V საუკუნის ჩვენი წამებულის ერთგვარი მოსაგონარია და ეს რაღაცანაირად ჩრდილო-აღმოსავლეთ ნიშას უკავშირდება. რადგანაც წმ. რაჟდენის ხსოვნას ნიქოზის ღვთაების ტაძარიც ინახავს (მისი ერთ-ერთი უძველესი ნაწილი უთუოდ V-VI ს-ისაა), ძნელია გადაწყვეტით თქვა, რარიგად არის ეს ნიშა წმ. მოწამის პატივმისაგებელი. სულ მცირე, სამი რამ შეიძლება იყოს:

1. ნიშა, მართლაც, წმ. რაჟდენის მარტვილობის ადგილს აღნიშნავს;

2. მის ქვეშ დაფლულია წმინდანის ნიქოზს გადასვენებისას აქ დატოვებული ნაწილი;

3. ნიშაში დაბრძანებულიი იყო აწ დაკარგული თუ გადამალული ნაწილი.

ამ სამთაგან, რომელიც უნდა შეესაბამებოდეს სინამდვილეს, ან გინდაც ნამდვილი სულ სხვა რამ ყოფილიყო, ახლა დაუეჭვებლად ითქმის: წრომის ტაძარი რაღაცაგვარად წმ. რაჟდენის მემორიალია, დანიშნულებით „სამომლოცველო ეკლესია“ და მისი მხატვრულ-ხუროთმოძღვრული სახეც ამგვარი სულიერი საზრისისა თუ შიგთავსის ჩინებული შესატყვისი და გამომხატველია.

გვარგია კია ეს მაგალითები ნეკრესის „მცირე ბაზილიკის“ ინტერპრეტაციისთვის? ვფიქრობ, რომ კი. ჩვენ დავრწმუნდით, რომ, როგორც მცხეთის წმ. ჯვრის ტაძარი, ისე წრომისაც, ორივე მემორიალ-სამომლოცველოა, თანაც მცხეთის ჯვარი დიდხანს უდიდარქიტექტუ-

როდ გადაჰყურებდა ქართლის ძველ დედაქალაქს. იქნებ კიდევ უფრო ახლოს იყოს ნეკრესთან წმ. იოანე ზედაზნელის განსასვენებელი: დღეს VIII საუკუნის ბაზილიკის ჩრდილოეთი ნავის აღმოსავლეთ ბოლოში მოხვედრილი, იგი პირველად მაღალ მთაზე ეულად მდგარი სამლოცველო გახლდათ. და თუ ეს აქამდე არ შეგახსენეთ, მხოლოდ იმიტომ, რომ ჩვენ საეკლესიო ტრადიციაში ზედაზნის ტაძრის „მონასტრულობამ“ ადრევე სძლია მის „მემორიალურობას“; სხვათა შორის, ბევრად მეტად, ვიდრე ეს წმ. იოანეს ყველაზე სახელიანი მოწაფეებს, წმ. შიო მღვიმელისა და წმ. დავით გარეჯელის სამარხო ეკლესიებზე შეგვიძლია ვთქვათ... სხვაობა ნეკრესისა და ზედაზნის შემთხვევებისა ისღაა, რომ ეკლესიამ პირველ მონასტერში არ „ჩანთქა“ „საფლავს ზედა ეკლესია“ – ასევეა ეს შიომღვიმეშიც და საუკუნეების წინ იერუსალიმშიც ასე ყოფილა. ამრიგად, არაფერი გვიშლის ნეკრესშიც ადრეული ხანის რომელიმე წმინდანის (იმათგანის, ვისი სახელი უფალმა უწყის მხოლომან) ცალკე გატანილი, პატივმიმგებთა მისვლაზე გათვლილი სამარხი დავინახოთ სხვებივით, თუმც მათზე ნაკლები გაქანების „სამომლოცველო სალოცავი“.

გვეშველაო, იფიქრებს მკითხველი, ერთმა სავალმა მაინც გაგვიყვანა სამშვიდობოს. გარკვეული აზრით, ასეც არის, ერთია მხოლოდ... თუ მიაქციეთ ყურადღება, ნეკრესის „მცირე ბაზილიკაში“ უგვიანესი კვალი რელიგიური ქმედითობისა IX საუკუნისაა. ამავ ხანებიდან აღარ დაიტანება მეოხების თხოვნა წრომშიც; როდესაც მცხეთის წმ. ჯვრისა და მისი ტაძრის შესახებ შუასაუკუნოვან ნაწერებს კითხულობთ, ისეთი შთაბეჭდილება გექმნებათ, თითქოს X საუკუნიდან ფერმკრთალდებაო წმ. ნინოსეული ჯვრის დიდებაც და, ბოლოს, მისი ტაძრის მეორე და სულაც არამეორეხარისხოვან სახელად „ჯაჭვის მონასტერი“ იკიდევს ფეხს... საზოგადოდ ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ქრისტიანულ წელთაღრიცხვის მეორე ათასწლეულში პირველ საუკუნეების სიწმინდეები სვეტიცხოვლის „ცხოველი სვეტის“, წმ. დავით გარეჯელის ლავრის, შიომღვიმის და, ალბათ, ბოდბეს წმ. ნინოს საფლავის გამოკლებით, ჩრდილოში ექცება. ისინი, მათი ნაწილი მაინც, რასაკვირველია, ახსოვთ, მათ მოთაყვანეებიც ჰყავთ. მაგრამ უფრო სასახელო და გულთან ახლოს მისატანი ახლა სხვაც ბევრია: წმ. გიორგის სალოცავები (მათ ჩვენებური მართლმადიდებელნი და მონოფიზიტები ერთნაირად სასოებდნენ) და სასწაულმოქმედი ხატები – ანჩისა და მარტყოფის მაცხოვრისა, აწყურის, ხახულის თუ ვარძიის ღმრთისმშობლისა და სხვანიც მრავალნი. თავს ვერ ვიდებ, რელიგიური გრძნობის გეზის ასეთ გადანაცვლებაზე აზრი გამოვთქვა, უცილობელი კი მგონია, რომ

წმ. მეომარ-მოწამის (ე. ი. წმინდა რაინდის) და წმ. ხატების სარწმუნოებრივი განცდის უპირველეს საგნად გადაქცევა შეუძლებელია ქვეყნის სულიერი და კულტურული მყოფობის ღრმა შრეების წარმომჩენი არ იყოს; იგი იმ ისტორიულ ხდომილებათაგანია, ჩვენს მკვლევართაგან დაკვირვებას რომ ითხოვს.

ასეთნი კი მრავლის უმრავლესია! როდესაც ამ ნარკვევის წინასწარ მოფიქრებული გეგმა კოლეგებს გავაცანი, ერთმა მათგანმა წარმართული და ქრისტიანული წმინდა ადგილების მემკვიდრეობითობის პრობლემა გამახსენა, მეორემ – ადრექრისტიანულ ქართლში მომრავლებული ქვა-ჯვარების ნამსხვრევ-ნატეხების ეკლესიებში მოგროვება, თანაც საშენ მასალად ხმარება. წერას რომ შევუდექი, მეგონა, ამ საკითხებსაც შევეხებოდი, იქნებ რომელიმე სხვასაც... ოღონდ აქვს კი აზრი საფიქრალს საფიქრალი შევმატოთ? რამდენიც გნებავთ პრობლემა დავაზვინოთ, ყველა ერთ უმარტივეს დასკვას გვთავაზობს: მეცნიერებას (ჩემსას მაინც) არც მოლანდებული უცხოპლანეტელებისთვის სცალია და არც ძალი-ძალად „გადატრიალებებისთვის“ – წინ ხომ სარკვევიც ულევია, მისაკვლევიცა და მისახვედრიც.

# საკურთხევლისწინა ჯვრების რელიგიური მნიშვნელობისათვის

## (მასალები და შენიშვნები)

(*საქართველოს სიძველენი*, 17, 2014, გვ. 144-159)

შუა საუკუნეების ქართული ტაძრების გამართულობის ერთ თავისებურებად საკურთხევლის წინ აღმართული დიდი ჯვრებია მიჩნეული. სადღეისოდ ისინი უფრო მეტად დასავლეთ საქართველოში შემოგვრჩა, მეტადრე სვანეთში, ზოგანაც ბარის პატარა სოფლებში (მაგ., სპეთის ზედა მაცხოვარი იმერეთში). მაგრამ უთუოა, რომ ძველად ისინი დიდ ტაძრებშიც მდგარა და საქართველოს სხვა კუთხეებშიც. ასე, 1650-იან წლებში რუსმა ელჩებმა გელათის ღმრთისმშობლის შობის ტაძარში ნახეს მარჯვნივ (ე. ი. სამხრეთით, სამწუხაროდ, უფრო დაზუსტებით ადგილი მინიშნებული არ არის) ორიოდ მ-ის სიმაღლის ჯვარი[1]. დადასტურებულია იგი აღმოსავლეთ საქართველოს მთიან (ინაურის ეკლესია, VIII-IX სს.)[2] და დაბლობ მხარეებშიც (XI ს-ის ჯვარი ქვემო ჭალადან)[3] და ა. შ. აღმოსავლეთ საქრისტიანოში ამგვარი ჯვრები ამჟამად აღარსად ჩანს და ამიტომ ქართულები სავსებით უმაგალითოდ გამოიყურებოდა კიდეც[4]. ჩვენებურნი კი უმრავლესად ჭედურობითაა

---

[1] *ალექსი იევლევის 1650-1652 წწ. იმერეთის სამეფოში ელჩობის საანგარიშო აღწერილობა* („მუხლობრივი აღწერილობა“). რუსული ტექსტი, ხელნაწერების მიმოხილვით და ქართული თარგმანით გამოსაცემად მოამზადა ი. ცინცაძემ, თბ., 1963, გვ. 53.

[2] Р. Меписашвили, В. Цинцадзе, *Архитектура нагорной части исторической провинции Грузии – Шида– Картли,* Тб., 1975, გვ. 40, სურ. 29 – თავდაპირველი მორთულობისგან განძარცული ჯვარი აქ პირვანდელ ადგილას, საგანგებო დაბალ კედელზე, ჩრდ-ის მხარეს დგას.

[3] Г. Чубинашвили. *Грузинское чеканное искусство,* Тб., 1959, გვ. 499, ტაბ. 283-297.

[4] იხ. მაგ., იქვე, გვ. 449.

მორთული[5] და ამის გამო ისინი, ჩვეულებრივ, ქართული ლითონმქანდაკებლობის ისტორიასთან დაკავშირებით განიხილება ხოლმე[6]. შედარებით ნაკლები ყურადღება დაეთმო მათ პირვანდელ დანიშნულებასა თუ მნიშვნელობას. ეს არც არის გასაკვირი – ჩვენ არ მოგვეპოვება ისეთი წყაროები, რომელნიც მოგვაწვდიდეს მყარ საბუთს ამ საკითხთა გამოსარკვევად. ეს, რაღა თქმა უნდა, იმას არ ნიშნავს, რომ საკურთხევლისწინა ჯვრების ფუნქციასა და საზრისზე საერთოდ არაფერი იყოს ნათქვამი – გარკვეული მოსაზრებანი დიახაც გამოთქმულა, პირველ ყოვლისა, გიორგი ჩუბინაშვილის მიერ.

საკურთხევლის წინ დადგმული ჯვრების რელიგიური აზრის დასადგენად ამოსავალი გ. ჩუბინაშვილისთვის VI-VII საუკუნეთა მიჯნის მცხეთის წმ. ჯვრის ტაძრის შუაგულში მოქცეული ჯვარი გახლდათ, რომლის თაობაზედაც ძველ მწერლობაში მონაცემები, ასე თუ ისე, მოგვეპოვება. ახლა, როგორც ცნობილია, მეტ-ნაკლებად ძველი ჯვარი დაკარგულია[7] და რვაწახნაგა კვარცხლბეკიღაა დარჩენილი, მასში ჩაკვეთილი ფოსოთი. გ. ჩუბინაშვილს მიაჩნდა[8], რომ არც მას აქვს შერჩენილი თავდაპირველი სახე. გადაკეთების კვალი მასზე და საიმდროოდ (ნაშრომი 1920-30-იან წლებში იწერებოდა) სხვა ქვეყნების ადრექრისტიანული ხელოვნების ძეგლთაგან ცნობილი მასალა აფიქრებინებდა მეცნიერს, რომ თავიდან აქ რვაკუთხა დაბალი ზღუდე იქნებოდა, კუთხეებში დაბალივე (გადანაკეთებში აქამდე შემონახული) სვეტებითა და ბიზანტიური ხელობის მარმარილოს, ჯვრებიანი ფილებით მათ შორის, რომელთაგან ერთერთი აღმოჩნდა კიდეც ტაძრის შეკეთები-

---

[5] თუმცა გვაქვს მოხატული საკურთხევლისწინა ჯვრის ნიმუშებიც – წვირმის მაცხოვრის ეკლესიის XII-XIII სს-ის ჯვარი (ნ. ალადაშვილი, ა. ვოლსკაია, საკურთხევლისწინა ჯვარი ზემო სვანეთიდან, *ძეგლის მეგობარი*, 22, 1970, გვ. 3-11). ანდა ჩაჟაშის მაცხოვრის ეკლესიის ჯვარი (რ. ყენია, ვ. სილოგავა, *უშგული*, თბ., 1986, გვ. 95, ტაბ. 66). ბოლო დროს გამოჩნდა მოხატული ჯვარი ზედ ჯვარცმული იესოს გამოსახულებით ქვათახევიდან (სავარაუდოდ, XVI ს-სა).

[6] იხ. გ. ჩუბინაშვილის დასახ. ნაშრ., ასევე რ. ყენიას, თ. საყვარელიძის შრომები და სხვ.

[7] იგი 1751 წლისა დავით ავალიშვილმა ჭედურობით შემოსა (იხ. Г. Чубинашвили. Грузинское чеканное искусство, ტაბ. 599); მოგვიანებით ის მცხეთის სვეტიცხოველში ინახებოდა. 1944 წელს იგი გაუძარცვავთ, 2004-ში პერანგისგან განძარცვული „გული“ მინანქრიან ბუდეში მოათავსეს და 24.IV. კვლავ მცეთის კათედრალში დაასვენეს (კ. ცინცაძე, სვეტიცხოველი – ჯვარი პატიოსანი, გაზეთი *კანკელი*, 26, 2012, გვ. 5). 1996 წლის მაისში ტაძარში ახლად გამოკვეთილ-მორთული ჯვარი დაასვენეს.

[8] იხ. მისი *Памятники типа Джвари, Тб.*, 1948, გვ. 79-85; შედრ. *Грузинское...*, გვ. 476, ასევე *Архитектура Кахетии, Тб.,* 1959, გვ. 598.

სას[9]. შემორაგული მონაკვეთის შუაში, დაახლოებით 1 მ-ის სიმაღლის დასადგმელზე ქართლის ერისმთავართა მიძღვნითი წარწერით, მოთავსებული იყო თვით ჯვარი – საიმდროოდ უკვე დიდრონი შთასასვენებელი, მასში წმ. ნინოსეული ხის ჯვრის ნაწილებით. ასე წარმოდგენილი, მცხეთის წმ. ჯვარი თავსდება ზოგიერთ იერუსალიმურსა (უფლის საფლავი, ამაღლების ტაძარი) და კონსტანტინოპოლურ სიწმინდეთა მწკრივში, რომელნიც ასევე შენობის შუა ადგილას იყო განთავსებული, გარშემო კი მოაჯირი ჰქონდათ შემოვლებული. ასეთი განლაგება იმით უნდა ყოფილიყო გამოწვეული, რომ მლოცველებს შესძლებოდათ მათთან მიმთხვევა და პატივმიგება, რაც ვერ მოხერხდებოდა, უკეთუ სათაყვანო ალაგები თუ რელიქვიები საკურთხევლის შიგნით ყოფილიყო შეტანილი. ივარაუდება, რომ სწორედ მცხეთისა და, ეგების სხვა, ასევე წმ. ნინოსად ცნობილი ჯვრები (მაგ., უჯარმისა) იქნებოდა მოგვიანო საკურთხევლისწინა ჯვრების წინასახე. ამ მოსაზრებას ისიც უჭერს მხარს, რომ ამ უკანასკნელთა ე. წ. „ქუდები“ სანაწილეებია ხოლმე, ზოგიერთ მათგანს კი სიწმიდის შესალაგი ტანში აქვს (მაგ., XI ს-ის კაცხის[10] ან კიდევ სადგერის – იგივე ჩხარის – XVI ს-ის[11] ცნობილ ჯვრებში). დასაბამიერად რელიქვიათა შესანახი იყო, იოსიფ ბრაუნის შეხედულებით, ის მოზრდილი ჯვრებიც, რომელნიც დასავლეთ ევროპის ტაძართა შუაში, მაგალითად, მთავარი ნავისა და ტრანსეპტის გადაკვეთაზე, იდგმებოდა (ისინი საბოლოოდ XVI ს-ში მოაშორეს) და მათთან ტრაპეზიც ყოფილა ხოლმე გამართული, „ჯვრის ტრაპეზად“ (Kreuzaltar) წოდებული. ეს უკანასკნელი გარემოება, თავის მხრივ, საგულვებელსჰყოფს, რომ ჩვენშიც საკურთხევლისწინა ჯვრებთან მცირე რამ მსახურებანი აღესრულებოდა[12].

არქიტექტურულ-ისტორიული თვალთახედვით იმხანად ამის მეტი ვერა ირკვეოდა რა. მას მერე კი ქართული მეცნიერება ამ საკითხთა კვლევას არ მიბრუნებია და, შესაბამისად, დღესაც ამის მეტი არსები-

[9] აღსანიშნავია, რომ რ. შმერლინგი, მოაქვს რა გ. ჩუბინაშვილის ეს აზრი, არც იმას გამორიცხავს, რომ ეს ფილა კანკელისა ყოფილიყოს (იხ. *Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тб.*, 1962, გვ. 60).

[10] Г. Чубинашвили. Грузинское...., გვ. 478.

[11] თ. საყვარელიძე, *XIV-XIX საუკუნეების ქართული ოქრომჭედლობა*, I, თბ., 1987, გვ. 45.

[12] ერთგან (Архитектура Кахетии, გვ. 598) გ. ჩუბინაშვილი დაბეჯითებით აღნიშნავს, ჯვრებთან დამატებითი ტრაპეზი იყოო გამართული. საგულისხმოა, რომ ამგვარი ჯვრის ტრაპეზი ეკლესიის შუაში ერთ უახლეს გამოკვლევაში „ჩვეულებრივად“ მოიხსენიება (A. Doig, Liturgy and Architecture from Early Church to the Middle Ages, 2009, გვ. 144).

თად არაფერი ვიცით. ამას ემატება მხოლოდ რჲონე შმერლინგის ფრიად საგულისხმო დაკვირვებანი. სვანეთის ეკლესიებში მან დაამოწმა ჯვრის საკურთხევლისკენ გადაადგილება, მისი ცენტრიდან მარცხნივ თუ მარჯვნივ დაძვრისა ან კანკელზე შედგმის შემთხვევები და ზოგანაც ეკლესიაში რამდენიმე ჯვრის არსებობა[13]. ამასთანავე, 1940-იანი წლების მიწურულიდან დასავლურ მეცნიერებაში გამახვილდა ყურადღება საქრისტიანო აღმოსავლეთის, სახელდობრ, ჩრდილოეთ სირიის ეკლესიებში მთავარ, მლოცველთა სივრცეში მოწყობილ შემაღლებათა ხუროთმოძღვრებასა და სამღვდელთმსახურო მიზანდასახულობაზე (მათ შესახებ მალევე მექნება საუბარი). ამის კვალად გ. ჩუბინაშვილმა კახეთის ტაძრებზე მსჯელობისას გაკვრით გამოთქვა სურვილი საქართველოს ძველ ტაძრებში (მაგ., ნინოწმინდაში, ლექართში) გათხრები თუ გაწმენდა ჩატარებულიყო – ვინძლო რამ ამგვარი ჩვენშიც ყოფილიყოო[14]. კაცმა რომ თქვას, ეს სხვა არაფერია, თუ არა იმავე მცხეთის წმ. ჯვრის აღსამართი ადგილის მოწყობისა და, ამდენად, მთელი შესაბამისი ტრადიციის შესახებ ჩვენ წარმოდგენათა გადამოწმების, ახალ მონაცემებთან მათი შეჯერების მოთხოვნა. წინამდებარე ნაშრომის მიზანიც ამ მუშაობის წამოწყებაა, ზოგიერთი საკითხის წამოჭრა და რამდენიმე წინასწარული აზრის გაზიარება.

ჩვენი მსჯელობის საწყის წერტილად, ვგონებ, გამოდგება ერწოთიანეთში, ჟალეთის ეკლესიაში 1950-იანი წლების გასულს მიკვლეული ექვსწახნაგა შემაღლება, რომელიც მისმა გამთხრელ-გამომცემელმა, ნიკოლოზ ქადეიშვილმა გაიაზრა, როგორც ამბიონი მასზე შედგმული ჯვრით და ის მცხეთის წმ. ჯვრის ანალოგიადაც ჩათვალა[15]. ექვსკუთხა მოცულობა აქ რიყის ქვით ნაგები და ზედაპირგალესილია; კუთხეებში აქაც, მცხეთის წმ. ჯვრის კვარცხლბეკის მსგავსად, შირიმის ნახევარსვეტებია ჩადგმული. სხვადასხვა მასალის ხმარება და მოცულობითი გადაწყვეტის იგივეობა ახლავე სვამს კითხვას: ხომ არ არის იქაც დღევანდელი სახე პირვანდელი თუ არა (ნ. ქადეიშვილი, ეტყობა, სწორედ ამას ვარაუდობს უთქმელად), საკმაოდ ძველი, IX საუკუნეზე ძველი მაინც? ეგზომ სათაყვანო „ნიმუშის“ წაბაძვა-გამეორება მართლაც სრულებით

[13] Р. Шмерлинг, *Малые формы*..., გვ. 226-227.

[14] Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., იქვე.

[15] ნ. ქადეიშვილი, *ჟალეთის ხუროთმოძღვრული ძეგლი*, თბ., 1964, გვ. 14, 20, 36. ბოლო დროს ამ ძეგლსა და მცხეთის წმ. ჯვრის კვარცხლბეკზე საგულისხმო მოსაზრებანია გამოთქმული წერილში: ქ. აბაშიძე, „ლიტერატურული გეგმარების“ საკითხისათვის შუა საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრებაში, *საქართველოს სიძველენი*, 16, 2013.

ბუნებრივი და გასაგები იქნებოდა... ასე ფიქრის საფუძველს კი შემდეგი გარემოებაც გვაძლევს: შემაღლების შუაში აქაც ფოსოა ამოჭრილი, რომელშიც უთუოდ ჯვარი იქნებოდა ჩადგმული[16]. აღმოსავლეთიდან და დასავლეთიდან ექვსწახნაგს კიბეები აქვს მიდგმული; ამათგან აღმოსავლეთისა გადაბმულია ბაქანთან, რომელიც, თავის მხრივ, აღსავალში გადადის. ეს მოცულობა ნავთგამყოფი ბურჯების აღმოსავლეთ წყვილს შორისაა მოქცეული, ისე, რომ მის აქეთ-იქით მცირე გასასვლელებიღა რჩება – მათი სიგანე 1 მ-ც კი არ არის. მოყვანილობით ჟალეთის ჰექსაგონი უეჭველად ამბიონებს ჰგავს. ადრექრისტიანულსა და ადრებიზანტიურ ხანაში, სხვა ტიპებთან ერთად, რვაწახნაგა და ექვსწახნაგა საქადაგოებიც მოიპოვება, VI საუკუნის შუა ხანიდან კი ორკიბიანი ამბიონი ყველა სხვაზე მეტად გავრცელებულიც კი ჩანს[17]. და მაინც, სათუოა ჟალეთის ექვსწახნაგა ამბიონი იყოს. ჯერ ერთი, აქ თითქოს არ ჩანს საკუთრივ კათედრის ან კიდევ მოაჯირისა თუ ჩარდახის კვალი, რომელიც უნდა ყოფილიყო, უკეთუ იგი მქადაგებლის დასადგომად იყო გათვალისწინებული. შემდგომ კი, განურჩევლად მისი მდებარეობისა (მთავარი ნავის შუაშია ის თუ გვერდულად, გადაბმულია თუ არა საკურთხეველს სავალი „ბილიკით“), ამბიონი ჩვეულებრივ პატარაა ტაძრის სივრცესთან შედარებით, არათუ ავსებს მას, არამედ რაც შეიძლება მცირე ზომისა კეთდება[18]. ნავთან ზომათა ფარდობით ჟალეთის შემაღლება სწორედ გ. ჩუბინაშვილის მიერ გაკვრით ნახსენებ ჩრდილო-სირიულ ნიმუშებს, ე. წ. „სირიულ ამბიონებს“ ენათესავება.

ეს თავისებური ნაგებობანი, ადგილობრივ, ე. ი. სირიაში „ბემად“ წოდებული, სწორკუთხაა ან ტრაპეციული, მოგრძო, დასავლეთისაკენ მომრგვალებული, აღმოსავლეთით კი სწორი პირით. აქედანვე (ან კიდევ გვერდებიდან) აქვს მას ასასვლელი; ზემოთ სამმხრივ დასაჯდომებია, დასავლეთით – საყდარი (თუმც ძალზე მცირე), შეიძლება იყოს მოწყობილი ნიშები, შუაში კი სალხინებელი იდგეს[19]. ამგვარ „ბემათა“ ნაშთები დადასტურებულია ეკლესიათა ნანგრევებში, რომელნიც IV საუკუნის ბოლოდან ვიდრე VII საუკუნემდე, ე. ი. ისლამის გავრცელე-

---

[16] ნ. ქადეიშვილი, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 13.

[17] Ch. Delvoye, in: Reallexikon zur byzantinischen Kunst, I, Stuttgart, 1966, გვ. 129-130; მრავალრიცხოვანი მაგალითებია თავმოყრილი, მაგ., წიგნში: P.H.F. Jakobs, Die frühchristliche Ambone Griechenlands, Bonn, 1987.

[18] იქვე, გვ. 127-128; 130.

[19] J. Lassus, G. Tchalenko, Ambons syriens, Cahiers Archéologiques, V, 1951, გვ. 79-81, შდრ. Reallexikon..., გვ. 131-132. ახლა შემაჯამებლად – E. Loosley, The Architecture and Liturgy of the Bema in Fourth-to-Sixth-century Syrian Churches, Kaslik-Liban, 2003.

ბამდე შუალედით თარიღდება[20]. მაგრამ წერილობითი მონაცემებით, სირიელი ნესტორიანების (მათ „ქალდეველებადაც“ მოიხსენიებენ) და, შესაძლოა, მონოფიზიტების ტაძრებში ამგვარი მოწყობილობა მოგვიანებითაც არსებულა – უდაოდ XIV საუკუნემდე[21] და იქნებ მერეც – XVI თუ ლამისაა XVIII-მდე[22]. ჟამისწირვაში სირიული „ბემის“ ადგილის განსასაზღვრავად, როგორც წესი, მიმართავენ IX საუკუნის ნესტორიანულ თხზულებას „ეკლესიის მსახურებათა გარდამოცემა“. აქ მოთხრობილია, რომ იგი კათაკმეველთა ლიტურგიის დროს სამღვდელოების ადგილსამყოფელ-დასაჯდომი ყოფილა, საკურთხეველში კი მწირველნი მხოლოდ მართალთა ლიტურგიისას გადადიოდნენ – აფსიდში მღვდელთმსახურთა მერხები ბერძნული წესისამებრ არ არის (გამონაკლისია ბიზანტიური რიგით გამართული კალათ-სემანი და რესაფა); ტრაპეზი შეიძლებოდა „ბემაზეც“ მდგარიყო, მაგრამ აქ უსისხლო მსხვერპლი კი არ შეიწირვებოდა, არამედ ოთხთავი ესვენა; სახარება ანდა ხატი შეიძლებოდა ყოფილიყო დასავლეთ საყდარზეც[23]. შესაძლებელია, ტაძრების მთელი აღმოსავლეთი მონაკვეთი მარტოოდენ სამღვდელოებისთვის ყოფილიყო განკუთვნილი, გვერდითი ნავების შესაბამის მონაკვეთებში კი, იქნებ, კრეტსაბმელები იყო ჩამოკიდებული[24]. იმავე წყაროს მეოხებით ცნობილია „სირიული ამბიონის“ სიმბოლიკაც, რომელსაც ეფუძნება ჟამისწირვის ამგვარი განგება. ტაძარი მთელი ქვეყნიერების სახეა, „ბემა“ კი მისი შუაგულის, იერუსალიმისა, მისი ტაძრითურთ (ამიტომაც ეპისკოპოსი აქ აარონის სახეა), აფსიდი ზეცაა, მასში მდგომი ტრაპეზი კი – საყდარი უფლისა[25]. ამდენად, თუმც გამოყოფილი, ლიტურგიის პირველ მონაკვეთში მღვდელთმსახურთა ადგილი, „ბემა“ მაინც დედამიწას, სააქაოს ეკუთვნის, აფსიდი კი, სადაც ტარდება ჟამისწირვის ძირითადი ნაწილი და აღესრულება საღვთო საიდუმლო, მას იერარქიულად აღემატება.

თუ ამ მონაცემებს ჟალეთს შევუპირისპირებთ, ცხადია, არაერთმნიშვნელოვან სურათს მივიღებთ. ერთი მხრივ, ჟალეთის „ამბიონიც“

---

[20] J. Lassus, G. Tchalenko, დასახ. ნაშრ. გვ. 79.

[21] J. Danvillier, L’ambon en bema dans les textes de l’eglise chaldèenne et de l’eglise syrienne an Moyen Age, *Cahiers Archéologiques*, VI, 1952, გვ. 25, 29.

[22] R.F. Taft, Some Notes on the Bema in the East and West Syrian Traditions, *Orientalia Christiana Analecta*, XXXIV, 1968, გვ. 337.

[23] უკანასკნელ გარემოებას დაბეჯითებით აღნიშნავს შ. დელვუა – Reallexicon..., გვ. 131. შდრ. ასევე E. Loosley, დასახ. ნაშრ., დასკვნად – გვ. 129.

[24] იხ. Lassus-Tchalenko (83-87) და J. Danvillier (15-16) დასახ. ნაშრომები.

[25] Lassus-Tchalenko, გვ. 90-91; Danvillier, გვ. 14-15; K. McVey, The Domed Church as Microcosm, *Dumbarton Oaks Papers,* 37, 1983, გვ. 103. E. Loosley, დასახ. ნაშრ., გვ. 31, 73.

ავსებს შუა ნავს და გამოჰყოფს ეკლესიის აღმოსავლეთ ნაწილს, ასე ვთქვათ, „მრევლის სივრცისგან“, იგი, ამასთან, გადაბმულია აფსიდს და მათ შორის უმჭიდროესი ურთიერთკავშირია საგულვებელი. ყველაზე საყურადღებო კი ის უნდა იყოს, რომ, წერილობითი წყაროების მიხედვით, შუასაუკუნოვან სირიულ-მესოპოტამიურ ნესტორიანულ ტაძრებში „ამბიონ“-„ბემაზე“ ჯვრები მდგარა. ეს კიდევ მეტად აზუსტებდა ამ შემაღლების საზრისს, ვითარცა ქვეყნიერების შუაგულის ხატისას – იგი ხომ, ამჯერად, გოლგოთა გამოდის, დედამიწის საკუთრივ შუა წერტილი, რაც მიანიშნებდა მაცხოვრის ვნების კოსმიურობას, ჯვარს კი საყოველთაო ხსნის ნიშნად წარმოაჩენდა[26]. მეორე მხრივ, ჩანს საკმაოდ არსებითი სხვაობანი. ჯერ ერთი, სავსებით განსხვავებულია ჟალეთისა და სირიული „ამბიონების“ ფორმა. შემდგომ, ჟალეთის ჰექსაგონზე არა მარტო საქადაგოს კვალი არ ჩანს, არამედ ჩამოსაჯდომებისაც და ე. ი. არაფერი მიანიშნებს, რომ ლიტურგიის ნახევარი აქ აღესრულებოდა. ამასთან დაკავშირებით, ურიგო არ იქნება ისიც ვახსენოთ, რომ მარტივად და ცალსახად ვერც სირიული „ბემის“ ფუნქციის საკითხი წყდება, რაც ჩინებულად აქვს კიდეც ნაჩვენები რობერტ ტაფთს[27]. ერთი, რომ აღმოსავლეთ-სირიული ნესტორიანული წერილობითი წყაროები არა მხოლოდ ხუროთმოძღვრულ ნიმუშებზე მოგვიანოა, მათ ამ მხარეში თითქმის არანაირი ნივთიერი ნაშთი შეესაბამება (ცნობილია, მარტოოდენ ალ ჰირის XI ს-ის ეკლესია მესოპოტამიაში)[28]. პირიქით, დასავლეთ სირიაში, თუმც მხოლოდ მის ჩრდილოეთ მონაკვეთში, „ბემათა“ ნანგრევები მრავლად მოიპოვება. მართალია, ისინი ყველა ეკლესიაში როდი გვხვდება, მაგრამ ესეც შეიძლება იმით აიხსნებოდეს, რომ ხშირად ისინი ხისგან იქნებოდა ნაგები. სამაგიეროდ, მხოლოდ ერთ არანესტორიანულ თხზულებაში (სავარაუდოდ, VI ს-ა) შეიძლება ამოვიკითხოთ ჟამისწირვის ნესტორიანულ წყაროებში აღწერილი მსვლელობა; და ბოლოს, რაც მთავარია, შემორჩენილი ნაგებობანი, ზუსტად არ ემთხვევა წერილობით ცნობებს. ასე მაგალითად, არსად ჩანს „ბემას“ საკურთხეველთან შემაერთებელი, განგებით ნაგულისხმევი ბილიკი; დასავლეთი მხარე – როგორც ითქვა – მორკალულია და არა სწორხაზოვანი, როგორც ნესტორიანებს ჰქონდათ; შუა ღერძზე საფსალმუნეა მოწყობილი; დასავლეთ ბოლოში საეპისკოპოსო დასაჯდომი კი არ არის, როგორც ნესტორიანული წესი მოითხოვს, არამედ მცირე რამ საყდარი, რომელზედაც წიგნი თუ დაიდებოდა, რაც მას ქრისტეს

[26] K. McVey, დასახ. ნაშრ., გვ. 103.

[27] იხ. მისი დასახ. ნაშრ.

[28] U. Monneret de Villard, *Le chiese della Mesopotamia*, Roma, 1940, გვ. 31.

დასაბრძანებლის სახედ აქცევდა – ე. ი. „განმზადებულ საყდრად“[29]. ჩვენთვის ყველაზე არსებითი ისაა, რომ არსადაა დამოწმებული გოლგოთა – ჯვარი, ე. ი. ნიშანდობლივ ის, რაც ჟალეთისა და მცხეთის წმ. ჯვრის კვარცხლბეკთა უმთავრესი ნიშანია. ყველაფერ ამის მიუხედავად, რ. ტაფთი მაინც ფიქრობს, რომ ჩრდილო-დასავლეთი სირიის IV–VII საუკუნეების „ბემები“ (თუმც ეს ცნებაც მრავალმნიშვნელოვანი ყოფილა და შეიძლება „უბრალო“ ამბიონსაც აღნიშნავდეს) დაახლოვებით იმგვარად გამოიყენებოდა, როგორც გვიანდელი მწერლები გვიმოწმებენ. მეტიც, ეს ფორმა სწორედ დასავლეთ სირიაში უნდა იყოს წარმოშობილი და აქ მივიწყებული, იგი მხოლოდღა აღმოსავლეთ-სირიელ ნესტორიანებსა და მონოფიზიტთა ნაწილს შერჩა.

მართალი უნდა იყოს ეს მეცნიერი, როდესაც ხუროთმოძღვრების ისტორიკოსთ წყაროთა არაზუსტ, დრო-სივრცის ანგარიშგაუწევლად მოშველიებას საყვედურობს. მაგრამ ისიც – თუმც ლიტურგიის მკვლევარის თვალსაზრისით იგი, ალბათ, სხვაგვარად ვერც იფიქრებდა, – მეტისმეტად ამარტივებს ვითარებას, როდესაც, მაგალითად, ამბობს: „ჩვენთვის დასავლეთ-სირიულ ტრადიციაში ბემასთან დაკავშირებით უმთავრესი შემდეგი საკითხია: ისხდნენ თუ არა მასზე ლიტურგიის დროს ეპისკოპოსი და მღვდლები?... თუ ეს უბრალოდ დიდრონი ამბიონი იყო, სადაც მგალობელნი რჩებოდნენ ლიტურგიული საგალობლების სამღერლად, და სადაც დიაკვნები და დაბალი ხარისხის მღვდელთმსახურნი აღვიდოდნენ ხოლმე ლოცვების, მიმართვათა, უწყებათა, საკითხავების სათქმელადა თუ სხვა „მეორეხარისხოვან“ მსახურებათათვის? თუ ასეა, მაშინ დასავლეთ-სირიული ბემის ლიტურგიკულ გამოყენებაში არაფერია საგულისხმო. ამავე მიზნებს ემსახურებოდა ბიზანტიური ამბიონიც და ჩვენი განსახილველი ბემას თავისებურება მხოლოდღა ზომა და მოყვანილობა გამოდის (ხაზი ჩემია. დ. თ.)“[30]. ასეთი მსჯელობისას, ვფიქრობ, იჩქმალება ხუროთმოძღვრული ფორმისა და მისი ფუნქციის – ჩვენს შემთხვევაში, სამღვდელთმსახურო დანიშნულების – ურთიერთდამოკიდებულების მთელი არასწორხაზოვნება. თუკი მსგავსი, მეტიც, თითქმის რომ ერთი და იგივე არქიტექტურული ელემენტი სხვადასხვანაირად შეიძლებოდა მოეხმარათ, გამოსარიცხია მათ შორის მარტივი მიზეზ-შედეგობრივი მიმართება და უფრო მრავალსახა, ურთიერთშეპირობებისა და ერთმანეთზე ზეგავლენის გულდაგულ ამოსაცნობი სურათია სავარაუდებელი. ამას მხარს

[29] ასე ფიქრობდნენ ჯერ კიდევ J. Lassus-ი და G. Tchalenko – იხ. დასახ. ნაშრ., გვ. 90. შდრ. E. Loosley, დასახ. ნაშრ.

[30] R. F. Taft, დასახ. ნაშრ., გვ. 344, შდრ. ასევე გვ. 358.

უჭერს ჩვენი, ქართული ნიმუშებიც. მათ სირიასთან მხოლოდღა ზომა – შესაბამისად, ტაძრის გეგმარებაში მათი ადგილი – აკავშირებს; თვით მოყვანილობაც კი, თუ VI საუკუნის ბოლოს არა, IX-X საუკუნეების გასაყარზე ხომ მაინც, ბერძნული სამყაროდან მოუსესხებიათ. ასე რომ, არა მარტო ფორმა და ფუნქციაა, როგორც ფ. ვ. დაიხმანი იტყოდა, შეფარდებით დამოუკიდებელი „ცვლადნი“, ფორმის სხვადასხვა შემადგენელნიც კი.

არადა, გინდა ხუროთმოძღვრების, გინდა ლიტურგიის, გინდაც კულტურულ-ისტორიული თვალთახედვით კავშირურთიერთობათა ამგვარი სირთულის გათვალისწინებამაც, ეგების, არცთუ უმნიშვნელო კვალზე დაგვაყენოს. ასეა ზოგადადაც და ასეა ჩვენს სამსჯელო საგანთან დაკავშირებითაც. აქ, ასე მგონია, საგანგებო ყურადღების ღირსია ედესის კათედრალი, რომლის შუანა შემაღლება, ჩვეულებრივ, „სირიულ ბემად“ მიიჩნეოდა, რ. ტაფთის აზრით კი – ალბათ, მართებულად – „ჩვეულებრივი“ ამბიონი იყო, ვინაიდან მწირველთა დასაჯდომი აქ აფსიდში იყო მოთავსებული[31]. როგორც ცნობილია, ედესას 543-554 წლებში აგებული წმ. სოფიას მართლმადიდებელთა კათედრალის შესახებ ჩვენ წყაროდ მისი სატფურებისთვის შეთხზული სირიული ჰიმნი გვაქვს[32]. ამ გუმბათიანი ტაძრის ცენტრში „ბემა“ მდგარა, მის უკან კი სვეტი ზედ ჯვრით – იგი გოლგოთადაა განმარტებული (სტრ. 15-16). თუმცა, როგორც ითქვა, იგი ძნელად თუ შეიძლება წარმოვიდგინოთ სამღვდელოების გასაჩერებლად, მაგრამ მას ჰიმნში სული წმიდის გარდამოსვლის ადგილიც ეთქმის, რაც ისევ და ისევ „სირიული ბემის“ ერთ სიმბოლურ საზრისთაგანია[33], ანუ ფუნქციის სხვადასხვაობა არც აზრსდების იგივეობას გამორიცხავს თურმე. ჩვენთვის საგანგებოდ ყურადსაღებია, რომ უდასაჯდომებო „ნაგებობას“ ჯვარი ახლავს, ისევე, როგორც ჩვენებურ მრავალწახნაგებს. განსხვავება კი ისაა, რომ ჯვარი შემაღლებაზე კი არა, მის გვერდით დგას. ეს იქნებ, ედესური ამბიონის ხუროთმოძღვრების გამოც იყოს ასე – იგი საგალობელში 11 სვეტზე დამყარებულადაა აღწერილი და ვინ იცის, შესაძლოა, მშენებლები მოერიდნენ ამგვარი კონსტრუქციის მონუმენტური ჯვრით დამძიმებას... ტექსტის მიხედვით გადაწყვეტით ვერც ის ითქმის, გუმ-

[31] დასახ. ნაშრ., გვ. 349; შდრ. ასევე: K. McVey, გვ. 103.

[32] ასეა მაგ., ა. გრაბარის ცნობილ წერილში Le tèmoignage d'une hymne syriaque sur l'architecture de la cathèdrale d'Edesse au VIe siècle et sur la symbolique de l'edifice chrètien, *Cahiers Archéologique*, 2, 1948, გვ. 63.

[33] უკანასკნელი გამოცემა ინგლისური თარგმანითა და კომენტარებით: K. McVey, დასახ. ნაშრ.

ბათის წვერის ჩამოსწვრივ თუ რა ხვდებოდა – ჯვარი თუ ამბიონი – ეგების ნაგებობა იქაც, მცხეთის წმ. ჯვრის ტაძრისა არ იყოს, შუა ღერძიდან ოდნავ დაძრულიც იყო? ერთი კი არის უეჭველი: შემაღლებისა და ჯვრის თანაყოფნა ედესის ამბიონს მოგვიანო ნესტორიანულ „ბემებსაც“ აახლოვებს და ქართულ მაგალითებსაც. აკი ა. გრაბარსაც მის ერთ ერთ ანალოგიად მცხეთის წმ. ჯვარი მოაგონდა[34]. გავიხსენოთ ახლა, რომ თავისთავად შემაღლებული ადგილი ეკლესიის შუაში – იმხანად ეპისკოპოსის დასაბრძანებელი – ანტიოქიაში III საუკუნეში უნდა იყოს გაჩენილი[35]. ხომ არ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ჩრდილოეთ სირიის, ედესას, საქართველოს ეკლესიათა „ამბიონებში“ ერთი და იმავე ამოსავალი ფორმის ისტორიული გარდასახვის, გნებავთ, ისტორიული სახეცვლის გზაა დაკვლეული? იგი – რაღა თქმა უნდა, სრულიად პირობითად, – თუგინდ ასე შეიძლება დავსახოთ: ანტიოქიაში შექმნილი „საყდარი ამაღლებული“ IV საუკუნის ბოლოდან ჟამის წირვისას საჭირო, ეკლესიის კრებულის სამყოფელი გახდა და იერუსალიმად იქნა მოაზრებული; VI საუკუნეში, ედესაში ან კიდევ სხვაგან ეს ფორმა (ყოველ შემთხვევაში, ზომა-მოცულობა) და სიმბოლური აზრი ამბიონზე ინაცვლებს, მას კი შინაგანად ლოგიკურად ერთვის ჯვარი – გოლგოთა; ეს მით უმეტეს, რომ ამბიონზე, თურმე, ჯვრის ამაღლება-აღმართვა იდღესასწაულებოდა[36]; მოგვიანებით საზრისთა ერთგვაროვნება – მცხეთის წმ. ჯვარი ხომ გოლგოთაა მცხეთის „საღვთო ტოპოგრაფიაში“[37] – და თავად ჯვრის არსებობა შესაძლებელსჰყოფს ჯვარაღმართული დიდრონი ამბიონის ფორმის სხვაგვარი მსახურებისთვის მოხმობას, მაშინ როდესაც მიახლოვებით VII საუკუნეში სირიელი ნესტორიანები ამბიონს შეწყვილებულ ჯვარს უკვე ტრადიციულ ჩრდილო-სირიულ „ბემაზე“ ამკვიდრებენ...

იქნებ სინამდვილე ასეთი სულაც არ ყოფილა. ერთი კი თითქმის დანამდვილებით შეიძლება ითქვას: მოტანილი მასალა უნდა გვიხსნიდეს საკურთხევლისწინა ჯვრების შინაარსობრივი დატვირთვის კიდევ ერთ შესაძლო წახნაგს. ისინი, ზემოთქმულიდან გამომდინარე, სხვა ყველაფერთან ერთად, გოლგოთასაც უნდა წარმოგვიდგენდეს, ისტორიულსაც – უფლის ვნების ადგილს – და კოსმიურსაც – ღერძს მსოფლიო-

[34] A. Grabar, დასახ. ნაშრ., გვ. 64.

[35] M. H. Shepherd, Liturgical Expressions of the Constantinian Triumph, *Dumbarton Oaxs Papers,* 21, 1967, გვ. 65.

[36] E. Loosley, დასახ. ნაშრ., გვ. 85.

[37] ამის შესახებ უკანასკნელად: დ. ხოშტარია, ნიმუში და ასლი შუა საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრებაში, *ლიტერატურა და ხელოვნება*, 1, 1990, გვ. 44.

სას. ამის კიდევ ერთი, არაპირდაპირი საბუთია იმ, ზევით უკვე ნახსენები დასავლური ჯვრების სიმბოლიკა, ძველად იქაურ ტაძრებშიც საკურთხევლის გარეთ რომ იდგმებოდა. ერთი მათგანი, კაროლინგური არდენნის ჯვარი, ვიქტორ ელბერნის სიტყვისამებრ, თავისი მორთულობით გვიმხელს, რომ იგი „სამოთხისა და ცხოვრების ხეა, რომელიც ქვეყნიერების შუაგულად გაიაზრებოდა“[38] – ე. ი. ჯვარი = ხე ცხორებისა, „ძელი ცხოველი“.

სავსებით დაბეჯითებით მტკიცების უფლება ჩვენ, მართალია, მაინც არა გვაქვს – თუგინდ იმიტომ, რომ მცხეთის წმ. ჯვარ-ჟალეთის „ამბიონები“ თუ ბაქნები ჯერჯერობით გამონაკლისია. ეს შეიძლება ისტორიული ბედუკუღმართობის ბრალი იყოს, მაგრამ, იქნებ, ისინი ჩვენში იმთავითვეც იშვიათად, თითო-ოროლა მოიპოვებოდა[39]. საფიქრებელიცა და საძიებელიც ამ მიმართულებით კი კვლავაც ბევრი უნდა იყოს. ამის მიმანიშნებელია თუნდაც მუკუზნის სვეტიცხოვლის ეკლესია. ეს გვიანა შუა საუკუნეების ცალნავიანი ტაძარია, რომლის გრძივი კედლები ძველი ბაზილიკის ნავთგამყოფ თაღებზეა შემოშენებული. აქაც შუაში რაღაც შემაღლების ნარჩენებია. სამწუხაროდ, არც ეს უკანასკნელი და არც თავად ეკლესია არაა ჯეროვნად შესწავლილი – ჩანს ის (1980-იანი წწ-ის რესტავრაციის დაწყებამდე) მთლიანად არც კი გაუხსნიათ და დღეს ჩვენ პირვანდელი ნაგებობის თარიღიც კი არ ვიცით[40]. ამიტომაც ახლანდელ ვითარებაში ვერც იმას განსაზღვრავ, იგივ ჟალეთი რაღაც ხანგრძლივი ტრადიციის ერთ-ერთი ბოლო გამოვლინებაა თუ ძველი ნიმუშებისადმი შეგნებული მიბრუნება. ასეთი აზრი შეიძლება აღძრას ჟალეთის ბაზილიკის უდაო არქაიზმმა – მასში სანათლავის არსებობამ. როგორც გამოარკვია რ. გვერდწითელმა[41], V-VI საუკუნეების ტაძართაგან ზოგიერთში (ბოლნისის სიონი, თბილისის „ანჩისხატი“, ჭერემის „წვერო დაბალი“) შენობის სამხრეთ-აღმო-

[38] V. Elbern, Liturgisches Gerät in edlen Materialien zur Zeit Karls des Grossen. In: Karl der Grosse. Lebenswerk und Nachleben, Bd. III, Karolingische Kunst, Düsseldorf, 1965, გვ. 122. შდრ. ასევე: G. Bandmann, Früh – und hochmittelalterliche Altaranordnung als Darstellung, in: Das erste Jahrtausend Kultur und Kunst im werdenden Abendland am Rhein und Ruhr. Textband I, hrg. v. V. Elbern, Düsseldorf, 1963, გვ. 407.

[39] საგულისხმოა, ამ აზრით, ჩრდილო-დასავლეთ სირიის ვითარება – იქ ბემიანი ეკლესიები **არაა** მონასტრებში, ხოლო თუ დასახლებაში რამდენიმე ეკლესიაა, ბემა მხოლოდ **ერთს** აქვს – E. Loosley, დასახ. ნაშრ.

[40] ეს მით უფრო დასანანია, რომ 1990-იანი წლების ბოლოს ეს ამაღლება მრევლის დაუფიქრებელ გულმხურვალებას შეეწირა და ანაზომის იმედადღა ვართ...

[41] იხ. განსაკუთრებით მისი წვერო დაბალის წმ. გიორგის ეკლესია ჭერემში, *სამეცნიერო შრომების წელიწდეული*, IV-V, 1999-2001, გვ. 37-39.

სავლეთის კუთხეში ბაპტისტერიუმია მოქცეული. არის ასეთი სადგომი ჟალეთშიც და მასთან ემბაზიც აღმოჩნდა, თანაც – ესეც დამაფიქრებელია! – თვით ტაძარზე გვარიანად ძველი – VI-VII საუკუნეთა[42]. რაკიღა ჟალეთის გეგმარებას ამ კუთხით არც თანადროულ ნაგებობებში ეძებნება ანალოგები და თითქოს არც დროით უშუალოდ წინსწრებულში, დასაშვებია, რომ აქ, რაღაც ჩვენთვის უცნობი მიზეზით, ძველი ფორმა შეგნებულად მოიშველიეს. ასე თუა, მაშინ ჯვრიანი ჰექსაგონიც შეიძლება ძველი ნიმუშის, სახელდობრ, მცხეთის წმ. ჯვრის შეგნებულივე გამეორება იყოს. მაგრამ ასევე შესაძლებელია არსებულიყო მრავალი, დაკარგული ან ჯერხანობით მიუკვლეველი (ჟალეთის „ამბიონიც“ ხომ მიწასა და ჩამონაქცევში იყო ჩამარხული!) შუალედური ნაგებობანი, რომელთა გარეშე ჩვენთვის ცნობილი ნიმუშები ჯაჭვის გაფანტული რგოლებიღაა. მაგრამ ეს ვარაუდებია, რომელთა შემოწმება ჩვენ ამჟამად არ გვძალგვიძს – იმედია, მომავალ მკვლევართ მეტი ხელმოსაჭიდი და გზისგამკვალავი მონაცემი აღმოაჩნდებათ.

ის კი ხომ არის ეჭვმიუტანელი, რომ ჩვენში დიდკვარცხლბეკიანი ჯვრები ტაძარში დადგმული მაცხოვრის მსხვერპლისა და ბოროტებაზე გამარჯვების ნიშნის მხოლოდ ერთი სახეობაა და მათ თანადროულადა თუ მათი გამარტივება-დაპატარავებით იქმნება მოდაბლო სადგარზე შედგმული საკურთხევლისწინა ჯვრები. ეს ტიპი VIII თუ არა, IX საუკუნეში ხომ მაინც ინაურის ზემოხსენებულ ეკლესიაში ჩანს, X საუკუნეში (უფრო მის დასაწყისში) ტამალას ეკლესიაში, სადაც ახლა დასადგმელიღაა გადარჩენილი, შემდგომ კი მხოლოდ და მხოლოდ ამ სახის ჯვრებს ვხედავთ, XI-შიცა და მომდევნო საუკუნეებშიც. ცოტა რამ, ვგონებ, ცალკე აღებული ამ ჯვრებზე, ჩვენს, 1940-50-იან წლებში ჩამოყალიბებულ წარმოდგენასაც შეიძლება შევძინოთ. განსაკუთრებით საგულისხმო მეჩვენება ამ კუთხით დემეტრიოს პალასის მიერ სულ სხვა საკითხის, სახელდობრ, ანიკონური მოხატულობების დათარიღების პრობლემასთან კავშირში მიკვლეული წყაროები. მიაგნო რა კუნძულ იკარიაზე 1103-4 წლების წმ. პავლეს ეკლესიის ანიკონურ მხატვრობას, მან დაასკვნა – ვფიქრობ, სავსებით დამაჯერებლად – რომ ანიკონურობა ყოველთვის როდი უკავშირდება ხატმებრძოლეთა შეხედულებების გაზიარებას და, ამიტომაც ვერც ყველა არასახვით-ნიშნური ფერწერის ხატმებრძოლეობისა თუ მისი ახლო ხანებისად მიჩნევა უნდა იყოს სწორი. ამასთან დაკავშირებით ის განიხილავს იმ კაპადოკიურ მოხატულობებს, სადაც მაცხოვარი, ღმრთისმშობელი, წმინდანები თუ წინას-

[42] პირველად ეს თარიღი წამოაყენა ნ. ჩუბინაშვილმა: *Хандиси, Тб.*, 1972.

წარმეტყველნი, თანმხლები წარწერებით სახელდებულნი, ჯვრებად წარმოგვიდგებიან – ე. ი. დახატულია ჯვარი და წარწერილია – ესა და ეს არისო (მაგ., სინასოსის ჰაგიოს ბასილეოსში ჯვრები გვი–ხატ–ავენ ისააკს, იაკობსა და აბრაამს, ალ ოდაში (ისავრიაში) – დედა ღვთისას). დ. პალლასის შეხედულებით აქ, პირველ ყოვლისა, მოქმედებს ქრისტიანობის პირველი საუკუნეებიდან გადმონარჩუნებული წესჩვეულება, რომელიც შემოინახა – კონსტანტინოპოლურ-„დედაქალაქური“ წრისგან განსხვავებით – მცირე აზიის შიდა მხარეთა „სოფლურმა“ ყოფამ[43]. ბერძენი მეცნიერის ეს მოსაზრება ზოგადად, ასევე მისეული, ოდნავ ქედმაღლური ახსნაც, არც იმ მკვლევართათვისაა მიუღებელი, რომელნიც ხატმებრძოლეობის საუკუნეებს უფრო მეტ მოხატულობას მიაკუთვნებენ – ამის დასტურია თუნდაც ნ. ტიერის ერთ-ერთი წერილი[44]. ჩვენთვის კი საგანგებოდ ყურადსაღები დ. პალლასის მიერ ბიზანტიელი მწერლების, მიქელ ფსელლოსისა (XI ს.) და იოანე სტავრაკიოსის (XIII ს.) ნაწერებში ამოკითხული ცნობებია. პირველი მათგანის თხზულებაში „წმ. მიქელ მთავარანგელოზის სასწაულნი“ იხსენიება წმ. მიქელის სახელზე მისდამი მიძღვნილ ეკლესიაში ვითომც ჰერაკლე კეისრისაგან აღმართული ჯვარი სოფ. სიკეონთან, ანკირას მხარეში. კაპადოკიაში, დრაკონტიანაში წმ. დემეტრეს ტაძარშიც, იოანე სტავრაკიოსის თანახმად, მისი სახელობის ჯვარი მდგარა. დ. პალლასი ფიქრობს, რომ ეს მონაცემები იძლევა გასაღებს წმინდანთა გამოსახულებებს ჩანაცვლებული ფერწერული ჯვრების არსებობის გასაგებად – ჯვარი ცვლის საკუთრივ ხატს. არის პირუკუ შენაცვლების საბუთიც: წმ. თევდორე სიკიონელის „ცხორებაში“ მოთხრობილია თურმე, როგორ შეუცვლიათ სიკიონში VI საუკუნის შუა ხანაში ჯვარი მაცხოვრის ხატით – ასე რომ, ჯვარი ხატის პატივდებას წინ უსწრებს, მასზე არქაულია[45]. ეს მოსაზრებანი უთუოდ გასათვალისწინებელი და დასაფიქრებელია, თუმც, ჩემის აზრით, ქართული სინამდვილე კიდევ უფრო რთულ, არაერთმნიშვნელოვან ვითარებას გვიჩვენებს.

ერთი მხრივ, ჯვრები – ქვაჯვარებიცა და საკურთხევლისწინაც (ეს გარკვევით ჩანს თუნდაც სადგერის ჯვრის ე. წ. „ოდაში“) წმინდანთა სახელობაზე იქმნება: ჯვარი ჩვენშიც, იმავ „ოდის“ პირდაპირი ჩვენ-

[43] D. Pallas, Une note sur la dècoration de la chapelle de Hagios Basilios de Sinasos, *Byzantion, XLVIII*, 1978, გვ. 208-228.

[44] N. Thierry, L'iconoclasme en Cappadoce d'après les sources archèologiques, Origines et modalitès. *Rayonnements Grecues. Hommages á Charles Delvoye*, Bruxelles, 1982, გვ. 389-403.

[45] D. Pallas, დას. ნაშრ., გვ. 221-224.

ებით – „ხატად“ გაიაზრება[46]. მაგრამ ჩვენთან არ ჩანს ხატ-გამოსახულებისა და ჯვრის (ან ჯვარი – ან გამოსახულება) დაპირისპირება, რაც მცირე აზიაში არსებულა – თუკი, რასაკვირველია, ეს ამპარტავნებით შობილი ზერელე შთაბეჭდილება არ არის სწავლულ ბიზანტიელთა, რომელნიც სწორად, „ნორმალურად“ მარტოოდენ სატახტოებში მიღებულს რაცხდნენ და არად ჩააგდეს მათთვის უცხო „სოფლური“ (იოანე სტავრაკიოსთან გამკრთალა ეს სიტყვაც) ღვთისმოსავობის ფორმები. უადრესი ჩვენში შემორჩენილი დიდრონი ჯვრებიც გამოსახულებებიანია, და აქ ის წმინდანებიცაა გამოხატული, ვისაც ისინი მიეძღვნა; ვიცით იმგვარი ჯვრებიც, რომლებზედაც „ცხორების“ მთელი ციკლია წარმოდგენილი (მესტიის (XI ს.), სადგერისა და გორისჯვრის ჯვრები (XVI ს.)). არც ხატის მიერ ჯვრის ჩანაცვლება და მით უფრო, გამოდევნა დასტურდება. მიახლოვებით VIII საუკუნეში ზარზმის მონასტერში, რომლის ტაძარში (ეს მეორე იქაური, სავანის დამფუძნებლის, წმ. სერაპიონის აღსრულების შემდეგ აგებული ეკლესიაა) ფერისცვალების ხატი ესვენა, ამ ეკლესიისვე „შტოში“ (ე. ი. ეგვტერში) დამაარსებლის ნეშთის ახალ შთასასვენებელზე კი აღმართეს წმ. იოანე წინამორბედის სახელობის ჯვარი[47]. აქედან გამომდინარე, ხატი და ჯვარი არათუ თანაარსებობს, უკანასკნელი პირველზე მოგვიანოცაა. ეს სხვა მაგალითებითაც ჩანს – საქართველოში არის წარწერებით წმინდანებად სახელდებული ჯვრის სახებანი – მაგრამ მათგან უადრესი ჯავახეთში, პატარა სამსარის ნამონასტრალზეა ნანახი და X საუკუნის დასაწყისისაა, უმრავლესად ამავ ასწლეულისაა სხვა ნიმუშებიც (ოშკი, ქუთაისი)[48], მაშინ როდესაც მაცხოვრის და წმინდანების გამოსახვა ჩვენში V-ში თუ არა, VI საუკუნის დასაწყისში ფეხმოკიდებული ჩანს, ამასთან კი, არც წმ. სერაპიონ ზარზმელის „ცხორებაში“ და არც საზოგადოდ ქართულ სინამდვილეში ხატმებრძოლეობის ნიშანწყალიც არ არის.

სამაგიეროდ, ზარზმის დამფუძნებლის „ცხორების“ ეს ცნობა კიდევ ერთ გარემოებაზე დაგვაფიქრებს. დ. პალლასი, როგორც ეტყობა, ყოველ ტაძარში ერთ, მისი მფარველ-პატრონის სახელზე დადგმულ ჯვარს გულობს. ეს საქართველოშიც ძირითადად ასეა – ჯვარი რომ ეკლესიის მოსახელეა, ამას ყურადღება გ. ჩუბინაშვილმა მიაქცია და ისიც მიუთითა, რომ ჯვრის წინა (ე. ი. დასავლეთ) პირზე გამოსახულებანი წმ.

[46] შდრ. თ. საყვარელიძე, *XIV–XIX საუკუნეების...*, გვ. 40.

[47] *ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები*, I, თბ., 1963, გვ. 345.

[48] ამ მოვლენის შესახებ მასალის თავმოყრას შევეცადე წერილში „საზრისისა და მხატვრული ფორმის მიმართებისათვის შუა საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრებაში“, კრებული: *გ ზაჯჯვარედინზე. წერილები, ნარკვევები*, თბ., 2008, გვ. 140-141.

პატრონს უკავშირდებოდა[49], ხოლო რუსუდან ყენიას დაკვირვებით, საკუთრივ მისი „ხატი“ ზომითაც არის ხოლმე გამორჩეული[50]. ზარზმაში კი ჯვარი საფლავზეა დადგმული და წმ. იოანე ნათლისმცემელს, ბასილი ზარზმელით, თითქოსდა ის უძღვნეს და არა ეგვტერი. თუმცა სრული დაბეჯითებით ამას ვერ ვიტყვით, მაგრამ არაა უთუო, რომ ჯვრისა და სამლოცველოს სახელობანი აქ თანხვედრილი იყოს. აქვე შეიძლება მოვიტანოთ აბუსერიძე ტბელის ასეთი მონაყოლი: ახლანდელ აჭარაში, შუარტყლის წმ. გიორგის ეკლესიაში XIII საუკუნის დასაწყისში შეუტანიათ მანამდე გარეთ მდგარი ალავერდის წმ. გიორგის ჯვარი[51]. აქ წმინდანი კი ერთია, მაგრამ ჯვარი ვერ იქნებოდა იქაური თავი-ხატი, ვინაიდან საკმარისად შორეული ალავერდის სახელზეა გამოკვეთილი და, ამდენად, გარკვეულწილად „სხვა“ წმ. გიორგისაა[52]. ეს ბუნდოვანი მონაცემები იქნებ სულაც არ მოგვეტანა, რომ არა ისეთი ეკლესიები, სადაც ორი ჯვარი ყოფილა (ზემოთ უკვე ნახსენები ტამალა ჯავახეთში, ყვირილის ხეობის ჭაბუკ-მთის და მთაწმინდის ეკლესიები), სვანეთში კი ზოგან კანკელზე უფრო მეტი რაოდენობის ჯვრებიცაა შემოდგმული. ხომ არ უნდა ვიფიქროთ, რომ ისინი სხვადასხვა წმინდანის სახელზე იყო ნაკურთხი? – სხვაფრივ მათი არსებობა საერთოდაც გაუგებარია. ასე განსჯის ერთგვარ დასაყრდენს გვაძლევს ზემოთ მოყვანილი კაპადოკიური მოხატულობანიცა და დასავლური მასალაც – ერთ ირლანდიულ ხელნაწერში ჩახატული მონასტრის გეგმაზე აღნიშნულია ერთ ზღუდეში რვა ჯვარი – ქრისტეს, მოციქულების, ანგელოზთა და სულიწმინდის სახელობისა[53]. მაგრამ აქ კვლავ ისმის სამღვდელთმსახურო ფუნქციის

---

[49] Г. Чубинашвили, *Грузинское*...., გვ. 523.

[50] რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი, *ზემო სვანეთი (შუა საუკუნეების ხელოვნება), გ ზამკვლევი*, თბ., 2000, გვ. 60.

[51] აბუსერიძე ტბელი, *ბოლოკ-ბასილის მშენებლობა შუარტყალში და აბუსერიძეთა საგვარეულო მატიანე*, გამოსცა ლ. მუსხელიშვილმა, თბ., 1941, გვ. 59, 64-65.

[52] საგულისხმოა ქვემო ჭალის ერთ-ერთ ეკლესიაში მიკვლეული ჭედური ფრაგმენტები წმ. გიორგისადმი (ამას გამოსახულებებიც მოწმობს და შემწირველთა წარწერაც) მიძღვნილი საკურთხევლისწინა ჯვრის მოჭედილობისა – თუ ის სამთავისის ტაძრიდან წარმოსდგება, როგორც ამას გ. ჩუბინაშვილი ვარაუდობს (*Грузинское*...., გვ. 493-499; სადაურობაზე – გვ. 499), მაშინ ეკლესიის და ჯვრის „პატრონთა“ თვალსაჩინო „აცდენასთან“ გვაქვს საქმე – სამთავისის კათედრალი ოდითგანვე მაცხოვრის (ალბათ, მისი ამაღლების) სახელობისაა (შდრ.: ზ. ალექსიძე, მანდილიონი და კერამიონი ძველ ქართულ მწერლობაში, ACADEMIA, 1, 2001, გვ. 9-16. პრინციპულად ბევრი არაფერი იცვლება – ამ მხრივ! – თუ იგი, როგორც ბოლო ხანს ჩაითვალა, თხოთის წმ. ჯვრის მორთულობას წარმოადგენს (ჯვრის ხის „გული“ საქართველოს ხელოვნების მუზეუმმა საქართველოს საპატრიარქოს გადასცა და IV. 2012 იგი თბილისს, წმ. სამების საპატრიარქო ტაძარში აღიმართა).

[53] P. Verzone, *Werdendes Abendland,* Baden-Baden, 1967, გვ. 254.

საკითხი. არა მგონია, ეჭვს იწვევდეს, რომ შუაში დაყენებული დიდი ჯვრები, მით უმეტეს, სანაწილეებიანი, საგანგებო პატივდების საგანი იყო. ოღონდ ეს ვერაა სრული პასუხი, და სულაც არა რა, თუკი ჯვარი გვერდზე მოექცა, ანდა კანკელის ორივ ბოლოში თითო-თითო დგას. იქნებ, რამდენიმე ჯვრის გაჩენას მიზნად დამატებითი საკურთხევლების, ასე ვთქვათ, „შიდა ეგვტერების“ გამართვა ჰქონდა? ან, ეგებდა, ჯვართა დანიშნულებაცა და ადგილმდებარეობაც საზოგადოდ ისტორიულად ცვალებადია? რაღა თქმა უნდა, ყოველგვარ გარდასახვას მყარი, მუდმივი ფუძე უნდა ჰქონოდა: ჯვარი – ნიშანი უფლის ვნება-აღდგომის და ე. ი. გამარჯვებისა. აქედან გამომდინარე, იგი შეიძლება იქცეს სიწმინდის შესანახადაც, აქედანვე –„ხატად“ სხვადასხვა წმინდანთა, რომელნიც ქრისტეს შემსგავსებულნი არიან, განღმრთობილნი – ვითარცა მოწამეობითა თუ მარხვა-ლოცვა-მღვიძარებით „სოფლისა მძლეველნი“; დასასრულ – როგორც ეს დასავლეთში მოხდა – იგი შეიძლება „უბრალოდ“ ჯვარცმა - Crucifix–ად გადაიქცეს. დასავლურმა, კაროლინგურმა თუ მომდევნო ხანების ნიმუშებმა შეიძლება ფუნქციაზე სამსჯელოდ ერთგვარი მეგზურობაც გაგვიწიოს.

„ჯვრის ტრაპეზი“ შუა ნავის მიახლოებით შუაში იდგმებოდა, ჯვარი ზედ მასზე აღიმართებოდა, თუმც ჰილდესჰაიმის წმ. მიქაელის XI საუკუნის სახელგანთქმულ ეკლესიაში ის – ედესას „აია სოფია“-სავით! – მასზე მიჯრილ სვეტზე იდგა; საკურთხევლის სიღრმეში მდგომი მთავარი, ეკლესიის წმ. პატრონის სახელზე ნაკურთხ, ტრაპეზთან მიმართებით ის, ასე ვთქვათ, „მოსამზადებელია“, თან ტაძრის, ვითარცა წმინდა მიწის ხატების, „საღვთო ტოპოგრაფიაში“ გოლგოთასაც აღნიშნავს. ლიტურგიული დანიშნულების მხრივაც ის რამ „საშუვალია“ ცასა და ქვეყანას, სივრცის აღმოსავლეთ დაბოლოებასა და მრევლის საყოფელს შორის. თუ მთავარი ტრაპეზი სამღვდელოთა კრებულს „ემსახურებოდა“, „ჯვრის ტრაპეზი“ – ერისკაცებს; მასთან სულის მოსახსენებელი მსახურებაც ტარდებოდა[54]. ამასთან, კიდევ ერთი კვალი მოგვეპოვება – ეგერიას IV საუკუნის ჩანაწერებში, სხვათა შორის, გოლგოთის ჯვრის შესახებ შემდეგს ვკითხულობთ: „დღიური წირვის გამოსვლის შემდეგ ეპისკოპოსი მიდის ანასტასისიდან ჯვრისკენ და ყველა მასთან

[54] G. Bandmann, დასახ. ნაშრ. გვ 399, 407-409; ასევე F. Möbius, H. Sciurie, *Symbolwerte der mittelalterlichen Kunst,* Leipzig, 1984, გვ. 62. ჰილდესჰაიმის ჯვრის მტვირთველი სვეტი შემორჩენილია და ხელოვნების ისტორიაში „ბერნვარდის სვეტადაა“ ცნობილი – მასზე, რომაული სატრიუმფო სვეტების თარგზე, უფლის ვნებანია გამოქანდაკებული (იხ., მაგ., L. Grodecki, F. Mütherich, J. Tabalon, F. Wormald, *Die Zeit der Ottonen und Salier*, München, 1973, სურ. 292).

ერთად მიემართება. მისვლისას ის ლოცულობს და ლოცავს კათაკმეველთ, მეორე ლოცვის მერე კი ლოცავს მართალთ. ამის მერე ეპისკოპოსი მიდის ჯვრის უკან და იგივეს აღასრულებენ, რასაც ჯვრის წინ; და ორივეგან ეპისკოპოსი ისევე დაადებს ხელს [ე. ი. აკურთხებს. დ.თ.], როგორც ანასტასისში ხდებოდა". ისიც ცნობილი ყოფილა, რომ ამგვარი წესი – ზოგან მაინც – ადრექრისტიანულმა დასავლეთმაც გადაიღო[55]. ასე რომ, დასავლეთში ჯვარს, ეტყობა, პირველად იერუსალიმური საღვთისმსახურო წესიც გადმოჰყოლია და ის მერეღა ჩართეს „ჩვეულებრივი" ღვთისმსახურების მსვლელობაში. საყოველთაოდ ცნობილია, ამავდროულად, რომ საქართველოს ეკლესია საუკუნეების განმავლობაში მისდევდა იერუსალიმურ ტიპიკონს და გასაგებიცაა ერთ-ერთი ევროპელი მკვლევარი დაუეჭვებლად რომ წერს: ქართულ ეკლესიებში დიდი ჯვრები იმიტომ აქვთ, „რათა მათთან ad crucem, იერუსალიმური ცერემონიალი აღსრულდებოდეს"-ო[56]. საკურთხევლისწინა, მით უმეტეს, მცხეთის წმ. ჯვრის ადგილმდებარეობა დიახაც შეესატყვისება ეგერიას აღწერილ მღვდელმოქმედებას – ღვთისმსახურს მის „წინაც" შეუძლია დადგომა და მის „უკანაც" და ბუნებრივია ვიფიქროთ, რომ თავდაპირველად იერუსალიმის მიმდევარ ეკლესიაში, მით უფრო, მცხეთურ „გოლგოთაზეც" ასეთსავე მსახურებას ატარებდნენ[57]. აი, იქ კი, სადაც ჯვარი „დაიძრა" ან „გამრავალკეცდა", თავისუფლად შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ ჩვენთანაც ის – რაღაც, ჯერაც დაუდგენელ დროს, – ლიტურგიაში უშუალოდ „შემოსულა" და მორწმუნეთა ამა თუ იმ ჯგუფს (თუ ერთია, მაგ., – ერისკაცთ, თუ ორია – ცალცალკე მამაკაცებსა და დედაკაცებს) განეკუთვნა; კანკელზე კი ჯვრები, ალბათ, მართლაც ხატების ნაცვლად აღემართებოდა. მაგრამ ასე გულდაჯერებით წერისას, იმასაც კი ვუშვებ, რომ შესაძლოა ისიც კვლავ მსჯელობის საგანი გახდეს, არის კი ნამდვილად მცხეთის და ჟალეთის ჯვრები უშუალო

[55] *Egeria's Travels, Newly translated with supplementing documents and notes* by J. W ilkinson, 3 ed., Warminster, 1999, გვ. 144 და 83.

[56] H. Goussen, *Georgische Drucke und Handschriften die Festordnung und den Heiligenkalender des alt-christlichen Jerusalems betreffend,* München-Gladbach, 1923, გვ. 3.

[57] ესეც ღირსახსოვარია – გოლგოთის ჯვარი საკმაოდ დიდხანს, IV-VI საუკუნეებში ღია ცის ქვეშ მდგარა, მის გვერდით კი პატარა ცალნავიანი ეკლესია ყოფილა (Th. Mitrapoulos, The Restoration of the Church of Golgotha in the Holy Sepulchre Church and the Authenticity of the Site of the Crucifixion, in: Routes of Faith in the Medieval Mediterenean History, Monuments, People, Pilgrimage, Perspectives. Proceedings of an International Symposium, Thesalonike, 7. 10. XI. 2007, Thesalonike, 2008, გვ. 446-455). ასევე გარეთ იდგა ხომ მცხეთის წმ. ჯვარიცა და, ნიკ. ჩუბინაშვილის მართებული ვარაუდით, უჯარმის წმ. ნინოს ჯვარიც.

წინამორბედნი საკურთხევლისწინა ჯვრებისა, თუ მხოლოოდენ მათი უახლოესად მონათესავენია, შინაარსობრივადაცა და ფორმის მხრივაც ძლიერ მსგავსნი და მაინც – პარალელური მოვლენები?

უკანასკნელი საკითხი კვლავ განსახილველი ხდება, ვინაიდან ახლა, სირიულ-შუამდინარული და მცირეაზიური მასალის გამომზეურების შემდეგ, ნათელი შეიქმნა, რომ ქართული და დასავლური „დიდი ჯვრები“ განკერძოებული მოვლენები კი არ ყოფილა, არამედ მონარჩენნი მძლავრი, უპირველესად სწორედ საქრისტიანო აღმოსავლეთში არსებული ტრადიციისა. ჩვენ ახლა ვერ ვიმსჯელებთ მისი გავრცელების არეზე – ასე, მაგალითად, სომხეთში, გამოქვეყნებული მასალით მაინც, იგი თითქოს არ ჩანს, მაგრამ ერთიც ვნახოთ, მისი კვალი დაიძებნოს უმდიდრეს სომხურ საისტორიო მწერლობაში? ერთი კია, იგი არ უნდა სცოდნოდა – ყოველ შემთხვევაში, XI საუკუნისთვის სრულებით გადავიწყებული ჰქონდა, „საკუთრივ“ ბიზანტიას, საბერძნეთსა და ბერძნულენოვან სანახებსა და ცენტრებს[58]. ნათელია ისიც, რომ ჩვენმა ქვეყანამ ჯვრის აღმართვის წესს სხვებზე დიდხანს უერთგულა – ჯერ კიდევ XVII საუკუნის შუა წლებში ლიპარიტ დადიანმა ამგვარი ჯვარი შესწირა წალენჯიხას[59]. დღეს შეუძლებელია იმის გარკვევა, ჰგავდა თუ არა და თუ კი, რა ზომაზე აღმოსავლეთის სხვადასხვა ქვეყნების ჯვრები ერთი მეორეს, სავარაუდებელი კი უფრო ნაირფეროვნებაა, რაც, ცხადია, გარკვეულ მსგავსებას დიახაც უშვებს. ეს ზოგადი მდგომარეო-

[58] ამასთან, რუსული წყაროებით, „კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიოს ტაძრის საკურთხეველში არაერთი „თაყვანსაცემი“ (поклонные) ჯვარი ყოფილა (А. Лидов, Иеротопия. Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исторического исследования, კრ-ში: Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси, ред-сост. А. М. Лидов, Москва, 2006, გვ. 20). მაგრამ ირკვევა, რომ ამგვარი (“devotional“) ჯვრები სანაწილეები, წმ. რელიქვიის მომცველი უნდა ყოფილიყო (A. Musin, Byzantine Reliquary-crosses from the Territory of the Turkey in the Archaeological Context, in: Proceedings of the 22nd International Congressof Byzantine Studies, Sofia, 22-27 August 2011, Sofia, 2011, vol. II, გვ. 171-172). საგულისხმო მგონია, ამ საკითხის სარკლევად, მოგვიანო რუსული ძეგლი – პატრიარქ ნიკონის 1656 წელს დაარსებული კიჲს წმ. ჯვრის მონასტრისთვის დაუზადებიათ დიდი, „ქრისტეს ჯვრის საზომად“, ჯვარი (310X132 სმ.), რომელშიც, ჯერ ერთი, ასობით რელიქვია იყო ჩაწყობილი, შემდგომ კი ის იკონოსტასში იყო ჩაყოლებული, ადგილობრივ ხატად მაცხოვრის ხატის გვერდით (С. В. Гнутова, К. А. Щедрина, Кийский крест, Крестный монастырь и преображение сакрального пространства в эпоху патриарха Никона, კრებულში: Иеротопия. Создание გვ. 683-684, 688-692, სურ. 2; ღირსშესანიშნავია, რომ 1917 წლის რევოლუციის ორომტრიალის შემდგომ, ის ახლა მოსკოვს ღირსი სერგის კრაპივნიკის ეკლესიაში – преподобного Сергия в Крапивниках – საკურთხევლის წინ დგას – იქვე, გვ. 683, შენ. 10, სურ. 3).

[59] Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 525, შდრ. 450, 507.

ბიდანაც შეიძლება გამოვიყვანოთ – აკი ვიცით, რარიგ სხვაობს სხვადასხვა ხალხთან თავად ფუნქციურადა და სიმბოლურად არსობრივად იგივეობრივ ტაძართა ხუროთმოძღვრული სახე. დამახასიათებელია, რომ დასავლური შემორჩენილი აღსამართი ჯვრები ხშირად იმავ ზომისაა, რაც საწინამძღვრო-სალიტანიე ჯვრებია ხოლმე, იმგვარადვეა მორთული და მათი დანიშნულება დაზუსტებით ვერც კი ირკვევა. ამას გარდა, ისინიცა და ნამდვილად დიდ-დიდრონიც სულ სხვაგვარადაა დამუშავებული ან თვლებითაა გაწყობილი, ან დაჩუქურთმებულია ანდა კიდევ ჯვარცმას გადმოსცემს[60]. ესეც მიგვითითებს იმ „ერთიანობაში მრავალფეროვნებას“, რაც ახასიათებდა ჯერაც განუყოფელ, აღმოსავლეთადა და დასავლეთად გაუხლეჩავ საქრისტიანოს, სადაც ერთიან ძირზე უსაზღვრო მრავალსახოვნება აღმოცენდებოდა. ისიც განსასაზღვრელია – რა წარმოშობს ამ ერთიანობას ყველა ცალკეულ, მათ შორის, ჩვენს შემთხვევაშიც – ზოგადად აღებული გვიანანტიკური კულტურა, სარწმუნოება, აღმსარებლობა (თუმც კი ზემომოტანილი მასალა გვიდასტურებს ერთი კონფესიიდან მეორეში ფორმათა გადასვლასა და დამემკვიდრებას – სირიული „ბემა“ ხომ ჯერ ერთიან ეკლესიაში ჩნდება, გვიან კი ნესტორიანები ინარჩუნებენ; ჯვრიანი „გოლგოთაც“ მათთან, ეგებ ედესელი მართლმადიდებლებისგან შედის, მაგრამ ჯვარი თანადროულად მართლმადიდებელმა კაპადოკიელებმა და ქართველებმაც გადმოინარჩუნეს)[61], თუ რომელიღაც კონკრეტული კერიდან მიმოფენა (რაც მონუმენტურ ჯვრებს შეეხება, თითქოს დასაშვებია ჩვენკენ მათი განსახოვნების ფორმა ჩრდილოეთ მესოპოტამიის გზით – ედესა გავიხ-

[60] იხ. V. Elbern, დასახ. ნაშრ., გვ. 120-124; საგულისხმოა, რომ არდენნის ჯვარი, რომელსაც ეს მეცნიერი „ორმაგი ხასიათის“ – საწინამძღვრო ან სატრაპეზე ჯვრად მიიჩნევს, სხვა გამოცემაში საწინამძღვროდღაა სახელდებული – J. Hubert, J. Porcher, W. F. Volbach, Die Kunst der Karolinger, München, 1969, გვ. 362. მომცრო საკურთხევლისწინა თუ უბრალოდ დასადგმელი ჯვრები, თუმცაღა, ჩვენშიც მოიპოვება. მათი შესაძლო დანიშნულების გამოსარკვევად იქნებ საყურადღებო იყოს იმერეთში რუსული ელჩობის ანგარიშის ცნობა, რომ სადღაც მარჯვნივ, ბურჯის პირისპირ ღმრთისმშობლისა და მაცხოვრის ხატებს შორის იდგა 2 მ-ის სიმაღლის ჯვარცმა ძელი ჭეშმარიტის ნაწილებით (*ალექსი იევლევის...*, გვ. 60). იტალიაში ყოფილა დიდი, თვით ქვის ჩუქურთმიანი ჯვრებიც კი (E. Doberer, Die ornamentale Steinskulptur in der karolingischen Kirchenansstattung, in: Karl der Grosse... Bd. III, გვ. 231). სხვათა შორის, თუკი კაპადოკიურ მოხატულობათა ჯვრები ნამდვილად არსებულთ გადმოსცემს, მაშინ ისინიც უფრო დასავლურთა მსგავსი ყოფილა – ასევე მოთვალულ-ორნამენტირებული.

[61] აღსანიშნავია ქართულ და კაპადოკიურ ეკლესიებში „ლიტურგიული გამართულობის“ სხვა ელემენტთა (ტრაპეზი, კანკელი) მონათესაობაც – იხ. N. Jamanidzé, *Les installations liturgiques sculptée des églises de Géorgie (IV-XIII siécles),* Turnhout, 2010, განსაკუთრებით გვ. 100 და 113-114.

სენოთ! – იყოს მოსული). რაღაცაგვარი კავშირი იქაურობასთან საქართველოს – ქართლს ხომ მაინც – უნდა ჰქონოდა: ვფიქრობ, სწორედ შუამდინარულია გორგასლისეული სვეტიცხოვლის გრძივი კედლების გაყოლებით კამაროვანი უბეების ჩამწკრივების იდეაც. მაგრამ თუ აღმოსავლეთ-დასავლეთში დიდი ჯვრების გავრცელების ერთი ამოსავალის ძიებას შევუდგებით, ალბათ უპირველესად იმ ბილიკებს უნდა დაძებნა, რომელნიც ეგებ წმ. ჯვრის თაყვანისცემის სათავესთან, წმინდა ქვეყანასთან, იერუსალიმთანა და ისტორიულ გოლგოთასთან მიგვიყვანს. საამისო მინიშნებად გამოდგეს, იქნებ, წმ. ნილოს სინელის ოლიმპიოდორე ეპარქოსისადმი ეპისტოლეს მითითება – ყველა ეკლესიაში პატიოსანი ჯვარი უნდა აღიმართოსო[62]. წმინდა მიწასთან დაკავშირებული ეს დარიგება, შესაძლოა, საგანგებო კვლევა-ძიების საწყისადაც გამოდგეს.

[62] Деяния Вселенских Соборов, т. IV, СПб, 1908 (რეპრინტი – 1996 წ.), V. 432.

# ქართული ხელოვნების გეოგრაფიისათვის

(*ანალები, ისტორიის, ეთნოლოგიის, რელიგიის და პროპაგანდის სამეცნიერო ცენტრი,* 12, 2016, გვ. 68-79)

იოლი დასანახიცაა და გასაგებიც, „ხელოვნების გეოგრაფია“ თუ რას გულისხმობს: იმ ნიშნებს, რაც ათწლეულებისა თუ ასწლეულების განმავლობაში გამოარჩევს ერთი მეორისგან სხვადასხვა ქვეყნისა და ერთი მათგანის სხვადასხვა კუთხის ნაშენს, ნაქანდაკარსა თუ ნახატს და ადგილობრივ ტრადიციად წარმოგვიდგება.

არც ესაა ძნელი მისახვედრი: როგორც წუთისოფლის წესია, ამ სიმარტივისა და გამჭვირვალების მიღმა, სინამდვილეში, უამრავი ბუნდი და განუჭვრეტელი იმალება. ისე კი მოხდა, რომ პირადად მე შესაბამისი სირთულეების პირისპირ ბ-ნმა დევი ბერძენიშვილმა დამაყენა.

როდესაც 1990 წლის გიორგობისთვის ცივსა და თქორიან საღამოს ბ-ნ დევის პირადად წარმადგინეს, მასზე უკვე საკმაოდ ბევრი ვიცოდი როგორც სწავლულზე და როგორც პიროვნებაზე: თუ ყველა მისი ნაშრომი არა, მათი უმრავლესობა მაინც წაკითხული მქონდა, საზოგადოებაშიც მყავდა ნანახი (სხვათა შორის ტელეეკრანზეც!) და არცთუ მცირედი მსმენოდა კიდეც. მიუხედავად ამისა, წინ თურმე არაერთი გაუთვალისწინებელი რამ მელოდა.

ჯერ ერთი, იმ დღის აქეთ დავინახე სრულიად ბ-ნი დევი, როგორც ჩემთვის ამოუცნობი სირთულის, თითქოსდა სრულიად შეუთავსებადი თვისებების დამტევი ადამიანი, პარადოქსული ერთობა ხიფათისმაძიებლობის ზღვარზე მისული სითამამისა და ლამისაა ბალღური მინდობა-გაუბედაობის, თითქოსდა უსაზღვრო ბოჰემურობისა, თან კი თითქმის დაუჯერებელი წესრიგიანობა-მოწესრიგებულობისა...

ახლა, რაც მეცნიერებას შეეხება. ბ-ნ დევის კარზე იმისათვის მივადექი (მეგზურად საერთო ახლობელი ქ-ნი ეთერ ორჯონიკიძე

მყავდა), რათა მისთვის ჩემი სადოქტორო დისერტაციის ოპონირება მეთხოვა. მიზეზი კი ის გახლდათ, რომ არც მე მეპარებოდა ეჭვი და არც სხვას ვისმე: ისტორიული თუ სიძველეთმცოდნეობითი თვალსაწიერის წყალობით, ის დაცვაზე საფუძვლიანი, ყოველმხრივ გამართული შეფასებით გამოვიდოდა. მაგრამ იმას როგორ წარმოვიდგენდი, რაც ჩემთვის გასაცნობად გადმოცემულ რეცენზიაში დამხვდა! ახლაც დაუჯერებელი მგონია სხვას, თანაც, რაც გინდა ის იყოს, მომიჯნავე დარგის მკვლევარს, შეიძლებოდა ასეთი შეუცდომლობით ამოეცნო ყველაფერი, რაც კი მე მაშინ ჩემს ნაშრომში სწორედ წმინდა ხელოვნებათმცოდნეობითად მემნიშვნელოვნებოდა და მეძვირფასებოდა! ასე მგონია, მთელი მისი გამოხმაურება გაოგნებისგან წარბებაზიდულმა ჩავიკითხე და ჩემთვის ნათელი გახდა ბ-ნი დევის უნარი, არა უბრალოდ გასცნობოდა რაგინდარა ნაწერს, არა მხოლოდ გამოერკვია მისი შინაარსი თუ საზრისი, არამედ ჩაწვდომოდა მის სიღრმეს, სხვისთვის ეგების, ვერშესანიშნსაც... რა გასაკვრია, თუ ჩემი დაფასება და პატივისცემა აღფრთოვანებაში გადაიზარდა, რომელსაც განელება აღარ ეწერა...

ჩემთვისაც განსაცვიფრებელი რამ ბ-ნი დევის „საქმიან“ მითითებებშიც აღმოჩნდა. VIII-X საუკუნეების ჩვენ საეკლესიო ხუროთმოძღვრებისადმი მიძღვნილ ჩემს ნაშრომში კუთხობრივ არქიტექტურულ სკოლებზეც მიწევდა სიტყვის ჩამოგდება. სხვებთან ერთად ჯავახეთის ნაგებობებიც მაქვს მოყვანილი და, მათ შორის, ტამალას თუ დამალას ეკლესია, საიმდროოდ კარგა ხანია „ჯავახურ“ შენობებში ერთ უცნობილესად მიჩნეული[1]. და, აი, ამ ჩემთვის არათუ ეჭვმიუტანელი, საერთოდ არგანსახილველი მიკუთვნების თაობაზე ბ-ნმა დევიმ – რანაირად არისო ეს ჯავახური ტაძარი, როდესაც სამცხეში მდებარეობსო... რა მეთქმოდა! ბ-ნ დევისთან ისტორიულ გეოგრაფიაზე შეკამათება უგუნურებაზე მეტი რამ იქნებოდა, ხომ თავისთანად ცხადია.

რაკი ასეა მომიწია დაფიქრება, რას ნიშნავს „საზღვრები“ არა ქაღალდზე, სინამდვილეში, რეალურ სივრცეში. იმხანად ერთგვარი

[1] იხ: მაგ: ნიკო ჩუბინაშვილის ნაშრომები, თუნდაც მათ შორის უგვიანესი Шашианис Самеба, Тб., 1985, გვ. 28, 77-80. ბატონი ნიკო ამ ტაძარს (რომელსაც ივ. გვარამაძის „ვინმე მესხის თქმით“, ჩრდილის მთავარანგელოზი“ უნდა რქმეოდა) VI საუკუნის მეორე ნახევრის ნაგებობად თვლის, არქიტექტურის სხვა ისტორიკოსები IX-X საუკუნეებისად (უკანასკნელი დათარიღების დასაბუთება ვცადე წერილში: „ჩრდილის მთავარანგელოზის“ (ტამალას) ეკლესიის დათარიღებისათვის“, კრ.: *გ ზაჯვარედინზე. წერილები ნარკვევები,* თბ., 2008).

პასუხიც მოიძებნა იქნებ-მეთქი, ერთმანეთს შეიძლება აცდეს ადმინისტრაციული თუ ეკლესიური და კულტურული, გინდა ხელოვნების ისტორიული დაყოფა.

ახლა დასაშვებად უფრო ალბათადაც და ბუნებრივადაც სხვანაირი ახსნა მესახება. ვფიქრობ, აქ საქმე, ასე ვთქვათ, „საზღვრის ფენომენთან“ გვაქვს, როდესაც მომიჯნავე მხარეებს შორის „გაცვლა-გამოცვლა“ ხდება (მოსახლეობის, ჩვევების, ფორმების...). ასეთი რამ შეიძლება სხვადასხვა ხალხის სამოსახლოებს შორის დავადასტუროთ (მაგ: XIII ს-ის დასაწყისში დმანისის ქართული კარიბჭის სომხური არქიტექურის ცოდნა ემჩნევა, თანადროული სომხური ეკლესიების ერთ რიგს კი სამთავისის ჩვენებური კათედრალის ხუროთმოძღვრებისა) და ერთი ერის საცხოვრისს შიგნითაც. სახელდახელოდ კახეთში შემორჩენილი ორიოდ ცნობილი მაგალითი შეიძლება მოვიყვანოთ. ამ კუთხის შენობებს, როგორც ვიცით გამოკვეთილი საკუთარი სახე აქვს, რასაც დიდწილად უთლელი ქვის ხმარება განსაზღვრავს (რაც სულაც არ გამორიცხავს როგორც არქიტექტურულ ჩანაფიქრს, ასევე ხელობის მაღალ დონეს). მაგრამ უჯარმის დედა-ციხის სახელგანთქმული, ოდესღაც წმ. ნინოს ჯვრის პატრონი „ჯვარპატიოსნის“ ეკლესიის უძველესი ადრე შუა საუკუნეების ბირთვი თლილი ქვითაა ნაგები, რაც ქართლურ, გნებავთ, „მტკვრისხეობურ“ აღმშენებლობას მოგვაგონებს. ან კიდევ: „კახურად“ რიყისა და ნატეხი ქვით ამოყვანილ კაწარეთის სამების V-VI საუკუნეების მიჯნის ბაზილიკაში[2] ნავთგამყოფი კიდურა აღმოსავლეთი ბურჯების, ასევე კონქისწინა თაღის იმპოსტები, ამ კუთხისთვის უჩვეულოდ, ჩუქურთმა-რელიეფებითაა შემკული. ეს დეტალიც ქართლზე მიგვანიშნებს და ორთავ ეს შემთხვევა ბევრი თავის მტვრევის გარეშე გარე კახეთ-ქვემო ქართლის უშუალო მეზობლობის გამოხატულებად უნდა მივიღოთ.

ქვემო ქართლს უკავშირდება „ხელოვნების გეოგრაფიის“ წინარეზე უფრო რთული ნასკვიც. ჩვენი ხუროთმოძღვრების, მეტიც, მთლიანობაში ჩვენი სამშობლოს ისტორიის ერთ, რბილად თუ ვიტყვით, უცნაურ მოვლენათაგანი ისიცაა, რომ ე. წ. „თამარის ხანაში“, სინამდვილეში მამამისისა და ძის ზეობასაც რომ იტევს, მშენებლობა, ძირითადად, ქართლში წარმოებს და საკმაოდ ერთიან სურათს იძლევა. არადა, გვაქვს უტყუარი წყარო, რამდენადმე სხვა ვითარებას რომ გვიხატავს. მხედველობაში მაქვს XIII საუკუნის პირველი ნახევრის

[2] ამის თაობაზე ყველაზე ვრცლად: Г. Чубинашвили, *Архитектура Кахетии*, Тб., 1959.

მრავალმხრივ საყურადღებო თხზულება, ტბელი აბუსერიძის „სასწაულნი წმინდა მთავარმოწამისა გიორგისნი“[3], სადაც მოთხრობილია აჭარის მკვიდრის, გალატოზი ბასილის („რომელსაც მახლობელნი მისნი ბოლოკ-ბასილობით უწოდდეს“), მიერ წმ. გიორგის მოთხოვნით თავის კუთხეში ეკლესიების აგების შესახებ. მაგრამ მანამდე იგი „წარვიდა ქუეყანასა სომხითისასა, მახლობელად ტფილისსა“ და არცთუ ერთჯერადად, რადგან როგორც მას მწერალი ათქმევინებს, „გლახაკსა ნუგეშისსაცემლად „ჰქონია“ უცხოებასა მუშაობაჲ, რათა მოვიწერო დასარჩენელი სახლეულთა ჩემთაჲ“-ო. (გვ. 257). ძნელი დასაშვებია, ის ერთადერთი ყოფილიყო და რომც კი, რა ვიცით, მისმა „მუშაკობამ“ რა ხაზი შესძინა ქვემოქართლურ არქიტექტურას. სამწუხაროდ, ამის თაობაზე ამჟამად ვერაფერს ვიტყვით, რადგან მისი ნახელავი ჯერჯერობით ხელთ არ გვაქვს. მართალია, ორიოდ წლის წინ ძიებითმა ექსპედიციამ ბ-ნი თეიმურაზ ხუციშვილის ხელმძღვანელობით, თითქოს, მიაგნო ბოლოკ-ბასილის ანაგებ ერთ-ერთ, სახელდობრ, ორღართა ტაძარს, მაგრამ მასზე ახლა რაიმეს თქმა ჭირს, რადგან ის ერთიანად მიწითაა ამოვსებული. ეს, რა თქმა უნდა, ხელის შემშლელი გარემოებაა, მეორე მხრივ კი, იქნებ ამის წყალობით მას ასცდა სამხრეთ საქართველოს არაერთი ძეგლის ხვედრი – პერანგის შემოძარცვა და ამოწმენდის მერე მაინც შევძლოთ იმის დადგენა, აქვს თუ არა აჭარულ, თუ შავშურ საწყისს რამე წილი ერთიანი საქართველოს „სამეფისკარო“ ხელოვნებაში[4].

თუკი „იმპორტს“ მონუმენტური, დღესაც როგორც ვიტყვით, „უძრავი მემკვიდრეობა“ იცნობს, ხელოვნების „მოძრავი“ თუ „პორტატიული“ ნიმუშების თავს რაღა იქნება! სანიმუშოდ ქართული ოქრომჭედლობის ერთი, დიახაც შესანიშნავი ქმნილება ამოვარჩიე – წმ. სვიმეონ მესვეტის ხატი, რომელიც ვიდრე საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შ. ამირანაშვილის სახელობის საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში დაიდებდა ბინას, ზემო სვანეთში ლაღამის მაცხოვრის ეკლესიაში ესვენა[5]. თუმცა კი, მისი წარწერის წყალობით ვიგებთ, რომ აქ ის

[3] რამდენიმეგზის გამოქვეყნებული ეს ნაწარმოები მომაქვს ბ-ნ ენრიკო გაბიძაშვილის გამოცემიდან *წმიდა გიორგი ძველ ქართულ მწერლობაში*, თბ., 1991.

[4] ან, იქნებ, პირიქით, ახლა „ანომალიად“ გამომზირალი ძველი ნაშენი გახდეს უფრო გასაგები, მაგ., ერთი ფრიად უცნაური ეკლესია, სამშვილდის ნაქალაქარის სიახლოვეს მდ. ჭივჭავას ხეობაში რომ დგას.

[5] მის შესახებ იხ.: Г. Чубинашвили, *Грузинское чеканное искусство*, Тб., 1959, გვ. 302-307, 566-567.

ხანგრძლივი „მოგზაურობის“ შედეგად მოხვედრილა. ვინმე ფილიპეს ის ანტონი ცაგარელის დაკვეთით გამოუჭედავს, რომელსაც „იშხანს ყოფასა ადგილი მხატვარეული ვენახად აუშენებია“, წმ. სვიმეონისთვის შეუწირავს და ეს ხატიც მისი სახელობის ეკლესიისთვის მიურთმევია. ეს ის ანტონი იშხნელ-ცაგერელია, რომლის მეცადინეობითაც 1032 წლისათვის საბოლოო სახე შეიძინა იშხნის კათედრალმა და იგი, ამდენად, ორ, საკმაოდ დაშორიშორებულ საეპისკოპოსო საყდარზე იყო ნამყოფი. გიორგი ჩუბინაშვილის დაკვირვებით, წარწერიდან გამომდინარეობს, რომ ლეჩხუმს მყოფმა მღვდელმთავარმა ხატი აქვე შეაქმნევინა და ტაოს წარგზავნა. მერე რა მოხდა, დაზუსტებით, არ ვიცით, დიდად სათუო კი არ არის: სვანეთში ის გვიან შუა საუკუნეებში მოხვდებოდა, როდესაც ოსმალთაგან მიმძლავრებულ სამხრეთ საქართველოდან უამრავი ხატ-ჯვარი „დაიძრა“ ჩვენი ქვეყნის შედარებით უსაფრთხო ადგილებისკენ. ამდენად, სვლა-გეზი ასეთი გამოდის: სამხრეთიდან მოსული ღვთისმსახური მას ჩრდილო-დასავლეთ მთიანეთში ამზადებინებს, სამხრეთითვე „გაისტუმრებს“, იქიდან კი იგი რამდენიმე საუკუნის მერე, კიდევ უფრო ჩრდილოეთით და ზევით ანაცვლებს. წმ. სვიმეონის ხატის „მიმოსლვა“, ამდენად, საკმაოდ შთამბეჭდავი გამოდის, თუმცა უმაგალითოდ ვერ ჩაითვლება (გავიხსენოთ თუგინდ სადგერის ჯვრისა ან აწყურის ღმრთისმშობლის ხატის გადატან-გადმოტანის ისტორია). ნამდვილი თავსატეხი კი ამის მერეღა იწყება. გიორგი ჩუბინაშვილმა ცხადლივ გამოაჩინა განსახილველი ხატის „ადგილობრიობა“ – იმავ ფილიპეს ხელიდან ჩანს გამოსული თეკალის (დღეს მამის), ქვემო სვანეთის ჩვილედი ღმრთისმშობლის შესანიშნავი ხატი[6], მონათესავე ჩუქურთმოვანი სახეები ზემო სვანეთის ხატებზე იძებნება და, შესაბამისად, სავსებით საფუძვლიანია ვარაუდი, შესაბამისი სახელოსნო ლეჩხუმში, ეგების სულაც ცაგერში ყოფილიყოს. ამასთან კი, რაც საკუთრივ ქანდაკოვნებას შეეხება, იხილვება კავშირები ხელოვნების სამხრეთ ქართულ კერებთან (მაგ., შემოქმედის ლორფინები, ზარზმიდან წამოღებული). მაშ რა, ანტო-

[6] იგი 1920-იანი წლებიდან აღარ ჩანს და დაღუპულად ჩაითვალა, მაგრამ ეს ათიოდე წელია საქართველოში, და კერძოდ, სვანეთშიც ჩნდება გაძარცვისა და ათეისტ-მარბიელების განადგურებულად მიჩნეული, სინამდვილეში კი გულშემატკივართაგან გადამალული ხატ-ჯვრები. პირადად ჩემთვის ყველაზე ამაღელვებელია აჭის (გურია) XIII საუკუნის საწინამძღვრო ჯვრის და X საუკუნის ყაფის (მაცხოვარი წმინდა მთავარანგელოზთა თანხლებით) ხატის „დაბრუნება“ და იქნებ ეს არაჩვეულებრივი „მადონაც“ სადღაც „გვემალება“.

ნი ეპისკოპოსმა, სამხრეთიდან ოსტატი (ოსტატები?) წამოიყვანა და ლეჩხუმს სამხრეთისთვის ამუშავა? ან აქედან გაგზავნა განსასწავლად და დაბრუნებულნი საიქაოდ დაასაქმა?

ახლა ქვისმქანდაკებლობაც ვნახოთ – XI საუკუნის პირველი მესამედის შესანიშნავი კანკელი, საფარის მონასტრის ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესიიდან. საცილო აღარაა, რომ იგი – საერთოდაც, მთელი ჯგუფი საკურთხევლის ნაქანდაკევი ზღუდეებისა – შუასაუკუნოვანი ქართული ქანდაკების ერთ-ერთ მიმდინარეობას აგრძელებს, ყველაზე თვალსაჩინოდ ოშკის ტაძრის 963-973 წლების რელიეფებში თავჩენილს[7]. მერე და რაო, გაიფიქრებს ვინმე... საქმე კი ისაა, რომ ბოლო დროს გიორგი გაგოშიძემ კარგად დაასაბუთა, რომ მწვანე ქვისგან გამოკვეთილი ეს ჩუქურთმიან-რელიეფებიანი ფილები ქართლშია შესრულებული, იქნებ სულაც მცხეთაში, საკათოლიკოსოდ საგულვებელ სახელოსნოში[8]. საკითხავია, რატომ გადმოიდრიკა სამხრეთიდან აღმოსავლეთ საქართველოში ჩვენი ხელოვნების ერთი „ხაზთაგანი“[9]? რა ვიფიქროთ? ასე, აყარეს მთელი სახელოსნო და მცხეთას წამოასხეს? რატომ? და თანაც ოშკი აშკარა სამეფო დაკვეთაა და იმხანად ჯერაც ლიხს იქით მსხდომი ბაგრატოვანი ხელმწიფეები თავის ხელოვანთ უფრო ქუთაისისთვის არ მოინდომებდნენ? თუ ისინი აქეთ კათოლიკოსმა წამოიყვანა – რატომ გამოატანეს? თუ, სულაც გადმოიბირეს? მაგრამ როგორ? ამას კიდევ ერთი რამ ემატება – კანკელები მთლად ერთნაირი არ არის, კერძოდ, ალავერდისა „არადეტალიზებულია“, ბ-ნი გ. გაგოშიძე გვეუბნება, ალბათ, იქვე გაკეთდაო[10]. თუკი ასეა, მაშინ დაკვეთა საკმაოდ შესამჩნევ ესთეტიკურ შემადგენელსაც შეიცავდა და რაოდენაც უნდა გვეძნელებოდეს ამის წარმოსახვა, რაღაც ამგვარ განსჯას შეიცავდა: მცხეთაში რომ დაკაზმული ეკლესიები გაქვთ, იმათ უფრო გამონაწვლილვი მორთულობა მოუხდება, ჩვენს, უფრო სადას, კი – არაო...

---

[7] იხ; მაგ., ლ. ხუსკივაძე, ოშკის სკულპტურულ „ვედრებათა“ თავისებურების შესახებ, *საქართველოს სიძველენი*, 3, 2003, გვ. 72-73.

[8] გ. გაგოშიძე, ალავერდის ტაძრის თავდაპირველი კანკელის ფრაგმენტები, *ალავერდის ეპარქიის ისტორიის ფურცლები*, 1, თბ., 2007, გვ. 27.

[9] აქამდე ისე ჩანდა, თითქოს თავად ტაო-კლარჯეთში სკულპტურული ძიება შემწყდარიყო, მაგრამ ბოლო დროს მიკვლეულმა (იშხანში?) შესანიშნავმა ნაქანდაკევმა ტიმპანმა ჩვილედი ღმრთისმშობლისა და წინაშემდგომელი ქტიტორის გამოსახულებებით (თურქეთი, რიზეს მუზეუმი) ვითარებას სხვაგვარი შუქი მიჰფინა.

[10] გ. გაგოშიძე, დასახ. ნაშრ; გვ. 28.

ჩვენს სამსჯელოსთან დაკავშირებული მაგალითი მხატვრობიდანაც შეიძლება მოვიტანოთ. მხედველობაში, ამჯერად, ჩვენი შუასაუკუნოვანი ფერწერის, ალბათ, ყველაზე სახელიანი წარმომადგენელი მყავს – „მეფის მხატვარი“ თევდორე. მას ზემო სვანეთში დაცული სამი, 1096–1130 წლებში განხორციელებული მოხატულობით ვიცნობთ და ისინი არის კიდეც დღევანდელი თვალით სვანური ხელოვნება par excellence, უთვალსაჩინოესი განსხეულება შუა საუკუნეების ქართული სახვითი შემოქმედების სვანური „კილოკავისა“; გამოსახულებათა შერჩევა-განლაგება იქნება, გამოსახულთა სახეების ნაკვთები თუ ფერთა შეხამება, ყველაფერი აქ „სვანიზმებითაა“ აღბეჭდილი[11]. და რაოდენი უნდა ყოფილიყო ქართული ხელოვნების ისტორიკოსთა გაოგნება, როდესაც 1990-იან წლებში ოშკის ტაძრის 1036 წლის ფრესკებზე ისეთი სახვით-გამომსახველობითი ხერხები „ამოიკითხეს“, როგორიც თევდორეს ხელწერის მახასიათებელი გვეგონა! ამ მოულოდნელობამ, ჯერ ერთი, ახლებური სიმწვავე შესძინა ხელოვანის წარმომავლობის საკითხს. იგი იმდენად სისხლხორცეულადაა შემსჭვალული სვანეთის მხატვრულ დანატოვარს, რომ ძალზე ჭირს იგი სხვაგნით ასულად წარმოიდგინოთ. იმთავითვე ნათელი იყო ისიც, რომ ის გამოუსვლელად თავის კუთხეში არ იჯდებოდა. ჩვენშიც, უნდა ვიფიქროთ, დამწყები მხატვრები, გინდა ხუროები, ისევე იმოგზაურებდნენ, როგორც მათი დასავლეთევროპელი თანატოლ-თანამედროვენი; თევდორეს განსწავლაც მრავლისმნახველობას გვაგულვებინებს და „მეფის მხატვრის“ წოდებასაც ის, რასაკვირველია, სამეფო კარისგან მოშორებით ვერ მოიპოვებდა. მართალია, ჩვენ არ ვიცით, რას ნიშნავდა ეს: საპატიო წოდებულება იყო (საბჭოური „დამსახურებული“ თუ „სახალხო არტისტივით“), თუ რაღაცას ავალებდა და ავალდებულებდა მის მატარებელს. ოღონდ ასე იქნებოდა, თუ ისე, მას ძვირად თუ მიიღებდა კაცი, მეფესა და მის დიდ მოხელეებს თუ არ გაეკარებოდა. მაინც კი კითხვად რჩება ორი რამ: ა) ბარში ნავალი და უკან მიბრუნებული კაცია თევდორე (XIX-XX სს-ის მიჯნის ჩვენი ნაპეტერბურგალ-ნამოსკოვარ-ნამიუნხენარ-ნაპარიზალი მხატვრებივით), თუ „გასვანებული“ ბარელი (როგორც – რაც კიდევ უფრო ღრმა ცვლილება იქნებოდა – „გაირანელდა“, ვითარცა მხატვარი ტომით ქართველი ალი-ყული ჯაბადარი); ბ) რაღა მაინც და მაინც

[11] იხ. მასზე: Н. Аадашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, *Росписи художника Тевдоре в Вержней Сванетии,* Тб., 1966; მათივე: *Живописная школа Сванети,* Тб., 1983.

ტაოური გამოცდილება იკიდებს ფეხს სვანეთში. პირველი საკითხი რამდენადმე განყენებულია – ის ხომ პირდაპირი საბუთის გამოძებნით ვერც როდესმე გადაიჭრება და რაკი სავსებით ინდივიდუალურია – ვერც რაიმე ზოგადი კრიტერიუმის მომარჯვებით. პირიქით, მეორე საკითხი აუცილებლად საკვლევია. საქმე ისაა, რომ ნიშანდობლივ სამხრეთქართული ტექნიკური და ფერწერული ხერხები სვანეთში XI საუკუნის დასაწყისიდან არის დადასტურებული[12]. მომიგებენ, აქ გასაოცარი რა არისო, სამხრეთ საქართველოს წამძღოლობა მაშინ არაერთ ასპარეზზე არისო აშკარა. ეს ასეა, ოღონდ მხატვრობაზე ეს დიდად არ ითქმის – მანგლისის მოხატულობის გარდა, თითქოს არც არის იქაური მიღწევების გავრცელების სხვა ნიმუში. ესეცაა: დაღუპული ქმნილებანი ძველი ხელოვნებისა გადარჩენილებზე გაცილებით მეტი იქნებოდა და შესაბამისი მაგალითები შეიძლება განადგურებულთა შორის ვიგულისხმოთ. არ კი მგონია, მაგალითად, შემთხვევითი იყოს, რომ სამეფო საგვარეულოს გარემოში შექმნილი XI საუკუნის მეორე ნახევრისა და XII საუკუნის პირველი ათწლეულების ორი შემორჩენილი ანსამბლი ატენის სიონისა და გელათის ღმრთისმშობლის ტაძრის კედლის ფერწერა სრულიად სხვა მოვლენაა, თევდორე მეფის მხატვარს მათთან უშუალო ბმას ვერ ვუპოვით. რაკი ასეა, ან სვან მხატვარს იზიდავს სწორედ ტაო-კლარჯეთის მხატვრობა ან კიდევ, სვან დამკვეთს ურჩევნია სამხრეთ-ქართულ ყაიდაზე გაწაფულ-ჩამოყალიბებული ოსტატი.

რა განაპირობებს ასეთ, გერმანელები როგორც იტყვიან – „ამორჩევით მონათესაობას“ (wahlverwandschaft) სულ ცოტა ჯერხანობით, არ ჩანს. ის კი შეიძლება ვთქვათ, რომ აქ ვხედავთ თავისებურ „გეოგრაფიულ ნახტომს“, რომელიც ჩვენში გამონაკლისი როდია. ასეთივე, თუ მეტი არა, უცნაურობა ჩვენი არქიტექტურის დარგშიც გვხვდება და მრავალმხრივ არის კიდეც საყურადღებო. თვალწინ ახლა საქართველოს ჩრდილო-დასავლეთისა და სამხრეთ-აღმოსავლეთ კიდეებს, აფხაზეთსა და კახეთს შორის ხუროთმოძღვრული გადაძახილი მიდგას. ჯერ ერთი, ორივეგან – სხვაგან არსად! – შეგხვდებათ IX-X საუკუნეთა გუმბათოვან ტაძრებს მიდგმული დიდრონი, სივრცითი ჯვრის მკლავთა თითქმის ტოლი, წინიდან თაღით ერთიანად ახდილი კარიბჭეები (კახეთში – იყალთოს, ბარცანას, ლეკითი/ლექართის

[12] თავმოყრილად იხ.: მ. ყენია, *სვანური ფერწერული სკოლა და ფერწერულ სკოლათა ურთიერთმიმართება შუა საუკუნეების საქართველოში*, 2010 (ხელნაწერი).

ეკლესიები, აფხაზეთში – ახალი ბზიფი და ლიხნე, ადრე ასევე – ანაკოფია, მოქვი, ბიჭვინტა). ამას გარდა, ამბარას „სამეკლესიიან ბაზილიკასა“ და ლიხნეს გუმბათიან ეკლესიაში დასავლეთი პატრონიკენი ტაძრის ძირითად სივრცეში „ორსართულად“ დალაგებული ღიობებით გამოდიან (პირველი „სართული“ უშუალოდ პატრონიკენის დონეზეა, მეორე – „უფუნქციო“, იატაკიდან ზემოთ ატანილი). ამგვარი „ცხაურისებრი“ შემოფარგვლა მარტოოდენ კახეთის გურჯაანის ყველაწმინდის VIII საუკუნის ტაძარში თუ დაიძებნება და უთუოდ იქიდან არის კიდეც შემოსული, ისევე როგორც წამს ხსენებული კარიბჭეებიც[13].

რაკიღა „ნახტომები“ ვნახეთ, იმ არეების საკითხიც წამოიჭრება, რომელსაც რამ კულტურული მუხტი „თავს გადაევლო“. ამგვართაგან ყველაზე ვერსაცნაური (ჩემთვის, ყოველ შემთხვევაში) ჯავახეთია, სადაც კარგახანს ჯიუტად „ვერ ამჩნევენ“ იქვე, ახლო მახლო მიმდინარე შემოქმედებით მუშაობას. ჯერ კიდევ 1940-იან წლებში ბ-ნმა ვახტანგ ბერიძემ შენიშნა, რომ X-XI საუკუნეების მიჯნიდან მთელს ისტორიულ საქართველოში განეფინება ტაო-კლარჯელი ოსტატების საიმდროოდ შემუშავებული, მეტადრე დეკორატიული ელემენტები. ასეა აფხაზეთ-იმერეთში, ასეა კახეთშიც, ქართლშიც. პარადოქსი კია, მაგრამ ყველაზე დახანებით ამ საყოველთაო მოძრაობას „გასამხრეთულებისას“ სამხრეთქართულივე ჯავახეთი გამოეხმაურა, სადაც ტაო-კლარჯული სახეები 1020-1030-იან წლებშიღა შეაღწევს, თან არც თუ მუდამ ბოლომდე გათავისებული (ტონთიო - ყაურმა, ფოკანი, ზედა ვარძია)[14]. როგორც ჩანს, ამაო გარჯა იქნებოდა ამ „გადახტომ-გადმოხტომის“, გინდა შეუღწევადი „კუნძულების“ გაჩენის მხოლოდ საკუთრივ ხელოვნების საისტორიო, ხელოვნების შიდა ფაქტორების მოხმობით ახსნის მცდელობა. ყველა ნიშნით ამნაირი „გამოცანების“ ამოხსნისას მრავალგვარი, ხან რა და ხან კიდევ რა მიზეზობრივ მწკრივებთან მიბმა დაგვჭირდება. სულ ახლახანს, ქ-ნმა ირინე ელიზბარაშვილმა წარმატებით გახსნა ამ რიგის ერთი „საიდუმლო“, მას დიდი ხანი აწვალებდა, ისევ და ისევ ჯავახეთში „კახური“ იერის ნაგებობის, კვარშის ეკლესიის არსებობა. და, აი, ეკონომიკური ისტორიის (ბ-ნი დევის თავმოყრილმა!) მონაცემებმა ისეთი კუთხეთშორისი სამეურ-

[13] იხ. ამის შესახებ: Л. Рчеулишвили, Куполъная архитектура VIII-IX веков в Абхазии, Тб., 1988.

[14] იხ. დ. ბერძენიშვილი, ი. ელიზბარაშვილი, ნ. ვაჩეიშვილი, ც. ჩაჩხუნაშვილი, *ჯავახეთი. ისტორიულ-ხუროთმოძღვრული გ ზამკვლევი,* თბ., 2000.

ნეო კავშირ-ურთიერთობა, რომელმაც ამ „უცხოს“ მოცემულ გარემოში გამოჩენის ლოგიკა გამოააშკარავა[15].

ასე მგონია, „ხელოვნების გეოგრაფია“ იმ სამეცნიერო ასპარეზთაგანია, სადაც ე. წ. „ინტერდისციპლინარული მიდგომის“ გარეშე ფონს ვერ გავალთ, რათა რამეს მივაღწიოთ, ჩვენ-ჩვენი მასალები უნდა შევაჯეროთ ერთი მეორეს – ხან პოლიტიკური ანდა სოციალური ისტორიის გარემოებანი გამოგვადგება ხელოვნების ისტორიკოსთ, ხანაც არქიტექტურის, გნებავთ, ქანდაკება-მხატვრობის მონაცემები შეამტკიცებს ისტორიკოსების მიხვედრებს. ისიც კი შეიძლება, საჭირო ცნობები თუ განაზრებანი უკვე იყოს კიდეც მოპოვებული და გამოქვეყნებული, ჩვენ კი, განცალკევების გამო, მათ ვერც ვცნობთ და ვერც ვიშველიებთ. შეერთებული კვლევის მაგალითის საძიებლად კი არც ცხრა მთის გადავლა მოგვიწევს და არც დროის მანქანის გამოგონება – ისიც კმარა, გავიხსენოთ სხვადასხვა ხელობის მუშაკთაგან შედგენილი დიდად წარმატებული ექსპედიციები, რომელთა თავკაცთაგანი დევი ბერძენიშვილი გახლდათ.

[15] ი. ელიზბარაშვილი, კვარშას (ყვარშა) ეკლესია კავახეთში, *საქართველოს სიძველენი*, 17, 2014.

# ახალი დროის ქართული არქიტექტურა და ხელოვნება

# XIX საუკუნის სახვითი ხელოვნების გაგებისათვის[1]

(*Academia*, 1, 2010, გვ. 4-24)

XVIII საუკუნის ბოლო და მომდევნოს დამდეგი არსებრივი გარდატეხის ხანად ჩნდება საქრისტიანოს კულტურისა და, რაღა თქმა უნდა, ხელოვნების ისტორიაში. მკვეთრი ცვლილება, თუმც არცთუ უწანამძღვრო, მრავალგვარად იჩენს თავს. ერთი მისი ყველაზე უცნაურ გამოვლინებათაგანი ხელოვანთა თანადროული და შემდგომდროინდელი შეფასების თვალსაჩინო აცდენაა. თუ ჯორჯო ვაზარის, კარელ ვან მანდერს, თუ ვისაც გნებავთ სხვას, თვალს გადავავლებთ, შეიძლება გვეუცხოვოს ვისიმე ჩვენთვის უცნობის ან გულთან არმისატანის მეტისმეტი შექება, მაგრამ, როგორც წესი, ვისაც წამძღოლად მივიჩნევთ, წარმოდგენილიცაა და დაფასებულიც. სხვაა XIX საუკუნეში – რაც უფრო ვცილდებით 1800 წელსა და 1900-ს ვუახლოვდებით, მით უფრო ხშირია „უიღბლო“ ხელოვანნი (სხვათა შორის, თითქოს ნაკლებად – მწერლები, უფრო მეტად კი – მუსიკოსები და მხატვრები), ვინც

[1] წინამდებარე ნარკვევი უფრო ნაფიქრია, ვიდრე ნაშრომი. აქ გამოთქმული ძირითადი მოსაზრება ლამისაა 40 წლისაა. დიდხანს ვიმედოვნებდი, ბევრ შესაბამის ნაწარმოებს ვნახავ-მეთქი; მერე ისღა მსურდა, შესატყვისი სამეცნიერო ლიტერატურა მომეგროვებინა სრულად. რაკი არც ერთ განზრახვას მოება თავი და არც მეორეს, ამ საგანზე თითქმის აღარც მიფიქრია, თუმცა გზა და გზა ვინიშნავდი და ზოგჯერ ვიმახსოვრებდი კიდეც, რაც იმ, პირველი აზრის შემუშავება-გამოკვეთას წაადგებოდა. რაკი თვით ჩემი მიხვედრის იგივეობრივი თითქოს არსად ჩანს, გადავწყვიტე, რაც ხელთ მაქვს, მოხსენებად წამეკითხა და 2008 წელს წარმოვადგინე იგი კიდეც თბილისის სამხატვრო აკადემიაში.არ ვიცი, რატომ მეგონა, მრავალგზისი მარცხის მიუხედავად, რომ ვინმეს მოუნდებოდა ჩემი ნაფიქრის დასრულებულ ნაშრომად გადაქცევა-განვითარება. ახლაც ეს, სავსებით წინასწარული, ნააზრი იმიტომ გადავეცი გამოსაქვეყნებლად, რათა ის დაბეჭდილი ვინმეს ოდესმე მაინც გამოადგეს, მისი განვრცობა-გაღრმავების თუ არა, უარყოფის ჟინი მაინც აღუძრას. დასასრულ, არც იმის უთქმელობა იქნება, რომ აზრის გამონაკვთვა, იქნებ, არც მომიხერხდებოდა, რომ არა საუბრები ბ-ნ ლევან ჭოლოშვილთან, განსაკუთრებით 1981 წელს მოსკოვის ტრეტიაკოვის გალერეაში ერთად გატარებული რამდენიმე საათი.

წუთისოფელი გაჭირვებაში გალიეს და სიბერესა ან გარდაცვალების შემდეგღა მოიხვეჭეს სახელი. არადა დღევანდელ დღეს უწინარესად ისინი განასახიერებენ ჩვენთვის იმ დროს, მის მისწრაფებებსა და მიღწევებს.

ვის დავასახელებთ, თუ გვეტყვიან, 1870-1914 წლებს შუა მოღვაწე გამოჩენილი ფერმწერნი ჩამოგვითვალეთო? დიდი ფიქრის გარეშე დავამწკრივებთ – იმპრესიონისტებს, პოსტიმპრესიონისტებს (ორთავეს ფრანგ-პარიზელებს), ექსპრესიონისტებს (გერმანელ-ავსტრიელებს), ფოვისტებს, კუბისტებს (ესეც – ფრანგებს თუ პარიზელებს); თუ ამათ სიმბოლისტებსაც მივათვლით და, მით უმეტეს, ჩრდილოელ იმპრესიონისტებს, ჩვენც და კითხვის დამსმელიც პასუხს ამომწურავად ჩათვლის. მაგრამ გადავშალოთ XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისის წიგნები იმჟამინდელ „თანამედროვე ხელოვნებაზე“ ან სულაც ჩვენებური გაზეთების „სურათებიანი დამატებანი“ და აღმოვაჩენთ, რომ მაშინდელი საზოგადოების თვალში ეს, ჩვენი თვალსაზრისით საქრესტომათიო ხელოვანნი ან სულ უცნობნი, ან უკეთეს შემთხვევაში, მეორე – (ან – მეათე!) ხარისხოვანნი ყოფილან; რომ არსებულა უამრავი სურათი და ქანდაკება, რომლებითაც მაშინ მოსწონდათ თავი, რომლებიც დიდი თუ მცირე გამოფენების დამამშვენებლად განიცდებოდა.

მაშინდელ „ავანგარდისტებს“ და მათ აწინდელ თანამოაზრეთ, ვისაც, წინააღმდეგ სიტყვიერი უარყოფისა, ძვალ-რბილში გაუჯდათ „პროგრესის“ ცნება და ყოველივე დროით მომდევნო, „ახალი“ უმჯობესად სწამთ, იტყვიან, ეს „ბურჟუაზიული“ შეზღუდულობის გამო იყოო ასე. „იყო“ – რადგან 1920-იანი წლებიდან ვინღა გაბედავს რაიმე „სიახლე“ დაიწუნოს და ჰ. კ. ანდერსენის ცნობილი ზღაპრის მოქმედი პირების მსგავსად არარსებულსაც „დაინახავს“, თუკი ვინმემ ყიჟინა დასცა – ესა თუ ის (გინდაც მოჭორილი) ხელოვნების ან კულტურის, ან საზოგადოებრივი ცხოვრების, – „ახალი სიტყვა“ არისო. არადა, ამ „შეზღუდულთ“ შორის მეტისმეტად ბევრი ჭკვიანი და განათლებული ადამიანი ურევია და თუნდაც ეს მოითხოვს ჩვენგან რეალობას დაცილებული ისტორიული სურათის მიღმა (ის დიდწილად რამდენიმე კრიტიკოსის, პირველ ყოვლისა კი გერმანელი ჯულიუს მაიერ-გრეფეს და იტალიელი ლიონელო ვენტურის ნიჭიერებამ დაამკვიდრა) გავიხედოთ და XIX საუკუნის ხელოვნების უმეტესი ნაწილის რაგვარობის გარკვევა ვცადოთ. ძალიან ადვილია, რასაკვირველია, ვთქვათ, ეს „ლიტერატურულობა“ (რუსებს ამ სიტყვის მაკნინებელი ფორმაც აქვთ – „литературщина“) და „ნატურალიზმი“ რისი ღირსი არისო. მეორე მხრივ კი, თუ გინდა ხე-

ლოვანთა, გინდა დამკვეთ-მნახველთა უდიდესი უმრავლესობა სწორედ ამ „უკუღმართ“ მხატვრობა-მქანდაკებლობას სწყალობდა, არ უნდა იყოს მართებულო მას უბრალოდ თვალი მოვარიდოთ.

უკვე ვახსენე XIX საუკუნის ერთიანად აკადემიურ-სალონურ - „იდეური“ ხელოვნების „ლიტერატურულობა“, ე. ი. მისი სიუჟეტურობა - თხრობითობა. მაგრამ, ერთგან გამომწვევი აფორისტულობით სერ ერნსტ გომბრიხის ნათქვამისა არ იყოს, ხელოვნება ხომ მუდამ ამბებს ყვებოდა. ამჟამად „სახვითი თხრობა“ ცალკე განსჯის საგანი გახდა და ძალზე საგულისხმო დაკვირვებებიცაა დაგროვებული – მაგ., ვოლფგანგ კემპს განხილული აქვს ამბის განგრძობადობის გადმოცემის ხერხები სურათოვან ციკლებში[2]; ან კიდევ შემოთავაზებულია განვასხვავოთ შემახსენებელ-დამმოძღვრებელი შუასაუკუნოვანი და ახალი დროის „მთხრობელი“ გამოსახულებანი[3]. XIX საუკუნისთვის მეტად საყურადღებოა, ისევ და ისევ სერ ე. გომბრიხის მითითება, ერთიაო ყველასათვის ცნობილის დასურათება, სხვა – ახლის მოყოლა, როგორც XIX საუკუნის „ანეკდოტების მხატვრობამ“ იცისო[4]. აქედან გამომდინარეობს, რომ უკანასკნელი რაღაც სხვა არის, ვიდრე ყოველივე წინადროინდელი. როგორ შეიძლება დახასიათდეს ეს განსხვავება, როგორ და რანაირად გამოიხატება და „იკითხება“ „ახალი“ და რა არის ამის შედეგი?

ამ კითხვებზე პასუხის მისაგნებად ვარჩიე XIX საუკუნის რუსული „პერედვიჟნიკული“ მხატვრობის ცნობილი ნიმუშის, ვასილი სურიკოვის „ბოიარინ მოროზოვის მეუღლეს“ (1887 წ.) გარჩევით დამეწყო (სურ. 1). გამოსახული ამბავი ასეთია: XVII საუკუნეში რუსეთის ეკლესიაში განხეთქილების, უკიდურესი ტრადიციონალისტების, ე. წ. „ძველი მსახურების“ (старообрядцы) და მეფისგან მხარდაჭერილი პატრიარქის, ნიკონის მომხრეთა დაპირისპირების ჟამს, პირველთა მიმდევრებს შორის წარჩინებული ქალი, მოროზოვისა აღმოჩნდა; იგი დაუცხრომლად ამხელდა რუსეთის მწყემსმთავარსა და ხელმწიფეს, რის გამოც იგი დაატუსაღეს კიდეც. სურათზე სწორედ პატიმრის საპყრობილეში გადაყვანაა ასახული. იგი, შავებით შემოსილი და თავდაბურული, სიბრტყის მარცხენა ნახევარში, სიმაღლის შუა მესამედში წარმოგვიდგება, უხვად

[2] W. Kemp, Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten, Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung, in: *Kemp – Reader, Ausgewählte Schriften*, München – Berlin, 2006.

[3] მაგ.: R. Suckale, Süddeutsche szenische Tafelbilder um1420-1450. Erzählung in Spannungsfeld zwischen Kult –und Andachtsbild, in: *Text und Bild, Bild und Text,* hrsg. v. W. Harms, Stuttgart, 1990, გვ. 16 და შემდ.

[4] E. Gombrich, *The Image and the Eye*, Oxford, 1982, გვ. 101

დაყრილ თოვლში მარჯვნიდან მარცხნივ მავალ მარხილზე მწოლიარე, ზეაღმართული მარჯვენა და ნაპირა ძელს ჩაჭიდებული მარცხენა ხელით. მის აქეთ-იქით ხალხი მჭიდროდ მოჯარულა, რამდენიმე ფიგურაც მარჯვენა ნაპირზეა, სხვებზე უფრო ქვემოთ. ზედ კიდეზე ჩამოძონძილი მოხუცი ჩაცუცქულა. მარცხნივ წახრილი და მარჯვენა მიმართული, იგი ასე ვთქვათ, „შემყვანი“ ფიგურაა, რომლის მოძრაობას დიაგონალურად აგრძელებს მუხლმოყრილი შაოსანი დედაბერი, შემდეგ კი (თვალი მათი სამოსის ქვედა კიდეს გააყოლეთ!) – მარხილი, მეტადრე მარჯვენა ძელი, რომლის მიმართულებას მოროზოვისას უკან გაწეული თავი, მერე კი ცხენის ზურგი მიჰყვება. ამდენად, სიგანეში გაშლილ ვიწრო სწორკუთხედს აშკარა დიაგონალი კვეთს, რასაც თოვლზე ირიბად გავლებული კვლები და ირიბადვე შეჭრილი მარხილის მეორე ძელი და მის პარალელურად მორბენალი ბიჭის წახრაც უსვამს ხაზს. ყველა ნიშნით, ეს დინამიკასა და დრამატიზმს უნდა იძლეოდეს, გამოსასახის სავსებით თანახმიერადაც. ეს მით უფრო, რომ დიაგონალი ქვემოდან ზევით მარცხნისკენ მიდის. ეს კი, როგორც ჰაინრიხ ვიოლფლინისა და რუდოლფ არნხაიმის კვლევებითაა ცნობილი, გამოსახულების „წაკითხვის“ ბუნებრივ (სულ ცოტა ევროპულ-ქრისტიანული კულტურული წრისთვის), მარცხნიდან – მარჯვნივ სვლას ეწინააღმდეგება, რაც დინამიკას ამძაფრებს ხოლმე.

მაგრამ ჩვენს შემთხვევაში ეს მთლად ასე არაა, დიაგონალის ქმედითობა, შეიძლება ითქვას – ფორმალურია. ჯერ ერთი, მარხილის ქვედა ნაპირი ძირითადის გადამკვეთ და თუმც მასზე მოკლე, მაინც ნათლად აღქმად, შესაბამისად კი, პირველის სწრაფვადობის შემაფერხებელ დიაგონალს წარმოქმნის. ამას გარდა, მარხილი მთლიანად ადამიანებით შევსებულ „რეგისტრში“ თავსდება, რომელიც სიგანის მარცხენა ორ მესამედზე, არსებითად, ფრიზისებრია, (წყვეტილი, მაგრამ კარგად სახილველი ქვედა, და ოდნავ თუ შეტალღული ზედა ხაზით). ეს კი არათუ ფორმისებრ, სიუჟეტურადაც კი „აჩერებს“, „აყოვნებს“ მარხილს – იგი ხომ შექუჩულ ბრბოში მიიკვლევს გზას. ამასთანავე, „ფრიზი“ მარჯვნივ ქვემოთკენაც იშლება და ზევითკენაც. რაკი გამოსახულება ქვემოდან იგება, აქ ფიგურებიც უფრო დიდია, მათ თავზე ამართული შენობებიც სურათის ზედა კიდით იკვეთება და, ამდენად, „მძიმეა“ (მარცხნივ სახურავები, განძარცვული ხეების ვარჯები და უფერულმოღრუბლული ცაა), ხოლო „რეგისტრის“ წარმოსახვით ზედა ხაზს ზემოთკენვე სცდება ჯერ მარჯვნივ (ე. ი. კვლავ მთავარის მკვეთად) გადახრილი საბრძოლო ცული, მერე კი ორი ბიჭუნა (ამათგან მეორე –ხელაწეული). მარჯვე-

ნა, როგორც ითქვა, მზერის „მიმზიდავი“ ნაწილის ამგვარი „დამძიმება“, დატვირთვაც აცხრობს დინამიკას, ისევე როგორც, მოროზოვისას ფართოდ გაშლილი, თითქმის მთელ მარხილზე გადაფენილი ბეწვისქობიანი კაბა, რომლითაც იგი ადამიანების „ფრიზს“ შეერწყმის.

შეიძლება მოგვიგონ, რომ დიაგონალის არსებობა თავისთავად სულაც არ ნიშნავს დინამიკას. ასე, რენესანსული კომპოზიციების ცნობილი „პირამიდული“ ჯგუფები ორი ურთიერთშემხვედრი და სწორედაც სიმყარის, დასრულებულობის მომტანი დიაგონალით იფარგლება. ამის იქით, დიაგონალი შეიძლება ზემოქმედი იყოს, მთლიანად გამოსახულება კი სტაბილურ-გაწონასწორებული. აი, მაგალითებრ, ტიციანის ბოლოდროინდელი, „დატირება“ – აქ მარჯვნიდან მარცხნივ ამავალი დიაგონალი (დაჩოქილგადახრილი იოსებ არიმათიელი, მაცხოვრის თავი და მხრები, დედაღვთისას ხელი და თავი, მდგომი მარიამ მაგდალინელის თავი და მარცხნივ განპყრობილი ხელი) სურათს უთუოდ განმსჭვალავს და მეტად „ძლიერია“. მაგრამ ღმრთისმშობელისა და მის მუხლებზე გადაწვენილი მიძინებული იესუ ქრისტეს ჯგუფის ცენტრულობის, მის უკან მაღალი, ფრონტალური, ბურჯებზე გადაყვანილ ფრონტონში მოქცეული ექსედრის და მის აქეთ-იქით დახატული ქანდაკებების წყალობით საბოლოოდ მონუმენტური სიმდგრადის შთაბეჭდილება იქმნება.

რაშიღაა საქმე ვ. სურიკოვთან? დიაგონალის და მოძრავი მარხილის თანხვდენა თითქოს იმას მიგვანიშნებს, რომ მას წინმიმართული მოძრაობის გამკვეთრება უნდა სურვებოდა. რატომღა „მუშაობს“ ამდენი რამ მის განსაქარვებლად? თანაცვე, მას მომდგარი ხალხი ოდნავ განი-გან რომ გაეწ-გამოეწია და ცისა და მარცხნივ ჩენილი ეკლესიისკენ თუნდაც მცირე გასახედი მიეცა, დიაგონალიც მსწრაფი გახდებოდა და მთავარი „მოქმედი პირიც“ არა მარტო ფორმალურად, ნამდვილად გამთავრებული. საქმე ისაა, რომ თუმც მისი ტანისამოსის ლაქა დიდია და სახეც მასთან სითეთრით კონტრასტული, მაგრამ ორსავ მხარეს საკმაოდ ბევრია სხვა მუქი თუ ბაცი მონაკვეთი (მაგ., სახეზე არანაკლებ ხვდება თვალს მარხილის მარჯვნივ, ჩვენკენ თითქმის ზურგით მდგომი ქალის თეთრი, ყვავილებით დაქარგული მანდილი). მაშ რა, ვ. სურიკოვმა კომპოზიციის აგება არ იცოდა? საბედნიეროდ, შემორჩენილია მოსამზადებელი ესკიზები, სადაც დიაგონალურობაც უფრო თვალნათლივაა გამოკვეთილი და თეთრის და შავის შეპირისპირებაც (აქ კი ნაჩიჩქნი თოვლის თეთრი ნაცრისფერმოჭარბებულა, თან კი თვალს კაბების, თავსაფრების, ცხენის რახტის ფერები იტაცებს).

საგულისხმოა ისიც, რომ საერთო, მონაცრისფრო-მოყავისფროებში შეტანილი ფერადი ლაქები არ ქმნის ფერთა რაიმე რიტმს, არამედ ერთგვარად „აჭრელებენ“ ზედაპირს – ესეც იმდენადაა საკვირველი, რამდენადაც ვ. სურიკოვის ნამუშევრები, მეტადრე ეტიუდები, მოწმობს, რომ მას არც ტონალობის გრძნობა აკლდა და არც მისი მთლიანობის მიღწევის უნარი.

და კიდევ – მოსალოდნელზე ნაკლებად იპყრობს ყურადღებას მოროზოვისას ზეამართული მარჯვენა – მის აქეთ-იქით მყოფი სახურავები, ხეები, ცხენის რკალად აზიდული აღკაზმულობა მას სურათის თითქმის რიგით შემადგენლად აქცევს[5]. და კვლავ – დიდი თავის მტვრევა არ უნდა იმის მიხვედრას, რომ ჟესტის გამომსახველობის პირობა მისი მომცველი თავისუფალი არეა, რომ ცარიელი მონაკვეთის ზომა-მოხაზულობის და ხელის მიმართება განსაზღვრავს ექსპრესიის თვისობრიობას. ამის დასტური უამრავია შუა საუკუნეების მხატვრობაშიც და მოგვიანოშიც – ნამეტურ აღორძინების ხანისაში, რომელთაც ვ. სურიკოვი უთუობით იცნობდა.

ასე და ამგვარად, განელებულია ყველა ფორმისმიერი საშუალების – კომპოზიციის თუ ფერადოვნების მოქმედება, შესაბამისად კი, მხატვრული ფორმის ემოციური ზემოქმედებაც. უპირატესად ჩვენ გამოსახულთ, მათ დგომას, მოძრაობას, სახეთა გამომეტყველებას ვაკვირდებით. ქალების გამოხედვა სევდიანია, მარცხნივ ორი ხნიერი, მდიდრულად ჩაცმული მამაკაცი მხიარულობს, ასევე იცინის ღარიბულად გამოწყობილი ბიჭი მარხილის მარჯვნივ (მისი მხოლოდ თავი მოჩანს), ყურადღებით მისჩერებიან „მთავარ გმირს“ მარჯვენა კიდესთან მდგომი მამაკაცები... მაგრამ რას გამოგვიხატავს თვით მოროზოვისას გამეხებული სახე და აღმართული ხელი? სწყევს იგი გარშემომყოფთ თუ, იქნებ, აკურთხებს? მომხდარით თუ მისი სიტყვებით შეშფოთების გამო იფარებს პირზე მანდილს ორი დედაკაცი (ერთი მარცხენა კიდეზე, ერთიც მარჯვნივ, მუხლმოყრილი დედაბრის ზევით)? ქალის ბედმა თუ მისმა ქცევამ დაანაღვლიანა თეთრმანდილიანი და ყვითელ თავსაფრიანი ქალები, შეაშფოთა უკანასკნელის მარცხნივ მყოფი ახალგაზრდა ქალი და შეაკრთო მის მარჯვნივ გამომზირალი ნორჩი მონაზონი? ლოცავენ მას თუ მისთვის ლოცულობენ უპოვარი მოხუცები ქვედა მარჯვენა მონაკვეთზე? ამის მისახვედრად მნახველმა უნდა გაიხსენოს, გამოიკითხოს ან წაიკითხოს – და იგივე მოეთხოვებოდა 1880-იანი

[5] ამბად ცნობილია, რომ ამ სურათის ჩანაფიქრი ვ. სურიკოვს თოვლზე დაგდებულმა მკვდარმა ყვავმა აღუძრა – სიკვდილისა და ფერ-ტონალური კონტრასტის დრამატულობამ.

წლების მოსკოველსა თუ პეტერბურგელ „ინტელიგენტსაც“, – რომ „ძველი მსახურების“ მომხრენი (დღეს ამბობენ – „ძველი მართლმადიდებელნი“) „ნიკონიანელებს“ ორი აშვერილი თითით კურთხევისა და ძველებური ხატწერის „სისწორეს“ უმტკიცებდნენ. ამის გათვალისწინებით, მოროზოვისა ხუნდდადებული ხელის ზეაწევით „მართებულ“ დალოცვას ემოწმება და მასვე ქადაგებს სასოწარკვეთილი მგზნებარებით. ამდენადვე, თანამოაზრეობის ნიშნად გაუწვდია ურთითდაკრეფილი მარჯვენა მარჯვნივ მჯდომ ჯაჭვებჩამოკიდებულ მათხოვარს, მის ასწვრივ, კედლის (ეს, ალბათ, ტაძარია) შეღრმავებაში მოთავსებული ღმრთისმშობლის „ტრადიციული“ (მისი მიახლოებით დათარიღებაც კი შეიძლება, XV-XVI სს.) ხატი კი მის ქვემოთ შეკრებილთაც მოროზოვისას თანამგრძნობად გაგვიცხადებს; აქედან ისიც გამომდინარეობს, რომ ვინც დადარდიანებული ჩანს, ყველა მისი გულშემატკივარი ყოფილა. მართლმადიდებელი ეკლესიის ცხოვრებასა და რუსეთის ისტორიას გაცნობილნი იმასაც მიხვდებოდნენ, რომ ქვედა მარჯვენა კუთხესთან უბრალოდ გლახაკი კი არა, ჯაჭვებისმტვირთველი ღვთის გლახა, „ღვთის გამო სულელი“, სალოსი ჩამომჯდარა. სალოსები ოდითგანვე მართლის მთქმელებადა და მამხილებლებად ითვლებოდნენ, ხოლო ალექსანდრ პუშკინის პიესისა და, იქნებ, კიდევ მეტად მოდესტ მუსორგსკის მის მიხედვით დაწერილი ოპერის „ბორის გოდუნოვი“ შემდეგ უკვე ხალხის სიბრძნის მესიტყვეებადაც, თანახმად ცნობილი ლათინური თქმისა „ხმა ერისა – ხმა ღვთისა“. „პერედვიჟნიკების“ და იმჟამინდელი „ინტელიგენციის“ გუნებგანწყობის კვალად, დარწმუნებული შეიძლება ვიყოთ, რომ სწორედ სალოსია გასაღები მხატვრის დამოკიდებულების გასაგებად: მოხუცის გაკვირვებული გამომეტყველება – მისი აღფრთოვანებაა მოქადაგე ქალის აღმსარებლური თავდადებით და ასეთია ჭეშმარიტების შემცნობი ხალხის მხარეს მყოფი მხატვრის განწყობილებაც. აქედან მოროზოვისას სახის გამომეტყველება უნდა შეფასდეს როგორც შეუპოვრობის, ბოროტებას შეურიგებლობის გამოხატულება. ვფიქრობ, იმდროინდელი „მოწინავე ადამიანები“ მას თავისი დროის „ხალხის ნების“ გამომავლენ რევოლუციონერ ქალებსაც მიამსგავსებდნენ, რომელთაც „ძლიერნი ამა სოფლისანი“ ასევე, ფორან-მარხილებით აგზავნიდნენ სახრჩობელასა თუ ციმბირში. 25-ოდ წლის შემდეგაც ისინი – მუქფერი ჩაცმულობით, განლეული თავგანწირული, ფერმკრთალი სახეებით რელიგიურ მოაზროვნესა და მწერალ დიმიტრი მერეჟკოვსკის ქრისტიან მოსაგრედ მოაგონებდნენ[6]. ასე რომ,

[6] Д. Мережковский, *Больная Россия*, СПб, 1910, გვ. 65.

ვ. სურიკოვის სურათი თვითმპყრობელობის და, უფრო ფართოდაც, სახელმწიფოსა და კლერიკალიზმის სისასტიკის წარმომჩენ ნაწარმოებთა რიგში თავსდება.

როგორც ვხედავთ, რუსეთის ეკლესიის და ხელოვნების ისტორიის მოხმობით ვგებულობთ იმას, რაც თვალმა ვერ გვითხრა. მაგრამ იქნებ მუდამ ასე იყო? ხომ განასხვავებს ერვინ პანოფსკის სახელგანთქმული ინტერპრეტაციის სქემა სამ დონეს: წინარეიკონოგრაფიულს (ვცნობთ საგნებს და მათ ურთიერთმიმართებებს თუ ხასიათს ჩვენი ყოველდღიური გამოცდილების საფუძველზე), იკონოგრაფიულს (სიტყვიერ ტექსტთა მოშველიებით ვადგენთ – ან ვადასტურებთ, – გამოსახულთა ვინაობას და გამოსახულის რაობას) და იკონოლოგიურს (ამოვიცნობთ გამოსახულის იდეურ-კულტურულ ნიადაგს)[7]. გავიხსენოთ, ჯერ ერთი, რომ ვ. სურიკოვის – ისევე როგორც მისი ხანის უამრავი სხვა ხელოვანის, – შერჩეული გამოსასახი მისდროინდელ ადამიანთა უმრავლესობისთვის ნაკლებად ან სულ უცნობი იყო (ამას ამბობს ხომ სერ ე. გომბრიხიც!). წინააღმდეგ ამისა, ეგვიპტელები, ბერძნები, შუა საუკუნეების ქრისტიანები, რენესანსულ-ბაროკული სასახლეების მკვიდრნი და სტუმრები უმეტესად სცნობდნენ თანადროული გამოსახულებების სიუჟეტებს. ასე რომ, წინარეიკონოგრაფიული და იკონოგრაფიული მათთვის ერთგვარად ფარავს ერთიმეორეს, რადგან იკონოგრაფიული მხარე მათი „ყოველდღიური გამოცდილების“ შემადგენელთაგანია. ხოლო მაშინ რაღა ხდება, როდესაც ასეთი ცოდნა ნაკლულია ან სულ არ იპოვება? დავანებოთ თავი ბიბლიურ ამბებს – ჩავთვალოთ, რომ ჩვენი კულტურის წიაღ მათ, ასე თუ ისე, ყველა სცნობს. შევხედოთ, ვთქვათ, ბუდას ქანდაკებას ან რომელიმე სამხრეთ-ამერიკული ტაძრის ქვაზეკვეთილობას. ვგონებ, ვინც გინდა იყოს, მიხვდება: ბუდა მშვიდად გარინდებული და ფიქრიანია, ხოლო კბილებდაკრეჭილი არსება – მუქარით აღსავსე. კიდევ უფრო საგულისხმო კი ისაა, რომ იმასაც ვგებულობთ, რომ არც პირველია ერთი უბრალო ვინმე გზის პირას მოსასვენებლად ფეხმორთხმული აზიელი და არც მეორე – ტყის რომელიღაც ბინადარი, რომ ისინი არაჩვეულებრივნი არიან. ახლა უკვე იმის თქმაც შეგვიძლია, ვგონებ, რომ არც ჯოტოს „იუდას ამბორი“ ეგონება ვინმეს

[7] თავად ე. პანოფსკი იკონოლოგიურ საფეხურად ამა თუ იმ მხატვრული ნაწარმოების იმ სულიერი ბირთვის ამოცნობას რაცხდა, რომელიც მთლიანობაში განსაზღვრავს მას ფორმისეულადაც და შინაარსეულადაც. დაბეჯითებით კი შეიძლება ითქვას, რომ ასეთი რამ არც მას გამოსვლია და არც ვინმე სხვას და, საბოლოოდ, იკონოლოგიის რაგვარობა ამნაირად ჩამოყალიბდა – შდრ. R. van Straten, Einführung in die Ikonographie, 2. Aufl., Berlin, 1997, გვ. 24-25.

ავაზაკის შეპყრობა (და არც იუდა - ქრისტეს კეთილი მეგობარი) და არც ერთმანეთს ჩაკონებული დედა ღვთისა და წმ. ელისაბედ საღოლაშენის ჭედური ლორფინისა თუ ატენის სიონის მოხატულობის „ელისაბედის მოკითხვისა“ – ორი ერთმანეთს დაჭიდებული დედაკაცი. ვფიქრობ, ამის მიზეზი მხატვრული ხერხებით გამოსახულის დახასიათებაა. ჯერ კიდევ 1820-იან წლებში კარლ ფრიდრიხ ფონ რუმორმა აღნიშნა, რომ გამოსახვა შეუძლებელია რისიმე გამახვილების და რისიმე მიჩქმალვის ე. ი. პირობითობის გარეშე[8]. მართლაც, რაიმეგვარი გამომსახველობის მისაღწევად გარდუვალად ხდება ფორმის რომელისამე ელემენტის (ან ელემენტების) სხვათა ხარჯზე წინ წამოწევა. ასეა მთელს ძველ ხელოვნებაში, რატომაც ჩვენ გამოსახულებებს არა მარტო მსხდომარე, მდგომარე, წაქცეულ, მეოტ და ა. შ. ადამიანებად, არამედ, ჰანს ზედლმაირის გამოთქმით, მათ „თვალით სახილველი ხასიათის“ (anschaulicher Charakter) მქონედაც განვიცდით[9], ამის წყალობით კი, თუმც უზოგადესად, მის უმთავრეს სათქმელს „გულისხმავყოფთ“.

სწორედ მხატვრული ხერხების ამეტყველებაზე ითქვა უარი, თანაც – ეს, იმედია, გამოჩნდა, – შეგნებულად ზემოგარჩეულ და მრავლის-მრავალ სხვა XIX საუკუნის სურათზე. ფორმა აქ მიზანდასახულად გაუმეტყველებულია, რატომაც მას შეიძლება „გამომსახველობითად ნეიტრალური ფორმა“ ან, სიმოკლისათვის, სულაც „ნეიტრალური ფორმა“ ვუწოდოთ. მისმა „უტყვობამ“ თვით გამოსახული უნდა „აუბნოს“, ჩვენს წინ თეატრალური მიზანსცენისა ანდა მაშინ დიდად მიღებული „ცოცხალი სურათის“ დარად გაშლილი. და მიზანსცენასავით, დანახულის ნიშანდობლივ „დედა აზრის“ გასაგებად მთელი, აქა-იქ

[8] C. F. von Ruhmor, *Italienische Forschungen*, Th., 1, Berlin Stettin, 1827, გვ. 97. მართალია, რუმორი ამას გამორჩევით ფერწერაზე ამბობს, მაგრამ დიდი დანაშაული არ უნდა იყოს მისი დასკვნა ხელოვნების სხვა დარგებზე გავავრცელოთ.

[9] რასაკვირველია, სინამდვილეში ვითარება უფრო რთულია – უჩვეულო მხატვრულმა პირობითობამ შეიძლება გააძნელოს გამოსახულების რაგვარობის შეცნობა, რასაც მხედველობითი აღქმის გაჩვევა (ამის ერთი გზა ანალიტური მსჯელობის ჩართვაც არის) თუ უშველის. მაგ., „დისპროპორციის“ გამო ოპიზის რელიეფის მეფე აშოტი, დავითი (წინასწარმეტყველი?) და თვით მაცხოვარიც მრავალთ კარიკატურულად წარმოუდგება; უცებ გაჭირდება ბერძნულ-არქაული სახეების „ღიმილი“ სიხარულისა თუ ნეტარების გამომხატველად კი არ აღიქვა, არამედ მრავალგვარი ქმედებისა და თანამდევი გრძნობის თანმხლები სიცხოვლისა. სხვათა შორის, შეიძლება ყოველდღიურმა გამოცდილებამაც გვიმტყუნოს – მაგ., უკონტექსტოდ შეიძლება სახის გამომეტყველებას ვერ მივუხვდეთ (E. Gombrich, დასახ. ნაშრ., გვ. 86), ხოლო გამოსახულთა ჟესტები შეიძლება სხვაგან სხვა რასმე ნიშნავდეს, ვიდრე ჩვენთან (R. Falkenburg, Ikonologie und historische Antropologie: eine Annährung, in: *Gesichtspunkte. Kunstgeschichte heute,* hrg. v. M. Halbertsma, K. Zijlmans, Berlin, 1995, გვ. 137-138). მაგრამ, ჩემის ფიქრით, ეს სიძნელეები ვერ ცვლის მოვლენის არსებას.

(როგორც ვ. სურიკოვთან) საკმაოდ ვრცელი ისტორიის გაცნობაა საჭირო. გამოდის, რომ თავი და თავი ეს ისტორია ყოფილა, ფერწერული თუ ქანდაკოვანი გამოსახულება კი მასზე მიმთითებელიღაა და არა რაიმე არსისმიერის მჩენი. ამრიგად, დიდი მნიშვნელობა არც შერჩეულ ნაწყვეტს აქვს (სულ ბევრი, მის „მიზანსცენურ“ შთამბეჭდაობას), მან მხოლოდ ისტორიულისა თუ ლიტერატურული ამბის შემეცნებასთან, თითქმის გადაუჭარბებლად – წიგნთან, ზოგჯერაც, ეგებ, გაზეთთან ანდა ბიბლიოთეკასა თუ სამკითხველოში უნდა მიიყვანოს მნახველი. XIX საუკუნის სიუჟეტური სურათის ბუნება ჩინებულად გამოთქვა ერთგან („ცრუ მზეთა ბილიკზე“) ჯეკ ლონდონმა (თავად მას ეს ზოგადად გამოსახულების რაობა ეგონა) – ესააო ქმედება, რომლის არც დასაწყისი იცი და არც დასასრული – ე. ი. რამ, პირდაპირი აზრით, უთავბოლო და, შესაბამისად, ვერ გასაგებიც.

რა თქმა უნდა, ასეთი მოვლენა ვერც მყისიერად გაჩნდებოდა და ვერც უწინაპირობოდ. გავკადნიერდები და ვარაუდს გამოვთქვამ, რომ სათავე მას XVII საუკუნეში აქვს, მაშინდელი მხატვრობის ორ გამოვლინებაში. პირველი – გამოსასახად საზოგადოებისთვის უჩვეულო ამბების ამორჩევაა. თუმცაღა, ვიდრე გავაგრძელებ ერთი დაზუსტებაა საჭირო – შუა საუკუნეებშიც, მით უმეტეს, აღორძინებისა თუ მანიერიზმის პერიოდებში შეხვდებით ძნელად მისახვედრ, ხანგამოშვებით კიდეც ამოუცნობ (მაგ., ჯორჯონეს ე. წ. „დელგმა“) გამოსახულებებს. მაგრამ განწყობილებისმიერად ესენიც საცნაურია და, რაც მთავარია, ისინი ესმოდათ იმათ, ვისთვისაც ისინი იყო შესრულებული – თუგინდ ეს ვიწრო წრე ყოფილიყო. ახლა კი თვით მხატვარი, საკუთარი მონაფიქრისებრ გამოძებნის ძნელად საწვდომ ეპიზოდებს. პირველობა, ამ მხრივ, ეტყობა, ნიკოლა პუსენს ეკუთვნის და არცთუ შემთხვევითი უნდა იყოს, რომ იგი უდამკვეთოდ მომუშავე ერთი პირველ მხატვართაგანიცაა[10]. მას აშკარად საამაყოდ უნდა ჰქონოდა, რომ იგი არა მხოლოდ ასრულებს სურათებს, არამედ შინაარსის მხრითაც „თხზავს“ მათ, დღევანდელი ენით თუ ვიტყვით, მათ კონცეფციას აყალიბებს. საკუთარი ნებით, „თავისუფლად“ შექმნილი სურათების წილი დიდია რემბრანდტთანაც – რად ღირს თუგინდ ავტოპორტრეტების სიმრავლე, ბიბლიური სიუჟეტების მქონე ტილოები თუ გრავიურები, რომელთაც დიდი გასავალი ვერ ექნებოდათ საეკლესიო გამოსახულებების მოთაკილე პროტესტანტულ ჰოლანდიაში. რა ფასს ადებდა იგი თავის ვითარცა ხე-

[10] W. Kemp, Teleologie der Malerei. Selbstporträt und Zukunftsreflexion bei Poussin und Velázquez, in: *Kemp – Reader*, გვ. 81.

ლოვანის „დამოუკიდებლობას“, ნათლად აჩვენებს ე. წ. „ღამის გუშაგთა“ ამბავი. როგორც ცნობილია, მსროლელთა რაზმის დაკვეთილი ჯგუფური პორტრეტის ნაცვლად, რემბრანდტმა კომპოზიცია დახატა, რომლის ზოგიერთი სახება (განსაკუთრებით გოგონა ტილოს შუაგულში), მგონი, არც მისობას ესმოდათ, და ბოლომდე თითქოს არც დღეს ესმით. პატრონთაგან ამ სურათის დაწუნება ერთი ყველაზე საყვარელ მაგალითთაგანია „შეზღუდულ“ ბიურგერთაგან „გენიის“ ვერგაგებისა. რატომღაც, ჩვეულებრივ, არ უფიქრდებიან, რომ საქმეს შეიძლება სხვა მხრიდანაც შევხედოთ – მხატვარმა ხომ გარიგება დაარღვია, რომლის დადებას – თუკი ის მას ვერ ეწყობოდა, – ვერც ვინ დააძალებდა. აქ უკვე ჩანს ის, დღევანდლამდე ცხოველი რწმენა, ვითომ შემოქმედებითი ნიჭიერება აძლევდეს ადამიანს ყოველგვარი უსაქციელობის უფლებას, დანარჩენი ადამიანები კი „მოვალენი“ არიან რაგინდარა გაწბილება და შეურაცხყოფა მადლიერებითა და სიხარულით მიიღონ.

„წინარეიკონოგრაფიულ დონეზე“ პუსენის – ასევე რემბრანდტისაც, – სურათები უმეტესად მისახვედრია. მაგრამ არის სხვაგვარი ნაწარმოებებიც – აი, მაგ., „სციპიონის სულგრძელობა“. აქ, როგორც ვიცით, წარმოდგენილია რომაელი მხედართმთავრის მიერ შემოვედრებული საქმროსთვის კართაგენის აკლებისას დატყვევებული ასულის დაბრუნება. სურათის მიახლოებით ცენტრში მახვეწარი, ქედდადრეკილი ყმაწვილი და მარცხნივ მაღალ კვარცხლბეკზე აღსაყდრებული სციპიონი, (ის ხელით მიანიშნებს ოდნავ უკან, ადამიანთა ჯგუფში მდგომ ქალიშვილზე) თვალნათლივ არიან მოქმედებით ურთიერთშეკავშირებულნი. მაგრამ განა არ შეიძლება ჩავთვალოთ, რომ აქ სამართალი აღესრულება და ახალგაზრდა მოჩივანი ქალის სარჩელის პასუხად რომაელი მოხელე დასჯას უპირებს ვაჟს და იგი წყალობას ითხოვს? რის გამო ადგამს სციპიონს ფოთლოვან გვირგვინს ყმაწვილი ქალიშვილი სურათის მარცხენა კიდეზე – კართაგენელებზე მოპოვებული გამარჯვებისა თუ მისი სამართლიანობა-ზნესრულობის გამო? გავიხსენოთ ახლა წმ. მოწამეთა გასამართლების შუასაუკუნოვანი გამოსახულებანი – თუნდაც მესტიის საკურთხევლისწინა ჯვარზე, – იქ მიმართება არა მარტო ამოსაცნობია, ერთმნიშვნელოვანიც არის. ვნახოთ ახლა პუსენისვე „ფლორას საუფლო“. „წინარეიკონოგრაფიული“ ყოველდღიური გამოცდილებით აღქმადი სიუჟეტი აქ თითქოს იოლად ამოსაკითხია – კაცებრივს აღმატებული უშფოთველი განცხრომა ზესთაბუნებრივ (თუმც მიწიერ) საყოფელში. ოღონდ პირველი თუ არა, მეორედ შეხედვისას ხომ მაინც, თვალს ხინჯად ხვდება მუზარადიანი შიშველი ჭაბუკი,

რომელიც მკერდით მიწაზე დაბჯენილ მახვილს ეგება. იგი მით უფრო არ ეთვისება სხვა ყოველივეს, რომ გამოხატული გარემო „აწეულ“-იდეალური კია, მაგრამ „ჩვეულებრივია“, სამგანზომილებიანი. იგი არაა იმდენად პირობითი, როგორც, ვთქვათ, ფრა ანჯელიკოსთან, სადაც წმ. დედანი საკუთარი მოჭრილი თავით ხელში დიდად არ გეუცხოვებათ, ან თუნდაც, ფრანცისკო ზურბარანთან, ვინც მოწამე დედებს მათი მარტვილობის ატრიბუტებითურთ უცნაურ, ჩაბინდულ მღვიმისებრ სივრცეებში ათავსებს. პანტომიმისებრ თუ ცეკვისებრ გამოზომილი, მაინც სავსებით „ყოფისმიერია“ გამოსახულთა მიმოხვრა ანდა მათი ურთიერთობა. მაშინაც, როდესაც შევიტყობთ, რომ ნ. პუსენმა აქ თავი ანტიკური მითოლოგიის იმ გმირებს მოუყარა, რომელნიც ოვიდიუსის „მეტამორფოზების“ მიხედვით ყვავილებად ქცეულან; რომ მუზარადოსანი – აიაქსია, თვითმკვლელი, ვისი სისხლიდან ანემონებმა იხარა, ჩვენ კი ვგებულობთ, ეს ალეგორია არისო, ხოლო ფიგურათა კავშირი მხოლოდ ჩვენ განსჯაში მყარდება და არა – აღქმაში – სურათი რაღაც ნაამბობის რგოლია, მისი მთლიანობისგან ამორიდებით შინაარსდაკლებული.

ამრიგად, ნ. პუსენის ამ – ასევე ზოგიერთ სხვა, – ნამუშევარში ისეთივე უთავბოლო ეპიზოდი გვაქვს, როგორიც XIX საუკუნისთვის ჩანს ნიშნეული; მხატვარი ზუსტად ისევე გვთავაზობს ეპიზოდს მწიგნობრული ამბისა, რომელიც ვერ გადაგვიხსნის მის არსებას და უკანასკნელთან მიმართებით, შეიძლება ითქვას, შემთხვევითია. სხვაგვარად თუ ვიტყვით – სურათს ისეთის რისამე თხრობა დაეკისრა, რასაც ის მიგვანიშნებს, მაგრამ ვერ კი იტევს; იგი თითქოს დასურათება იყოს წასაკითხი ტექსტისა, ურომლისოდ გამოხატული ქმედების ლოგიკა მიუწვდომელია. გამოსახულებებში, რომელნიც სერ ე. გომბრიხით, ყველასთვის ცნობილის ილუსტრირებაა და არა მხატვრის პირადი „ნასიბრძნისა“ აღქმა სხვაგვარად მიმდინარეობს – მაგალითად, იტალიური კვატროჩენტოს ფერმწერთა – მაგალითებრ, ანტონელო და მესინას, – დახატული წმ. სებასტიანე ჭირთა უდრტვინველი დათმენის განსახოვნებად წარმოგვიდგება და მერე ჩვენ დამატებით ვგებულობთ დანახულის გამომწვევ გარემოებებს, იმ „ჯაჭვს“, რომლის ბოლო არსებრივ უკვე ვიცით.

აი, ფორმას კი ნ. პუსენისას „ნეიტრალურს“ ნამდვილად ვერ დავარქმევთ – ნათლადაა გამონაკვთული სურათების აგებულება (ფრიზისებრი „სციპიონის სულგრძელობაში“, რკალებით გამსჭვალული – „ფლორას საუფლოში“), ფიგურათა, ხაზთა, ფერადი ლაქების რიტმი, მოძრაობათა მნიშვნელოვნება (შდრ. მოროზოვისას აპყრობილი ხელი

– უკანმდგომთა სამოსის სიმუქით ხაზგასმულ სციპიონის მიმათითებელ მარცხენას). არის კი ერთი რამ, რაც, საფიქრებელია, „უექსპრესიო ფორმის“ შორეული საწყისია. ნ. პუსენის მოსამზადებელი ნახატები არათუ განსხვავდება – ცხადია, ასეც უნდა იყოს, – დასრულებული სურათებისგან, თავისი მხატვრული ბუნებით მათი გამომრიცხველიც კია. ლაქობრივ დატანილი, ურთიერთშეღვრილი მუქისა და ნათლის მასებით შექმნილი ჩანახატები ნ. პუსენისა შეიძლებოდა რემბრანდტის ხელიდანაც გამოსულიყო. მათი სურათების ხაზობრიობამდე მიყვანა, დინამიკის გარინდებამდე „დაწყნარება“ შემუშავება-დასრულებით ვერ აიხსნება, ერთი „ხედვის“[11] მეორეთი შეცვლა, უთუოდ – შეგნებულია, განაზრახი, მეტიც, რამდენადმე თვითძალდატანებითიც. შემთხვევითი როდია მასთან ხაზთა მკაფიობასთან ძნელად შესაგუებელი ტონალური კოლორიტის დიდმნიშვნელოვანება და დაცემულ ჩრდილთა სიჭარბეც, სწორედ „ჩანახატთა“, პირობითად „პირველადი“ ფორმგანცდიდან გადმოყოლილი. ამ კუთხით ნ. პუსენი, უნდა ითქვას, უწინამორბედო როდია. პირველადი განაცადისა და საბოლოო შედეგის პრინციპულ სხვაობას, უკვე ე. წ. „ბოლონიელ აკადემისტებთან“ ვხედავთ. ასე, ანიბალე კარაჩის ნახატები, 1580-იანი წლების სურათები – ჟანრულიც, თვით რელიგიურიც[12] ჩვეულებრივს, სახასიათოს, თვით მახინჯს მიპყრობილ „კარავაჯოსებრ“ მზერას ავლენს, რომელიც ცნობიერი ძალისხმევით თუ გადაინაცვლებდა იდეალურ-მშვენიერის ძიებისკენ; ეს თუ როგორ ხდებოდა, გვიხსნის, მგონია, 1585 წლის „ნათლისღება“, სადაც თვალი მიედევნება „მდაბიურის“ გალამაზებას, როგორც ჩანს, დამახასიათებლის „გადაცლის“, „გარანდვის“ ხარჯზე (ასევეა, მაგ., გვიდო რენისთანაც). იქნებ თავისივე დანახულ-ნაგრძნობის ამნაირ წაშლას მოჰქონდეს ამგვარ ნაწარმოებებზე ადამიანის სხეულის უცნაური სიგლუვე – ის თითქოსდა გადათლილი არისო. საყურადღებოა შესადარებლად XV-XVI საუკუნეების იტალიელივე მხატვრების ნახატ-სურათები – იქ საბოლოო ნაწარმოებისთვის ნიშნეული ფორმის განზოგადება იქნება თუ მისი (ეპოქის შესატყვისი) იდეალურობა პირველივე, რაგინდა იყოს გაკრულად ჩახატვისას დასტურდება.

---

[11] „ხედვად“, ცხადია, ფიზიკურ დანახვას კი არ ვგულისხმობ, ასახვა-გამომსახველობის საშუალებად ხილულის ამა თუ იმ თვისების, შესაბამისად კი, ფორმის რომელიმე ელემენტის მოხმობისადმი მიდრეკილებას.

[12] განსაკუთრებით ღირშესანიშნავი „აღსრულებული ქრისტეა“, რომელსაც თავისუფლად მიეყენება ფ. დოსტოევსკის ჰანს ჰოლბაინ-უმცროსის ამგვარსავე სურათზე ნათქვამი – „რწმენას დაგვაკარგვინებსო“.

ნ. პუსენთან თავჩენილი „კონცეფციის მაძიებლობა“ მომდევნო, XVIII საუკუნეშიც გაგრძელდა. როგორც ეტყობა, უკვე მისი დასაწყისისთვის უჩვეულოს მწიგნობრულად „ჩხრეკა“ იმდენად იკიდებს ფეხს, რომ 1719 წელს ჟან-ბატისტ დიუ ბო საგანგებოდ ამბობს, ჩვენს გულს, რომ მიეკაროს (toucher) პერსონაჟებს უნდა ვიცნობდეთ, თორემ ვერც გავიგებთ რასო[13]. ასწლეულის ბოლოსკენ, უკვე 1798 წელს იოჰან ჰაინრიხ მაიერი და თავად იოჰან ვოლფგანგ ფონ გოეთე გამოთქვამენ მოსაზრებას, რომ რადგანაც სურათი თავისთავზე უნდა მეტყველებდეს, ფერწერით ასასახის რაოდენობა შეზღუდული თუ იქნებაო (ცხადია, სწორედ ყველასთვის ცნობილის მცირერიცხოვნების გამო) და გამოსავალად ციკლების შექმნა ესახებათ, რაც ისტორიას მის თანმიმდევრულობაში (in ihren Folgen) წარმოგვიჩენს[14]. საგულისხმო აქ (გარდა საკითხის დაყენებისა, რაც საწინააღმდეგო მიდგომის არსებობას მიგვანიშნებს) შედეგია. როგორც ვხედავთ, ფერწერამ მოვლენათა რიგი, ე. ი. მიზეზ-შედეგობრიობა უნდა გვაჩვენოს და ერთგვარი სახვითი მსჯელობა, რაციონალური ახსნა მოგვცეს. საამდროოდ გამოსახულებათა წყებად გაშლილი სიუჟეტი უკვე სინამდვილეა, თუმც ჟანრულ მხატვრობაში – უკვე დახატულია უილიამ ჰოგართის „მფლანგველის ცხოვრების გზა“ და „მოდური ქორწინება“. ძალზე საყურადღებოა, რომ თვით სურათთა წყებაც არ აღმოჩნდა საკმარისი – ყოველ შემთხვევაში, 1786 და 1794 წლებში გეორგ ლიხტენბერგმა შეთხზა ნამდვილ მოთხრობად დალაგებული განმარტებანი „Marriage á la Mode“-სი[15]. საჭიროება სიტყვიერი „თარგმანებისა“ საისტორიო მხატვრობის მიმართ ი. ჰ. მაიერ – ი. ვ. ფონ გოეთეს ასევე დასტურ უნდა სცოდნოდათ – პარიზის „სალონების“ (ლუვრის სასახლის დარბაზში სამეფო სამხატვრო აკადემიის გამართული ყოველწლიური გამოფენების) დამთვალიერებელთ საიმდროოდ უკვე კარგა ხანია მიეწოდებოდათ დასტამბული კომენტარები (რაც არც XIX საუკუნეში შეწყვეტილა)[16]. ეს რომ ახირება კი

[13] J. -B. du Bos, Rèflexions critiques sur la poësie et sur la peinture – ix. Historienmalerei, hrg. v. Th. V. Gaehtgens und U. Fleckner, *Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren*, Berlin, 1996, გვ. 208, გერმ. 211-212. ეს მოთხოვნა გასაგებია, რაკი თანადროულად ესპანელი ანტონიო პალომინო მხატვრობას საყოველთაოს, მეტიც ანგელოსურ ენას უწოდებს, ვინაიდან ის ერთი შეხედვით გვაგებინებს ხდომილებას თუ იდეას (A. Palomino de Castro y Velasco, El museo pictórico y escala óptica, იმავე გამოცემაში, გვ. 204).

[14] J. H. Meyer, J. W. von Goethe, Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst, იმავე გამოცემაში, გვ. 285.

[15] იხ. enremalerei hrg. v. B. Gaehtgens, Geschichte der klassischen … Berlin, 2002, გვ. 327-329.

[16] W. Hager, *Geschichte in Bildern*, Hildesheim – Zürich – N. J., 1989, გვ. 55, 97.

არა, აუცილებლობაც კი იყო, საქრესტომათიო ნამუშევრების, ვთქვათ, ჟაკ-ლუი დავიდის ტილოების თვალის შევლება დაგვარწმუნებს. არ ვიცი, არის თუ არა „ერთი შეხედვით გასაგები“[17], მისი „ჰორაციუსების ფიცი“, იქნებ იყოს კიდეც, თუმცა მეჩვენება, რომ ამ გამოსახულების (ასევე, მაგ., „საბინელი ქალების“) პათეტიკურობა ბოლომდე დამაჯერებელი მანამდე თუ შემდეგ მომხდარის შეტყობითღა ხდება. აი, მისივე „ველიზარიუსისას“ კი ადრებიზანტიური ისტორიის უცოდნელად ვერაფერს მიხვდები. უამისოდ, თუ წინდაწინ (ან შინ მიბრუნებისას მაინც) იუსტინიანე კეისრის ძლევამოსილი მხედართმთავრის გაჭირვებული სიბერე არ გამოვირკვიეთ, საერთოდ გაუმართლებელი გვეგონება ვინმე მათხოვრის ასეთი „გამონუმენტურება.“ ყველა ამ – ცხადია, მრავალ სხვასაც, – სურათს ამჩნევია ის „მიზანსცენურობა“, რაც ჯერ კიდევ ნ. პუსენთან არის თვალსაჩინო. ალბათ, ამ მიზეზითაც ახსენდებათ ისტორიულ სურათებთან კავშირში დრამატურგიის კანონები[18], ჟანრულთან კი – პირდაპირ კომედია[19]. ასეთი გააზრება, ვფიქრობ, განამტკიცებს ზემოთ გამოთქმულ შეხედულებას – სურათები (ქანდაკებებიც!) დასურათებად დაინახება, მათ მიღმა გაბმული თხრობა იგულვება, რომლის გარეშე გამოსახული „წინარეიკონოგრაფიულ“ დონეზეც კი ვერ გაიგება, ცნობისწადილსღა აღძრავს, წიგნთსაცავისა თუ სალექციო აუდიტორიისკენ გვიბიძგებს.

XVIII საუკუნის ბოლოს კიდევ ერთი სიახლე ჩნდება, რაც უშუალოდ ჩვენს სამსჯელო „ნეიტრალურ ფორმასთან“ მიგვიყვანს – ჩნდება აქსესუარების სიზუსტის მოთხოვნა. ამის კვალად კი – აღნიშნავს საისტორიო სურათის შემსწავლელი ვ. ჰაგერი, ჯერ კიდევ 1771 წლის ბ. უესტის სურათზე „ვოლფის დაღუპვა“ – „ინვენტარის სიმძიმე მოადუნებს კომპოზიციას – მთელი დეტალებიდან იგება და არა პირუკუ, ... . რეჟისურა კომპოზიციას ჩაენაცვლება და „სისწორე ჭეშმარიტებას“[20]. უკვე აღორძინების ხანაში გაუჩნდათ ისტორიული სიმართლის, შესაბამისობის მოთხოვნა (მარტო ანდრეა მანტენიას რომაული არქიტექტურის და რომაულადვე შემოსილი ჯარისკაცების გახსენებაც კმარა), მაგრამ XVIII საუკუნეშიც კი – მაგ., დ. ტიეპოლოსთან, – ანტიკური იერი არ ნიშნავს ყველა დეტალის „ნამდვილისმაგვარობას“, ე. წ. „არქეოლოგიურ სიზუსტეს“. ახლა კი ხელოვნებას – ისტორიულ თუ ჟანრულ სურათებს თუ ქანდაკოვან კომპოზიციებსა და ძეგლებს, – თავისებური

[17] იქვე, გვ. 55.
[18] Historienmalerei, გვ. 198
[19] Genremalerei, გვ. 237-238 (ეს XVIII ს-ის რომანისტის ჰენრი ფილდინგის აზრია!).
[20] W. Hager, დასახ. ნაშრ.,გვ. 68-69

„საბუთისმაგვარობა“ ეკისრება, იგი მემატიანესავით, მოვლენათა არა მხოლოდ არსების, მისი ფაქტობრივი ზედაპირის აღბეჭდვას თუ რეკონსტრუირებას უნდა ემსახურებოდეს. მგონია, ძალზე მნიშვნელოვანია ამნაირი მოთხოვნის გაჩენა საამისოდ მართლაცდა ზედგამოჭრილი ფოტოგრაფიის გამოგონებამდე[21]. აქედან ნათელი უნდა იყოს, რომ თუ საზოგადოდ ადამიანი და, კერძოდ, ხელოვანი ხშირად მართლაც იმის გაკეთებას ისურვებს ხოლმე, რაც ხელეწიფება (როგორც გვაჯერებს სერ ე. გომბრიხი)[22], ძალიან და ძალიან ხშირად იგი იმის კეთებას ჰკიდებს ხელს, რაც სურს. ხშირად უთქვამთ, ფოტოაპარატმა ხელოვანი საგანთა გამოსახვის მოვალეობისგან გაათავისუფლაო. როგორც ვხედავთ, „ფოტოგრაფიული“, „ნატურალისტური“ და ა. შ. – ეპითეტს დიდი მნიშვნელობა არა აქვს, – ხელოვნება სინამდვილეში იმავ სულიერ-კულტურულმა გარემომ გააჩინა, რომელმაც თავად ფოტოგრაფია აღმოაცენა და უკანასკნელი მხატვრობა-მქანდაკებლობას მხოლოდ ყველა დეტალის სავალდებულოდ გადმოცემის (ნაცვლად სახვით-გამომსახველობითად ამა თუ იმ მხატვრული გადაწყვეტისთვის სასურველისა) ვალდებულებას თუ მოაცილებს.

ისიც კი უნდა ითქვას, რომ ცოტად თუ ბევრად რიგიანი „ნეიტრალური ფორმაც“ სულაც არ უდრის ფოტოსურათს. რასაკვირველია (და ამის ჩვენებას ვეცადე კიდეც), იგი ვერ მოიცავს ხელოვანის მონაფიქრს, მაგრამ გამოსახვა-გამომსახველობის საიმდროოდ დაუნჯებული ყველა საშუალების – კომპოზიციის, ნახატის, შუქ-ჩრდილოვანი და ფერითი დამუშავების ყველა ხერხის მომარჯვებას გულისხმობს. ისე რომ ვთქვათ, მათი თანმყოფი გამომხატველობის თანმიმდევრული – არკი მგონია, ამდაგვარად გაცნობიერებული – მიჩქმალვაც ხომ ტექნიკის დაუუფლებლად შეუძლებელი იქნებოდა. ტექნიკური ოსტატობა, ტექნიკის ბრწყინვალებაც კი, იმ დროის მხატვართა შეფასების ერთ-ერთი მთავარი საზომთაგანია.

---

[21] რასაკვირველია, ეს არ ნიშნავს ფოტოასახულობის სრულ „ობიექტურობას“, ადამიანის – გარეთა მიუდგომლობას. ძალიან ადვილია იმის ჩვენება, რამდენი რამაა დამოკიდებული კუთხის, კადრის, განათების და ა. შ. შერჩევაზე, რაც გადამღებზეა დამოკიდებული, „დოკუმენტურობის“ ხარისხიც კი, უთუოდ, მისი თვალთახედვიდან მომდინარეობს.

[22] ეს ერთერთი წამყვანი აზრია მისი წიგნისა Art and Illusion და იგი, ასე თუ ისე, სხვა მის შრომებშიც გამოჩნდება ხოლმე. ცოდნის, განსწავლულობისმიერის წინწამოწევით ე. გომბრიხი უპირისპირდება „მითს“ ყოვლისშემძლე გენიოსზე, რომელიც თითქოს არაფრიდან, ოდენ საკუთარი სურვილისაებრ ქმნის. ეს ინდივიდუალისტურ-რომანტიკული შეხედულება უთუოდ ცალმხრივია, მაგრამ ეგევე ამ ჩინებული მკვლევრის მტკიცებაზეც ითქმის.

ბუნებრივია, იმის ახსნაც უნდა ვცადოთ, რაზეც აქამდე ვისაუბრეთ. ის რაც უკვე ითქვა, ჩემის აზრით, იქნებ საბუთიანობანაკლულიც იყოს, სრულად დასაბუთებადი კია, ფაქტობრივ საჩვენებლის სიბრტყეზე ძევს. რაც ახლა უნდა ითქვას, ინტერპრეტაციაა და, ნებისმიერ ინტერპრეტაციასავით, რაღაც ზომით მაინც სათუო.

ნიშანდობლივი უნდა იყოს, რომ სახვითი ნაწარმოების შინაარსობრივ გარაციონალურებასა და ფორმის მხრივ „განეიტრალურებას“ დროით თანხვდება ხელოვანისა და მისი საქმიანობის საზოგადოებრივ-ცხოვრებისმიერი ადგილის გააზრება-გაგების ცვლილება, მათი, როგორც იტყვიან, „ემანსიპაცია“ თუ „ავტონომიზაცია.“ ჯერ იყო და, მხატვარი (შემდგომ – მუსიკოსიც), სწავლულთანა და მგოსანთან ერთად, წოდებრიობისა და სოციალური განყოფის გარეთ - ზემოთაც! – მყოფად დაისახება. სხვას რას უნდა ნიშნავდეს, რომ ჯერ კიდევ XVI საუკუნის შუა ხანაში ჯორჯო ვაზარიმ ლეონარდო და ვინჩის, რაფაელ სანტისა და მიქელანჯელო ბუონაროტის შეუფარდა განსაზღვრება „ღვთაებრივი“, რომის ღვთაებებად აღიარებული იმპერატორების ოდინდელი წოდებულება? თანადროულად სხვა შინაარსი შეიძინა „ხელოვნების“ – art, Kunst, – ცნებამაც. ამ მოვლენას ბოლო ათწლეულებში დიდი ყურადღება დაეთმო მხატვრული შემოქმედების ისტორიის მკვლევართა, პირველ ყოვლისა, ჰანს ბელტინგის მხრიდან[23]. საქმე ის გახლავთ, რომ, როგორც ცნობილია, ლათინური „ars“ (ისევე, როგორც ბერძნული „ტეხნე“) მხოლოდ და მხოლოდ რისიმე კეთების ცოდნას, „ხელობას“ ნიშნავდა; XVI-XVII საუკუნეებშიც კი, მხატვრობა, მქანდაკებლობა თუ ხუროთმოძღვრება სხვადასხვა „ხელობა“-„ხელოვნებანია.“ მაგრამ XVIII საუკუნეში, როდესაც ინდივიდუალისტური სკეპტიციზმის (მერე და მერე ნიჰილიზმად რომ გადაიზარდა) გავრცელება-გაბატონების კვალად წინანდებური მნიშვნელოვნება დაკარგა სარწმუნოებამაც და ადამიანთა თანაცხოვრების იერარქიულმა წესმაც, მათთან ერთად კი უჩინოიქმნა ქვეყნიერების საკრალური წესრიგიც, რისი განსახოვნებაც იყო ოდითი-ოდით ნებისმიერი ხელოვნება. ეს უკანასკნელი რაღაცგვარად საზოგადოებრივი მყოფობის მიღმა აღმოჩნდა და ეს ფილოსოფიურადაც იქნა დასაფუძვლებული – იმანუილ კანტმა და ფრიდრიხ ფონ შილერმა თითქოსდა ღვთიური „განზომილების“ გაქრობით გაჩენილი სიცარიელის შემავსებლად, განკერძოებით, ცოდნასა და ზნეობისგან დამოუკიდებლად არსებული ესთეტიკური სინამდვილე იგულვეს, რომ-

[23] იხ. მისი შრომები: *Ende der Kunstgeschichte*?, 1983; *Ende der Kunstgeschichte*, 1993; *Das umsichtbare Meisterwerk,* 1998.

ლის „კანონმდებელი“ ხელოვანი – გენიოსია. შემდგომ დროს არსებობის ეს „სკნელი“ შეიძლებოდა უზენაესი ჭეშმარიტების განმცხადებლადაც წარმოესახათ (მაგ., რომანტიკოსებს ან სიმბოლისტებს), მაგრამ მისი „თავისუფლება“ იქიდან მოკიდებული თითქმის ყველასთვის ეჭვმიუტანელი რამ გახლდათ. ისიც თითქმის არავის აეჭვებდა, რომ მწერლები, მხატვრები თუ კომპოზიტორები ხელოვნების (თუ მშვენიერების) თვითარსი იდეალის მსახურნი, „ქურუმნი“ (ასე წერდნენ ჩვენში ასიოდ წლის წინათ) არიან[24].

მაგრამ თუ მგოსანთ ანდა ფერმწერთ ამის გაგონება კიდეც ესალბუნებოდათ, შეუძლებელიც იყო „უფუნქციო“ – სხვათა შორის, მართლაც რაიმე ხელმოსაჭიდი „მოვალეობის“ გარეშე დარჩენილი, – ხელოვნება სხვათათვის საჭოჭმანო რამ არ გამხდარიყო. ამასთან კი, იმავ სუბიექტივიზმის გაღრმავებამ ათეიზმ-მატერიალიზმიც დიდად მოაღონიერა, რომელმაც, მოგეხსენებათ, გრძნობად-შეგრძნებადის იქით არა იცის რა და, ამიტომაც, თვით სამოთხეც ამქვეყნად, ადამიანის ხელით აშენებულიღა სჯერა. აქედან გამომდინარე, მას ყველაფერი პრაქტიკულად ვარგისი ეძვირფასება, სხეულებრივი კეთილდღეობისთვის მოსახმარი. ეპოქის „ფალავანი“ – „ზუსტი“, თვლადი მეცნიერებანი და ტექნიკა ხდება. ამ ვითარებაში, აბა რა ასპარეზი შეიძლებოდა ჰქონოდა „სინამდვილეს განრიდებულ“ „ხელოვნებას“. ჩვენთვის ახლა ამ საკითხის ის გადაწყვეტაა ყურადსაღები, რაც XIX საუკუნის დასაწყისშივე მოიძებნა – სუბიექტივისტურ-მატერიალისტურმა პოზიტივიზმმა ხელოვნებას მეცნიერული ცოდნის უბირთათვის სახალისოდ გარდათხრობა-დასურათხატება „დაავალა“[25]. ასე ფილოსოფოსები რომ ფიქრობდნენ, კიდევ არაფერი – თვით ი. ვ. ფონ გოეთე მეორე ნაწილში თავისი რომანისა „ვილჰელმ მაისტერი“ აღწერს სასწავლებელს, სადაც ერთ-ერთ დარბაზში დიად ისტორიულ მოვლენათა გამოსახულებანია ჩამოკიდებული, რათა ყმაწვილებმა კაცობრიობის თავგადასავალი ადრევე შეითვისონ, ვიდრე ისინი მას მეცნიერულად შეიმეცნებენ. თუმც ეს პირდაპირ ასე არ ითქმის, მაინც აშკარაა, რომ მხატვრობა აქ სასწავ-

[24] თვით მე ზევითაც და მერეც „ხელოვნებას“ „მხატვრული შემოქმედების“, „სახეთმოქმედების“ აზრით ვხმარობ, თუმც სადაო არ არის, რომ „ახალ დრომდე“ ასეთი იდეა არ არსებულა და, თუგინდ შუა საუკუნეების ოსტატი ხატთა თუ ტაძართ იცნობდა და არა „ხელოვნებას“ მერმინდელი გაგებით, ვითარცა განყენებულ იდეას.

[25] ჩვენი კულტურის ისტორიისთვის არცთუ უმნიშვნელო უნდა იყოს, რომ 1813-1828 წწ-ში იოანე ბატონიშვილმა ენციკლოპედიას ვრცელი „მოჩარჩოებული“ მხატვრული თხრობის სახე მისცა და მას, როგორც გამოირკვა, „ხუმარსწავლა“ დაარქვა (დიდი ხნის განმავლობაში მას „კალმასობას“ უწოდებდნენ – იხ. ალ. ბარამიძის შესავალი წიგნისა, იოანე ბატონიშვილი, *ხუმარსწავლა*, ტ. 1, თბ., 1990).

ლო თვალსაჩინოებად მოიაზრება და ამ გზით ხდება ადამიანთა არსებობისთვის საჭირო და არა მარტოოდენ აზრს მოკლებული ფუფუნება[26]. ამგვარად, ხელოვნებას, თუკი მას სურს სასიცოცხლო მნიშვნელობისა იყოს, მოუწევს შეგონებით-დიდაქტიკური იყოს. ასე მოიწევს წინ შემეცნობითობა საისტორიო სურათში, მორალისტურობა თუ ანეკდოტურობა – ჟანრულში. როგორც ითქვა, „მართალი“ რომ იყოს, პირველს შესაბამისი აქსესუარების (სამოსელი, გამართულობა, ნაგებობანი, გარემო...), ორთავეს – გარეგნობის და ფსიქოლოგიური მახასიათებლების[27] მოხელთება მოეთხოვება. პიროვნულის თუ ემოციურის გადმოცემის საშუალება – ეს ვ. სურიკოვთანაც ვნახეთ, – სახის გამომეტყველებაა, უფრო სწორად – გამომეტყველებათა ნაირფეროვნება. თითქოსდა, ამას რა სჯობს, ერთგვაროვნება რა სანატრელია. მაგრამ, მაგალითად ზემონახსენები ვ. ჰაგერი უწუნებს კარლ ფრიდრიხ ლესინგის სურათს „ან ჰუსის დაკითხვა“, რომ გამომეტყველებათა სხვადასხვანაირობით იგი „ფსიქოლოგიურად მაინდივიდუალიზებელ პანტომიმად“ იქცა[28]. ამის საფუძველი იგივეა, რაც ატრიბუტიკის დაწვრილებითობის შემთხვევაში – მთელის აღქმას დეტალებზე მიჩერება და მათზე სჯა ცვლის. სულ სხვა რასმე ვხედავთ წინარე ხანათა ხელოვნებაში – არა მხოლოდ „უგამომეტყველებო“ ეგვიპტურსა თუ კლასიკურ ბერძნულ ქანდაკებაში თუ შუა საუკუნეებში, აღორძინებისა ან XVII-XVIII საუკუნეების მხატვრობასა და სკულპტურაში. იქ სახის ნაკვთთა მეტყველების საზღვრუ-

[26] კიდევ ერთი – სავსებით სახელდახელო! – მაგალითი: კასპარ დავიდ ფრიდრიხის მიმდევარი მხატვარ-პეიზაჟისტი, თან ექიმი და ბუნებისმეტყველი კარლ გუსტავ კარუსი 1815-1835 წწ-ში დაწერილ ნაშრომში „10 წერილი ლანდშაფტური მხატვრობის შესახებ“ (C. G. Carus, *Briefe und Aufsätze über Landschaftsmalerei,* Leipzig — Weimar, 1982) – თუმც ქრისტიანულ-მოპანთეისტო თვალთახედვით (ბუნება = ღვთის გამოცხადება) და შემოქმედი - სუბიექტის წვლილის ხაზგასმით, ლაპარაკობს, რომ ხელოვნება – კერძოდ, პეიზაჟური ფერწერა – „მეცნიერების საიდუმლოთ ნათლად განჭვრეტს და კოხტად შემოსავს“, ის – „მწვერვალია მეცნიერებისა“ (გვ. 62); პეიზაჟისტი ბუნების ცხოვრების, მიდამოს „ისტორიას“ ამოიცნობს, მის ხასიათს და მცენარეთა ისტორიას მცენარეულობაში დაინახავს (გვ. 62-63) და უკეთესიცააო პეიზაჟისტობას „დედამიწის ცხოვრების სახვა“ (Erdlebenbild), „დედამიწის ცხოვრების სახვის ხელოვნება“ (Erdlebenbildkunst) დაერქვასო (გვ. 68). უმაღლეს შემეცნებაზე დამყარებული „მხატვრული მშვენიერების“ მაგალითად, კ. გ. კარუსს, სხვათა შორის, ი. ვ. ფონ გოეთეს ლექსები მოყავს (გვ. 61). საყურადღებოა, რომ მასთან იმპრესიონიზმის მოსწავებასაც ვნახავთ – ის წამიერ-წარმავალის მნიშვნელობაზე საუბრობს (გვ. 131).

[27] კვლავ კ. გ. კარუსს მოვუსმინოთ: „თუ სურათი საისტორიოა, დიდი ყურადღებითაა შესასწავლი მოქმედ პირთა პიროვნება, მათი ასაკი, სულიერი თუ მშვინვიერი მდგომარეობა, ქმედება თუ ვნება, რომლითაც ისინი წარმოგვიდგებიან“ (139)

[28] W. Hager, დასახ. ნაშრ., გვ. 199

ლი რაოდენობის ტიპი გვაქვს, რომელნიც უმალ იცნობა, „გაშიფრვას“ არ გვაიძულებს და არ აფერხებს ნაწარმოების მთლიანობაში მოხილვას. ისეთი შემთხვევებიც მოიძებნება – მაგალითად პიერო დელა ფრანჩესკოს შემოქმედება, – როდესაც მხატვრულ ხერხთა გამომსახველობა არც შეგვამჩნევინებს სახეთა თითქმის რომ სტერეოტიპულობას[29].

ამგვარი, „არქეოლოგიურად“ გაწყობილი, ფსიქოლოგიურად გამრავალფეროვნებული გამოსახულება მრავალნაირი შეიძლება იყოს – არათუ უბრალოდ საისტორიო და ჟანრული, არამედ – ხოტბით-განმადიდებელიც (უფრო ხშირად, სახელმწიფოს დაკვეთილი), მსოფლიო თუ ეროვნული წარსულის, სულაც ლიტერატურულ ნაწარმოებთა გამორჩეულ ამბავთა შემახსენებელიც, გამოჩენილ პიროვნებათა დამსახავიც, დაჩაგრული ქვეყნის შვილთა გამამხნევებელიც, ზნეობრივი მაგალითის მომცემიც, გასართობიც, ცხოვრების უკუღმართობათა მამხილებელიც... ხელოვანიც, შესაბამისად, გაწაფულობასთან ერთად, ამის გამო, მისი საზოგადოებრივი ხედვის, მისი პოლიტიკური მრწამსის, ცხოვრების „წყევა-კრულვიან საკითხავთა“ მიმართ დამოკიდებულების სიწრფელითა და სერიოზულობით, განსწავლულობის საფუძვლიანობით, გამოსასახის იდეის მახვილგონიერებით ფასდება. ზოგთათვის ამგვარი სურათები და ქანდაკებანი – კონფორმიზმია, ადვილი წარმატების მიღწევის საშუალება; მეორეთათვის – თავისი მრწამსის გამოხატულება; კვლავ სხვათათვის მიუღებელ სინამდვილესთან დაპირისპირების, მისი გამოსწორების მცდელობა. ამავე რიგის ხელოვანნი თავს მთელი მსოფლიოსა თუ სამშობლოს, კაცობრიობის თუ თანამოქალაქეთა, მორალური თუ სოციალური იდეალების დამკვიდრების სასიკეთოდ მოღვაწედ განიხილავენ. ამ თვალთახედვით ჭვრეტისას ბევრი რამ, რაც უღიმღამოდ გვეჩვენებოდა, ღირსებით იმოსება და გასაგები ხდება ბევრ რისამე მოწონება, რაც მანამდე ფასეულობას მოკლებული გვეგონა. რაც მთა-

[29] მრავლისმეტყველი უნდა იყოს ამ კუთხით კინომსახიობთა თამაშზე დაკვირვება. ჩვენ გადაჭარბებული, აფექტირებული და ერთგვაროვანი გვეჩვენება, ვთქვათ, გრეტა გარბოსა ან ჯანეტ მაკდონალდის შესრულება (ჩემს თაობაში სასაცილოდაც კი ეჩვენებოდათ, მაგ., ვერიკო ანჯაფარიძე „გიორგი სააკაძის“ იმ ადგილზე, სადაც მას, ზეიმზე მროკავს ატყობინებენ პაატა სააკაძის დაღუპვას; არადა, ოსტატობით და, სხვათა შორის, ლაკონიურობით ეს ამ ფილმის არცთუ მრავალრიცხოვან მხატვრულ მიღწევათაგანია). მაგრამ თუ ყურადღებით შევხედავთ ახლანდელი – ვთქვათ, 1960-იანი წლების აქეთ, – ფილმებს, იოლად დავინახავთ არცთუ უსასრულო რაოდენობას სახის თუ ხელის მოძრაობათა, რომელნიც სხვადასხვა მდგომარეობის (აღშფოთება, სასოწარკვეთა, აღფრთოვანება, გულის აჩუყება, მწუხარება, გაკვირვება და ა. შ.) გამომხატველია. ნეტავ რას იტყვიან დღევანდელ „რეალიზმზე“ ასე, 30 წლის შემდეგ?

ვარია, ნათელი ხდება, რომ უსამართლობაა, ამრეზით ჩაიარო „უგამომსახველობო“ ნაწარმოებთა დარბაზები, არ ჩაუფიქრდე მათ სწრაფვას მოყვასს არ გაუნაპირდნენ, მას „რამ არგონ“.

თუმცა კი, ისიც სინამდვილეა, რომ „ნეიტრალური ფორმა“ კი არ გვიჩვენებს გამოსასახს, არამედ ლამობს გვიამბოს მასზე და რაკი ეს არ ძალუძს, არსებრივზე მიმანიშნებელ მის ერთ რომელიმე მომენტს გვისურათებს. გასათვალსაჩინოებლად კიდევ ორ მაგალითს მოვიტან. პირველი ლაგურკის ეკლესიის 1112 წლის მეფის მხატვარ თევდორეს მოხატულობის წმ. კვირიკეს მარტვილობის გამოსახულებაა. თაღოვან არეზე, რომელსაც შუაზე თხელი სვეტის ვერტიკალი ჰყოფს, მარცხნივ დედა, წმ. ივლიტა დასტირის ჯალათთაგან მოკვდინებულ წმ. კვირიკეს, მათ თავზე კი მფრინვალი ანგელოზია; მარჯვნივ – საყდარზე მეფეა („უღმრთოჲ კარ“, როგორც ზედაწერილი გვაუწყებს), მის უკან კი ორი დიდებულის თავები მოჩანს. მარცხენა ფიგურათაგან ორი – წმ. ივლიტასი და ანგელოზისა, – მარჯვნივაა პირმიქცეული, ყველა მარჯვენა – საწინააღმდეგო მიმართულებით. „ფიზიონომიურად“ აქ ერთმანეთს წმ. ივლიტას მწუხარე და კარ-მეფის კუშტი სახეები უპირისპირდება. ოღონდ მარტო ეს როდი განაპირობებს ხატების გამომსახველობას. მარცხენა ნაწილი, ჯერ ერთი, უფრო მჭიდროდაა შევსებული (ეს სქემაზედაც კარგად ჩანს)[30]; წმ. ივლიტას და ანგელოზის სახებანი პარალელურ რკალებად შუა ვერტიკალისკენაა გადმოხრილი, (აქეთკენვე „მოედინება“ სამოსთა ნაკეცების კონები), წმ. კვირიკესი კი სხვაგვარ დიაგონალს სახავს და დედის ფიგურასთან ერთად სამკუთხედს წარმოქმნის; მარჯვნივ, საყდრის საზურგის, მეფის სხეულისა და ერთმანეთის თავზე დახატული ხელის მტევნების შვეულები იკვეთება; ორი მარჯვენა გამოსახულების მრუდხაზოვნებასთან შეპირისპირებით კუთხოვნად იკითხება წმ. კვირიკეს ტანისა და კიდურების, ასევე მეფისა და პირველი (წინა) დიდებულის ხელების მოხრა; მარცხენა ჯგუფის დინამიკურობას ისიც ზრდის, რომ თუ წმ. მოწამენი და ზეციური მაცნე მარჯვნივ, ირიბსა და აღმავალ მიმართულებას გამოკვეთს, მათი შარავანდები დაღმავალ (თან არათანაბარი წრეებით – მომცრო-დიდი-მომცრო-შედგენილ) დიაგონალად ლაგდება, რომელიც შუა სვეტს „ეჯახება“ – წმ. კვირიკეს ბაკმი ჰკვეთს მის მომფარგველელ ხაზს; მარჯვენა ნახევრიდან მოწამეთა ჯგუფისკენ „გვაბრუნებს“ მათზე მიმათითებელი, სადა ფონზე „ამეტყველებული“ მეფისა და დიდებულის ხელები (შეგახსენებთ, რომ

[30] Н. А. Аладашвили, Г. В. Алибегашвили, А. И. *Вольская, Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии*, Тб., 1966, ნახ. 8, ტაბ. 29; ამ კომპოზიციის დახასიათება იხ. გვ. 44-46.

ისინი მზერის მოძრაობის ბუნებრივი მიმართულების შემხვედრადაა მიმართული, რაც ჟესტს ამკვეთრებს), თან პირველის ირიბი ხაზი წმ. ივლიტასკენ მიდის, მეფისა კი – წმ. კვირიკესკენ. ამდენად, მთელი გამოსახულება დრამატიზმითაა გამსჭვალული და ყველაფერი მჭმუნვარე წმ. ივლიტას მწუხარებაზე ამახვილებს ჩვენს ყურადღებას. გამოსახულთ წარწერებიც ახლავს (მეფის თანმხლები საყდრის საზურგეზეა, წმინდანთა კი – თავისუფალ არეზე, რაც შეუვსებელ სიბრტყეს კიდევ უფრო ამცირებს). წმ. ივლიტასთან წერია, რომ იგი „ჰმადლობს ღმერთსა, რომელმან სრულყო წამებაჲ წმიდისა კვირიკესი...“, წმ. კვირიკესთან კი მისი აღსრულების თარიღი და მარტვილობის გარემოებაა აღნიშნული[31]. გამორკვეულია, რომ თევდორე მეფის მხატვარი სიტყვიერად ავსებს „ხატულს“, „განასრულებს“ მას[32]. ხოლო ისიც ნათელი უნდა იყოს, რომ უმთავრესი – წარმოდგენილი ამბის ტრაგიკულობაცა და მნიშვნელოვნებაც, აგების სრული ლოგიკურობით, მკვეთრი მოძრაობის მომცველი მთელის საბოლოო მონუმენტურობითაა გაცხადებული.

ახლა ვნახოთ არცთუ უმართებულოდ სახელგანთქმული სურათი ილია რეპინისა „ივანე მრისხანე და ძე მისი ივანე. 15 ნოემბერი 1581 წლისა“ (1885 წ.). სათაურში, როგორც ვხედავთ, ცნობარისა თუ სახელმძღვანელოს სიზუსტითაა ნაჩვენები მომხდარის თარიღი და მონაწილენი. მოხდა კი, აი, რა: სისასტიკით ცნობილმა რუსთა მეფემ, ეჭვითა და მრისხანებით შეპყრობილმა, კვერთხით განგმირა თავისი პირმშო და მემკვიდრე. მხატვარმა ამის მომდევნო ჟამი გამოგვისახა: სურათის შუაში ორკაციანი ჯგუფია – სიღრმეში დიაგონალურად მიმართული ვარდისფერკაბიანი ახალგაზრდა კაცი, მის უკან კი წელზევით, თითქმის გვერდხედით, მოხუცი მოჩანს, – სახეშეშლილს, მას მოკლული წამოუჯენია და ნიკაპით მის თავს ჩამოყრდნობია; წინ, ოდნავ ირიბულად კვერთხია მარცხნიდან მარჯვნივ, სიგრძის ორ მესამედზე გაშლილი; უკან კედელია, რომელიც მარჯვნიდან მარცხნივვე ზევითკენ მიემართება (კვერთხი – ქვემოთ) და კუთხედ იკეცება. მარცხნივ, სიმაღლის შუაზე ოდნავ ზევით, მუთაქა და გადაყირავებული სკამია. ჩამოთვლისას დინამიკურობის შთაბეჭდილება უნდა რჩებოდეს – და კიდევაც ასეა თავდაპირველ ფანქრით ჩანახატზე. მაგრამ იატაკზე დაფენილი ხალიჩების ზოლების ირიბი მიმართულება არ ემთხვე-

[31] წარწერები რამდენჯერმეა გამოქვეყნებული, არის ისინი, ცხადია, წინა შენიშვნაში მითითებულ წიგნშიც – გვ. 45.

[32] E. Gedevanishvili, M. Kenia, On the Interrelation of the Word and Image in the Medieval Georgian Mural Painting, *Vaktang Beridze 1st International Symposium of Georgian Culture, Proceedings*, Tb., 2009, გვ. 109.

ვა უფლისწულის სხეულისას, არც მარაოსებრი განშლის სახეს იძლევა და, საბოლოო ჯამში, დუნე მოძრაობასღა ქმნის; კვერთხისა და კედლის დახრა ძლიერი არ არის, თან პირველის ზედა წერტილის სწორზე ხალიჩაა აბურცული, კედლის დაბალი წერტილის გასწვრივ კი მუთაქა ხატია, რაც ამ დიაგონალებს თითქმის რომ თარაზულ ხაზებად დაგვანახებს; თვით მეფის ძის ტანის დიაგონალი მარჯვნივ მისსავ ხელით იატაკზე რკალად ებჯინება და მის პასუხად ირკალება ხელმწიფის ზურგი, რაც ჯგუფს სიმყარეს სძენს, მით უფრო, რომ უფლისწულის ხელი მისი მოკეცილი მუხლის გაყოლებაზეა. გინდა ზემოხსენებულ ნახატზე, გინდა ფერწერულ ესკიზზე მთავარი დიაგონალი თვითონაც უფრო „ძლიერია“, მას ხალიჩითა და ნივთებით მონიშნული დიაგონალებიც პასუხობს და ა. შ. ანუ, ისევე როგორც ვ. სურიკოვთან, მიზანდასახულადაა განელებული პირვანდელი ჩანაფიქრის სიმძაფრე. იგივე ითქმის ფერადოვან გადაწყვეტაზე – ესკიზზე მეფისწულის ირგვლივ მონაცრისფრო ტონები ყოფილა, კედელი მამა-შვილის უკან – შავი და ყოველივე ამას მოკლულის სამოსის ღია ვარდისფერი განეყოფოდა[33]. სურათზე წითელია კედელი, ბევრი წითელია ხალიჩებზე... და შედეგად – ვერ ხდება შეხლა ფერადი ლაქებისა; ხოლო იმის სანახავად, რა ძალისა შეიძლება იყოს შავის და წითლის დაპირისპირება არც შორს სადმე გამგზავრება მოგვიწევს და არც წარსულში ჩაღრმავება – საკმარისია ლევან ჭოლოშვილის „ზურაბ ერისთავის სიკვდილი“ გავიხსენოთ...

ერთი სიტყვით, ისევ და ისევ, ყველა ფორმისმიერად ზემოქმედი ხერხი, მიგნებული – და ესაა სწორედ თავი და თავი! – მხატვრის მიერ, მის მიერვეა უკუგდებული. სამაგიეროდ, საყოველთაო ყურადღება მიიქცია ივანე მეფის სახის გამომეტყველებამ და მისი ვაჟის სახეზე ჩამომდინარე სისხლმა – ანუ გამოსახულმა და ეს ყოფილა, ასე ჩანს, ხელოვანის მიზანიც. რაღას მოგვითხრობს იგი? ი. რეპინის საკუთარი სიტყვით, ეს პასუხია იმ პოლიტიკურ დევნაზე, რაც მოჰყვა 1881 წელს იმპერატორ ალექსანდრე II-ის მკვლელობას[34]. მაგრამ მხატვარ ივ. კრამსკოის, კრიტიკოს ვ. მიხეევის და მერმინდელი მკვლევარის შეხედულებით „ძირითადი მისი შინაარსი იყო უცაბედი მოკვლა ვაჟისა მამის მიერ, რომელიც სინანულის ჟამს ნამდვილი, თავისი ნამოქმედარის საშინელების შემცნობი ადამიანი ხდება. ძეც, ამ საზარელ ჟამს მამის სიყვარულსაც შეიგრძნობს და მის გამო მადლიერებასაც. სიკვდილის პირისპირ მათ ყველაფერი ჩამოშორდათ, რაც კაცებრივ არსებას ეფარებოდა, ისინი

[33] О. Лясковская, *Илья Ефимович Репин*, М., 1962, გვ. 182-183.
[34] იქვე, გვ. 181-182, 187-188.

მხოლოოდენ ადამიანები ხდებიან“[35]. ვთქვათ, სწორიცაა ეს პათეტიკა, მაგრამ მაყურებელმა ეს საიდან შეიტყო? საიდან იცის მან, რომ ეს მამა და შვილია? ვთქვათ, სათაურიდან ეს გაარკვია, ის კი საიდან უნდა გაიგოს, რომ მკვლელი მამაა? (ნიშანდობლივია – ესკიზზე კვერთხი ივანე მრისხანეს აქვს ჩაბღუჯული). იქნებ ის შემოვიდა და მომაკვდავი ვაჟი იხილა? მით უმეტეს ვერ მიხვდება ის პოლიტიკურ – უთუოდ არსებულ, – ქვეტექსტს, მეფობის როგორც ასეთის მხილებას.

ალბათ, აღარ ღირს სიტყვის გაგრძელება იმის დასამტკიცებლად, რომ შუასაუკუნოვან ქართულ მოხატულობაში გვაქვს წინარეიკონოგრაფიულ - იკონოგრაფიულ - იკონოლოგიურ დონეზე საცნაური ხატება, ხოლო ი. რეპინთან – „სახვითი თხრობის“ რაგვარობისა და „ფორმის ნეიტრალურობის“ გამო, სურათი, რომელთან ემოციური კავშირი მხოლოდ მისი ჩვენი მხედველობის მიღმა მყოფი დრამის მიზანსცენად გააზრებისას მყარდება. კვლავ ვადასტურებ, რომ თუ „ტრადიციული“ სახვითი ხელოვნება ამბავს აჩვენებდა, XIX საუკუნეში საბოლოო სახე მიიღო ხელოვნებამ, რომლის მიზანსწრაფვა გამოკვლევის თუ რომანის ყაიდაზე ამბის მოყოლაა. რომ მისგან ამასვე ელოდნენ და თან მთელ დასავლურ (ფართო გაგებით, რუსეთიანად) სამყაროში, სერ ე. გომბრიხის ერთი მოგონებაც დაგვარწმუნებს. იგი იხსენებს ბავშვობაში (ე. ი. 1910-1920-იანი წლების მიჯნაზე) განათლებული ვენელი ქალბატონის ნათქვამს – ტიციანის დრეზდენული „კეისრის დინარის“ ფერადოვნება შინაარსს ხელს უშლისო[36]. შეიძლება ჩვენი სათქმელის ნათელსაყოფად სარგო იყოს ვლადიმირ ვეიდლეს შემოტანილი ცნებები „აღნიშვნისა“ „ხორცისშემსხმელი გამოხატვის“ საპირისპიროდ: „აღნიშვნისას“ რაღაც (სიტყვა, გამოსახულება – მაგ., ბავშვების გამოხატულება მძღოლებისთვის სკოლის ან საბავშვო ბაღის სიახლოვის მისათითებლად), – რომელიც რაღაცაზე მიანიშნებს, რაც მის გარეთ რჩება. „ხორცისშემსხმელი გამოხატულება“ ესწრაფვის „მსგავსებას“, გამოსახატთან გაიგივებას, მის ხორცშესხმას იმაში, რასაც იგი გამოხატავს“[37]. თუ ამ ტერმინოლოგიას გავიზიარებთ, ფორმგა-

[35] იქვე, გვ. 181.

[36] *Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autobiographische Skizzen*, hrsg. v. M. Sitt, Berlin, 1990, გვ. 65.

[37] ვლ. ვეიდლე (1895-1979) – რუსული ემიგრაციის იმ წრის წარმომადგენელია, რომელიც პარიზის წმ. სერგის საღვთისმეტყველო ინსტიტუტმა შემოიკრიბა; დიმ. აინალოვის მოწაფე, ის იქ ხელოვნების ისტორიას კითხულობდა, თუმც სახვით ხელოვნებაზე არანაკლებს მწერლობაზე წერდა. ჩვენთვის აქ საგულისხმო აზრი მას არაერთხელ აქვს გამოთქმული, მე კი მომყავს წერილიდან „О стиходеланье“, კრებულიდან В. В. Вейдле, *Умирание искусства,* М., 2001, გვ. 218.

მომსახველობითი ხელოვნება „ხორცისშემსხმელ გამოხატულებას“ გაუტოლდება, „ნეიტრალური ფორმისა“ კი – „აღნიშვნას“. სემიოტიკური ტერმინოლოგიით, თუ ამგვარ სურათ-ქანდაკებებს რაღაც საზრისზე მიმათითებელ ნიშნებად მივიჩნევთ, ისინი „იკონურ“ ნიშნებად უნდა ჩაითვალოს, ე. ი. ნიშნებად, რომელნიც მიაგავს აღსანიშნს, თუმცა კი ისინი ჩვეულებრივ მანიშნებზე, სქემებზე, ტექნიკურ ნახაზებზე და ა. შ. განუზომლად რთულია – ფორმის მხრივაც და შინაარსეულადაც. ვფიქრობ, სემიოტიკური ცნებები ჩვენ ქვემოთაც გამოგვადგება.

ახლა კი ისევ ჰ. ბელტინგის აზრთა მსვლელობას უნდა მივუბრუნდეთ. ამოსავალი მისთვის ხელოვნებისა და მისი მსახურების იდეების შინაგანი წინააღმდეგობრიობაა[38]. ჰ. ბელტინგი თვლის, რომ არ შეიძლება არსებობდეს რაღაც „თავით თვისით“ მყოფი იდეა თუ იდეალი ხელოვნებისა, რომლისკენაც ყოველივე ოდესმე ქმნილი მიისწრაფვის; მისთვის რეალობა – შემქმნელნი და მათი ნაქმნია[39]. მაგრამ ეს წარმოდგენები ორასი წელი ხელოვანთაც ასულდგმულებდა და ხელოვნებაზე მოაზრეთაც. ჰ. ბელტინგი ნაბიჯ-ნაბიჯ გვიჩვენებს კვეთებას „ხელოვნების“ თუ „მშვენიერების“ განხორციელებისთვის, რაც საკმაოდ მალე „ხელოვნების“ თუ მისი რომელიმე დარგის „სიწმინდისა“ თუ „სისუფთავისთვის“ თავგამოდებულ ღვწად იქცა. უნდა ვიფიქროთ, მხატვრული შემოქმედების ამ გზაზე დადგომის ერთი წამბიძგებელთაგანი „ნეიტრალური ფორმის“ უზომო, ყოვლისწამლეკავი გავრცელებაც იყო. ზოგი მხატვარი, ზოგიც შემფასებელი თუ მკვლევარი ამჩნევდა, რომ სახვითი ხელოვნება ისეთ რასმე ტვირთულობს, რაც ნაკლებად ხელეწიფება, ხოლო საკუთარ შესაძლებლობებს კი – უგულებე-

---

[38] ეს ჯერ კიდევ XIX საუკუნის პირველ წლებში ავგუსტ ვილჰელმ შლეგელმა შენიშნა: ხელოვნების ნიმუშები ისტორიაში იქმნებაო, ამ დროს კი „ყოველ ცალკეულ ხელოვნების ნაწარმოებს მისი ჭეშმარიტი ადგილი მხოლოდ ხელოვნების იდეასთან მიმართებით მიეჩინება“, ხოლო რაკი ისტორია წინსვლას გულისხმობს, გამოდის, რომ ცალკე აღებული ნებისმიერი ნაწარმოები არასრულყოფილია. (A. W. Schlegel, *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst*, Heilbronn, 1884, გვ. 15-16).

[39] ჰ. ბელტინგი, რასაკვირველია, არ ჩემულობს, ეს შეუსაბამობა მას აღმოეჩინოს და იმოწმებს კიდეც ასე მოფიქრალ თანამედროვეთა გამონათქვამებს. ზედმეტი არ უნდა იყოს იმის გახსენება, რომ ამგვარვე „მოწოდებით“ – „სინამდვილეში არც არსებობს რაიმე „ხელოვნება“. მხოლოდ ხელოვანნი არსებობენ“ – იწყებს თავისი სახელგანთქმული, პირველად 1950 წელს დასტამბული „Story of Art“-ის თხრობას სერ ერნსტ გომბრიხი. თვით მან მსგავსი „ლოზუნგი“, ალბათ, თავისი სახელგანთქმულივე მასწავლებლის ჲულიუს ფონ შლოსერის თხზულებაში – „Stilgeschichte“ und „Sprachgeschichte“ der bildenden Kunst, München, 1935 – ამოიკითხა, სადაც გვ. 11-ზე მოყვანილია ვინმე ონრადის და ვონ ეყერნის სიტყვები – „არრა ხელოვნება არსებობს, მარტოოდენ ხელოვანნი“.

ლყოფს. ასე დაიბადა სახელმოხვეჭილი ცნება „l'art pour l'art", რაც საფუძველში სწორედ სახელოვნო საშუალებების გამოვლენას ითხოვდა, თუმცა ესთეტიზმად, თვითმიზნურობადაც გადაიზრდებოდა ხოლმე[40].

იწყება მხატვრობის ჯერ „ლიტერატურისგან" „გათავისუფლება", რაც იმპრესიონისტებმა და პოსტიმპრესიონისტებმა (ალბათ, პ. გოგენის გამოკლებით) განახორციელეს, შემდგომ „ჩვეულებრივი" (ვისიც გინდა თვალით დასანახი) „მგვანობისგან" (ექსპრესიონისტებთან და კუბისტებთან) და, ბოლოს, საზოგადოდ საგნობრიობისგან; ფორმის გამომსახველობის საზღაური კი გამოსასახის გაუფასურებაა[41]. და ესაა სწორედ იმ „მაგისტრალური ხაზის" ისტორიული შინაარსი, რომელზედაც ჩვენი ნარკვევის თავში იყო საუბარი. ფილოსოფოს ხოსე ორტეგა ი გასეტის პირით ისიც კი ითქვა, ხელოვნება ყოველივე ადამიანურისგან გაიცალა, მაგ., ლექსი ახლა მხოლოდ და მხოლოდ ლექსიღა არისო. არ ვიცი, ესმოდა თუ არა მას ხელოვნების (მუსიკის აშკარად ბევრი არაფერი გაეგებოდა), ვერც იმას ვიტყვი, ნათქვამი დიდად აგვაშენებს-მეთქი, რადგან სულ ცოტა, ის მაინც უნდა იყოს განმარტებული ეს „უბრალოდ ლექსი" რაღაა. მაგრამ ჩვენთვის ფიქრის გეზია საგულისხმო, ის კი გვითვალსაჩინოვებს, საით მივყავართ ხელოვნებათა „სიწმინდეს". უსამართლობა კი იქნებოდა, არ დაგვენახა, სინამდვილე ბევრად რთული და მრავალფეროვანი რომაა. ნამდვილად ღირებული „უსა-

---

[40] თუმც აქაც მრავლადაა უცნაურობა და პარადოქსი. მაგ., „ხელოვნება ხელოვნებისთვის" მქადაგებლად ცნობილი ოსკარ უაილდი, „დორიან გრეის პორტრეტის" შესავალში იტყვის – „ხელოვნება სრულებით უსარგებლო" არისო, მერე კი სავსებით მორალისტურ (მე ამ სიტყვებს მაკნინებელ-უარყოფითად არ ვთვლი) რომანს წერს, თუმც ისიც და ასევე მორალისტური ზღაპრები „უსარგებლოა" იმ აზრით, რომ არც სამეცნიერო ცოდნას გარდათხრობს და არც სოციალურ სწავლებას ასურათებს. ან ახირებული არ არის, მუსიკის, მხატვრობის და ა. შ. „სისუფთავის", მისი „შეურყვნელობის" მოსურნენი, ამავე დროს, სხვა ხელოვნებათა თვისებების „მითვისებასაც" რომ ლამობდნენ – თუ „ნეიტრალური ფორმა" ლიტერატურულობა-მეცნიერულობას ცდილობდა, „სუფთა პოეზიას" ხან მუსიკობა მოუნდებოდა (პ. ვერლენი), ხან ხილულ-ფერადობა (ა. რემბო), მუსიკას მწერლობას და სახვით ხელოვნებას შეზიარება (პროგრამული მუსიკა – ჰ. ბერლიოზი, ფ. ლისტი და ვ. რ. ვაგნერის „მუსიკალური დრამა"), „სუფთა ფერწერას" – კვლავ მუსიკობა (ვ. კანდინსკი).

[41] რა თქმა უნდა, გამომხატველი და ნეიტრალური ფორმის მკაცრი გამიჯნვა არ ივარგებს. ძალზე ხშირია, თუნდაც, „მეტყველ ფორმასთან" სავსებით „თხრობითი" სიუჟეტურობის შეერთება (მაგ., ა. ფონ მენცელთან, კ. შპიტცვეგთან, ფ. მილესთან), არის შემთხვევები, როდესაც ეს უკანასკნელი მეტად ან ნაკლებად უშლის კიდეც „წმინდა" ხელოვნებისმიერ სისრულეს (ამის მაგალითები გვაქვს ა. ბიოკლინთან, გ. მოროსთან, მ. კლინგერთან, რომელთა შემოქმედებითი მონაპოვარი, მგონი, კვლავაც აღიარებულია).

გნო“ ნაწარმოებები ხან არსთა (ვ. კანდინსკი), ხანაც ცოცხალ არსებათა (დავ. კაკაბაძე) ურთიერთმიმართებებს წარმოგვიჩენს – იმის მიუხედავად, დაერქმევა თუ არა მათ ნიშანდობლივ რამ სახელი (ხომ ამბობენ, რომ ასტროფიზიკოსებმა დავ. კაკაბაძის შავფონიან აბსტრაქციებში კოსმოსური სივრცეები ამოიკითხეს). თეორიულადაც, მაგ., ფრანც მარკი სამყაროსეული ენერგიების განსახოვნებას განიზრახავდა (თუმც მე მისი კვიცები და მელაკუდები უფრო მრავლისმეტყველი მგონია, ვიდრე ფერთა კონები); სიურეალისტები – ადამიანის არაცნობიერების აღბეჭდვას გვპირდებოდნენ (თუმც ამათ „წმინდა ფორმის“ მთაყვანებლებად, ალბათ, ვერ მივათვლით, უთუო „ავანგარდისტები“კი არიან), კაზიმირ მალევიჩი კი თავისი „შავი კვადრატით“ – მსოფლიოს არსებობის საიდუმლოს შეზიარებას. ყურადღებას ერთიც იქცევს – ყველა ესენიცა და სხვანიც თითქოს ირაციონალურ (სულერთია, ქვე – თუ ზე – რაციონალურ) სიღრმეთა ჩაწვდომას იბრალებენ. საცილო არ უნდა იყოს, რომ სიურეალისტებთან ყოველივე „იდუმალი“ მერე და მერე რაციონალურზე რაციონალურად აიხსნება; რომ „ბუნების ძალთა“ შეჭიდება, საბოლოოდ, მეცნიერული (ე. ი. ისევ და ისევ რაციონალური) ლოგიკით შეიმეცნება და კ. მალევიჩის ვითომცდა გონებით ვერსაცნაური „ხილვა“ საკმაოდ მარტივ მსჯელობაზე დაიყვანება[42].ეს განსჯისმიეროობა, ერთი მხრივ, „ავანგარდს“, ერთი შეხედვისასღა უცნაურად, მის მიერ დაგმობილსა და თითქმის ფიზიკურად განდევნილ (მუზეუმებიდან ლამისაა გაძევების ჩათვლით) XIX საუკუნეს აკავშირებს, მეორე მხრივ კი, 1960-იანი წლებიდან თავჩენილ ცვლილებებს.

ამ უკანასკნელთ, თუმცა, ძირი შუაგულ „ავანგარდში“ აქვს – ვგულისხმობ მარსელ დ’იუშანის საასპარეზოდ გამოჩენას, რასაც ჰ. ბელტინგი გამორჩეულ მნიშვნელობას ანიჭებს. რას უნდა ნიშნავდეს, მართლაც, არათუ უბრალოდ, ყოვლად ყოფით-ჩვეულებრივი, არცთუ დიდად გამოსაჩენი ნივთების საგამოფენო დარბაზში გამოდგმა. ჰ. ბელტინგისთვის – მართალია, იგი ამას სხვაგვარად გამოთქვამს, –

[42] ძალიან შინაარსიან შრომაში კ. მალევიჩის შესახებ (FF. Ph. Ingold, Welt und Bild. Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kazimir Malevic, in: Was ist ein Bild, München, 4. Aufl, 2006), ავტორი იზიარებს მხატვრის დებულებას „შავი კვადრატის“ სიტყვით გამოუთქმელ, მხოლოდ საჭვრეტ მისტიკურ არსებაზე, ამ დროს კი – ჩინებული ანალიტიკოსი! – არ ამჩნევს, რომ მხატვარიც თავის ნაწერებში და თვით იგიც იმდენს საუბრობს ამაზე, თან სავსებით „კლასიკური ლოგიკით“, რომ არათუ ამოსაცნობი, განსახილველი (ვიტყოდი, საყურებელიც) აღარაფერი რჩება. აღნიშვნის ღირსი მგონია კიდევ ზემონახსენები ვლ. ვეიდლეს შეხედულება, ფსიქოანალიტიკოსების თეორიები არაცნობიერის მექანიკურ-რაციონალური საწყისისადმი დაქვემდებარების მცდელობა არისო (იხ. *Умирание искусства*, გვ. 24-27).

ეს თავისებური სასოწარკვეთის ჟესტია: მშვენიერება-„ხელოვნების“ იდეის სიმაღლეს ვერშემწვდარი ხელოვანი, საბოლოოდ დაკარგა რა იმედი იდეალის საკადრისის რისამე შექმნისა, ამგვარად „ამბობს“, რომ ხელოვანება თავის მოტყუებაა, რადგან თავის მიზანს ვერასდროს ეწევა, ვერარა უშორეს მომავალშიც. მართალია, 1910-იან-20-იან წლებში ეს „ხელოვნების გაუქმების“ ერთადერთი ცდა არ ყოფილა – აქეთკენ იყო მიმართული ხომ „Bauhaus“-ის თუ „საწარმოო ხელოვნების“ იდეები, ყოფის გაესთეტიკურებისა და „ზედმეტი“, ცალკე არსებული მქანდაკებლობისა და მხატვრობის (განსაკუთრებით დაზგური ფერწერის) გაქრობისა. მაგრამ მომდევნო დროს, მეტადრე II მსოფლიო ომის მერე „ბურთი და მოედანი“ „სუფთა“, ახლა უკვე „უსაგნო“ ხელოვნებას დარჩა. დასავლეთის ქვეყნებში მან სახელმწიფოებრივი მხარდაჭერაც მოიპოვა – უთუოდ ნაცისტურ გერმანიასა და ბოლშევიკურ სსრკ-ში „ავანგარდისტების“ შევიწროვების საპირწონედ. და უეცრად, 1960-იან წლების ბოლოს „პოპ-არტის“ ნიმუშები გამოიფინა, ნახევარი საუკუნის წინანდელი „ხატმებრძოლეობის“ ორივე მხარის თითქოსდა შემთავსებელი. ცალკერძ, „პოპ-არტისტები“ და მათი მომდევნო სხვა ჯგუფები და მიმდინარეობანი „სახვაზე“ უარს ამბობენ, მას ძველმანებს, ჯართს, მერე და მერე მიწაზე გავლებულ კვალს, რაიმე მოქმედებას, შემდგომ ვიდეოფირს და ა. შ. ამჯობინებენ. მეორეკერძ, ისინი თავს სოციუმთან, „უბრალო ხალხთან“, ყოველდღიურობასთან წილნაყარად თვლიან – მაგრამ ჩვენთვის ახლა მათი პოლიტიკური „მემარცხენეობა“ კი არაა საგულისხმო, მათი ნამუშევრების რაგვარობა. ცხადია, გაბდღვნილ ბალიშს, დაჟანგულ მავთულებს, მონიტორზე ნაჩვენებ მსუნთქავ მუცელს თავისთავად ვერ ექნება რაიმე ფასეულობა. მუზეუმსა თუ გამოფენაზე რაც გინდა, ყველაფერი შეიძლება დაიდგას ან ჩამოიკიდოს, გინდაც გათამაშდეს – შეიძლება „ქანდაკება“, მაგ., ადამიანის შემოსვლა და აქეთ-იქით სიარული იყოს[43]. თუმცა ამ „პოსტ“, „ტრანს“ და ა. შ. „ავანგარდისტებს“ აქა-იქ ესთეტიკურობა კი შეეპარებათ ხოლმე, ის უცაბედია, არანაირად – ნიშნეული. ის, რაც სინამდვილეში არის აღსაქმელი, ავტორის (მას „ხელოვანს“ახლა უკვე ძნელად თუ ვუწოდებთ, ქართულად მაინც, რადგან „ხელი“, „სახის ქმნა“ აქ აღარაფერ შუაშია) სათქმელი ამ „ობიექტებს“, „ინსტალიაციებს“, „აქციებს“ და მისთანათა ხილულ მხარეს ცოტად თუ ბევრად ბუნდოვანი ასოციაციებით მიეწერება და, როგორც წესი, მისგან სიტყვიერ ახსნას გულისხმობს. თვით

[43] ასეთი „ყვითელი ქანდაკება“ „წარმოადგინა“ (თუ გაითამაშა?) ფრანც ე. ვალთერმა 17. IX, 1983 ნიურნბერგის წმ. ზებალდის ეკლესიაში, იხ. Die Kunst und die Kirchen. Der Streit um die Bilder heute, München, 1984, გვ. 136-137, სურ. გვ. 139-ზე.

ეს განმარტებანი შეიძლება საკმარისად ჩახლართულ-არეული იყოს და მაინც, სწორედ ისინი ფასობს, მათი გონებამახვილობა და გარეგნული გამოხატულების უმაგალითობა არის „ნაწარმოების“ ღირებულების საზომი. ხოლო თუ ვერ გასაგებ ხილულ და სიტყვიერ მინიშნებებში გზას გავიგნებთ, ლოზუნგისებრ აზრს წავაწყდებით – მაგ., „უბრალო ამერიკელისთვის ჩვეული ვიზუალური სახეები სხვას არაფრით ჩამოუვარდება და პატივისცემის ღირსია“ (დაახლოებით ასეთი უნდა იყოს, როგორც ამბობენ, ენდი უორჰოლის „მერილინ მონროებისა“ და სხვათა საზრისი), „ბუნებას მოფრთხილება უნდა, მასთან თანახმიერებით უნდა ვიცხოვროთ“ (ი. ბოიესი), „სიკვდილი სიცოცხლის მუდმივი თანმდევია“, „მაღალი იგივეა, რაც დაბალი“ და ა. შ. ვერ ვიტყვი, მაინცადამაინც აზრიანი მეგონოს თავის მტვრევა ასეთი „ჭეშმარიტებების“ მისაკვლევად, მაგრამ ჩვენვის ყურადსაღები ხომ რაობა-რაგვარობანია და არა ღირებულებანი...

მათ თუ პანოფსკის მოდელით მივუდგებით, წინარეიკონოგრაფიულ დონეზე საუბარი, ალბათ, აზრმოკლებულიცაა – რასაც ვუყურებთ, უმეტესად საცნობი კია, ოღონდ არაფერს გვეუბნება სათქმელზე, როგორც ახლა იტყვიან „კონცეფციაზე“ (საერთოდ, ბოლო ორმოცი წლის მანძილზე ბევრი სხვადასხვა დასახელების მხატვრული დაჯგუფება, ხილულისა და შინაარსეულის მიმართებით, ჩვენი თხრობისთვის შეიძლება „კონცეფტუალურად“ მოვიხსენიოთ). ფორმისმიერ პირობითობაზე, საერთოდ რაიმეგვარ „ფორმათქმნასა“ თუ „ფორმათმეტყველებაზე“ ლაპარაკიც ზედმეტია. იგივე ითქმის იკონოგრაფიულ დონეზე – მსგავსი მასალის ან ხერხის გამოყენებაც კი უთუოდ როდია ერთსა და იმავე საზრისზე მიბმული. აი, იკონოლოგიური „შრე“ კი აუცილებლად უნდა იყოს, რადგან მხატვრულისგან განსხვავებით, კულტურულ-ისტორიული საზრისი, ადგილი საზოგადოების კულტურულ ცხოვრებაში „კონცეფტუალურ“ ექსპონატებს ნამდვილად აქვს და ისინი მასზე მოწმობს კიდეც. მაგრამ საზრისწარმოების წესი და თავად საზრისის გარკვევის ხერხი იკონოლოგიური ვერ იქნება.

თუ ე. პანოფსკი, როგორც მოსალოდნელიც იყო, დიდად არ გამოგვადგა, ვ. ვეიდლეს ჭრილში აღებული სემიოტიკური ცნებები უფრო მოსახმარი უნდა იყოს. ცხადია, ეს „ობიექტები“ (სიმოკლისთვის ყველა ამ რიგის ექსპონატს – რადგან საერთო მათ საზოგადოებისთვის წარდგენა აქვთ, – ასე სახელვდებ), „ხორცის შემსხმელი გამოხატულება“ არ იქნება, ისინი საზრისთან = კონცეფციასთან მიმართების მხრივ – ნიშანია. ამდენად, ამ კუთხით „პოსტავანგარდი“ XIX საუკუნის „მთხრო-

ბელი“ ფერწერა-მქანდაკებლობის მონათესავე ყოფილა. აქაც თვალით სახილველი იმდენადაა ანგარიშში ჩასაგდები, რამდენადაც მნიშვნელობს მის იქით საგულვებელი რაციონალური ნააზრი. ასე რომ, რაოდენ საწყენიც შეიძლება იყოს ვინმე „პროგრესისტისთვის“, ტიპოლოგიურად „გლობალიზაციის ხანის“ ეს ნაქმნნი XIX საუკუნის „ნატურალიზმს“ უახლოვდება, მისი, ასე ვთქვათ, ბიძაშვილია. მსგავსებაზე მეტი კი, უნდა ითქვას, სხვაობანია.

პირველი განსხვავება ისაა, რომ XIX საუკუნის სურათი თუ სკულპტურა, როგორც ვთქვით, „იკონური“ ნიშნის მსგავსია, რასაც „ობიექტებზე“, რასაკვირველია, ვერ ვიტყვით, რადგან ისინი რისამე „სახე“, „ხატი“, საფუძველშივე არ არის. ნიშანთა კლასიფიკაციით, ისინი უფრო ინდიკაციურ ნიშნებს შეიძლება მივაკუთვნოთ – აღსანიშნთან მსგავსებას მოკლებულ აღმნიშვნელებს (მაგ., მიმართულების მაჩვენებელი ისარი). ამასთან, XIX საუკუნის „ტიპიური“ ნამუშევარი მეტია ნიშანზე – რადგან მასში „გამოხატულების“ წილი მაინც არის, თუნდაც მხატვრული ხერხების მოშველიების გამო, რაც ნიშანს „არ ეკუთვნის“. „ობიექტი“, მეორე მხრივ, ნაკლებია ინდიკაციურ ნიშანზე, რადგან ნიშანი რომ ნიშნავდეს რასმე, აღსანიშნთან რამდენადმე მაინც მტკიცე შეკავშირება, რაღაც განმეორებადობა უნდა არსებობდეს. ალბათ, შეიძლება ვიფიქროთ იმაზე, რომ ნიშანიც, თანამედროვე ხელოვნების სიმბოლურობის მსგავსად[44], თავის თავზე მიუთითებს, ანუ კაცმა რომ თქვას, ბოლომდე ნიშანიც არ არის.

სხვადასხვაგვარია ნიშნის ქმნისადმი დამოკიდებულებაც. „ობიექტის“ გაკეთებას გამომგონებლობა, საზრიანობა უნდა. დღეს ეს ადვილიცაა, რადგან „პოსტმოდერნული ხელოვნების“ რაობის მახვილგონივრული განსაზღვრებით, რომელიც ართურ დანტოს ეკუთვნის, ახლა „ხელოვნების ნაწარმოები რაც გინდა, ყველაფერი შეიძლება იყოს“[45]. ხოლო რაკი „სხეული“ „ობიექტისა“ კონცეფციის მიმართ სავსებით შემთხვევითია და „ყველაფერი“, რაც კი ამქვეყნად არსებობს, სიტყვის ზუსტი აზრით, რაც ხელში მოგხვდება, ყველაფერი ივარგებს, არჩევანიც – უსასრულოა. მეორე მხრიდან რომ შევხედოთ, ესაა სწორედ სიძნელეც, რადგან ამ „ნებისმიერ რაღაცას“ ხელი სხვამაც შეიძლება

[44] Peter Fingeisten, Die Bedeutung des Symbolbegriffes in der modernen Kunst, in: *Beiträge zu Symbol, Symbolbegriff und Symbolforschung*, 1982, გვ. 42.

[45] A. Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History,* Princeton, 1997, გვ.13. ზუსტად ასევე უთქვამს 1980-იან წლებში გერმანელ სამუზეუმო მოღვაწე ვერნერ შმალენბახს – „ყველაფერი რაც გამოიფინება, ხდება ხელოვნება“ Kunsthistoriker in eigener Sache გვ. 19

წაავლოს და მუდამ გაფაციცებული უნდა იყო, რათა „ორიგინალურობა“ და „მოულოდნელობა“ შეგრჩეს. XIX საუკუნის ხელოვანი სულ სხვანაირად ირჯებოდა. ზევით რაც ითქვა „ნეიტრალური ფორმის“ გამოსახულებათა შემთხვევითობის შესახებ, საქმე გამოსახულის არსების გამოვლენას ეხებოდა. თორემ მუშაობის მსვლელობის თაობაზე უცაბედობა, აბა, რა სახსენებელია – ყოველი ნაწარმოების მიღმა ნაფიქრიც არის და ხანგრძლივი აწონ-დაწონაც – აკი ისიც ვახსენეთ, მუდამჟამ უშთამბეჭდავესი „მიზანსცენის“ ამორჩევა ხდებოდაო. ჩვენ დავინახეთ, როგორ გულდაგულაა გამოზომილი ამა თუ იმ მხატვრული საშუალების მოხმარება – ამ წუთს თავი დავანებოთ იმას, ჩვენ როგორ ვუყურებთ მათთვის გულმისატან ამოცანებს. ახლა დავუმატოთ ამას ლიტერატურული და ისტორიული წყაროების გაცნობა-მოძიება, ატრიბუტების „არქეოლოგიური“ დაძებნა, გამოსასახ სახეთა და გამომეტყველებათა ურიცხვი ჩანახატი და მიახლოვებით წარმოვიდგენთ გაწეული ჯაფის მოცულობას. ერთი სიტყვით, XIX საუკუნის ადამიანი ფორმათა შემოქმედიცაა – თუმც მეტად თავისებური, – და თავდაუზოგავი მშრომელიც. და ახლა, დასასრულ, ზნეობრივი ღირსების საკითხიც დგება.

„ავანგარდის“ თუ „პოსტავანგარდის“ ხელოვანნი, უმთავრესად „რევოლიუციონერები“ და „მემარცხენეები“, თავისი ნაქმნით ყოველთვის განაპირებულნი არიან „მასას“, რომლის „გამოწვევა“, „გაღიზიანება“ და ამით თავისი „დონის“, თავისი დემიურგული თვითნებობის დანახვინება, თავისი ელიტურობის და სხვათა წინგაძღოლის უფლების დამკვიდრება სურთ. თუმცა სიტყვა „გენია“ დღეს „რომანტიკულ“-„ისტორისტულად“ არის მიჩნეული, ამის გამო კი დღევანდელთათვის სათაკილოა, ისინი თავისი ქცევითა და ქმედებით (იერითაც, ჩაცმა-დახურვითაც...) კვლავ სოციუმის არად ჩაგდებას, თავის უპირატესობას გამოაჩენენ. XIX საუკუნის ადამიანი – თუმც „გენიოსობამ“ მაშინაც ბევრს დარია ხელი, – თავისი შეგნებით კაცობრიობის, სამშობლოს საამაყო საქმეთა მეხოტბეა, ჭეშმარიტებისა თუ შეჭირვებულთადმი თანაგრძნობის მღაღადებელი, მოკლედ თუ მოვჭრით, საყოველთაო ღირებულებათა მსახურებაშია ჩამდგარი. და საამისოდ არცთუ მცირედის გაღება უხდებოდა. უკვე რამდენჯერმე აღინიშნა „ნეიტრალური ფორმის“ მიმდევართა დახელოვნება-ხელგაწაფულობა. ამასთან კი, მათ შორის დიდნიჭიერი ადამიანებიც მრავლად იყო – ეს ზემოგანხილულ რუს ოსტატებზეც, ანდა მაგ., პოლონელ ჯიან მატეიკოზეც შეიძლება ვთქვათ და გერმანელ „ფსიქოლოგისტ“-პორტრეტისტ ფრანც ფონ ლენბახზეც, უეჭველივ, არაერთ სხვაზედაც მთელს ევროპულ ქვეყნებსა

და ამერიკის კონტინენტზე. ამას, უპირატესად მათი ესკიზები და ეტიუდები გვიმხელს – ხშირად გასაკვირალი ძალისა და სილამაზის. თუ ნიკოლა პუსენთან მოსამზადებელი ნახატი და დასრულებული ნამუშევარი ფორმათგანცდის ჭრილში სხვაობს, ახლა ფორმათშეგრძნებისა და მხატვრულობის ხარისხია განსხვავებული. ხელოვანნი ელევიან მათ, რადგან, ასე სწამთ, მხოლოდ ასე მოუტანენ სარგებლობას მოყვასთ, თანამემამულეთ, მთელს კაცობრიობას. დღევანდელი „კონცეფტუალისტები“ გამოგონებისთვის თუ იხარჯებიან, მათი ღვწა თუ რაიმეგვარი შემოქმედება არის კიდეც, მხატვრული ნამდვილად არ არის (ისიცაა, მოგვიგებენ, „მხატვრულობის“ ცნება მათიანად უნდა ჩამოვაყალიბოთო, მაგრამ აქვს კი მაშინ აზრი რისამე განსაზღვრას?), თანაც, მუდამ „ნონკონფორმისტები“, მშვენივრად იწერებიან დღევანდელ სოციუმში და მის სიკეთესაც კარგად იფერებენ.

თუკი დღეს წამძღოლი სახელოვნო მოღვაწეობა ასე შეიძლება დახასიათდეს, მაშ, მართლაც ხომ არ კვდება ანდა იქნებ მოკვდა კიდეც შემოქმედება, იქნებ ის გუშინდელ დღეს გადაჰყვა? მავანნი, ბევრნიც დასტურ ასე ფიქრობენ. მაგრამ მრავალზე მრავალი რამ გვიმტკიცებს, რომ ასე სრულიადაც არ არის და, იქნებ, ისინი, ვინც ყოველგვარ „ბიენალეებსა“ და „ტრიენალეებზე“ არ გრგვინავენ, ხვალ ისევე გახდნენ XX და XXI საუკუნეების „სახე“, როგორც ჩვენს თვალში XIX საუკუნეს, ვთქვათ, კლოდ მონე ან ვინსენტ ვან-გოგი განასახოვნებენ.

# უახლესი ქართული ხელოვნების შესწავლისთვის

(*Academia*, 2, 2011, გვ. 21-25)

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

არავინ დაობს, რომ ერთი იმ „უბანთაგანი“, რომელთა შესახებ ჩვენი ცოდნა დიდად ნაკლულია, XX საუკუნის ხელოვნებაა; არც ისაა დიდი გამოცანა, ეს რამ გამოიწვია – რაღა თქმა უნდა იმ „იდეოლოგიურმა“ მოთხოვნებმა (თანაც გონებამიუწვდომელი ლოგიკით ცვალებადმა),

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

ისე არავინ გამიგოს, თითქოს ქართველ ხელოვნების ისტორიკოსებს, ჩემს მასწავლებლებს, უფროს თუ თანატოლ კოლეგებს ვსაყვედურობდე რასმე – თუმცა რამდენჯერმე მომეყურა მათ მიმართ სამდურავი, ეს ჯერისაებრ არ გაუშუქებიათო, ის ლამისაა „გააყალბესო“. ვერ გამიგია, საბჭოეთის, თუგინდ, ბოლო ათწლეულის მომსწრეთ, პირიდან ასეთი უსამართლო და უსაფუძვლო „ბრალდებები“ როგორ ამოსდით. მართლა საზოგადოებრივი (პირობითად, თორემ გვაქვს კი, ასე 1960-იანი წლების აქეთ „საზოგადოება“?) მეხსიერების

მოშლა გვჭირს თუ რაშია საქმე? არ არის ძნელი მისახვედრი, რომ საერთოდაც, ყველგან და ყოველთვის (ახლაც!), თანადროულ მოვლენებზე წერა „ისტორია“ არ გახლავთ – არა მარტო შეფასებები, სამსჯელოდ რისამე შერჩევაც ათასნაირი, სულაც არა მარტოოდენ ესთეტიკური მისწრაფებებით არის შეპირობებული. ათასწილ ასე იყო ეს საბჭოეთში. XX საუკუნის ხელოვანთა ხელოვნების მკვლევართაგან ამორჩევა თუ განხილვა-გამოქვეყნება აშკარად არა აკადემიური (ჩემთვის – სულაც არა დასაძრახისი!) მიუდგომლობით, არამედ ორი სხვა ამოცანით განისაზღვრებოდა. პირველი და უმთავრესი, ასე მგონია, მხატვართა შესაძლო დევნისგან დაცვა იყო, მათ ნებისმიერ წამს რომ ემუქრებოდა, რადგან ყოველთვის მოიძებნება ვინმე, ვინც გამორჩენისა თუ უბრალოდ „თვითდამკვიდრების“ გამო, ვისაც გინდა შესწამებს ცილს. ქართველმა ხელოვნების ისტორიკოსებმა ხისტი, ვითომდა „იდეურობის“ სავარაუდო თუ სულაც რეალურ „მსხვერპლთა“ ქომაგობა იტვირთეს. ქ-ნი ეკატერინე პრივალოვას თუ ბ-ნების ვახტანგ ბერიძისა და ლევან რჩეულიშვილის დანატოვარ ქაღალდებში ნახავთ გამოუქვეყნებელ წერილებსა თუ ჩანაწერებს საჯარო გამოსვლებისთვის, რომლებშიც რა და ვინ აღარაა მოშველიებული ნიჭიერი ადამიანებისადმი წაყენებული „ბრალის“ („ფორმალიზმი“ და მისთანანი) გასაბათილებლად – მაშინაც, როდესაც პირადად, თავისთვის ისინი მათი ნახელავით ერთმნიშვნელოვნად აღფრთოვანებულნი არც ყოფილან. და ან ასე შორს წასვლა რად გვინდა – განა მომდევნო თაობებში ამასვე არ იქმოდნენ, მაგ., ქ-ნი დალი ლებანიძე და ბ-ნი სამსონ ლეჟავა? მეორე მიზანი გახლდათ უახლეს ხელოვანთა ნაქმნში – მათ შორის „სოციალიზმის“ მიერ შეწყნარებულ ნამუშევრებშიც! – გამორჩეულიყო მაღალი პროფესიული დონის (ამით მაინც ღირებული) ნიმუშები, რომელნიც ჩვენს მხატვრობასა და ქანდაკებას, გინდაც არქიტექტურას, საუკეთესო მხრიდან დაანახებდა შინაურსა თუ გარეშეს და მომავალსაც საღი ტრადიციის საფუძველს გაუჩენდა. ერთსა და მეორე შემთხვევაშიც ისინი – ჩვენ! – იმდენად „ისტორიკოსები“ კი არა, აპოლოგეტები იყვნენ (ვიყავით!) და დღესაც მგონია, რომ მაშინდელ მდგომარეობაში ეს, არ ვიცი საუკეთესო თუ, ერთადერთი გამოსავალი კი იყო.

რასაკვირველია, სასურველი შედეგის მისაღებად ხან რისამე შეფარვით თქმა, ხანაც რისამე შესახებ დადუმება ხდებოდა აუცილებელი. მაგალითად: დავით კაკაბაძეზე წერისას ქ-ნი გაიანე ალიბეგაშვილი და ბ-ნი ლევან რჩეულიშვილი (ნუთუ აღარავის ახსოვს, 1950-იან წლებსა თუ 1960-ების დასაწყისში ეს რომ უბრალოდ საშიში იყო?)

მახვილს სვამენ მისი აბსტრაქციების უსათაურობასა და მათ „დეკორატიულობაზე“, რაც ცხადია, ამარტივებდა მათ რაობას, სამაგიეროდ, შესაძლებელს ხდიდა მათ გამოქვეყნებას. ან, კიდევ, ბ-ნი ლ. რჩეულიშვილი 1955 წელს, იოსებ შარლემანის საიუბილეოდ ამბობდა: 1900-იან წლებში „იგი ცდის იმუშაოს ისე, როგორც მისი თანამედროვე ფორმალისტი მხატვრები, მაგრამ ეს ფერწერული აღვირახსნილობა იმდენად უცხოა მისი ბუნებისთვის, რომ არაფერი გამოსდის“ (ლ. რჩეულიშვილი, *ახალი ქართული ხელოვნების საკითხები,* თბ., 1998, გვ. 63). სიტყვა „ფორმალისტი“ კი ითქვა, ის კი აღარა, რომ ი. შარლემანი მემარცხენე მხატვრობას განუდგა, არა, უბრალოდ – „მისი ბუნებისთვის უცხო არისო“. დარბაზში მსხდომთ კი გაახსენდებოდათ ართქმული (მე ესეც ბ-ნი ლეოსგან გამიგონია!), რომ კომპოზიციას ი. შარლემანი 1920-1930-იან წლებშიც უსაგნო ელემენტების აწყობით ასწავლიდა. ამას ისიც დაემატა, რომ წერილობითაცა და თხრობისასაც ადამიანები იმასა და იმათზე ამახვილებდნენ ყურადღებას, რაც ფასეულად მოიაზრებოდა. რაც არაფრად უღირდათ ან კიდევ მეტი, მავნედა და საზიანოდ ესახებოდათ, მათ თავისთვის კი იცოდნენ, სახსენებლადა და გასახსენებლად კი აღარ რაცხდნენ. არადა, ეს იყო კიდეც ის კონტექსტი, რომელშიც თვითონ ყველაფერს განიხილავდნენ და რომელიც ჩვენ, რასაკვირველია, უნებურად, აღარ გაგვიზიარეს. აი, ჩვენ კი მათი გადარჩეული და მოწოდებული მის გარეშე და, ამიტომ, შეცვლილი, დაძრული კუთხით აღვიქვით. ასე, „ავანგარდი“ გაუიგივდა ქართულ შემოქმედებას – არადა, მას ყველა როდი იწონებდა (მარტო გერონტი ქიქოძე რადა ღირს) და, მით უმეტეს, არ ყოფილა ის ცალსახად „ანტიბოლშევიკური“, როგორც ახლა ითქმის და იწერება. ამნაირი პატრიოტულობა-ანტიკომუნისტურობა ჩვენებური „მემარცხენეობისა“ ასეთივე კონ¤უკტურული გამონაგონია, როგორც 1930-1960-იან წლებში მისი „ბურჟუაზიულადა“ თუ „ფაშისტურად“ გამოცხადება იყო.

მაგრამ „ავანგარდისტებს“ აქებენ მაინც და გამოდის, რომ ყველაზე მეტად – ასევე უნებურად, – იმათ იზარალეს, ვინც „სოცრეალიზმს“ გაუიგივეს – მაგ., ლეო ქიაჩელმა (შეიძლება ვერ შენიშნო როგორი კეთილი, მაგრამ გამოკვეთილი ირონიით იხატება პიონერ-კომკავშირელები მის „გვადი ბიგვაში“?) ანდა უჩა ჯაფარიძემ. არ გეგონოთ სხვებზე მივანიშნებდე – ეს პატარა წერილი დიდწილად ბ-ნი უჩას ხსოვნის წინაშე მობოდიშების სურვილითაა ნაკარნახევი. მისი პროფესიულობის იქით, იგი ჩემთვის „ბელადების“ დამხატავიღა გახლდათ (ნიკიტა ხრუშჩოვის პორტრეტიც კი დაუწერია და, თუ არ ვცდები, მის მოხსნამდე სულ

ცოტა ხნით ადრე, 1964 წლის საგაზაფხულო გამოფენაზე გამოიტანა, რამაც მაშინ გამაცინა – სიმწარენარევად კი...). რამდენიმე წლის წინ, პირველ ყოვლისა, ზემოხსენებული დისკის წყალობით დავუფიქრდი, რომ მასზე (სიმონ ჩიქოვანისა არ იყოს) მაღალ თანამდებობებზე ნამყოფსა და დიდად პატივმიგებულზე არავინ ამბობს, ვინმე „გააფუჭაო“; და მაშინღა გავაცნობიერე, რომ იმ დროს, როდესაც „ოფიციოზურად“ გაბადრული ტრაქტორისტები და აკისკისებული მწველავები უნდა ეხატა, უ. ჯაფარიძე დარბაისელ რაჭველ გლეხკაცებს გამოსახავდა... არც ისაა, ალბათ, შემთხვევითი, რომ თბილისის სამხატვრო აკადემიას ის 1942-1948 წლებში რექტორობდა და მისი წასვლის (გადაყენების? ვინ გეტყვის ახლა ნამდვილს?) მერე იწყება იქ პროფესორების დათხოვნა და სტუდენტების გარიცხვა თუ კურსზე დატოვება... ხოლო, ყველაფერი ნათელი შეიქნა, როდესაც მისი უფროსი ძმის, ფილოლოგის, მხატვრის, 1921 წლამდე კი თანაცვე საზოგადო მოღვაწის, ლადო ჯაფარიძის მოგონებები წავიკითხე და აღმოვაჩინე ბ-ნი უჩას გარემო – ის ინტელიგენტურ-თავადაზნაურულ-ლიბერალური წრე, ურომლისოდაც ამდენი რამ არ გვექნებოდა და რომლის გარეშეც საქართველო, ალბათ, დღევანდლამდე ვერც მოიტანდა. და – დაგვირგვინებასავით! – ბ-ნმა გიორგი (გია) ბუღაძემ მიამბო, რომ 1980-იან წლებში ბ-ნ უჩასთან (მაშინ – მის ხელმძღვანელთან) მისული შეესწრო, როგორ აჩვენა გურამ შარაძემ მას ქაქუცა ჩოლოყაშვილის „შეფიცულების“ ფანქრით ჩახატული პორტრეტები და გაირკვა, რომ ისინი უ. ჯაფარიძეს დაეხატა... და ისიც რაოდენ ნიშანდობლივია, რომ ბ-ნმა უჩამ 60 წლის შემდეგაც არ ისურვა მეგზურის ვინაობის გამხელა...

ეს ვრცელი ამბავი აი, რატომ მოვყევი – ჩვენ არა მარტო უნდა შეძლებისაებრ მივაგნოთ და სამზეოზე გამოვიტანოთ ყველა ჩვენებური მხატვრის ნამუშევრები (აღარ მოვიდა დრო, მაგ., შევისწავლოთ ვახტანგ კოტეტიშვილი როგორც ფერმწერი და მოქანდაკე? არ უნდა ვიცოდეთ, რას და როგორ ხატავდა, ვთქვათ, სალომე სულხანიშვილი – თავის დროზე სახელგასმენილი მოღვაწის ივანე სულხანიშვილის ასული და იაკობ ნიკოლაძის მეუღლე?); არა მარტო უნდა შემოვიტანოთ პროფესიულსა თუ საზოგადოებრივ თვალსაწიერში ყველაფერი, რაც მუზეუმების საცავებსა (და რამდენია იქ უძვირფასესი და ერთიანად მივიწყებული?) თუ კერძო კოლექციებშია დაუნჯებული, ეს ყოველივე „პანორამულადაც“ უნდა დავინახოთ. უამრავი მოულოდნელობა რომ გველის, ამას რამდენიმე წლის წინ ფერმწერ დავით გურამიშვილის (ნიკო ნიკოლაძის ცოლისძმის!) შესანიშნავი ჟანრული ფოტო-

სურათების, ახლახან კი ბ-ნი გიორგი სარაჯიშვილის მიერ უკვე გიგო გაბაშვილის ფოტოკოლექციის, არსებითად, აღმოჩენაც საკმარისად გვიჩვენებს. მოგვიწევს ჩვენ ისეთი სურათებისა და სკულპტურების მოძიებაც, რომელნიც სავარაუდოდ, დიდად აღმაფრთოვანებელი ვერ იქნება, იმ მხატვრების „გამოჩხრეკაც“, ვინც, ალბათ, საამაყოდ არ გამოგვადგება. ოღონდ უმათოდ ვერასოდეს გავიგებთ ნამდვილად, „ვინ ვინ იყო“ გაბოლშევიკებულ საქართველოში... 1980-იან წლებში ბ-ნ ირაკლი ყიფშიძეს, მაშინ „მხატვრის სახლის“ ხელმძღვანელის, ბ-ნი თეიმურაზ გოცაძის მოადგილეს, ასეთი განაზრახი ჰქონდა – თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმში (სარისოდ მაშინ კინაღამ უნივერმაგი „თბილისი“ გამოიმეტეს), ერთ, მძიმე შინდისფერით მოფარდაგებულ, მოოქრვილ კოზმიდებიან დარბაზში მოოქრვილსავე ჩარჩოებში ჩასმული სტალინური ხანის „ოფიციოზური“ ტილოები გამოეფინა. იქნებ როდისმე ამ მონაფიქრსაც მივუბრუნდეთ? ასეა თუ ისე, თუ არ მოვიშორებთ ისტორიულ „კლიშეებს“, უცაბედად გაჩენილს და მაინც, ახლა უკვე მაცთუნებელს, ვერაფერში გავერკვევით და მორიგი „პროგრესული“ (ნუ დავივიწყებთ, რომ დასავლელი „პროგრესისტები“ დღეს ფრიად „წაიბოლშევიკებენ“) ყალიბი ისევ გზა-კვალს აგვირევს... ერთიც კიდევ: არაა გამორიცხული, ის „ოფიციოზიც“ ჩვენი წარმოსახულისგან განსხვავებული გამოდგეს – მაგ., ერთ ასეთ „წითელ“ მხატვრად ისტორიულ-იდეური სურათების ავტორი, ივანე ვეფხვაძე მიაჩნდა ყველას; ახლა კი, მისი შვილიშვილის, ჯოვანი ვეფხვაძის წიგნიდან ირკვევა, რომ „წითელი“ თავკაცების ხატვით მან საპატიმროში თავი გადაირჩინა (ლ. ბერიას პორტრეტი შეასრულებინეს, „ბელადს“ მოსწონებია, ტუსაღობიდან გაუშვა და მერე აღარც თვითონ მოეშვა და აღარც სხვები.

ამავე რიგისა მეჩვენება ერთი, თითქოსდა სულ კერძო საკითხი. დიდი ხანია უახლესი ქართული მხატვრობის ისტორიის ერთ-ერთ საკვანძო „მოქმედად“ ნიკო ფიროსმანაშვილი დაისახა. მასზე ბევრს ვმსჯელობთ და ვკამათობთ კიდეც მის მსოფლმხედველობაზე, მის „ხალხურობასა“, „თვითნასწავლობასა“ თუ, პირიქით, „ხელოვანებაზე“, მის ადგილზე ჩვენი კულტურის ისტორიაში... მეტი რაღა, მას XX საუკუნის „ავანგარდული“ ყაიდის პირველ (რიგით მაინც, თუ არა ღირსებითაც) ხელოვანადაც სახელდებენ... ამ მსჯელობაში მე თვითონაც მიმიღია მონაწილეობა და უცებ, რამდენიმე თვეა სულ, მივხვდი, რომ ამდენ სჯა-ბაასში ერთი მარტივი რამ მიგვრჩა – ჩვენ არ ვიცით დანამდვილებით, საითკენ მიდიოდა თავად ფიროსმანი, რა მიმართულება ჰქონდა მის ძიებას – ერთი სიტყვით რომ ვთქვათ, ჩვენ არ ვიცით მის ნამუშევართა დროითი

რიგი. არადა, ამაზე, რა თქმა უნდა, ისტორიული თვალსაზრისით და არა მისი სურათების ღირებულების მხრივ, ძალიან ბევრია დამოკიდებული. საქმე ისაა, რომ ფერწერული ხერხების კუთხით ნიკო ფიროსმანაშვილი ძალზე მრავალფეროვანია – ზოგან, მაგალითებრ, თანაბარი ლურჯი ცა და მკვეთრი ფერითი ლაქებია, სხვაგან – ფრანგი ბარბიზონელებისთვის შესაშური ტონალურგადასვლებიანი „დანისლული“ ხეები თუ კორომები ჩნდება. თანადროულია ეს ნაწარმოებნი? თუ დროში მისდევს ერთმანეთს – ჯერ პირობითი მხატვრობაა და მერე „ევროპეიზებულ“-ტონალური თუ – პირუკუ? ამ, ერთი შეხედვით „ტექნიკური“ კითხვის პასუხზე ჰკიდია, თუ საით წაიყვანა მხატვარი მისი „ხედვაგემოვნების“ სახეცვლამ – მეტი ბუნებრიობიდან მოჭარბებული პირობითობისკენ – მაშინ ჩვენ, ასე თუ ისე უფლებამოსილნი ვართ იგი „ავანგარდისტთა“ რიგში მოვაქციოთ (თუმც, პირადად მე ამას ისტორიულად მართებულად ვერ ვთვლი); ხოლო, თუ ის შორდება პირობითობას მეტი „ბუნებრიობის“, „მართლმაგვარობის“ მოსახელთებლად, ის დინების საწინააღმდეგოდ მავალი აღმოჩნდება, „ძველი თაობის“ დასში მოხვდება. დღესდღეობით (ქ-ნი ქეთევან ბაგრატიშვილის მიერ დაბეჭდილი – იხ., *ნიკო ფიროსმანი*, ლენინგრადი, 1983) მონაცემებით, გვაქვს ცამეტი 1906-1917 წლებით დათარიღებული ნამუშევარი. ამავე ხანაში მოთავსდება მთაწმინდის ხედი (უკვე აშენებული ფუნიკულ¤ორით ე. ი. 1905 წლის შემდგომი!) და რუსეთ-იაპონიის ომის სურათები. ამ ტილოებს რომ გადახედავ, თითქოს მეორე ვარაუდი უფრო გამართლებული ჩანს – იხ., მაგ., 1906 წლის ა. გარანოვის და 1913-ის ილია ზდანევიჩის პორტრეტები, სადაც გარემოს „გაილ¤უზიონისტურების“ ხარისხი აშკარად მატულობს, ანდა 1912 წლის ნარურმორტი (ჰორიზონტალურად დაგრძელებული!), სხვებზე უფრო „ჩვეულებრივად“ დაწყობილი საგნებით. მაგრამ იმავე 1912 წლის „ირემი“ (უკან ვარდის ბუჩქით) ისევ „მოპიროთოა“, თანაბარ-ლურჯი ცით. ეს ბუნებრივიცაა: ისტორიკოსებისთვის ასე ხელსაყრელი წრფივი, ცალგეზიანი სწრაფვა ცხოვრებაში საკმაო იშვიათობაა, ამას კი დანიშნულების, დაკვეთის პირობების და ა. შ. სხვადასხვაობაც ემატება. კიდევ ერთი გასაჭირიც გვაქვს, რომელზედაც, რაც ამ ხელობაში ვარ, ბევრს ფუჩუნობენ, მის დასაძლევად კი არაფერს ღონებენ. დაჟინებით ლაპარაკობენ, ვითომ ჩვენი ხელოვნების მუზეუმის ფიროსმანის კოლექციაში რიგი ნაყალბევი სურათები (თუ ასლები) იყოს შეტყუებული. ნუთუ გაუთავებელ მითქმა-მოთქმას არ უნდა გვერჩიოს, გამოვყოთ სავსებით უტყუარი (ნიკო ფიროსმანაშვილის ხელიდან მიღებული თუ ახალ კვალზე პირველ შემგროვებელთა –

დიმიტრი შევარდნაძე, გიორგი ლეონიძე – მიერ ნაპოვნი) ნიმუშები და მათთან შეჯერებით ერთხელ და სამუდამოდ ვთქვათ, ბოროტი ჭორია ეს ყოველივე – რასაც ოდნავაც ვერ გამოვრიცხავთ! – თუ სიმართლე. ხოლო უკეთუ მართლაც ასეა, ჩამოვაშოროთ ფიროსმანს მონატმასნი და სათუო... ეს მით უფრო საშურია დღეს, როდესაც საკმარისზე მეტი რაოდენობით გამოჩნდა და გაიყიდა ფრიად საეჭვო (თუ უეჭველად რიოში) „ფიროსმანაშვილები“. ამგვარი შემოწმება და, საჭიროებისამებრ, გამოხშირვაც, მეცნიერული შემეცნების თვალთახედვითაც ჩასატარებელია – იმიტომ, ისევ და ისევ, რომ ნათლად დავინახოთ, რაგვარი იყო სინამდვილეში „ნიკალას წუთისოფელი“, მისმიერი მსოფლხატი და მსოფლ-განაცადი.

უთუოდ, ბევრი სხვა პრობლემაც შეიძლება ჩამოსახელდეს. აი, მაგალითად: მისაკვლევი თუ ჩვენს ხედვის არეშია დასაბრუნებელი გიგო გაბაშვილის ალეგორიული და რელიგიური, ალექსანდრე მრევლიშვილის ისტორიული, შალვა ძნელაძის სიმბოლური სურათები და სხვაც მრავალი; თვალშესავლებია სულ დავიწყებული მხატვრების – მაგ., მარიამ მუხრან-ბატონის (ესპანელი ბაგრატიონების, შესაბამისად, დის, მამიდისა და პაპიდის), – დანატოვარი; დასავლელია ამ ქვეყნით წასულ ხელოვანთა სახელოსნოები და ოჯახები... ან, მაგალითად, ბ-ნების ვახტანგ ბერიძისა და ნოდარ ჯანბერიძის პუბლიკაციათა წყალობით გაცილებით მეტი სისრულით თავმოყრილ ჩვენს „საბჭოთა“ არქიტექტურას რაც შეეხება: განა არაა გამოსამუშავებელი, შეძლებისგვარად, პროფესიულ-ობიექტური საზომები, რათა (ჩემთვის გასაგებმა) მძულვარებამ მეტისმეტი არ გაგვაწირვინოს ან (ჩემთვის სრულიად გამაოგნებელი) ნოსტალგიის გამო ზედმეტის ზედმეტი არ დავიცავ-გადავინარჩუნოთ...

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

# სად იწყება და სად მთავრდება ძველი თბილისი

(*ძველი ხელოვნება დღეს,* 2, 2011, გვ. 64-80)

მოგეხსენებათ, ამ ქვეყნად, ყველაფერს თავგადასავალი, ისტორია აქვს – ცნებებსაც კი. გამონაკლისი არც „ძველი“, „ისტორიული“ თბილისია – როგორც სამოსახლო, როგორც ნაშენობა და როგორც იდეა. ჯერ კიდევ ასი წლის წინათ, საქართველოს სატახტოს შენობებს, „ნარიყალასა“ და რამდენიმე ტაძრის გამოკლებით, „სიძველის“ ცნება არ მიეყენებოდა – ადგილობრივთა თუ ჩამოსულთათვის არსებობდა ორი – „ევროპული“, რუსთა გაშენებული და „აზიური“, კალა-ისნის მომცველი ქალაქი, რომელიც ვის მოსწონდა, ვის კიდევ (მაგ; ნიკო ნიკოლაძეს, გერონტი ქიქოძეს, გნებავთ, პეტრე უმიკაშვილს) – სულაც არა. ოდინდელი გალავნის აქეთ თუ იქით, იდგა ნაგებობები, რომელთაც ყოფით-პრაქტიკული მნიშვნელობაღა ჰქონდათ და თუ 1795 წლის ნახანძრალზე აღმოცენებულ „მრავალაივნიან“ უბნებს „სიბერე“ ეთქმოდა, ეს მხოლოდ ასაკოვნების, მასთან ერთად კი მიხრწნილობის მინიშნება იყო, ხოლო თუ „შუა ბაზარი“ XIX საუკუნის ბოლოს არ დაანგრიეს და დანარჩენი განაშენიანებაც არ მიაყოლეს – როგორც უამრავი რამ, მაგალითად, პარიზსა ან ბერლინში – იმიტომ მხოლოდ, რომ ქალაქის ხაზინაში შესაბამისი თანხები არ აღმოჩნდა. ნუ გავიკვირვებთ: ყველაზე ძველი მთელი შენობები მაშინ იმავ ასაკისა იყო ჯერაც, როგორც ჩვენთვის „სტალინური“ სახლები, რომელნიც ვიღაცას უყვარს, ვიღაცას კი – არა, ხოლო „სიძველეთ“, ვგონებ, არავინ მოიხსენიებს.

და, აი, 1918 წელს, როგორც ყველამ ვიცით, პირველად ითქვა – და ეს დავით კაკაბაძის ომახიანი შეძახილი იყო – რომ „ტფილისი“, უმნიშვნელოვანესი და უძვირფასესი დანატოვარი წარსულისა, მოვლა-პატრონობისა და განდიდების ღირსია! 1930-იანი წლებიდან, უკვე მეცნიერულად, (მიჯნად შეგვიძლია გიორგი ჩუბინაშვილის „ქართული არქიტექტურის გზები“ დავსახოთ) საბუთდება 1920-50-იანი წლების

„თბილისური“ (ასევე „თელავური“, „სიღნაღური“, „ქუთაისური“) საცხოვრებლების მხატვრული და ისტორიული მნიშვნელობა, იწყება მათი კანტიკუნტად აზომვა სურათებსა თუ ფოტოზე აღბეჭდვა. თანადროულად კი, იმავ 1920-30-იან წლებში, გამალებული ნგრევაც მიმდინარეობს – მეტი რაღა, იმთავითვე ამ არქიტექტურის საუკეთესო ნიმუშად აღიარებული სამი შენობიდან (ე. წ. გუბერნატორის სახლი, დღევანდელ ზუბალაშვილების ქუჩაზე, სახლი „მუხრანის“, აწ ნ. ბარათაშვილის და ერთიც ახლანდელ ლ. გუდიაშვილის მოედანზე) ორი იმავ 1930-იან წლებში ისევე განადგურდა, როგორც მთელი რიგი თბილისური ქარვასლებისა... პირადად ჩემს მეხსიერებაში, ის პირველი ტალღა მიზანმიმართული დანგრევისა, საზოგადოებაში დიდად არ განიხილებოდა. მიზეზი ამას სხვადასხვა ჰქონდა – მაგალითებრ, ახლანდელი კოტე აფხაზის ქუჩის ძველი ბაზრის ადგილზე, 1924 წელს, გზის გაყვანა ან სასახლის ვიწრო ქუჩის აღება, ეტყობა, სატრანსპორტო აუცილებლობად გაიაზრებოდა; წმინდა ალექსანდრე ნეველის, კავკასიის არმიის ტაძრის (აწინდელი პარლამენტი რომ ჩაენაცვლა) 1930 წელს დაშლა მხოლოდ იმიტომ ადარდებდათ ადამიანებს, რომ მასთან ერთად დაიკარგა 1921 წლის თებერვალში, თბილისის დაცვისას აღსრულებულ სამხედროთა (არა მხოლოდ იუნკრების, როგორც დაუჩემებიათ დღევანდელ ჟურნალისტებს!) საძმო საფლავიც. ეს ეკლესია, პირველყოვლისა, რუსული კოლონიალიზმის განსახოვნებად ჩანდა და ჩაფიქრებულიც ხომ ასე იყო – როგორც კავკასიის ომისა და მხარის სრულად დამორჩილების სახსოვარი; იმავ გუბერნატორის სახლის გაქრობას მხოლოდ სპეციალისტების ან მათთან დაკავშირებულ წრეებში (მაგ., ჩვენი ოჯახის ახლობელი, გ. ჩუბინაშვილის ნასტუდენტარი და რ. შმერლინგის ამხანაგი, მხატვარ-გრაფიკოსი ნიკოლოზ ჩერნიშკოვი) დარდობდნენ.

სამაგიეროდ, ჯერაც იყო მითქმა-მოთქმა 1940-იანი წლების რეკონსტრუქციის თაობაზე, რომელმაც მეტეხის ძველი ხიდი და მიმდებარე განაშენიანება შეიწირა, ე. წ. „ცისფერი მიზგითითურთ“. რამდენადაც მახსოვს, ამ „სამშენებლო ღონისძიებას“ არავინ იწონებდა, ყოველ შემთხვევაში, ვინც საზოგადოდ მსჯელობდა არქიტექტურის და, კერძოდ, თბილისის აღმშენებლობაზე. თუ არ ვცდები, დიდად არავის გახარებია ევგ. პატონის აგებული, მუხრანის 1911 წლის ლითონის, შეკიდული ხიდის (დღევანდელი თვალთახედვით უდაოდ ტექნიკური აზრის ძეგლის) დაშლაც. თვით მე ის ნამდვილად შემებრალა და შეიძლება, ამიტომაც არ მიყვარს ასე მისი შემცვლელი, ნ. ბარათაშვილის სახ. ხიდი, თუმც, ვგონებ, ობიექტურადაც ხარვეზიანი. და სხვა მხრივ კი,

მძიმე განცდად ჩამრჩა, 1960-იანი წლების შუა ხანაში, მტკვრის ხეობას აყოლებული აფეთქების მუდმივი ხმა – ასე იქმნებოდა მეტეხის კლდის ფერდის მორღვევით ვრცელი (ნეტავ საჭირო?) ბაქანი ვახტანგ გორგასლის ძეგლის უკან. შეიძლება ვერაფერი შვილი იყო ამ ქანდაკებისვე დასადგმელად მორღვეული მეტეხის სატუსაღოს უკანასკნელი კორპუსები (არქიტექტურულადაც ვერაფრით ღირებული და მეხსიერების მხრივაც მარტოოდენ უბედურების შემახსენებელი). მაგრამ ამ გაუგებარი მოედნის მოსაწყობად დაირღვა მეტეხის ღმრთისმშობლის ტაძრის გარემოსთან ისტორიულად არსებული მიმართება; თუ არ მოისპო, უკიდურესად გაძნელდა აქ წინანდელი ისნის ციხე-სიმაგრის ფარდი ანსამბლის მოფიქრება; რაც მთავარია, განადგურდა თვით ისნის ციხის უკანასკნელი ნაშთები, წმ. ჰაბო ტფილელის XIX საუკუნის (და ვინ იცის, რის შემცვლელი) სამლოცველოს ჯერ კიდევ არსებული ფრაგმენტები. არასოდეს დამავიწყდება უმწეო აღშფოთების გრძნობა, ყოველი ბათქის გაგონებაზე კრიჭას რომ შემიკრავდა და ალბათ ეს ერთი იმ მაბიძგებელთაგანიც გახდა, რამაც ხელობა ამარჩევინა.

1960-იანი წლების ბოლო, კიდევ ერთი სამანია „ისტორიული თბილისის“ იდეის გამოკვეთისა. ჯერ იყო და, 1967 წლის მაისში, ქართველ არქიტექტორთა VIII ყრილობის გახსნისათვის „ლიტერატურულმა საქართველომ“[1] (გასაგები მიზეზების გამო შედარებით ნაკლებ „საბჭოურმა“ და ქართული – მაშინ ლანდად თუ ინერციით, ჯერ კიდევ მობოგინე, 1970-იანი წლებიდან კი, როგორც დღეს იტყვიან, „ვირტუალურ“-წარმოსახვითი – საზოგადოებისთვის უფრო გულმისატანმა და მისაწვდომმა) დაბეჭდა ბ-ნი ნოდარ ჯანბერიძის წერილი „არქიტექტორი და ქალაქი“ (ლიტ. საქართველო, 1967, 20), რომლის III მუხლი ისტორიული ქალაქების მოვლა-პატრონობის საკითხს დაეთმო. აქ ბ-ნი ნოდარი აყენებს ნაკრძალი ზონების გამოყოფისა და ახალი ნაგებობების ძველს შეთანადების მოთხოვნებს; ვახტანგ ბერიძისა და ვახტანგ ცინცაძის საიმდროოდ გამოცემული წიგნებით, თინათინ ჩიჩუასა და თენგიზ კვირკველიას ნაკვლევით ზურგშემაგრებული და იგი ისეთი უყოყმანო სიმშვიდით საუბრობს, გეგონება, გარშემო მარტო თანამოაზრეები ჰყოლოდეს. ეს რომ ასე არ ყოფილა, აკადემიური სიდინჯის მიღმა რომ ცხარე დავა-კამათი იმალებოდა, გვეუბნება არქიტე-

[1] ქვემოთ დამოწმებული საგაზეთო წერილები იმ სტამბური მასალის ნაწილია, რომელსაც ათწლობით აგროვებდა ბ-ნი ვახტანგ ბერიძე, ახლა კი, მისი და მის მემკვიდრეთა ნებისაებრ, გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრის ბიბლიოთეკის საკუთრებაა. ჭეშმარიტად, ჩვენი მასწავლებლები იმირსოფლიდანაც გვეხმარებიან.

ქტორ ანზორ დავითაშვილის წერილი „ცხოვრება და არქიტექტურა“, ამჯერად – და ალბათ ეს არცაა შემთხვევითი! – ჩვენი ქვეყნის მაშინდელ „მთავარ“ გაზეთ „კომუნისტში“ მოთავსებული (12. III. 1968). აქ ჯერ წაიკითხავთ, რომ „იმის შენარჩუნების აუცილებლობა, რაც ნამდვილად ისტორიული და მხატვრული საგანძურია, უდაო“. ამის მერე კი – „ჩვენს არქიტექტორებს“ ხშირად უსაყვედურებენ, რომ თბილისს მათ დაუკარგეს მისთვის დამახასიათებელი ეგზოტიკურობა, თავისებური იერი, მასშტაბი და ბოლოს (მარქსისტული „მეცნიერული“ ფილოსოფიის „კანონების“ მოშველიებით!): „თანამედროვე მრავალსართულიანი სახლებით ძველი რაიონების განაშენიანება მოითხოვს ჰარმონიულობის, მასშტაბურობისა და თვით სილამაზის ცნების თავისებურ გაგებას, რომელსაც თანამედროვეობისადმი პრიორიტეტული, აღმამავალი ხასიათი უნდა გააჩნდეს – ანუ ძველი ემორჩილებოდეს ახალს, ვინაიდან ასეთი აუცილებლობა თვით ცხოვრების ლოგიკური საჭიროებიდან მომდინარეობს და პირდაპირ შეესატყვისება მატერიის განვითარების დიალექტიკურ კანონს“. მაშინაც, მითუმეტეს კი დღეს, ასეთი პირდაპირობით და ცოტათი მიამიტობითაც, ბევრი ადამიანი როდი ილაპარაკებს, დედა აზრი კი, დროით უახლესის უცილობელი „პროგრესულობა“ და, ე. ი. უკეთესობა, რაც, ბუნებრივია, „წინანდელის“ დათმობით და დიდწილად გაქრობით უნდა დამთავრდეს, სრულ შესატყვისობაშია იმ, ასე ვთქვათ, „არქიტექტურულ იდეოლოგიასთან“, რაც XX საუკუნის დასაწყისიდან დღევანდლამდე წარმართავს არქიტექტურულ თეორიასა და პრაქტიკასაც! სხვაგანაც და ჩვენშიც რამდენჯერ გვსმენია, მათ შორის ნამდვილად პატივსაცემთა და გონიერთაგანაც – ძველის შენარჩუნება შეუძლებელი და არასაჭიროაო, ცხოვრების საწინააღმდეგოაო; ამ „ტალახით ნაშენ“ ქოხმახებს რა დაიცავსო და ა. შ. თანადროულად კი არსებობდა და დღესაც არსებობს სხვაგვარი ხედვა, რომლის მომხრენი ასევე თავისას ცდილობდნენ. ძნელი სათქმელია, ეს სამსჯელო საგანმა თავისით მოიტანა, თუ ეს მხოლოდ განაზრახი პოლემიკა გახლავთ, ეს კია – 1968 წლის 17 მაისს, კვლავ „ლიტერატურულ საქართველოში“, დაისტამბა ბ-ნი ვახტანგ ბერიძის – „შევუნარჩუნოთ თბილისს თბილისური სახე“ და მას (თითქმის ერთი წლის მანძილზე!) გამოხმაურებათა მთელი წყებაც მოჰყვა. ბ-ნი ირაკლი ციციშვილი, თენგიზ კვირკველია, ნოდარ მგალობლიშვილი, იური სართანია თანახმიერად მსჯელობენ სიძველის მნიშვნელობაზე ადამიანთა ცხოვრებაში (როგორც დღეს იტყვიან „ადგილის სულსა“ თუ „ადგილის ძალმოსილებაზე“), იმ ღონისძიებებზე, რასაც მიმართავენ დასავლეთსა და აღმოსავლეთ

ევროპაში ძველი უბნების გადასანარჩუნებლად, კერძო საკითხებზეც (მაგ., საცხოვრებელი პირობების გაუმჯობესებაზე, შიდა გადაგეგმარების ხარჯზე გარე იერის შეუცვლელად). კარგად ჩანს, რომ ჩვენებური სიძველეთდამცველები ერკვევიან დარგის პრობლემებში, მის სიახლეებშიც გათვითცნობიერებულები არიან, ნუ დავივიწყებთ, რომ ანსამბლების, და არა ცალკე „ძეგლების“, დაცვა მაშინ ყველგან ახალი ხილია.

მაგრამ, დახეთ, რა სევდიანი პარადოქსია – სწორედ იმ ხანებში, მეტად უცნაური საბაბით – მტკვრის მოდიდებამ დატბორა – ერთიანად აღიგავა პირისაგან მიწისა ე. წ. რიყე, მთელი მტკვრისპირა უბანი, უცვალებლობაში ისე გარინდებული, რომ ერთგან კედელზე დახატული აბრა „Каретный сарай“-ც კი იყო ხელუხლებელი. ამ ნგრევის თვითმიზნურობას ისიც ჩინებულად ააშკარავებს, რაოდენ სადავიდარაბო შეიქნა მერე ძველი სახლების და საწყობების ნაალაგევისთვის დანიშნულების მიცემა და მისი დაგეგმარება – ეს მხოლოდ შარშან, 2010 წელს, 42 წლის შემდეგ მოხერხდა! და სულ მთლად გაუგებარი გახლდათ გადმოღმა, მეტეხის ხიდის ახლოს, შიგ მდინარეში მდგარი, თაღ-კამარებზე გადაყვანილი აივნებშემოვლებული ქარვასლის აღება – ის ვიღას და რას უშლიდა? საზოგადო მდგომარეობის სიმძიმეს ზემოხსენებული ი. სართანიას მოყვანილი ასეთი მონაცემიც გვისურათებს – 1930-იანი წლების გასულს „აღრიცხული მხატვრული მაღალი ღირსების ასი აივნიდან, დღეს მესამედიც (ე. ი. 30-ზე ნაკლები! დ. თ.) აღარ შემოგვრჩაო“ (ისევ „განაშენიანების თაობაზე“, *ლიტ. საქ.* 14. III. 1969).

მიუხედავად ასეთი, არც თუ დიდად სანუგეშო მდგომარეობისა, ძეგლთადამცველნი ყველა ღონეს ხმარობდნენ არა მხოლოდ რაც შეიძლება მეტი ფასეული ნაგებობის გადასარჩენად, არამედ საზოგადოებრივი მხარდაჭერის მოსაპოვებლადაც. ამას ემსახურებოდა არა მარტო ზემოხსენებულთა სამეცნიერო შრომები თუ მსგავსი წერილები, არამედ, მაგალითად, ხუროთმოძღვრული გზამკვლევები (თუნდაც ნოდარ ჯანბერიძის, სიმონ კინწურაშვილის და მერი კარბელაშვილის) და, ასე განსაჯეთ, ელენე ახვლედიანის და მის თანამდგომ მხატვართა (მაგ., რუსუდან ჯავრიშვილის), გამოფენები, რომელნიც თავისთავადაც და მათზე დაბეჭდილი რეცენზიებიცა თუ ტელეგადაცემებიც, ნაშენი მემკვიდრეობის ღირებულებებზე, მის მშვენიერებაზე, სიტყვიერი თუ სახვითი „ქადაგება“ იყო ხოლმე. ერთი რამეცაა სათქმელი: დავით კაკაბაძესთანაც და მომდევნო ათწლეულებშიც, „ძველი“ – თბილისის შუასაუკუნოვან ბირთვს, ხოლო „ღირებული“ – მიახლოებით, 1860-იან

წლებამდე აშენებულს ნიშნავდა (მხოლოდ ვ. ბერიძე თვლის საჭიროდ თავის ნახსენებ წერილში სალალაკ-მთაწმინდის უბნებში ახალ მშენებლობაზე მეთვალყურეობას, რათა არ შეილახოს ბუნება-არქიტექტურის თანაფარდობა). ამას ჩემი პირადი განაცადითაც ვადასტურებ – თუმც თავს XIX საუკუნის „ბურჟუაზიული“ თბილისის (სალალაკს, შოთა რუსთაველისა და აწინდელი დავით აღმაშენებლის – იმხანად პლეხანოვის, მანამდე კი მიხეილის – გამზირების მიმდებარე, მთაწმინდის, ვერეს) ქუჩაბანდებშიც მყუდროდ და კარგად ვგრძნობდი, თვალით შეკიდულ აივნებსა თუ „ტოსკანური“ სვეტნარებით და „აღმოსავლური“ დაჭრელებული თაღებით მოვლებულ ეზოებს დავეძებდი, რომელნიც ამ „ახალ“ ნაწილსაც დედაქალაქისას „სიძველის“ ხიბლს სძენდნენ...

ამიტომაც ლოგიკურიც ჩანდა და დიდი გამარჯვებაც იყო, როდესაც, როგორც იქნა, 1975 წელს, ნაკრძალად სწორედ კალა და ისანი გამოცხადდა. „ჩანდა“-მეთქი, რადგან რამდენიმე წელიწადში დავინახეთ, როგორ შეიძლება მოეკრძალო, გინდა აღადგინო კრძალვის და გულისყურის გარეშე. მხედველობაში, რასაკვირველია, 1979-1984 წლების გაქანებით დიდი რესტავრაციები მაქვს, დიდრონ უბნებს „თბილისობის“ მაშინვე გამოგონილ „დღესასწაულს“, ასე ვთქვათ, „დეკორაციად“ რომ უმზადებდა. იმ წლებში მათზე თითქმის სულ ხოტბა ისმოდა და იწერებოდა და ქებათა-ქებაში ვერ გაიგონებდით, მაგალითად, ბ-ნი ირაკლი ციციშვილის არაერთხელ გამოთქმულ შეგონებას, ზედმეტი „გალამაზება“ ნუ გინდათ, თქვენ გემოზე სიძველეს ნუ ასხვაფერებთო. ალბათ, ამ სამუშაოებზე არც შევჩერდებოდი, რომ არ აღმომეჩინა სრულიად დავიწყებული რეცენზია, რომლის დაწერაში გიორგი ბერიძესა და სამსონ ლეჟავასთან ერთად მიმიღია მონაწილეობა და რომელიც ყოველწლიურ, ერთჯერად გაზეთ „მხატვარს“ დაუბეჭდავს, თუმცა საზოგადოებრივად ეს თითქმის რომ დაუბეჭდაობის ტოლფასია. რაკი იმჟამად ხმა მაინც ამოგვიღია, ახლაც მაქვს პირი ცოტაოდენი ვთქვა, უფრო ზუსტად, გავიმეორო, რაკი მას აქეთ აზრი არ შემცვლია. შეიძლება ითქვას, ყველაფერი რაც გაკეთდა უვარგისი და დასაწუნიაო? რაღა თქმა უნდა – არა. ისიც საკმარისია, ჟ. შარდენის ქუჩა ან ბამბის რიგი ვახსენოთ, იქიდან მოკიდებული თბილისელებისთვის ეგზომ საყვარელი. თავისთავად დასაწუნი არც ძველი გალავნის გამოჩენაა ნ. ბარათაშვილის ქუჩის ჩამოყოლებით, ზოგიერთი სხვა რამეც. ოღონდ ხარვეზთა სიმრავლეც არაა დასამალი, რომელთა თავი და თავი მეცნიერული სიზუსტის, საზოგადოდ, კვლევის უგულებელყოფა და რაღაცნაირი პრინციპული ნებისმიერობაა – ხშირად მიფიქრია, არ-

ქიტექტორები აქ ისე ირჯებოდნენ-მეთქი, როგორც დამსურათებლები ან სცენოგრაფები, ერთი ან რამდენიმე დეტალით რომელიმე ქალაქის (ამჯერად – თბილისის, არა, „ტფილისის“) ნახევრად მეტაფორული სახების შექმნისას. ჩვენთან ამ „მეტაფორად“ აივანი აღმოჩნდა, უმეტესად – შეისრულთაღიანი, ხშირად იქ მიბმული, სადაც არ ყოფილა და ხშირადვე ისეთნაირად, როგორიც ვერ იქნებოდა (მაგ., სხვადასხვა სიგრძის აივნები ორსართულად, ერთმანეთის თავზე); სისადავე-ზომიერების ნაკლებობისთვის დამახასიათებელია ნ. ბარათაშვილის ძეგლის უკან მდებარე სახლების არქიტრავიანი აივნების (ისინი მშვენივრად ჩანს XIX საუკუნის ფოტოსურათებზე) დაჭრელებულთაღიანით შეცვლა, ან საქართველოსთვის სრულიად შეუსაბამო „ესპანური“ თუ „ჩრდილო-აფრიკული“ თეთრი, შავაივნიანი შენობა, სადაც ე. ახვლედიანის სახ. ბავშვთა ხელოვნების გალერეა და თინ. თუმანიშვილის სახ. თოჯინების მუზეუმია განთავსებული... ნიშნეულია, ახალ მოცულობათა წილი და ადგილიც – ასე, ანჩისხატის ეკლესიის აქეთ-იქით ძალზე თვალშიმოსახვედრი რესტორანი და, განსაკუთრებით, „ლაღიძის წყლები“ (ახლა კიდევ უფრო გაზრდილი და „გათვალსაჩინოებული“ სასტუმრო „ამბასადორი“) წამოიმართა... ახლა დანაკარგებს არ იკითხავთ? განუსჯელად, გამოუკვლევად მოისპო ნ. ბარათაშვილის მარჯვენა მხარის წინა პირი – კი, ბატონო, ძველი ზღუდე კი დავინახეთ, მაგრამ ის როგორღა გავიგოთ, რა დავკარგეთ, უდოკუმენტაციოდ და, სულ ცოტა, უფიქსაციოდ? ერთი მშვენიერი რამ რომ გაქრა, დანამდვილებით ვიცი – ყველას ემახსოვრება ნახევარწრიული ბურჯი მასზე უტყუარი სიძველის აივნებით; ახლა ის ქუჩაშია „გამოჭენებული“, ადრე კი ორ ფრთად გრძელდებოდა და სამმხრივ „მოაივნებულ ეზოს წარმოქმნიდა; შუაში, ქვემოთკენ კი დამშრალი წყაროს თასი იყო, წყლის გადმომყვანი ლომის თავითურთ... ამათ რაღას ემართლებოდნენ, რატომ მოანგრიეს? არასოდეს წამეშლება მეხსიერებიდან, როგორ ვიდექით 1969 წლის 2 იანვარს ირინე ელიზბარაშვილთან და, ვგონებ, მერი მამარდაშვილთან ერთად ამ უკაცრიელსა და მდუმარე სივრცეში, მოვარდისფრო აივნების წინ კი ფარფატ-ფარფარტით დიდრონი ფიფქები ეშვებოდა... ან როგორ დაავიწყდება კაცს, როგორ ჩაიფლა მიწაში უგვანი ხუხულების მოცილების შემდეგ, ანჩისხატის გვერდით მიკვლეული პირველი სართული (სარდაფიანად), XVII საუკუნის საკათალიკოსო სახლი და ესეც სამადლოდ „მოგვიგდეს“, თორემ თავიდან დანგრევას უპირებდნენ და იგი მხოლოდ არქიტექტორ-რესტავრატორების ნამდვილმა თავდადებამ იხსნა.

თუ, ასე ვთქვათ, ნივთიერ სიბრტყეზე სიძველის გულშემატკივართა წარმატებას ფრიად ნაწილობრივი თუ ეთქმის, თბილისელთა განწყობილების მხრივ გასაოცარი წინსვლა გამოჩნდა. 1960-იან წლებში, XIX საუკუნის საცხოვრებლების დამცველს, გამოხატულ-ჩამოყალიბებულს მაინც, იშვიათად თუ ნახავდით. უმეტესობას, საზოგადოდ, „ყველაფერი ძველის“ მიმართ კეთილგანწყობილთაც კი, ეჭვში აგდებდა ძველი თბილისური სახლების მდგომარეობა. უსაჭიროესი საყოფაცხოვრებო პირობების არქონა, უზომო სივიწროვე და თუ ვინმე (მაგ., ზემონახსენები ნიკოლოზ ჩერნიშკოვი ან რეჟისორი მიხეილ თუმანიშვილი) ისტორიულ განაშენიანებას სიტყვას შეაწევდა, პასუხად უფრო ხშირად გაისმოდა „იქ მცხოვრებლებმა რა დააშავეს, აბა თქვენ გეცხოვრათ იმ უწყალსადენო, უგათბობო, ჩამოფხავებულ სახლებშიო“. 1980-იანი წლების დასაწყისში კი ჩემმა მოგვარემ და მეგობარმა, არქიტექტორმა მარინე თუმანიშვილმა საგანგებო გამოკვლევა აწარმოა და დაადგინა, რომ თბილისის ბინადართა უმრავლესობას (ნახევარზე ბევრად მეტს) ჩვენს ქალაქში ყველაზე მეტად მისი ისტორიული ცენტრი ეძვირფასება და აუცილებლად მიიჩნევს, მის სამომავლოდ შენარჩუნებას. იმ წლებში, ჩვენ ასეთმა შედეგმა ძალიან კი გაგვახარა, მაგრამ რამ მოიტანა ასეთი გარდატეხა, ამას 2004-2005 წლებშიღა ჩავუფიქრდით, როდესაც მოულოდნელად სავსებით საპირისპირო ვითარება დავადასტურეთ (ესეც ქ-ნი მარინეს ახალი მონაცემებითაა შემტკიცებული!). პირადად მე აზრის ხელახალი შეტრიალება „ურბანული მემკვიდრეობის“ წინააღმდეგ მანამ არ ვირწმუნე, ვიდრე ჩემთვის უახლოესი, უდაოდ განათლებული, კულტურული, უანგარო ადამიანებისგანაც არ გავიგონე, ჩვენი მამა-პაპისეული (ერთი, ასე, 150-160 წლისა!) სახლები არაფერს წარმოადგენსო. სხვა არაერთთან ერთად[2], ამ ჩვენთვის სავალალო ცვლილების მიზეზი ისიცაა, რომ ჩვენებური თქმისა არ იყოს, „თავი ქუდში“ გვეგონა და აღარ ვიზრუნეთ იმაზე, როგორ, რა სახით შეგვეხსენებინა ჩვენი თანამოქალაქეთათვის რაოდენ მოსაფრთხილებელია მრავალი თბილისური ნაგებობა, თუგინდ წაფერდებული და დანაპრალებული. რაც ასევე აღსანიშნავია, შემოსანახი „ისტორიული ცენტრი“ მარინე თუმანიშვილის მასალებში უკვე არა მხოლოდ შუასაუკუნოვან, არამედ თითქმის მთელ გასაბჭოებამდელ თბილისს მოიცავს.

[2] ერთ-ერთი, მაგ., ქ-ნი მარ. დიდებულიძის მართებული მითითებით, ბინების ისეთნაირად პრივატიზაცია გახდა, როდესაც ჯერ ერთი ყველა მობინადრემ თავისი ფართობი დაისაკუთრა და ყოველ შენობას მრავალი პატრონი აღმოუჩნდა; მეორეც, უსახსრო ადამიანებს, მათთვის მოულოდნელად, დაეკისრათ დაძველებული სახლების მოვლის პასუხისმგებლობა.

დანამდვილებით ამ ნაკვლევისგან დამოუკიდებლად, თუმც, უსათუოდ იმდროინდელი განწყობის ასახვად კი, 1985 წლის 15 თებერვალს გამოქვეყნდა ცნობა, საქართველოს მაშინდელი ხელისუფლების (კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის და საქართველოს საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკის მინისტრთა საბჭოს მიერ) თბილისის ისტორიული ნაწილის სახელმწიფო დაცვის გაუმჯობესების თაობაზე 29. I. 1985 მიღებული გადაწყვეტილების შესახებ. ეს, პირველ რიგში, ნიშნავდა დასაცავი ზონის გავრცობას, რადგან საიმდროოდ განსაკუთრებით დიდი მნიშვნელობა შეუძენია „XIX და XX საუკუნეების მიჯნაზე ქალაქის თავდაპირველი ბირთვის გარშემო წარმოქმნილ უბნებს“ (*კომუნისტი,* 15. II. 1985). მართლაც, „ისტორიული ნაწილი“ გააფართოვეს და ახლა მან დაიტია დიდი ფართობი – მტკვრის გაღმა-გამოღმა ასე, მიახლოებით, სამასი არაგველის ძეგლიდან ვიდრე ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თსუ-ს პირველ კორპუსამდე. საამისო წინადადების წარმდგენად ოფიციალურ შეტყობინებაში დასახელებულია თბილისის სახალხო დეპუტატთა საქალაქო საბჭო, ისტორიის, კულტურის და ბუნების ძეგლთა დაცვისა და გამოყენების მთავარი სამეცნიერო-საწარმოო სამმართველო, საქართველოს სსრ სახმშენი, გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი და საქართველოს არქიტექტორთა კავშირი, თუმცა საბოლოოდ ყველაფერი ორ ადამიანამდე დადის. მაშინვე შევამჩნიეთ, რომ ეს სამთავრობო დადგენილება განსაკუთრებით გულთან მიიტანა და თავის პირად საქმედ მიიჩნია ბ-ნმა ვახტანგ ბერიძემ. იმასაც მივხვდით, რომ ის არსებითად, მისი და ბ-ნი ირაკლი ციციშვილის შეერთებული ქმედების ნაყოფია. ბ-ნი ვახტანგის არქივის გარჩევისას კი აღმოჩნდა, რომ სამთავრობო გადაწყვეტილება ძირითადად მისი შედგენილია, ხოლო შესაბამის საგაზეთო ამონაჭრებზე კი („საქინფორმის“ ზემოთ დამოწმებული ცნობა და ირაკლი ციციშვილის წერილი – *Вечерний Тбилиси*, 22. III. 1985 – ახლადდადგენილ დაცვის ზონებზე), რაც მის დანატოვარში უმაგალითოა, წაწერილია: ერთზე, „ჩემი პროექტი“ ხოლო მეორეზე – „ჩემი წამოწყების შედეგი“.

რასაკვირველია, ბ-ნი ვახტანგის მონაფიქრი ქაღალდზე დარჩებოდა, რომ არა ძეგლთა დაცვის სამმართველოს უფროსის, ბ-ნი ირაკლი ციციშვილის თანამოაზრეობა და თანადგომა. შეიძლებოდა გვეფიქრა, რომ მესამე ქმედითი „მოქმედი პირი“ არქიტექტორთა კავშირი იქნებოდა, ყველა ნიშნით კი მან უფრო „ჩათრევას ჩაყოლა“ ამჯობინა. საზღვრების გავლების მონაწილე რამდენიმე არქიტექტორისგან ამ ღონისძიებაზე უცნაურად ორჭოფი, თითქმის აგდებული მოგონება მო-

მისმენია. სულ ცოტა ხნის წინათ კი, როდესაც შეკრებაზე ახალი საქალაქმშენებლო წესების შემუშავებისადმი მიძღვნილ თათბირზე ქ-ნმა მარიამ დიდებულიძემ „თბილისის ისტორიული ნაწილის“ საგანგებო სტატუსი ახსენა, ერთმა ყველასთვის ცნობილმა და „ძველ თბილისში“ ნამუშევარმა არქიტექტორმა დაუფარავად, უდიერად მოიხსენია თბილისური არქიტექტურული მემკვიდრეობაცა, მისი დამცველნიც და პირადად ბ-ნი ვახტანგიც. თუ ახლა დასაცავის საგრძნობი გაზრდის მიზეზებს მოვიკითხავთ, მათგან უპირველესად მუდმივი ნგრევით გამოწვეული მეტად არსებითი დანაკარგები უნდა ჩაითვალოს.

აქ რამდენიმე მაგალითს დავასახელებ, ჩემთვის განსაკუთრებით დასამახსოვრებელს: 1958 წლიდან 1980-იანების შუა ხანამდე აიღეს შენობები შოთა რუსთაველის გამზირზე ე. წ. მელიქ-აზარიანცის სახლსა და მარქსიზმ-ლენინიზმის ყოფილ ინსტიტუტს შორის (მათ შორის, 1840-იან წლების ფოსტა – მე ის სიზმრისეულად მახსოვს – და ლითონისაივნიანი სახლი XIX საუკუნის II ნახევრისა), მათ მომდევნოდ კი რ. თაბუკაშვილის (იმხანად ბანძელაძის) მარცხენა მხარის დასაწყისი სახლების (მათგან ერთი „თბილისური“, შეკიდულაივნიანი, ვგონებ, მდივნის ოჯახისა, ალბათ 1840-1850-იანი წლებისა და XIX საუკუნის ან XX საუკუნის დამდეგის ტელეგრაფი) ნაცვლად პირველად გაიჭრა ქუჩა და აშენდა სასტუმრო „ივერია“, შემდგომ ახალი მთავარი ტელეგრაფიც აიმართა; ამას გარდა ააგეს შემინული კაფე (“დროებით“, სულ 20 წლით! თუმც, ის მოახატვინეს რევაზ თარხან-მოურავს! მხატვრობა ცხადია, მისი აღებისას დაიღუპა). პირველი ორი ზომებითა და (მეტადრე ტელეგრაფი) დამუშავებითაც მკვეთრად განსხვავდება წინანდელი განაშენიანებისგან და არც ერთმანეთს ეხამება; მას შემდეგ, რაც 1980-იან წლებში აქ უზარმაზარი სიბრტყე, ე. წ. „მოედანი“ გაჩნდა, ურთიერთშეუსაბამობა კიდევ უფრო გამოაშკარავდა და თვალსაჩინო შეიქნა „ივერიის“ მაღლივი და გვერდითი დაბალი ფრთის შეუწონასწორებლობაც (ის გამოასწორა შენობის ბოლოდროინდელმა რეკონსტრუქციამ). მაშინვე გამოვლინდა სრულად XIX საუკუნის მშენებელთა გათვლის სისწორეც – აღებული შენობები აგვარებდა ჰაერის ნაკადების მოძრაობას, რომელნიც ახლა აქ ერთმანეთს ეხლება და ამიტომაც „მოედანზე“ მუდამ ქარია, მეტადრე ზამთარში შემაწუხებელი და კიდევ: „ივერია“ 1967 წელს, დასრულებისას, მთელი ქალაქისთვის გამოკვეთილი ვერტიკალური მახვილი გახდა, რაც შინაარსობრივად (გნებავთ, ნიშნობრივად), ვერ უნდა იყოს გამართლებული – მართლაც და რატომ უნდა იყოს ქვეყნის დედაქალაქში მთავარი აქცენტი სასტუმროზე? ამ მხრივ

გაცილებით გასაგებია მთაწმინდის კალთაზე, ძველ სალალაკში 1979 წელს კიდევ ერთი ვერტიკალად ჩადგმული საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის (ახლა სახელმწიფო კანცელარია) შენობა. აქ აქცენტი სწორედაც სახელმწიფოებრივ მნიშვნელოვნებას (თავდაპირველად – უმთავრესობასაც!) გამოკვეთს. ამასთან კი, მან არა მხოლოდ დაარღვია ქალაქის ამ მონაკვეთის სივრცითი მთლიანობა, არამედ მთელი უბნისა და ძველი პარკის გარკვეული ფართობის განადგურებაც მოითხოვა. ამას გარდა, მისი აშენებით, თუ სამუდამოდ არა, სადიდხანოდ მაინც შეფერხდა 1970 წლის გენერალური გეგმის ყველაზე ზუსტი მიგნების, სამთავრობო დაწესებულებების აკაკი წერეთლის გამზირის მიდამოებში გადატანისა და გარეთუბან-მთაწმინდის განტვირთვის განხორციელება.

1960-იანი წლების დასაწყისში მეტროს სადგური „რუსთაველის“ ასაშენებლად გააქრეს მ. კოსტავას (იმჟამად ვ. ლენინის) ქუჩის მთელი კვარტალი. აქ ყველაზე მეტად მანატრებს თავს (მისი ფოტოსურათიც ვერსად ვნახე!) ერთი „მოდერნული“ სახის განხორციელება ჩემს მეხსიერებაში ბაცი მწვანე, ზემოთ „ჩამოფენილი“ ნაძერწი ფოთოლ-ყვავილებით (ამდაგვარი ევტიხი ჟვანიას სახლს აქვს, შოთა რუსთაველის გამზირზე, კავშირგაბმულობის სამინისტროს გვერდით). 1980-იან წლებში ისევ და ისევ მოედნის მოსაწყობად გ. ახვლედიანის (ადრე ს. პეროვსკაიას) და მ. კოსტავას ქუჩებს შორის დაანგრიეს XIX საუკუნის შუახანების, ჯერ გენერალ ყორღანოვის შემდგომ კი ძეგველაშვილების კუთვნილი სახლი ძველი აფთიაქითურთ და დიდრონი, საცხოვრებელი სახლი მიხეილ ჯავახიშვილის (ადრე ელბაქიძის) დაღმართზე.

ნაკლებად „გახმაურებულ“ დანაკლისთაგან შემიძლია გავიხსენო, მაგალითად, ორჯერად – 1950-იანი წლების ბოლოს და 1970-იანებში, ვერეს (მაშინ ს. კიროვის სახელობის) პარკის მიმდებარედ, მ. კოსტავას ქუჩისპირა მთელი წყება (მათგან ერთი უგრელიძეების – სახელგანთქმული პედიატრის, მარიამ უგრელიძისაც იყო და დიდმა სანათესაომ აქ ლამისაა მთელი საუკუნე იცხოვრა) მკვიდრი სახლები (თუ სწორად ვაიგივებ, ზუბალაშვილებისა) თავისუფლების (ადრე ვ. ლენინის) და ლ. გუდიაშვილის (ადრე ლ. კეცხოველის) ქუჩის კუთხეზე ე. წ. „ცეკავშირის“ შენობის დასადგმელად. უნივერმაღი „თბილისის“ მშენებლობას (დასრულდა 1975 წელს) წაყვა რევოლუციამდელი ქართული (ახლა ა. გრიბოედოვის სახ. რუსული) თეატრისათვის შელახული პირვანდელი იერის დაბრუნების უკანასკნელი შესაძლებლობა.

რაღა თქმა უნდა, ეს სულაც არ არის ყველაფერი – არ მიხსენებია, მაგალითად, კალოუბნის წმინდა გიორგის ეკლესია (მას კინოთეატრი „რუსთაველი“ ჩაენაცვლა) სადაც, ისევე, როგორც ქვაშვეთის ტაძარში, ათიათასობით მოსულთ აუგეს წესი 1923 წელს კოტე აფხაზსა, და მასთან ერთად დახვრეტილებს; XVIII საუკუნის ღირშესანიშნავი „ჯიგრაშენის“ ეკლესია (მონოფიზიტური, არქიტექტურით კი „ტფილისურ“-ჩვენებური); უმრავლესად დანგრეულთა ადგილზე დგას კოლმეურნეობის მოედნის, სალალაკის, მთაწმინდის და კ. მარჯანიშვილის მოედნის 1930-70-იანი წლების შენობებიც.

ერთი ყველაზე გაუგებარი მაშინდელი მოქმედება, ჩემს თვალში მაინც, გალაკტიონ ტაბიძის ქუჩაზე მდგარი ერთი სახლის განადგურება იყო – იგი გერმანელმა, ალბერტ ზალცმანმა (1833-1897) ძლიერ თავისებურად გადაწყვიტა: თითქოს სამი აივანგადმოკიდებული „ტფილისური“ სახლი შეატყუპა[3] და ძალიან ნაცნობ-ჩვეული, თან კი მასშტაბმომატებული ნაგებობა მიიღო. 1980-იან წლებში რატომღაც მისი ნგრევა დაიწყეს და ვიდრე გაანახევრებდნენ, ამ „სამუშაოებს“ ძეგლთა დაცვის ერთი მესვეურთაგანი (მგონი, სამმართველოს უფროსად ნამყოფი ბ-ნი უჩა ბაქრაძე) აღუდგა წინ, უმალვე განგაში ატეხა და ქალაქის გამგეობას სამუშაოების შეჩერება მოუხდა. ოღონდ ზუსტად მონანგრევის ხაზზე, ჩამოგლეჯილი გვერდი უბრალოდ აფიცრეს და სახლმაც ნელ-ნელა გადმოხრა დაიწყო... ამის გამო, ბ-ნმა ირაკლი ციციშვილმა მითხრა – არ გეგონოს, ეს უცაბედი იყოს, ქალაქის ხელისუფლება განზრახ არ ამაგრებს შენობებს, ვიდრე ისინი საავარიო გახდება, დაიქცევა და ადგილი გათავისუფლდებაო... მაშინღა მივხვდი, რამ წარმოშვა კალაში უცნაური, უსწორმასწორო, ალაგ ვითომდა „გამწვანებული“ სიცარიელეები; იმასაც მივხვდი, რა ბედი ეწია ერთ ჩემს უსაყვარლეს, არსენასა და მთაწმინდის ქუჩების გადაკვეთის ახლოს მდგარ სახლს. იგი ასე, 1850-იანი წლებისა იქნებოდა; ვიწრო ქუჩისპირა ეზო და მის თავზე გადმოკიდებული მერქანჩამუქებული მეზონინიანი, ტოსკანურსვეტებიანი აივანი (დაძერწილი ნიღბებით, ღიობების ასწვრივ) მუდამ უკაცრიელი (თუ ეს ჩემი ბავშვური ფანტაზია იყო?) პატარაობაში ჯადოსნურად, არ ვიცი „ჰენზელისა და გრეტელის“ ზღაპრიდან, არ ვიცი, ჰ. კ. ანდერსენის „ძველი სახლიდან“ გადმოსულად მეჩვენებოდა. მერე და მერე ის წამოიფერდა და ერთ გავლაზეც მის მაგივრად ტრაპეციული ნაკვეთი დამხვდა, უბანს აქამდე იარად დამჩნეული. ძნელი წარმოსადგენი არ

[3] ამიტომაც მისი ნახევრის ფოტო (ვ. ბერიძე, *თბილისის ხუროთმოძღვრება*, II, თბ., 1963, ტაბ. 48, 2) დასრულებულ შენობად გამოიყურება;

არის, რა დღეში იქნებოდა ჯერ კიდევ 1967 წელს (იხ. ნ. ჯანბერიძის ზემოდამოწმებული წერილი) ამორტიზებული ნაგებობები XX საუკუნის ბოლო ათწლეულის დამდეგს...

XIX საუკუნის უბნებისადმი დამოკიდებულების შეცვლას, საგულვებელია, ხელი არქიტექტურული აზრის საერთო მდგომარეობამაც შეუწყო. 1960-იანი წლების მიწურულიდან ხელოვნების ისტორიკოსებმაც და პროექტანტ-ხუროთმოძღვრებმაც სხვანაირად შეხედეს 1900-იანი წლებიდან წამყვან ქვეყნებსა და წამძღოლ მეცნიერთა თუ პრაქტიკოსთაგან ათვალისწუნებულ წინა ასწლეულის „ისტორიზმსა“ და „ეკლექტიზმს“ (სხვათაშორის, იმდროინდელ მხატვრობა-ქანდაკებასაც). მთელ მსოფლიოში ახლა კი პოსტმოდერნულმა „პლურალიზმმა“ (ხელოვნებათმცოდნეობითად – „ნეოეკლექტიკამ“) ერთი სიკეთე კი მოგვიტანა, გამოაჩინა XIX საუკუნის არქიტექტორთა ღირსებები (ფართო განათლება, პროფესიონალიზმი...) და მათი ნაშენების ფასეულობაც. ჩვენში პრაქტიკულად ამან ბევრი ვერაფერი მოგვცა – ახლადგამოცხადებულ „ნაკრძალში“ კვლავაც გამალებით ხან რა ინგრეოდა და ხან რა, არქიტექტორთა გუნება-განწყობაც ისეთივე დარჩა – არ დამავიწყდება, რა გულმოწყალე, ირონიულ კილოზე მეუბნებოდა იმავ 1985 წელს ძველთაძველი გვარის ერთი ხანდაზმული ქალბატონი – თბილისში შესანარჩუნებელი და ღირებული ხომ არაფერიაო[4]...

ასე მოვედით 1991 წლამდე და მრავალთაგან ამდენი ხნის ნანატრ დამოუკიდებლობაშიც შევაბიჯეთ... ახლა, ოცი წლის თავზე, ბევრ რამეზე შეიძლება მსჯელობა – უთუო მონაპოვარზეც და ბევრჯერ გადაულახავ სიძნელეზეც. კარგიც და ავიც, დადებითიცა და უარყოფითიც ხუროთმოძღვრული მემკვიდრეობის მოვლა-პატრონობის მიმართულებითაც საკმაოდ არის და ამის თაობაზე მრავალი მხრიდან შეიძლება საუბარი. აი, რაც საკუთრივ ურბანულ და ნიშანდობლივ თბილისურ სიძველეებს შეეხება, აქ – ხელოვნებათმცოდნეთა და ძეგლთა დამცველთათვის მაინც მზერას უპირველესად ნაკლი ხვდება: ძველთა შორის შეუსაბამოდ დიდი და თავადაც უფრო ხშირად ბევრი ვერაფერი ან სულაც უგვანი შენობები, აღდგენა-შეკეთებისას გულგრილობა პირვანდელისადმი, მისი ახლით ან მინაბაძით შეცვლისადმი მიდრეკილება, გაუმართლებელი ჩარევა, კონსტრუქციული სისუსტის მომიზეზებით ნამდვილის ახლადნაგები (თან სხვა მასალით!), არცთუ ზედმიწევნითი

[4] თბილისის დაცვის პრობლემების შესახებ, მეტადრე 1970-80-იანი წლებისთვის იხ. И. Цицишвили, Реконструкция-регенерация старых регионов городов Грузии, Тб., 1988. აქვე მინდა მადლობით მოვიხსენიო ქ-ნი მარინე ყენია, რომელიც ზოგიერთი თარიღის მოძიება-დაზუსტებაში დამეხმარა.

„ასლებით“ შეცვლით გატაცება და ა. შ. ეს ჩამონათვალი, ალბათ, სრული არ არის, ასეთი კია იმ მოვლენათა რკალი, რომელნიც შეშფოთებასა და აღშფოთებასაც იწვევს. მეჩვენება კი, რომ გრძნობას აყოლილნი ნაკლებად ვმსჯელობთ, ნაკლებად ვახდენთ, როგორც იტყვიან, პრობლემათა იდენტიფიკაციას.

პირველი, რაც ამ საკითხთა განსჯისას თითქმის არ ითქმის, ისაა, რომ ეს ყველაფერი სამწუხაროდ! – არ ახალია, ძველია. ესაა მხოლოდ – შეთხელებულ-გამეჩხრებული ნაშენი „ქსოვილის“ ყოველი შემდგომი „გამორღვევა“ თუ „დაკერება“ სულ უფრო საზიანოა, სულ უფრო გამაღიზიანებელიც. არავის უანგარიშია, ხოლო ისედაც ნათელია, რომ რაც ჩემს თაობას ახსოვს, სულაც არ ყოფილა „ავთენტური“, (თან 1801-1921 წლებს შორისაც ხომ ცვალებადი და ისიც გასარკვევია როგორ, რა გეზით) ძველი „ტფილისი“ და ყოველი ახალი დანაკარგიც მეტად გვემწვავება, ისედაც დასახიჩრებულის გაქრობად განიცდება. ვნახოთ ახლა, ობიექტურად რის პირისპირ ვდგავართ.

ჯერ სულ ზოგადად: მაცხოვარი ბრძანებს: „არავინ შთასხის ღვინოჲ ახალი თხიერსა ძველსა (მარკ. 2:22, ლუკა 5:37) ანუ ახლებურს ძველ ფორმებში ვერ მოაქცევო. ჩვენ კი, გადასხვაფერებულ „თხიერს“ ახალ ფორმებს ცხოვრებისას (უმეტესად, სინამდვილეში ჩვენი ხალხის მიერ რატომღაც გადავიწყებულ, არცთუ ძალიან შორეულ „ძველს“) წინანდელ შიგთავსს ვახვედრებთ, თანაც ნამდვილს კი არა, უმრავლესად ასე სახელდებულ საბჭოურს, რომლის გამონელება მით უფრო ჭირს, რომ მას ყოველდღიურად „ეროვნულ ტრადიციად“ ნათლავენ. ცხადია ისიც, რომ ასეთ ყოფაში განუზომლად ძნელია წარსულში დაუნჯებულ ჭეშმარიტ ღირებულებათა მოძალებულ ვაი-სიახლეთაგან დაცვაც.

თავად ურბანული მემკვიდრეობის მიმართებით, ეს საზოგადო გარემოებანი ასე გამოიყურება: ა. XIX საუკუნის თუ XX საუკუნის დასაწყისის შენობათა უმრავლესობა უკიდურესადაა დაძველებული, ხშირზე ხშირად დამახინჯებულიც; ბ. ერთ დროს სიძველის გადარჩენას მონდომებული მოსახლეობის უდიდესი ნაწილი იმის მოლოდინშია, ვინმე მაშენებელი გამოჩნდეს და გაათავისუფლოს მოყირჭებული „ნანგრევებისგან“ და „თანამედროვე“ ბინაში დაასახლოს; გ. შეუცვლელია „არქიტექტურული იდეოლოგია“; ჩვენი პროფესიონალები (სხვაგვარად მოაზრენი თითებზე დაითვლება) კვლავაც „მომავლის“ სახელით რასაც გნებავთ გაიმეტებენ: გასაოცარი იყო, ამ თვალსაზრისითაც, ძეგლთა დაცვის სამეცნიერო-მეთოდური და თბილისის მთავარი არქიტექტორის საბჭოების გაერთიანებული სხდომა (1994-სა თუ 1995 წელს, ზამ-

თარი კი იყო) თბილისის „ომის“ დროს თავისუფლების მოედანზე დამწვარი შენობების ბედის თაობაზე. მე იქ ნათქვამისთვის დიდი მნიშვნელობა – ჩემდა საუბედუროდ და სამარცხვინოდ – არ მიმიცია, რაკი 1992 წელს სამოქალაქო დაპირისპირების შედეგთა შემსწავლელი კომისიის დასკვნა მეიმედებოდა, ყველაფერი როგორც არის, ასე დარჩებაო; განმაცვიფრა კი: თითქმის ყველა გამომსვლელი, უკლებლივ სახელიანი არქიტექტორები, წუხილსა და უკმაყოფილებას გამოთქვამდნენ, რომ ისინი ასე შეზღუდეს, რომ მათ არ შეუძლიათ სახე – უწინარესად მასშტაბი! – შეუცვალონ მოედანს, რომელიც ერთ-ერთი გამომსვლელის სიტყვისამებრ, „არ შეეფერება მომავლის (ნეტავ მისთვის რა მანქანებით ცნობილ?) თბილისს“ და, როდესაც ყველა ნახანძრალი შენობა დაინგრა და მათ ნაცვლად ზორბა სასტუმრო წამოიჭიმა, აღარ მქონია საფუძველი მეფიქრა, ვითომც ეს მხოლოდ ინვესტორთა სიხარბის გამოა ასე. თუ ისინი მომხვეჭელობენ კიდეც, ამის ფართო შესაძლებლობას მათ ჩვენი – ეს თვითწოდება! – „არქიტექტურული საზოგადოებაც“ აძლევს და ყველა ფენისა და წრის გულისწადილიც...

რაც მოგახსენეთ, ახსნა გახლავთ, არამც და არამც გამართლება ან, მით უმეტეს, თანხმობა-მოწონება. მართალია, ხშირად მახსენდება ბ-ნი ლერი მეძმარიაშვილის მოსაზრება, მისგან 1990-იან წლებში (როდესაც ის ძეგლთა დაცვის დეპარტამენტს უძღვებოდა) რამდენიმეგზის მოსმენილი: „თუ საზოგადოებამ არ მოისურვა, ვერაფერს გადაარჩენო“ მგონი, ყველა ჯერზე ვეკამათებოდი და ბოლომდე დღესაც ვერ ვიღებ ამ შეხედულებას. მაშ, აბა რაღა აზრი აქვს სხვადასხვა საქმის მცოდნე ადამიანთა არსებობას, თუკი თავთავიანთი მეტი გამოცდილება მათ არაფერს და არავის, თუნდაც ნაკლებგათვითცნობიერებულთა დარწმუნებას, არ მოახმარეს. მეტად კი მესმის ახლა, ბ-ნ ლერის ეს რამ აფიქრებინა – დიახაც, ძნელად წინაღსადგომმა ძალამ ადამიანთა ერთობისა, თუგინდ ჩვენნაირი ანტი თუ ასოციუმისაც კი.

ნურავინ იფიქრებს, ხელების ჩამოყრის და მოთქმა-წუწუნის მომხრე ვიყო, მით უმეტეს, ფატალისტური გარინდების. ვფიქრობ, უბრალოდ უნდა გვესმოდეს რასთან გვაქვს საქმე: რომ სიძველეთა ქომაგობა ყველგან და ყოველთვის წინააღმდეგობას აწყდებოდა და ახლაც აწყდება; რომ ამ ასპარეზზე მცირე წარმატებაც დიდია. მოჭრილად თუ ვიტყვით: მოპირდაპირედ ჩვენ ეკონომიკური, სოციალური და, რაც მთავარია, ცნობისმიერი, მენტალური თუ არქიტექტურულ-მსოფლმხედველობითი პრობლემების ნაზავი გვაქვს. ისინი ვერდასაძლევი როდია, გადასაჭრელად კი მით უმეტეს, რთულია იმიტომაც, რომ ასწლიანი

ფესვების მქონე იდეებს და უნდა „გავუმკლავდეთ“ ყველა პოლიტიკურ ცვლილებას რომ უძლებს; იმიტომაც, რომ ვითარება „მოკავშირე“ ეკონომისტების, სოციოლოგების და, პირველყოვლისა, ხუროთმოძღვართა მოძებნასა და შეამხანაგებას აუცილებელყოფს; რადგანაც ვერაფერს გავხდებით, თუ ამჟამად უალტერნატივო „არქიტექტურულ იდეოლოგიას“, პროგრესისტულსა და ძირშივე არსებულის განადგურებაზე დამყარებულს, სხვას, ნამყო-აწმყო-მყოფადის განუყოფლობის მოწადინე, ყოველმხრივ შემაგრებულ კონცეფციას არ შევაგებებთ.

საკუთარი საკეთებელი, ჩვენი წილი საქმე, ხელოვნების ისტორიკოსებსაც გვაქვს. ნაწილობრივ ჩვენ სოციალურ-მენტალური საკითხებიც გვეხება – თუ არა ხელოვნებათმცოდნეებმა, ვინ უნდა იპოვოს – მასწავლებელთა დარად! – დროის შესაფერი ფორმები ჩვენი მემკვიდრეობის სიძვირფასის შეგნების კვლავ გასაღვივებლად და განსამტკიცებლად? ოღონდ ახლა მხოლოოდენ ხელოვნების საისტორიო კითხვებს მოგახსენებთ, ჩვენს საპასუხოს და „დიდი“ საერთო – სიძველეთა გადამრჩენი საქმიანობისთვის მოჩვენებით თუ უმნიშვნელოს. ესენიც არაერთია, მე კი ორს გამოვყოფ, გადაუდებლად ჩასაძიებელსა და განსაბჭობს.

1. ხელოვნებათმცოდნეობითი ცოდნა, მოცულობისა თუ გამოწვლილვითობის მხრივ, ჩამორჩა ძეგლთა დაცვისა თუ მშენებლობის მოთხოვნებს. ეს განა ვისიმე „დანაშაულია“ – ისაა მხოლოდ, რომ მეცნიერებას აკმაყოფილებდა ქალაქური ხუროთმოძღვრების სტილურ თუ სხვა ცალკეულ წახნაგთა (გეგმარება, ფორმათმეტყველება...) იმგვარი კვლევა, სადაც ცალკეული შენობები უფრო რამ მოვლენის მაგალითია, ვიდრე ამომწურავი გამოკვლევის საგანი. სიძველეთ-დაცვითი ამოცანებისთვის კი (სხვათაშორის, ტურიზმისთვისაც) გარდაუვალად უნდა ვიცოდეთ შეძლებისდაგვარად ბევრი ყოველ ცალკე ნაგებობაზე, მათი მფლობელებისა და მობინადრეების ვინაობის ჩათვლით. ამ მიმართულებით მუშაობა ერთი ხანია უკვე გეგმაზომიერად წარმოებს (მოვიხსენიებ უპირველესად ქ-ნებს მანანა სურამელაშვილს და მაია მანიას, ბ-ნ თამაზ გერსამიას, გვყავს რიგი სხვა მკვლევარებიც), მაგრამ, როგორც ჩანს, საჭიროა მეტი მიზანსწრაფულობა, იქნებ ახალგაზრდა მკვლევართა უფრო მეტი რაოდენობით ჩართვაც.

2. მეორე კითხვა ჩემი წერილის სათაურთან მიგვაქცევს და შემდეგში მდგომარეობს: მრავალსაუკუნოვან ქალაქებში, რამდენადაც ვიცი, უმაგალითოა დაცვით არეში XIX საუკუნის უბნების ჩართვა – ჩვეულებრივ ის დასახლების შუასაუკუნოვან შუაგულს არ სცილდება,

იმგვარად, როგორც 1975 წლის თბილისის შესახებ დადგენილება განაწესებს. რატომღა გავაკეთეთ ასეთი გაუგონარი რამ ჩვენ, დიდი ხანია სხვაგან მისაბაძის მძებნელებმა? გვაქვს საამისოდ რაიმე, რამდენადმე მყარი საბუთი?

გთხოვთ, სწორად გამიგოთ: 1985 წლის 19 იანვრიდან დღევანდლამდე არასოდეს შემპარვია ეჭვი „დიდი ძველი თბილისის“ მოსაზღვრა მართებული რომაა. დაეჭვება, ეს ვახსენე კიდეც, იმათი მხრიდან არსებობს, ვისაც ვანდობთ ჩვენი ქალაქების დაგეგმარებასა და გაშენებას, ე. ი. არქიტექტორებისა და ქალაქთმშენებელთა შორის. მათ ეს მაინცდამაინც არ გაემტყუნებათ, მეტიც, ისინი თავისი მიდგომის სისწორის მტკიცებულებად სწორედაც ხელოვნების ისტორიკოსთა ნაწერებს მოიმარჯვებენ. „შეხედეთ“ – გვეტყვიან ისინი – „რას წერს თქვენი გიორგი ჩუბინაშვილი XIX საუკუნის მეორე ნახევრის არქიტექტურაზე“: იმდროინდელი რუსეთის პარალელურად, საქართველოს არქიტექტურას XIX საუკუნის ბოლო ათწლეულებში მძიმე ჟამი დაუდგა. გარკვეული აღმავლობა XX საუკუნის დამდეგიდან ისახება. მაგრამ მხატვრული თვალთახედვით არ არის და არც ისახება რაიმენაირი ერთიანობა. მშენებლობა ყველა ევროპული და აღმოსავლური სტილის მიდევნებით მიმდინარეობს[5]; „ეს კი თქვენივე ვახტანგ ბერიძის შეფასებაა“: 1860-იანი წლებიდან „ეკლექტიზმი“, რომელმაც მთელი ევროპა და რუსეთი წალეკა, თბილისშიაც იჭრება და, უპირველეს ყოვლისა, ფასადებს იპყრობს და თბილისის სპეციფიკაც უკან იხევს, ფასადიდან განდევნილი, იგი კვლავ შიგნით (ე. ი. ეზოებში დ. თ.) იმალება. ქალაქი თანდათან კოსმოპოლიტურ იერს იძენს“[6]. კამათი აქ ნამდვილად ძნელია, იმიტომ თუნდაც, ორთავ ამონარიდი ჭეშმარიტებას რომ ღაღადებს. საქმე კი ისაა, რომ მეორე მხარეც არის. მაშინ, შესაბამისად 1930-იან და 1950-60-იან წლებში ისტორიულ გარემოებათა გამო, ჯერეთ უჩინარი. ზევით ითქვა, რომ მეტ-ნაკლებად ასე ვხედავდით ყველანი, ჩვენგან ზოგიერთი კი მეტ სიმკაცრესა და შეურიგებლობასაც იჩენდა. მაგალითებრ, უჭკვიანესსა და უფაქიზესს, ქ-ნ რუსუდან გვერდწითელს, რესტავრატორადაც ჩინებულსა და მეისტორიედაც, 1970-იან წლებში უთქვამს ჩემთვის: „მოდერნის შენობებს არ ვუყურებ, როცა ვხედავ მაზიდებსო“.

გარდატეხის ნიშნები იმავ 1970-იანი წლების ბოლოსკენ იჩენს თავს. პირველად ის ჩემს მახსოვრობაში ისევ და ისევ ბ-ნ ვ. ბერიძესთან გაკრთა: 1978 წელს მას, ერევნიდან დაბრუნებულს ჰკითხეს, ქალაქი

[5] Г. Чубинашвили, Пути развития грузинской архитектуры, წიგნში: Вопросы истории искуства, т. II, Тб., 2002, გვ. 32.

[6] ვ. ბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 167.

თუ მოგეწონათო; არაფერი დაეწუნება, მაგრამ „XIX საუკუნე აკლიაო“, მიუგო ბატონმა ვახტანგმა. გულისხმობდა ის, უთუოდ, სწორედ მეორე ნახევარს ამ ასწლეულისას, რომელიც თან „თანამედროვე“ ჩვევა-მოთხოვნილებასაა მიახლოვებული, თან კი XX საუკუნის ინდუსტრიულობა-უპიროვნობას მოკლებული. 1980-იანი წლების დასაწყისშივე უკვე სტუდენტებისგან მესმოდა, გული რომ „ბურჟუაზიული“ თბილისისკენ მიუწევთ. ამ შემობრუნების შედეგი ვნახეთ, ხოლო ესეცაა, მისი რამდენადმე თანმიმდევრული და ვრცელი განმარტება ჯერ არ მოგვეპოვება. მართალია, ბოლო 10-12 წელი ისტამბება ნაშრომები, სადაც არგუმენტირებულია XIX-XX საუკუნეთა გასაყარის ოსტატთა თუ ცალკეულ შენობათა ღირებულება. დავუშვათ, შევთანხმდით, რომ ეს ნაგებობაც რიგიანია და ისიც, ქალაქის უბნებს, ვითარცა ურბანულ ერთეულებს ეს რას შველის? ანა ბანაა, უკვე, კვლავ ბ-ნი ვ. ბერიძის წყალობით, რუსთა ხელში გაშენებული ახალი ნაწილები თბილისის შუასაუკუნოვანი გეგმარებისგან თვით პრინციპით, მისი რეგულარობით რომ სხვაობს. და თუკი მათი ნაშენობის ხუროთმოძღვრულ-მხატვრული სახეც სხვაგვარია, რა ახირებაა ისინი „გავაძველტფილისოთ“ და ათასი თავსატეხიც დავისიოთ? ეს არცთუ სახუმარო კითხვებია! ინტუიციურად ვხვდებით იმ „ძველისა“ და იმ „ახლის“ მონათესაობას, სულ ცოტა, საბჭოურ-პოსტსაბჭოურ აღმშენებლობასთან შეპირისპირებით, მაგრამ გუმანი არგუმენტაცია რომ არ არის, ვერც ამაზე ვიკამათებთ. არის ამ კუთხითაც ცალკეული მინიშნებები ქ-ნი მაია მანიას, ბატონების გიორგი ბერიძის და გიორგი მარჯანიშვილის ნაშრომებში, მაგრამ ეს არაა საკმარისი! შეიძლება მომავალი სჯის ზოგიერთი მიმართულებაც მოინიშნოს. მაგალითებრ: თუ კალადან ლერმონტოვის ქუჩას გამოვყვებით, არა მგონია, შენიშნოთ, სად გასცდით ნაგალავნევ მიჯნას, როდის გადაევლეთ თავს სალალაკს და მთაწმინდის უბანში როდის მოხვდით. ღირს, ვფიქრობ, დავაკვირდეთ რატომაა ეს ასე – ამასთან, კალას სახლები ხომ სალალაკისაზე ნაკლები მოცულობისაა, სტილურადაც გარკვეულწილად სხვა – მაკავშირებელი რაღაა? ის კი უსათუოდ უნდა იყოს! ან კიდევ, რუსთა ხელში აშენებულ ქუჩათა ქსელი უდაოდ ურთიერთმართობული ხაზების სქემას მისდევს, მაშ, რატომღა გეჩვენებათ „გარეთუბან“ – მთაწმინდა-ვერეზე (ნაკლებად მტკვრის მარცხენა ნაპირზე), იმავ მიხვეულ-მოხვეულებში რომ დავდივართ, ოღონდაც გამსხვილებულშიო (თითქოს ყოველი „მუხლი“ კლაკნილისა გაწელილიაო) – იმიტომ, რომ ყველა გრძივი ქუჩა სადმე მაინც ირკალება, იმიტომ, რომ ისინიცა და მათი დამკვეთებიც აღმართ-დაღმართებს, მათ ახრილო-

ბა-დახრილობას მისდევს? იქნებ ყურადღება-მისაქცევი ნაგებობათა ფერდობებთან, ხევებთან, მტკვრის ხეობასთან მიმართებაც (დაყენება, მასშტაბურობა) იყოს? სათქმელადაც ზედმეტია, რომ ამ კითხვებს მრავალი სხვაც მიემატება, ეგების დღესაც შეიძლება დაემატოს, საერთოდაც რამდენი რამაა კიდევ სანახავი და გასასინჯი!

თუნდაც ჩვენი ქალაქის ფერადოვნება ავიღოთ – რამდენი მითქმა-მოთქმა იყო რამდენიმე წლის წინათ, ქალაქის ხელისუფლებამ რიგი შენობების ფასადები როდესაც შეღება (ზოგი მართლაც უხეიროდ) – რა სიმჭახეაო, რა სიჭრელეაო. დაახლოებით იგივე დატრიალდა 1960-იან წლებშიც, მაშინაც დიდი ამბავი ატყდა – ქალაქის მთავარმა მხატვარმა, ოთარ ლითანიშვილმა ისნის კლდისპირა სახლების აივნები ლურჯად რაღაირად დააფერინაო. მაგრამ თავად განსაჯეთ: დემნა შენგელაია ერთერთ რომანში („ირმის ნახტომი“) მოწმობს, რომ აივნები XIX საუკუნეშიც ლურჯი ყოფილა; ხოლო საქართველოს ICOMOS-ის და ნორვეგიელი სპეციალისტების თანამშრომლობით, ბეთლემის კლდისუბნის ერთერთ XVIII საუკუნის სახლს პირვანდელ ფერად ლაჟვარდი დაუდგინდა, მეორეს, XIX საუკუნის პირველი ნახევრისას – ზურმუხტისფერი და ჯერ კიდევ 1974 წელს (იმჟამად ეს დაუჯერებლად მეჩვენა) აბანოთუბნის ერთ სახლზეც, სულ ძირა ფენაზე არქიტექტორმა ტარიელ კიპაროიძემ კვასკვასა ყვითელი იპოვა (კანარის ჩიტის ბუმბულივით); დავამატოთ ამას, რომ მოდერნ-არ ნუვოს ჭიშკარ-გისოსებიც ფერად-ფერადი ყოფილა და წარმოიდგინეთ ერთი ასეთი თბილისი! და თუ ესეც არ ვუწყით, რისიღა ცოდნა შეგვიძლია დავიჟინოთ? ერთიც კიდევ მეჩვენება, რომ XX საუკუნემ განაშენიანება რამდენიმე ადგილად ამოარღვია. ყველაზე შესაგრძნობად აწინდელი ვარდების რევოლუციის და წმ. ქეთევან წამებულის მოედნების სახით. მათ მომცრო ნაგებობებით „ნაქსოვ“ გარემოში „უდაბნოების“ მსგავსი სიცარიელეები წარმოქმნეს, რომელთა „მოკავებას“ ვერ ყოფნის XIX საუკუნის შენობების მოცულობები. პირველ შემთხვევაში, ცალ მხარეს სივრცეს, მართალია, ტელეგრაფის და ახლა უკვე „ივერია“-„რადისონის“ შენობები საზღვრავს, მეორეში კი მისი ერთგვარი „მომღობველი“ ისეთი უმსგავსო საცხოვრებელი სახლია, რომ მას ანსამბლის შემქმნელად ვერ ჩავაგდებთ. იქნებ აქაც უნდა გაჩნდეს – ხანძრის შესაჩერებლად ხნარცვებს და ნაკაფებს რომ აწყობენ, იმგვარად – ძველისა და ახლის მიჯნაზე რაიმეგვარი მახვილები (საამისო ცდა, საგულისხმოც, ჰქონდა ბ-ნ გია აბულაძეს).

უყურადღებოდ იმასაც ვერ დატოვებს კაცი, რომ 1990-იანი წლების ბოლოდან თანამედროვე მშენებლობამ ისევ „პროგრესიზმისკენ“, XX

საუკუნის „კლასიკური მოდერნის“ არქიტექტურული „ენისკენ“ იბრუნა პირი და თანადროულად „მემკვიდრეობას“ ზურგი უქცია (ასეა, როგორც ჩანს, გაერთიანებულ სამეფოში, გერმანიაში)... ამასაც ჩვენი მხრიდან მოაზრება, მსოფლიო და ჩვენი საკუთარი მშენებლობის სადღეისო მიზანსწრაფვის, ამოცანების, მათი მისაღები თუ სადავო მხარეების განჭვრეტა სჭირდება, რის გარეშეც ჩვენი ნებისმიერი მცდელობა წინდაწინვე განწირულია.

ერთი სიტყვით: წარმატების მისაღწევად, გამალებულ თეორიულ კვლევასთან ერთად აუცილებელია: ა) დავარწმუნოთ ჩვენი საზოგადოება, თანამდებობის პირნი და მილიონრებიც და სოციალურად ყველაზე „უჩინო“ და ხელმოკლე ჩვენი თანამემამულენი, გულწრფელად რომ ვიზიარებთ მათ გასაჭირს, საჭიროებებსა და მისწრაფებებს და ერთი გვწადია – არ დავკარგოთ ტრადიციით შექმნილი ესთეტიკური განუმეორებლობა, რაც საბოლოო ჯამში, ყოველი ჩვენგანის „ცხოვრების ხარისხის“ გაზრდას გულისხმობს; ეს კი, თუ საყოველთაო არა, მოქალაქეთა უმრავლესობის თანამოაზრეობისა და თანადგომის გარეშე, გინდაც „ზემოდან“ თავსმოხვევით ვერ განხორციელდება; ბ) დავაჯეროთ ჩვენი არქიტექტორები, რომ, როდესაც სიძველეთდაცვითი მოთხოვნების დაკმაყოფილება შემოქმედებითი თავისუფლების შეკვეცას კი არა, უფრო რთული და ღირსეული ამოცანის დასახვას ნიშნავს – საკუთარი სიტყვა ყოველივე არსებულის შელახვა-განადგურების ხარჯზე კი არ ითქმოდეს (რაც ხვალ თვით ამ „ახლის“ მოსპობის გარდუვალი წანამძღვარი გახდება!), ახალ ჰანგად შეეხლართოს საუკუნეებით წარმოქმნილ მრავალხმიანობაში, არა მის ამოსაძირკვად, არამედ გამოსაკვეთად და გამოსაბრწყინებლად.

# თბილისის არქიტექტურის ისტორიიდან

(*Academia,* 5, 2016-2017, გვ. 43-57)

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ საქართველოს 16-საუკუნოვან დედაქალაქში, მეტ-ნაკლებად სრული სახით, 20-ოდ შუასაუკუნოვანი ნაგებობაღა შემოინახა. მათ შორის უდაოდ საპატიო ადგილი დღევანდელი ლ. ქიაჩელის ქუჩის ბოლოში მდგომ წმ. ანდრია პირველწოდებულის „ლურჯ მონასტრად“ წოდებულ ეკლესიასაც ეკუთვნის. ბ-ნმა ვახტანგ ბერიძემ თავის დროზე საფუძვლიანად გამოიკვლია იგი, გამიჯნა მისი სამშენებლო ფენები, დაადგინა მისი თავდაპირველი სახე – „ჩაწერილი ჯვრის“ გუმბათიანი ტაძარი ორი თავისუფლად აღმართული გუმბათქვეშა ბურჯით, – გამოკვეთა მისი აგების დრო (1180-იანი წწ.) და XIX საუკუნის მინამატ-გადაკეთებებიც გამოჰყო[1]. წინამდებარე ნაშრომს არ აქვს მიზნად ბ-ნი ვახტანგის ძიების გაგრძელება, მითუმეტეს მისი რაიმეგვარი „რევიზია“ – საგნად მას „ლურჯი მონასტრის“ ნაშენი გარემო და მისი ჩამოყალიბება თუ ავ-კარგი ექნება.

დღეს „ლურჯი მონასტერი“ შუაგულ თბილისში, მთლად მის „ისტორიულ ბირთვში“ მართალია არა, დაცული ზონის შიგნით კი მდებარეობს. ამასთან, მტკვრის ხეობის თავზე გადმომდგარს, მას სამი მხრიდან შენობებიც შემოსჯარვია და ის, როგორც იტყვიან, მჭიდრო „ურბანულ ქსოვილშია“ მოქცეული. უკანასკნელი გარემოება შეიძლებოდა ძალზე „შუასაუკუნოვნად“ მოგვჩვენებოდა, ზუსტად რომ არ გვცოდნოდა: ამგვარი ვითარება 100 წლის ჩამოყალიბებულიც არაა. არათუ ისტორიკოსებმა, ვგონებ, ე. წ. „რიგითმა“ ჩვენმა თანამოქალაქეებმაც უწყიან, ვერეს უბანი თბილისს ნელ-ნელა XIX საუკუნის II ნახევრიდან რომაა მიბმულ-შემომატებული. გამონაკლისი არც „ლურ-

[1] ვ. ბერიძე, თბილისის „ლურჯი მონასტერი“, *ქართული ხელოვნება*, 2, 1948. არსებითად, თავად ტაძრის ხუროთმოძღვრებასთან დაკავშირებით, ერთი საკითხი თუა ღიად დატოვებული, იმხანად არცთუ პირველხარისხოვანი: მისი გვიანშუასაუკუნოვანი, XVI თუ XVII საუკუნის გადაკეთებისას შეძენილი იერისა. ცხადია, ვ. ბერიძის შრომაში მთელი მანამდელი ლიტერატურაცაა თავმოყრილ-გამოყენებული.

ჯი მონასტრის“ მიმდებარე ლ. ქიაჩელისა და ნ. ნიკოლაძის (ადრე ყორღანოვ-ყორღანაშვილისა და იოანე ღვთისმეტყველის) ქუჩებია. ამას, სხვა თუ არაფერი, დღეს არსებული შენობებიც გვეუბნება. თუ პირველ მათგანს რუსთაველის მოედნიდან გამოყვებით, ნახავთ – უმრავლესად 1870-1880-იანი წლების სახლებია, ორ-სამ სართულიანი; კენტ მხარეს შენობები მწკრივად ქუჩის შუაწელიდან იწყება, ხოლო ლუწ მხარეს ნიკო ნიკოლაძის ქუჩისკენ ორი ბოლო, მაღალი სახლი (26 და 28) უკვე XIX-XX საუკუნეთა მიჯნისაა. უკანასკნელთა მოპირდაპირედ ნ. ნიკოლაძის №1 აშკარად 1930-იანი წლებისაა, ხოლო მისი „მოპასუხე“ ლ. ქიაჩელის №1 დაახლოებით თანადროულად დაშენებული, ადრე ერთსართულიანი სახლი; ათიოდ წლის წინათ ასეთივე ერთსართულიანი შენობა მის გაგრძელებაზეც იდგა; ახლა აქ დაუმთავრებელი, მრავალსართულიანი ნაგებობაა. ამასვე გვიდასტურებს 1913 წლის თბილისის რუკაც[2]. აქაც ჩანს სრული მოშენება ორსავ ზემოხსენებული ქუჩის ლუწ მხარეს, სანახევრო – ლ. ქიაჩელის და ნაკუწ-ნაკუწ ნ. ნიკოლაძის კენტ მხარეს: აქ აწინდელი №1-ის ნაცვლად, ორი ტრაპეციული რამაა დატანილი, შემდეგ მოზრდილი უშენი ადგილია და, დასასრულ, სადაც ახლა ჩასასვლელია, ბუნებრივად კი მტკვრისკენ ჩამავალი მშრალი ხევი, რაღაც ირეგულარული ნაგებობა (ამჟამად აქაც 1930-იანი წლების სახლია). ქუჩათა კუთხის იქით არაფერი ჩანს, გარდა 1901 წელს სატფურებული, ხუთგუმბათიანი, რუსული „რიგის“ წმ. იოანე ღვთისმეტყველის ეკლესიისა, აქეთკენ ჩამოსულ ზემოხსენებულ ხევს გაღმა კი ოდინდელი წმ. ნიკოლოზის სასაფლაო, რომელიც მერე ს. კიროვის სახელობის (ახლა ვერეს) პარკად აქციეს, მისი დაქცეული ეკლესიის ნაფუძარზე კი აუზი გამართეს...

მაშასადამე, დაბეჯითებით შეიძლება ვთქვათ, რომ XIX საუკუნეში, ახალი ტაძრის აშენებამდე, „ლურჯი მონასტერი“ ხალვათად მდგარა და „რიგითი“ ნაგებობებით რაღაც ხანს არც მერე ყოფილა „შეწუხებული“. ახალი ეკლესიის აგებამდე მდგომარეობას გვიჩვენებს 1890-იანი წლების ფოტოსურათიც – ჩვენი ტაძარი აქ კლდოვან, გადახრიოკებულ ფერდობზე აღმართულა, მოშორებით კი ერთსართულიანი, უსახური ქოხმახები მოჩანს. „ლურჯ მონასტერს“ აქ, რასაკვირველია, ის იერი აქვს, რაც მას 1872-1873 წლებში მიუღია: ძველ კედლებზე ჩრდილოეთითა და სამხრეთითაც ცრუ ფრონტონებია (მათ შიგნით მკლავები არ შეესაბამება), შუაში კი გუმბათია დადგმული, ზედ გადამხურავ

[2] მადლიერებით უნდა მოვიხსენიო, რომ კარტოგრაფიული მასალა ქ-ნმა ნათია ნაცვლიშვილმა მომაწოდა.

ნახევარსფეროს მიყოლებული მომრგვალებული სახურავით[3]. ერთიცაა აშკარა – ეკლესია თავის გარემოში „წარმმართველობს“, ის დომინანტი, თუ გნებავთ, „მიკროდომინანტია“, რომელსაც მნიშვნელოვნებას არაფერი ეცილება. საკითხავი კია, გახლავთ თუ არა ეს თავდაპირველი, XII საუკუნეში შექმნილ-გათვალისწინებული სურათი.

ამ კითხვაზე სავსებით ერთმნიშვნელოვანი პასუხი, რაღა თქმა უნდა, არ მოგვეპოვება და, ალბათ, არც როდის გვექნება, ზოგი რამ კი დიახაც შეგვიძლია საკმაოდ საბუთიანად ვივარაუდოთ. ასე, ტაძრის თავად სახელწოდება მის თავდაპირველ დანიშნულებაზე ნათელ მინიშნებას შეიცავს: თუკი მას ვენდობით, ის ბერ-მონაზონთა კრებულის საჭიროებათათვის უნდა იყოს ანაგები. არც იმის საფუძველი ჩანს, თითქოს, უნდობლობით მოვეკიდოთ საკუთარი სახელის ამ ჩვენებას – თითქოს არ ჩანს შემთხვევა, როდესაც „მონასტერი“ ან სხვა ამგვარი ტოპონიმი თუ წოდებულება ოდინდელ სავანეზე არ მიგვითითებდეს. ამასვე გვეუბნება ეკლესიის სახეობაცა და ზომაც – გიორგი III-სა და მისი ასულის თუ შვილიშვილების ზეობაში ამნაირი ეკლესიები, უგამონაკლისოდ, სამონასტროა. აქედანვე უეჭველობით გამომდინარეობს, რომ ისე განკერძოებით, სიცარიელეში წამომართული, როგორც ეს XIX საუკუნეში გვქონია, იგი ვერ იქნებოდა. ცხადია, მის ირგვლივ სენაკები, სატრაპეზო და ა. შ. განლაგდებოდა. გასაჭირი კი შემდეგი გახლავთ: მცირერიცხოვნების, ცუდი დაცულობისა თუ ნაკლები შესწავლილობის მიზეზით, ჩვენ ბევრი არც ამგვარ შენობათა სახისა გაგვეგება და არც მონასტერთა გეგმარებისა. შესაბამისად, ვერც იმაზე ვიმსჯელებთ, ასე თუ ისე დამაჯერებლად, როგორი იქნებოდა საცხოვრებელ-სამეურნეო ნაგებობების ტაძართან თანაფარდობა. თუმც ერთი რამ კია უთუო – მის პირველობას ჩრდილს არაფერი მიაყენებდა. ამას გარდა, არქიტექტურისთვის, ქართულისთვის ხომ მაინც, მარტო უშუალოდ მომდგომი კი არა, უფრო ვრცელი გარემოცაა არსებითი, ხელთქმნილიცა და ხელთუქმნელ-ბუნებითიც. როგორიღა შეიძლებოდა ყოფილიყო „ლურჯი მონასტრის“ თავდაპირველი გარემოცვა?

კარგა ხანია ხან აქ, ხანაც იქ ითქმის, XII საუკუნის თბილისმა აქამდე მოატანაო. საგანგებო (რამდენადაც ვიცი, ჩაუტარებელი) საძიებო თუ

[3] იხ.: თ. გერსამია, *ძველი თბილისი*, თბ., 1984, სურ. 207; ასევე: ბ. ხაინდრავა, *ტფილისი*, თბ., წლის გარეშე, გვ. 39. დასავლეთიდან ტაძარს ეკვრის ორსართულიანი (რატომღაც გამოკვეთილი სახურავის არქმონე) სამრეკლო, შუალედური ყრუ კარიბჭითურთ. ეს მოცულობა 1930-იან წწ-ში აღარ არსებულა, ის არც ვ. ბერიძის გამოქვეყნებულ, მისსა და ი. ერნის ანაზომებზეა ასახული. ტაძრის ტანზე მან დასავლეთ ფასადზე მეორე სართულის ღიობი დატოვა – ის 1990-იან წწ-ში სახატედ აქციეს და მასში წმ. ანდრია მოციქულის ახლადწერილი ხატი ჩადგეს.

დაზვერვითი სამუშაოების გარეშე ამის თაობაზეც ვერაფერს დაიჩემებ, მეუცნაურება კი, რომ გინდა თხრილებისა თუ საძირკვლების გაჭრისა, გინდა მილების ჩაყრისას, თითქოს, არასოდეს გამოჩენილა რამ. იქნებ აქ, თუ მაინცდამაინც, ქალაქი კი არა, ასე ვთქვათ, „ქალაქისწინეთი“ (გერმ. Vorstadt) იქნებოდა, ბაღ-ბაღჩებითა და, სულ ბევრი, მეჩხერი მოშენებით? სათვალავში ჩასაგდებია ისიც, რომ ქართულ ქალაქებში, განსხვავებით საქრისტიანო აღმოსავლეთის ან დასავლეთის თუ ყველა არა, უმრავლესი ქვეყნისგან, არ ჩანს მონასტრები – წააწყდებით ცნობილ სავანეთა (მაგ., თბილისში იერუსალიმის წმ. ჯვრის თუ გარეჯის „ნათლისმცემლის“) მეტოქებს, მაგრამ ვერა, თუ ასე შეიძლება ითქვას, „სრულფასოვან“ ბერთა სამყოფლებს. ამ ნიშნითაც, ვგონებ, „ლურჯი მონასტრის“ მშენებელთა ჩანაფიქრი ქალაქურ უბნებს კი არა, უფრო მეტად მთა-გორებსა და ხე-ბუჩქნარებს უნდა ყოფილიყო მორგებული. საკუთრივ ადგილმდებარეობაც არის გასასიგრძეგანებელი. თუ წარმოსახვით „გავაქრობთ“ ვერეს უბნის აწ არსებულ ნაშენობას, აღმოვაჩენთ, რომ „ლურჯი მონასტერი“ გვარიანად მაღალი მთის ძირში, გავაკებაზე დაუდგამთ. ამ მხრივ ის საკმაოდ უახლოვდება ამ დროის სხვა მონასტრებს: მდინარის შემაღლებული ნაპირი და უკან აყუდებული ფერდობი ამოირჩიეს, თუნდაც, ფიტარეთის და, სულაც, ამავე ვერეს ხეობის აყოლებაზე, ბეთანიის სავანეთა დამკვეთ-ხუროთმოძღვრებმაც. ყოველივე ამის დაჯამებით, პირვანდელი ადგილსამყოფელი „ლურჯი მონასტრისა“, როგორც იტყვიან, „ბუნების წიაღი“ უნდა ყოფილიყო. ხოლო რაგვარი – ეგების ვახუშტი ბატონიშვილის ნათქვამმა მიგვახვედროს; მისი სიტყვისამებრ, სკვირეთის მდინარის, იმავე ვერეს, ხეობა ზემოწელს ქვემოთ არისო „ვენახოვანი, ხილიანი, ტყიანი, ნადირიანი, ფრინველიანი...“[4]. ეს სულ არ ჰგავს იმ მოშიშვლებულ, თითქოსდა ნიადაგგადაცლილ ღრანტეს, რაც 1890-იანი წლების ფოტოსურათზეა აღბეჭდილი. პარადოქსულად, იმ ძველთაძველ პეიზაჟს, ძალზე შორეულად, უფრო ის ხედი მიაგავს, რომელიც ამჟამადაც შეგვიძლია მტკვრის სანაპიროდან დავინახოთ – ყოფ. ავტოსადგურის უკანა და „ლურჯი მონასტრის“ ჩამოსწვრივ, ფერდი უბედაა შეკეცილი; ის ახლა ერთიანად მწვანითაა მოცული და ზევით ახედვისას, ტოტებშორის, ჩვენი ტაძარი გამოჰკრთის. 15-ოდ წლის წინათ, სანამ ზემოდან ჩამოყოლებულ კიბესთან ვეება საცხოვრებელ სახლს ამოიყვანდნენ, ეს შეღრმავება უფრო დიდი იყო და, ამიტომაც, პირველქმნილობის, თუნდაც მოჩვენებითის,

[4] ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, *ქართლის ცხოვრება*, IV, ს. ყაუხჩიშვილის გამ., თბ., 1973, გვ. 329.

განცდაც უფრო ძლიერი... სამწუხაროა, რომ ჩვენს თანამედროვეთა შეუსმენლობის გამო, დავკარგეთ ერთადერთი ადგილი, სადაც, ბუნების ოინით, რამდენიმე ათეული წლის მცენარეულობა თამარ მეფას ჟამის სახსოვარს მის გამქრალ პირველსაყოფელიანად გვიხატავდა...[5].

როგორღა გამოიყურება დღესდღეობით „ლურჯი მონასტერი“ იმ შენობათა ერთობლიობაში, რომელთა ნაწილი ზემოთ უკვე ვახსენეთ? ვიმედოვნებ, ისიც გამოჩნდებოდა, რომ 1890-იანი წლებიდან მოკიდებული, თითქმის ასწლეულის განმავლობაში, ისინი თანდათან ტაძრისკენაც მიიწევს და სიმაღლისკენაც. ამ ნელინელ ზრდის შედეგის ნათელსაყოფად ნაცად ხერხს უნდა მივმართოთ და ვნახოთ, როგორ ხედებად წარმოუდგება აქაურობა როგორც გაფაციცებულ, ისე სულ უგულისყურო მნახველსაც. ძირითადი აღქმის წერტილებიცა და ძირითადი მისადგომიც „ლურჯ მონასტერს“ დღევანდელი ლ. ქიაჩელის (მანამდე ყორღანოვის, საჯაიას, ვაჟა-ფშაველას) ქუჩიდან აქვს, რომელიც, თუ მისი მორკალვით ვიმსჯელებთ, შოთა რუსთველის გამზირისა და მერაბ კოსტავას ქუჩისებრ, ძველ ნაგზაურს უნდა მიუყვებოდეს, ალბათ ადრეც, ეკლესიასთან მიმყვანებელს. „ლურჯი მონასტერი“ ფეხით მავალთა თვალთახედვის არეში ქუჩის შუიდან, დაახლოებით აწინდელი 20-ის სწორზე ჩნდება. აქედან – ისიც თუ ხშირ, წელიწადში 7 თვე შეფოთლილ ტოტებს წარმოსახვითად მოვაშორებთ, – მისი სამხრეთი კედლის და გუმბათ-გუმბათის ყელის ფრაგმენტიღა გამოსჩანს. უპირველესად მას წმ. იოანე ღვთისმეტყველის ეკლესია ეფარება, მისგან სამხრეთ-დასავლეთით დადგმული და, შესაბამისად, მისი დასავლეთი ნახევრის წინ აღმართული; საკურთხეველს „ლურჯი მონასტრისას“ ოთხსართულიანი №21 არ დაგვანახებს და – ესეც არსებითია! – მზერა თავად წმ. იოანე ღვთისმეტყველის ტაძრისასაც მხოლოდ შვერილ საკურთხეველს სწვდება, დანარჩენი, გუმბათების გამოკლებით, ნ. ნიკოლაძის №1-ის უკან ექცევა. ლ. ქიაჩელის ქუჩაზე სვლას თუ გავაგრძელებთ, ერთ ხანს ამგვარივე „სანახაობა“ გვექნება თვალწინ, ვიდრე №28-ს გავუსწორდებით და ნ. ნიკოლაძის ქუჩის კუთხეს მივუახლოვდებით. „ლურჯი მონასტერი“ აქედანაც ნაწილად „დაგენახებათ“, სამაგიეროდ მეტად წამოიმართება ნ. ნიკოლაძის №1 და ლ. ქიაჩელის №21. წმ. იოანე ღვთისმეტყველის ეკლესია, ამდენად, პირველისგან კიდევ

[5] არ ვიცი, გამოდგება თუ არა ნუგეშად, რომ 2002 წ-ს, ხელოვნების ისტორიკოსები მაშინდელი საქართველოს კულტურის ძეგლთა დაცვის დეპარტამენტის სამეცნიერ-მეთოდური საბჭოს სხდომებზე ამაოდ ვარწმუნებდით არქიტექტორებს, თქვენი შენობა „ლურჯ მონასტერს“ სივრცით არეს მოუსპობს და ეკლესია მის სახურავზე წამოსკუპებულად გამოჩნდებაო... ისე აგიხდეს ყველაფერი...

უფრო „დაჩაგრულად“ წარმოგიდგებათ, თუმცა მისი მეტობა „ლურჯ მონასტერთან“ შედარებით ახლაც ძალიან საგრძნობია. ამის მერე მხედველობითი სურათები ძალიან სწრაფად ცვალებადობს: მშენებარე სახლთან მდგომს მთლიანად გადაეშლება წმ. იოანე ღვთისმეტყველის ტაძარი, თუნდაც სიახლოვის გამო „ლურჯი მონასტრის“ აშკარად „მჯობი“; ამას გარდა კი, თავად დაუმთავრებელი შენობა, №23 და №25 მომაღლო მოცულობების „პერსპექტიულ რიგს“ წარმოქმნიან, რომლის ბოლოში ძველი ეკლესია სავსებით დაქვემდებარებულ-მეორეხარისხოვანი გამხდარა. №23-თან შეყოვნებულს მარცხნიდან ზორბად წმ. იოანე ღვთისმეტყველის აფსიდები და გუმბათები უჩანს, მარჯვნივ ოთხსართულიანი №23 და წინ – „ლურჯი მონასტრის“ ნაწილი; ოღონდ მის ხელმარჯვნივ, კიდევ ლ. ქიაჩელის №25-ია, სიმაღლით მისი (გუმბათიანად) ტოლი. აი, ამ უკანასკნელთან მისულნი კი „ლურჯ მონასტერს“ მთლიანად, დასავლეთი ბოლოდან აღმოსავლეთისამდე და ძირიდან წვერამდე ხედავენ, ოღონდაც ესეც ბევრს ვერაფერს შველის – №25 კვლავაც „ზომა-წონით“ მისი ტოლფასი გეჩვენებათ და, ისევ და ისევ, წმ. იოანე ღვთისმეტყველის ეკლესია მეტობს: მისი კუთხე კი ჩანს მხოლოდ, მკვეთრად ზეაღმავალი და ღონიერი კი. ინარჩუნებს ის ზემოქმედების ძალას მომდევნო წერტილიდანაც – „ლურჯი მონასტრის“ კარის სწორზე, – და იმავ მიზეზით: მისი ზომისა და ამართულობის გამო. აქედანვე ჩნდება მხილველისთვის ნ. ნიკოლაძის №1ა, მაშინვე იმით გასაკვირი, რომ, მიუხედავად გვარიანი მოცულობისა, ის არათუ ჯაბნის, არც „ექიშპება“ ტაძართაგან რომელიმეს – თუ რატომ, ამაზე საგანგებოდ ქვემოთ მოგვიწევს საუბარი. ახლა კი ისღა დაგვრჩა სათქმელი, რომ ლ. ქიაჩელის კენტი მხრიდან „ლურჯ მონასტერს“ საზოგადოდ, ვერ დაინავახთ, ვიდრე №21-ს მიადგებით (№19-დან, მაგ., მისი სამხრეთი კედლის ნაკუწს თუ შენიშნავთ), ხოლო შორიდან, მტკვრის ხეობიდან საიდანაც უნდა შეხედოთ, კბოდის კიდეზე ერთმანეთის გვერდით, წმ. იოანე ღვთისმეტყველის დიდრონი ტაძარი და, დაწყვილებულივით, შედარებით მომცრო „ლურჯი მონასტერი“ და ლ. ქიაჩელის №25 არიან მიმდგარი.

გამოჩნდა, ალბათ, რომ „ლურჯი მონასტრის“ თავი და თავი „მოცილე“ წმ. იოანე ღვთისმეტყველის 1901 წლის ეკლესიაა. გაკვრით ისიც იქნა ნახსენები, იგი, როგორც ოდესღაც იტყოდნენ, „რუსული სტილის“ – „à la russe“ ყაიდაზეაო აგებული. ამდაგვარი, შუასაუკუნოვან რუსულ, მეტადრე მოსკოვურ ტაძრებს მიმგვანებული ეკლესიები ასობით და ათასობით შენდებოდა რომანოვების იმპერიაში XIX საუკუნის II ნახევარსა და XX-ის დასაწყისში (1990-იანი წლებიდან – ისევ შენდება!);

საკმაო რაოდენობით იყო ისინი საქართველოშიც – დუშეთსა თუ ბათუმში, თეთრწყაროსა თუ ფასანაურში და, რასაკვირველია, თბილისშიც. აღსაწერი ნაგებობის კუბური „სხეული“, მასზე ხუთი გუმბათით (მათგან რეალური, სივრცეში შემომავალ-სარკმლიანი შუანაა) და „კოკოშნიკებით“, სამრეკლოთი, სამღვდელმსახურო სივრცის მასთან შემაერთებელი გადასასვლელით თუ სარკმელთა მოზრდილი შეტეხილთაღიანი საპირეებით უფრო XVII საუკუნის ნიმუშებს უნდა მისდევდეს[6]. და თუმცა იგი ვერაფრით შეედრება შუა თუ ჩრდილოეთ რუსეთის მაშინდელი ხუროთმოძღვრების საუკეთესო ნაწარმოებთ, შესრულების მხრივ, ალბათ, რიგიანი ეთქმის – მკვიდრიცაა და სუფთა ნამუშაკევიც. ერთია მხოლოდ: ის დაუპირისპირეს აქ უკვე საუკუნეებია მდგომ ეკლესიას და ის „დააჩაგვრინეს“ კიდეც.

პირველი, რაც აზრად მოგდის, ისაა, აქ იმპერიული პოლიტიკის კვალი უნდა ვეძიოთო. ჩვენ საკმაოდ ვიცით ამ ახალი ტაძრის თავგადასავალი. იგი იმით იწყება, რომ მამა ნიკანდრ პოკროვსკიმ, იმ ხანად წმ. იოანე ღვთისმეტყველისად წოდებული „ლურჯი მონასტრის“ წინამძღვარმა, ჯერ აზრი გამოთქვა, ძველი ეკლესია ხალხს ვერ იტევს და, მოდით, ამავე სახელობის ახალი ავაშენოთ და ფული შევაგროვოთო, შემდგომ კი შესატყვისი მოწოდებაც დაბეჭდა[7]; მოგვიანებით საამისოდ თანხების შეგროვებაც გამოცხადდა[8]. თავადვე ეკლესიაში, ხსენებული გადასასვლელის ჩრდილოეთ კედელზე, საგანგებო სპილენძის დაფაზე, ახლაც ამოიკითხავთ, ვინ იღვაწა 1901 წლის 13 მაისს ნაკურთხი ამ ეკლესიის გასასრულებლად. ესენი ყოფილან: ზემოდასახელებული ნიკ. პოკროვსკი, მისი მონაცვლე მამა იოანე მიხა◌ლოვსკი, სამრევლო-სამზრუნველო საბჭოს წევრები (ალექსანდრ ფრენკელი, ნიკიფორ სავინცოვი, ვლადიმირ ოსეცკი, პორფირი ბელ◌ავსკი, ნიკოლა◌ ◌ურიევი, ალექსანდრ ტურკოვსკი, ◌ური კოლჩევსკი, ილარიონ გავრილოვი, ანდრე◌ პეკარევი, პ◌ოტრ ვასილ◌ევი, ალექსანდრ ოსიპოვი და ალექსანდრ ბახმეტ◌ევი), მშენებელი (არქიტექტორი?), სამოქალაქო ინჟინერი კონსტანტინ ანტონოვი, ასევე სამუშაოთა მწარმოებელ-მოიჯარადრე ლაზარ ბაკისო-

[6] იხ. ამის შესახებ: დ. ხოშტარია, იმპერიული იდენტობა და რუსული სტილი თბილისის საეკლესიო *არქიტექტურაში, კრებულში: არქიტექტურა და იდენტობა. საეკლესიო მშენებლობა თბილისში (1801-1918)*, თბ., 2015, გვ. 105-106; აქვე, სურ. 30. ჩინებულად ჩანს ძველი და ახალი ტაძრების თანაფარდობა.

[7] Н. Покровский, Краткая историческая записка о Тифлисской Верийской св. Иоанна-Богословской церкви, Вестник *Грузинского Экзархата*, 17, 1896, გვ. 21-22; იქვე, 18, 1896, გვ. 12-13.

[8] იხ., მაგ., იგივე გამოცემა, #15, 1899, გვ. 19-20.

ვი. რა თქმა უნდა, იქცევს ყურადღებას, რომ აქ სულ რუსნი ან გარუსებულნი (ა. ფრენკელი) ჩანან (იქნებ, ლ. ბაკისოვი იყოს უცხოტომელი), არადა, სულ რამდენიმე წლის წინ, ქართველობა ამ საბჭოშიც ჩანს[9], ხოლო სამეზობლოში იმჟამადაც ნამდვილად იპოვებოდა, თუგინდ, გენერალი თავადი ნიკოლოზ (ბიძინას ძე) ერისთავი, რომელსაც ცოლად საზოგადო, მათ შორის სარწმუნოებრივ-რელიგიურ საქმეებში უშურველობით ცნობილი დავით სარაჯიშვილის და, ეკატერინე, ჰყავდა. ნება-უნებურად გეფიქრება, ეს მშენებლობა, ეტყობა, „რუსული საქმე“ ყოფილაო, რომელსაც ადგილობრივნი, „ტუზემცები“, არ გაეკარნენ (ან, იქნებ, არ გააკარეს?). თუ ასეა, ტაძრის არქიტექტურული „რუსულობაც“ და ზომითი აღმატებულობაც, დიახაც, შეგვიძლია წავიკითხოთ, ვითარცა რუსობის დამკვიდრებისა და გამკვიდრების „მტკიცება“ თუ „გაცხადება“, შესაბამისად, როგორც, ახლა რომ ამბობენ, „პოლიტიკური გზავნილი“. ოღონდაც სულაც არაა აუცილებელი, ეს სუბიექტურადაც ასე იყოს. ასე, თაოსანი ამ წამოწყებისა, მამა ნიკ. პოკროვსკი მაინცდამაინც ანტიქართულად განწყობილი, თითქოს, არ ყოფილა. ჩვენ მიერ ზემოდამოწმებული მისი წერილი სწორედაც „ლურჯი მონასტრის“ ისტორიასაც მოიცავს და ერთი საუკეთესო წყაროთაგანია ამ ტაძრის თავს XIX საუკუნეში დატრიალებული ამბების შესატყობად და აქ ქართველი ღვთისმსახურნიც კეთილად არიან მოხსენიებულნი; 1903-1906 წლებში მანვე დასტამბა „მოკლე საეკლესიო-ისტორიული ნარკვევი მართლმადიდებელი საქართველოს ცხოვრებისა, მასში ქრისტიანობის გამოჩენის დროიდან და მომდევნო ჟამსაც“[10]. მეტიც, 1905 წლის ოქტომბრიდან იგი საქართველოს საეგზარხოსოს ჟურნალს „Духовный

[9] 1895 წ-ის 28 მაისს არჩეულ საბჭოში შედიან გრიგოლ რჩეულიშვილი, ხერხეულიძე, საყვარელიძე. ისიცაა, რომ ქართველობის წილი მასში დროთა განმავლობაში მცირდება. 1887 წ-ს, როდესაც წინამძღვრად მამა მიხეილ მელითაური ყოფილა, ხოლო შემდგომ, 1889-90-ში, მამა მარკოზ ტყემალაძე, 12 კაციან საბჭოში (თავმჯდომარე, ნიკოლოზ წილოსანი), თავმჯდომარიანად, 4 ქართველია (დანარჩენები: თავადი ნიკ. ანდრონიკაშვილი, გრ. რჩეულიშვილი, ნიკ. მგელაძე); 1890 წ-ის 30 დეკემბრიდან, წინამძღვარ მამა ფ¤ოდორ ბოგოლ¤უბოვის ხელში, 50 კაციან საბჭოში 1 ქართველია – ცისკარიშვილი; პირველად ნახსენები 3 კი, უკვე მამა ნ. პოკროვსკის წინამძღვრობაში, 105 კაცშია მოხვედრილი (იხ.: Н. Покровский, Краткая... 16, გვ. 23-24, 17, გვ. 15-17). და კვლავ, 105-ვე წევრი კი არაა აღმშენებელთა შორის, მაგრამ 1 ქართველი რატომღა არ გამოერია? „ძველ“ ტაძარს ვერ შეელივნენ ყველანი?
არ შეიძლება მადლიერებით არ ითქვას, რომ ძველი პერიოდიკის მასალის თავმოყრაში დიდი დახმარება აღმომიჩინა ქ-ნმა მანონ ლილუაშვილმა.

[10] Н. Покровский, Краткая... ნაკვეთი 1-2; მისივე, Краткий очерк церковно-исторической жизни православной Грузии со времени появления в ней Христианства и дальнейших дней, Духовный Вестник... №№15-16, 19-20, 1903; №№16, 19, 21, 1904; №№6, 15, 16, 17, 19, 23, 1905; №№3, 4, 5, 7, 1906.

Вестник“ რედაქტორობდა და მის ხელში მან დაკარგა წინამორბედი წლების შემტევ-“დიდრუსულ“-“დიდმპყრობელური“ ხასიათი.

იქნებ, ფორმისმიერ დაპირისპირებულობას აქ სხვა, ბევრად უწყინარი საფუძველი ჰქონდეს? ეგების, მართლაც, უბრალოდ უფრო ვრცელისა და, ალბათ, უკეთესის აშენება სურდათ და თუ არა, საერთოდ რატომ უნდა მოეკიდათ ხელი რისამე შენებისთვის? იქნებ ამას ხელი „პროგრესის“, ახლის ძველზე უპირობო უპირატესობის თანამედროვე რწმენამაც წაუკრა? ეგებდა, „თავისის“ და „სხვისის“ შეპირისპირების საზრისი აქ „იმათის“ დათრგუნვა-დამცირება კი არაა, არამედ, სულ მარტივად, „საკუთარის“ მეტი გულმისავალობა? ისიც კი შეიძლება აქ სხვადასხვა ხუროთმოძღვრული ტრადიცია, არქიტექტურული ანსამბლის აგების განსხვავებული გაგება იჩენდეს თავს. მართლაც, რუსეთში ძალზე გავრცელებულია ძველებისთვის დიდ-დიდი ტაძრების შემეზობლება და, ამ დროს, არსებულთა ერთგვარი „განზე გაწევაც“. მეტი რაღა, რუსეთის ეკლესიის ერთი უდიდესი წმინდანთაგანის, წმ. სერგი რადონეჟელის ლავრაში, მისი განსასვენებელი, XV საუკუნის წმ. სამების ტაძრის სიახლოვეს, XVII-ში მასზე ბევრად დიდი საკრებულო ტაძარი დაიდგა. ჩვენში ასეთი რამ, რამდენადაც ახლა ვიცით, ძალზე იშვიათია და შედეგადაც – სხვანაირი. ძველი პატარასთვის ახალი დიდის გვერდში ამოყენება ორგან ვიცით (ცხადია, ალბათ, სხვა მაგალითებიც იყო) და საყურადღებოა, თუ როგორ ირჯებიან ჩვენებური გალატოზ-გალატოზუხუცესნი. ერთგან, ურავლის აგარის მონასტერში ადრე არსებული ძველი ეკლესია, მთის კალთაზე ქვემოთკენ მდებარეობს, X საუკუნეში კი მასზე დიდი და მკული უფრო ზემოთ, ისეთი დაცილებითაა დადგმული, რომ მახვილი უკანასკნელზე კი მოდის, მაგრამ წინანდელთან მისი, ასე ვთქვათ, შეჯახება არ ხდება, ორივე „თავთავისთვის“ რჩება, ერთგვარად თვითკმარიც. უფრო მძიმე დღეში ჩავარდებოდა ოსტატი, ვისაც დაევალა შიომღვიმის მონასტერში წმ. მეფის, დავით IV აღმაშენებლის, ნებით ღმრთისმშობლის მიძინების გუმბათიანი ტაძარი აეგო. სამშენებლო მოედნად გამოყოფილი ადგილი ბაქნად ადგება თვით წმ. შიოს „ქმნილ“ წმ. იოანე ნათლისმცემლის VI საუკუნის ეკლესიას, აღმაშენებლისეულზე თვალსაჩინოდ პატარასაც. ვინც კი ოდესმე შიომღვიმეს სწვევია ანდა თუნდაც მისი ხედის ფოტოსურათისთვის შეუხედავს, ვგონებ, დამეთანხმება, რომ უპირატეს ყურადღებას წმ. იოანე ნათლისმცემლის ტაძარი იპყრობს. ეს შეიძლება იმითაც ავხსნათ, რომ მიძინების ეკლესია ახლა სახეცვლილია, XVII საუკუნეში ბაზილიკად გადმოკეთებული

და უკანასკნელის მიმსვლელისკენ მიქცეული გრძივი, გლუვი კედლები, გარკვეულწილად, „ბუნებრივად“ ხდება მის წინ მდებარე ნაგებობის ფონი. კი იქნებოდა თანაფარდობა ამგვარივე მაშინ, როდესაც წმ. მეფის აღმშენებლობას პირვანდელი იერი ჰქონდა და გუმბათი ადგა? რასაკვირველია, სულ მთლად ასეთივე ვერ იქნებოდა, არკი მგონია, პრინციპულად სხვა ყოფილიყო. ჯერ ერთი, „ჩაწერილი ჯვრის“ სახის ეკლესიის სამხრეთი ფასადიც სიბრტყეს წარმოქმნიდა – თუმც ამოზიდული მკლავით „ამოძრავებულს“ და მისი მონახაზის დინამიკას ზეაზიდული გუმბათიც გააგრძელ-დააბოლოვებდა. ამასთან კი: წმ. შიოსეული ტაძარი „თავისუფალი ჯვრის“ ტიპისა, სივრცეში იშლება და, სამხრეთი მკლავის შვერილობის გამო, ჩვენკენ „მოდის“; ამას გარდა, ის ფერდობზე გადმოკიდებულ სუბსტრუქციაზეც დგას, თან ქანს შერთულ, თან მას გამოყოფილ „კვარცხლბეკზე“; მოცულობებიც მსხვილი აქვს, როგორიც ვერ ექნებოდა მის მიღმა მდებარე XII საუკუნის ნაგებობას და ყოველივე ეს, საფიქრებელია, მას შეუნარჩუნებდა იმ მნიშვნელოვნებას, რაც მას ისტორიულად „ეკუთვნოდა“, არ დააჩრდილებინებდა მას დროით მომდევნო, დღევანდელზე უეჭველად თვალსმოსახვედრ შენობას.

ასე იყო თუ ისე, ერთი რამ ცხადია, ცნობიერმა მიზანსწრაფვამ თუ ნახევრად ალღოსმიერმა არჩევანმა[11] ის ნაყოფი გამოიღო, რაც თვალწინ გვაქვს: რუსული სამრევლო საბჭოს მონდომებით აგებულმა ტაძარმა „გაამეორეხარისხოვნა“ თამარის ხანის დანატოვარი.

მომდევნო ნაბიჯი ამავე მიმართულებით – წესით, ესეც უნდა გამოჩენილიყო, – უკვე 1920-1930-იან წლებში გადაიდგა და, უნდა ითქვას, ვერც ამ შემთხვევაში იტყვის კაცი სრული ერთმნიშვნელოვნებით, სად იწყება განაზრახი ქმედება, სად კი – გაუცნობიერებელი. უპირველესი და გადამწყვეტი ამ უბნის საბჭოურ აღმშენებლობაში, ლ. ქიაჩელის №21-ის ერთსართულიანიდან ოთხსართულიანად გადაქცევა და ნ. ნიკოლაძის №1-ის ამოყვანაა. უნდა ითქვას, რომ წმინდა ქალაქმშენებლობითად ეს გასაგებიცაა და, იქნებ, გამართლებულიც. ორი ქუჩის გადაკვეთაზე სუსტად მონიშნული კუთხეები სახარბიელოდ ნამდვილად ვერ ჩაითვლება – ქუჩები აქ, თუ ასე შეიძლება ითქვას, გადაიღვრებოდა, ალბათ, მოღობილ, ხუროთმოძღვრულად კი მოუფარგლავ სივრცეში; ე.

[11] ხომ წასცდა მამა პოკროვსკის, ახალი ეკლესიის ასაშენებლად „მართლმადიდებელი რუსი ერის“ (православные русские люди) იმედი გვაქვსო (Н. Покровский, Краткая... გვ. 22).

ი. კი მათ არ ექნებოდათ რაიმენაირად ლოგიკური დასრულება. რა თქმა უნდა, ეს დაუგეგმავი მშენებლობით გამოწვეული ვითარება დიდხანს ვერ იბოგინებდა და ხსენებული სახლების გაჩენა მისი გამოსწორების ცდადაც შეიძლება მივიღოთ. ის კია, რომ, ეგებ, ეს მეტისმეტად მარტივი და ხისტი ილეთი გახლდათ ჩვენი ტაძრისა და, უნდა ითქვას, ახალი რუსული ეკლესიისთვის პირდაპირაც ძლიერ საზიანო. წარმოვიდგინოთ ერთი წუთით, ცალსართულიანი შენობებით შეუკრავი ეს გზაჯვარედინი და ერთი კი აღმოჩნდება: ორთავ ეკლესია გაცილებით შორიდანაც დაინახებოდა და თუ სრული სიმაღლით არა, იმ ზომამდე მაინც, ორივეს რაობა-რაგვარობა ცხადლივ რომ საცნობი ყოფილიყო და, გინდაც ცალკე აღებული „ლურჯი მონასტერი“ არა, ტაძართა წყვილი ამ, თუგინდ მოუგვარებელ, გარემოში ხომ ნამდვილად იმთავრებდა, იდომინანტებდა. დღევანდელი გადასახედიდან სწორი გეზი ის იქნებოდა, მათი მნიშვნელოვნებაც შენარჩუნებულიყო, იქნებ, უშენი ფართობის რაღაც ოდენობაც – მაგალითად მწვანე ნარგავები, – და მისი მოზღუდვა გამხდარიყო მოგვარების საშუალება, შეუკვრელობა-ხსნილობა – მკაცრად მოაზრებული კომპოზიციის გასაღები. ცოტაოდენი გულისდადებისას გადაწყვეტილების მიმღებთ შეეძლებოდათ აქვე, ამ ქუჩაზევე ენახათ, როგორი მარტივი და შედეგიანი გამოსავლის მოძებნა შეუძლია არქიტექტორ-მშენებელს. ზემოთ ითქვა, ლ. ქიაჩელის №26 და №28 მაღალიაო – ისინი ოთხსართულიანია, მაშინ როდესაც ამ მხარეს დანარჩენი სახლები მაშინ, სულ ბევრი, ორსართულიანი იყო (მესამეები ყველგან დანაშენებია). ამ დროს კი მასშტაბის ასეთი მკვეთრი, ნახტომისებრი ცვლილების ჩვეულებრივ თანმდევი უამური გაცდა არ ჩნდება. ეს იმიტომ, რომ ორივე სახლი რამდენადმე არის ჩაწეული სხვათა წითელი ხაზიდან და მათ წინ მეტი თავისუფალი ადგილი, თითქოსდა, უფრო გასაგებს ხდისო სიმაღლის გაზრდასაც. მაშენებლებმა ეს, უწინარესად, იმისთვის გააკეთეს, რომ საკმაოდ ვიწრო ქუჩა არ „ჩახუთულიყო“, ვიზუალურად ჭას თუ ნაპრალს არ დამსგავსებოდა. ჩვენს სამსჯელოსთან მიმართებით კი, წინა ნომრებთან ერთ მწკრივში ჩაყენებისას, ეს სახლები უზარმაზარი გამოჩნდებოდა და ყოველნაირად დააცოტავებდა წმ. იოანე ღვთისმეტყველის ეკლესიასაცა და, მით უმეტეს, „ლურჯ მონასტერსაც“. ასე დაყენებით კი ეს სახლები, თითქოს, შესაძლებლობას აძლევდა მიმავალთ ტაძრები მათთან ურთიერთშეჯერების გარეშე, მნიშვნელობაშეულახავად აღექვათ.

საბჭოთა დროის ადამიანები კი სხვა გზას დაადგნენ – ქუჩის მოშენების, გამჭიდროვება-შეკვრის და წინანდელი ორიენტირების, შეძლებისდაგვარად, მიჩქმალვისა. მათი სრული გაუქმება ვერ მოუხერხდათ, აი, შესუსტებით კი ნამდვილად შეასუსტეს და ხილვადობაც შეუზღუდეს: უკვე ითქვა, რომ „ლურჯი მონასტერი“ ლ. ქიაჩელის კენტ მხარეს №21-მდე არ დაილანდება, ნ. ნიკოლაძის ქუჩაზე მყოფი კი ეკლესიებს მაშინღა მოჰკრავს თვალს, №1-ს რომ გამოსცდება (უმისოდ, ალბათ, მზერას გ. ახვლედიანის კუთხიდან მაინც ჰკიდებდა).

ხომ არ არის სავარაუდებელი, ეკლესიების ამგვარი „ჩახერგვა“ საბჭოეთისთვის ეგზომ დამახასიათებელი ანტირელიგიური პოლიტიკის ღონისძიებათაგანი იყოს? პირველი, რაც ამის საწინააღმდეგოდ აზრად მოუვა კაცს, ის იქნება, ამდენი წვალება რადღა უნდოდათ, დაენგრიათ და ამით გაეთავებინათო საქმე. გასათვალისწინებელი კია, რომ მოქმედების რა გინდა იყოს, უკანმოუხედავობისა და სისასტიკისას, საბჭოელი ხელისუფალნი, ერთგვარად, უკან დასახევს ყოველთვის იტოვებდნენ. მარტოოდენ ქრისტიანულ ეკლესიასთან დამოკიდებულებას თუ ავიღებთ: ხომ ათასობით ღვთისმსახური დაატუსაღ-გადაასახლ-დახვრიტეს, ოღონდ – ყველა არა; ეკლესია-მონასტრები ხომ აიკლეს და დაკეტეს, დანგრევით კი გაცილებით ნაკლები დაანგრიეს, ვიდრე წაბილწეს და უპატიოჰყვეს. შეურაცხყოფის და შეგინების გვარობანი კი მათ მრავლად იცოდნენ, მათ შორის – ძლიერ უცნაურიც. აი, რა ნახა II მსოფლიო ომის შემდეგ თავის მშობლიურ ვილნ¤უსში მამის (თურმე, გარდაცვლილის) ასავალ-დასავალის შესატყობად ჩასულმა მხატვარმა ნიკოლა¤ ჩერნიშკოვმა: სამლოცველოსთან, სადაც ოსტრობრამის ღმრთისმშობლის სათაყვანო ხატი ესვენა, სახელმწიფო უშიშროების თანამშრომელი დაესახლებინათ, რომელიც დღემუდამ სალაღობო სიმღერების ფირფიტებს ატრიალებდა და ასე უშლიდა ხელს მლოცველ-მომლოცველებს... ჩვენში, ვგონებ, შეგვიძლია უტყუარად დავადასტუროთ სიწმინდის „არქიტექტურულად დამცრობაც“: გასაბჭოებამდელ ფოტოსურათებზე ნათლად ჩანს, რომ მთაწმინდის ფერდობებზე აღმავალი ქუჩების გასახედებში მამადავითის ეკლესია იხილვება; დღესდღეობით ეს ასე აღარ არის, ამის მიზეზი კი, როგორც წესი, 1930-იანი წლების დაშენებები, ან, უფრო იშვიათად, მაშინდელივე მომაღლო შენობებია. ამას იმდენად სისტემატური სახე აქვს, რომ ძნელი დასაჯერებელია, საქმე მხოლოოდენ დამთხვევა ან შემთხვევითობა იყოს; ეს გეგმაზომიერი მოქმედების კვალს უფრო ჰგავს. თუ ეს ასეა,

მაშინ „ლურჯი მონასტრისთვის“ ლ. ქიაჩელის №21-ის, ხოლო წმ. იოანე ღვთისმეტყველის ეკლესიისთვის ნ. ნიკოლაძის №1-ის „აფარებაც“ შეიძლება „ანტირელიგიური ბრძოლის“ გამოვლინებად მივიჩნიოთ. თუმც კი, ოდენ „შეიძლება“, რადგან ჲოტისოდნადაც არ არის გამორიცხული, აქ ათეისტური გულგრილობა-უდიერების გამოხატულების მეტი არაფერი იყოს – ისე, უფრო ალბათი, პირადად მე, პირველი მეჩვენება. სამაგიეროდ, უგულისყურობის მეტი არაფერი ამოძრავებს ლ. ქიაჩელის №25-ის მაშენებელს – მისი ნახელავი, როგორც ვნახეთ, არ ეძალება ტაძარს, არ „ეჭიდავება“ მას, თუმცა მას დიდად არც ანგარიშს უწევს.

უკანასკნელი სახლის მშენებლობის ახლო ხანებში „ლურჯი მონასტერი“ დაიკეტა, ეტყობა 1930-იანი წლების ბოლოსა ან, იქნებ, 1940 წელს[12]. არაა მოსალოდნელი, ეს 1941 წლის მერე მომხდარიყო – როგორც ცნობილია, საბჭოთა კავშირ-გერმანიის ომის დაწყებამ შეაცვლევინა მოსკოველ ხელისუფალთ დამოკიდებულება რელიგიისადმი. მათ, ბუნებრივია, დასჭირდათ მორწმუნეთა თანადგომა; ეს იმავე რიგის მოვლენაა, რაც საბჭოთა კავშირის შემადგენლობაში შემავალი ერების ჰეროიკული წარსულის წინწამოწევაა 1930-იანი წლების ბოლოდან, ისევ და ისევ, მოახლოვებული დიდი სამხედრო დაპირისპირების მოლოდინში. რა თქმა უნდა, არც პირველი გახლდათ სარწმუნოებისადმი ჭეშმარიტი მიბრუნება და არც მეორე – „ნაციონალიზმის“ ხელშეწყობა, როგორც მავან „სოვეტოლოგს“ ჰგონებია – მეორე შემთხვევაშიც აუცილებლობამ მოითხოვა სხვადასხვა ტომის პატრიოტთა მომადლიერება-მიმხრობა[13]. საქართველოს მართლმადიდებელ ეკლესიასთან მიმართებით სინამდვილეს უთვალნათლივესად ჩვეულებრივი სტატისტიკაც ავლენს: როგორც ირკვევა, 1921 წლისთვის ჩვენში მართლმადიდებელთა 1450 მოქმედი ტაძარი ყოფილა, 1937-ს – 187, 1940-ს კი – სულ 17; „შემობრუნების“ მერე, 1945-1951 წლებში რაოდენობა მხოლოდამხოლოდ 41-მდე ავიდა[14]... რაც „ლურჯ მონასტერს“ შეეხება, ის სწორედ დევნის ბოლო ტალღას ემსხვერპლა, რომელიც, ცხადია, შემთხვევით როდი თანხვდა მუდმივად მიმდინარე საბჭოური

[12] ვ. ბერიძე წერს, რამდენიმე წლის უქმიაო (დასახ. ნაშრ., გვ. 101); ნაშრომი „ლურჯ მონასტერზე“, როგორც ვნახეთ, 1948 წ-ს დაისტამბა, დაწერილი კი 1941-შია (შდრ., მისივე, *მოგონებები*, თბ., 1987, გვ. 295).

[13] თუ მართლაც იყო რამ „ნაციონალისტურის“ ხელშეწყობა, ესეც სავსებით „იმპერიულად“ აიხსნება – ასე პოხიერდებოდა ჯერ კიდევ XIX ს-დან შემზადებული ნიადაგი, საჭიროებისამებრ, ეთნოსთა შეჯახებისთვის, რაც ასე მწარედ იწვნია სამხრეთ კავკასიამ 1905, 1918-1920 წწ-შიცა და 1980-იანების მერეც.

[14] ს. ვარდოსანიძე, *პატრიარქები*, წ. II, თბ., 2013, შდრ., გვ. 56, 68, 76.

რეპრესიების 1936-1938 წლებში განსაკუთრებულ აზვირთებას. ყურადღებას ისიც იქცევს, რომ ამ დროს მოქმედად დარჩა და დარჩა წმ. იოანე ღვთისმეტყველის ეკლესია. თავისთავად მისი კარდაუხშაობა, ვფიქრობ, სავსებით სარწმუნოდაც, თანადროულადვე ახსნეს – უბნის მოსახლეთა საერთო აზრით, ის იმიტომ გადარჩა, რომ მისი მრევლი, მთელი 20 წელი (1930-იანების დასაწყისიდან 1953-მდე), ყოფილა ყოვლისშემძლე ლავრენტი ბერიას დედა, აქვე ლ. ქიაჩელის №5/7-ში, მცხოვრები[15]. მაგრამ რატომღა ამ ახალს ანებეს თავი და არა იმ ძველს?

საზოგადოდ, შეიძლება ითქვას, რომ საქართველოში, კერძოდ თბილისში, ანტირელიგიურ „კამპანიებს“ მოსკოვისა (სადაც არა მხოლოდ მხატვრულად მდარე ქრისტე მაცხოვრის ტაძარი დააქციეს, არამედ კრემლში მდგარი უძველესი ეკლესიაც, XIV ს-ის „მაღნარის მაცხოვრისა“ [= Спаса на Бору]), ანდა კიევისგან (იქ XII ს-ის ოქროსთავიანი მიქელის [= Михаило-Златоверхий] მონასტერი ააფეთქეს) განსხვავებით, ისტორიულად ღირსშესანიშნავი საეკლესიო სიძველენი, თითქოს, ნაკლებად განადგურდა; ზიანი თუ მიადგა ვინმეს, ასე ჩანს, უფრო სომეხთა ეკლესიას – მას, სხვებთან ერთად, შუასაუკუნოვანი ვანქის კათედრალიც დაუნგრიეს და XVIII საუკუნის ჯიღრაშენის ეკლესიაც... შეიძლება იფიქროს ვინმემ, მართლაც ხომ არ ჰქონიათო ამხ. სტალინის მმართველობაში ქართველებს „პრივილეგიები“, როგორც ჯერ როდის ჩააგონეს უბირ (და არა მხოლოდ!) რუსობას და რაც ამა (2016) წლის 10 აპრილს ჩვენი „საზოგადოებრივი მაუწყებლით“ გვამცნო ჩვენებურმავე „ფილოსოფოსმა“. მთელი ამბავი კი ისაა, რომ წინაპირველად XVIII საუკუნის და უფრო ძველიც (მაგ., ნარიყალას წმ. ნიკოლოზი) ქართული ეკლესიების ერთი წყება – სომხურთაგან განსხვავებით! – რუსთა ხელისუფლებამ ჯერ კიდევ XIX საუკუნის პირველ ათწლეულებში მილეწ-მოლეწა; მეორეც, რუსეთის იმპერიაში სათვალავში ხომ აღმსარებლობა ჩაითვლებოდა და ამიტომ მოხდა, რომ დამოუკიდებელი სომხეთის ეკლესია XIX საუკუნეშიც „თავის გემოზე“ აშენებდა, მართლმადიდებელთა მშენებლობა კი რუსეთის ხელისუფლების ზედამხედველობით და 1850-იანი წლების აქეთ „რუსული“ თუ „რუსულ-ბიზანტიური“ სტილით წარმოებდა[16]; ამის გამო მოხდა, რომ მოსპობილნი თუ გაუსახურებულნი,

[15] ეს დიდად ღვთისმოსავი ქალბატონი ყოფილა – ასე ყვებოდნენ, სულ შვილის სულის ხსნისთვის ლოცულობდაო და იმასაც იტყოდნენ, როდესაც 1953-ში მისი მოკვდინება შეატყობინეს და ქალიშვილიანად ზემოხსენებული ბინიდან ასახლებდნენ, ისიც კი უთქვამს, იქნებ ამან მაინც უშველოსო.

[16] იხ.: დ. ხოშტარიას ზემოდამოწმებული წერილი.

უმეტესად (გააქრეს ხომ საბურთალოს წმ. გიორგის „ქართული ყაიდის“ ტაძარიც!)[17] „უცხო იერისა“ იყო. თუმცა კი, მათ რიცხვში არა მხოლოდ „კავკასიის დამორჩილების“ მოსაგონრად აგებული, ამიტომ კი არა თუ ქართველებისთვის, არამედ საერთოდ კავკასიელებისთვის, უამური[18] წმ. ალექსანდრე ნეველის სამხედრო ტაძარი ერია, კალაუბნის წმ. გიორგის, ადგილობრივთათვის მეტად ძვირფასი და საყვარელი ეკლესიაც; ან კიდევ – ისტორიკოს პლატონ იოსელიანის აშენებული „კლასიცისტური“ ამაღლების ეკლესია, ჩვენი საზოგადოებრივი აზრის ერთი მიმდინარეობის ცხადმყოფელი უთუოდ... მესამეც ისაა, რომ ჩვენც ხომ უნდა გაგვიმართლოს ოდესმე: ზოგი რამ, პირდაპირ ვთქვათ, სასწაულებრივად შემოგვრჩა, როგორც განადგურებას, ასე ამბობენ, დავით არსენიშვილის გადარჩენილი ანჩისხატი და უეჭველად დიმიტრი შევარდნაძის თავდადებით აუფეთქებელი მეტეხის ეკლესია; ზოგიც „გაუთვალისწინებელმა“ გარემოებებმა გადაგვირჩინა – ასე, ქვაშვეთის აღების და სიონისა და სვეტიცხოვლის დახურვის განზრახვაც ჰქონიათ[19]; პირველისგან გაურკვეველმა რაღაცამ თუ ვიღაცამ (ისევ ლ. ბერიას დედამ, მართა ჯაყელმა ხომ არა? შემჩერებელი მისი შვილი გამოდგა...) გვიხსნა, მეორისგან კი მთლადაც საერთო უბედურებამ, საბჭოთა კავშირის II მსოფლიო ომში ჩაბმამ... საგულისხმო ისიცაა, რაგვარ ეკლესიებს შეარჩინეს წირვა-ლოცვის უფლება – ძველი ქართული ან, თუნდაც, მეტ-ნაკლებად „ქართულადა“ თუ „მოქართულოდ“ გამომზირალი, მათში თბილისის სიონია, ქვაშვეთის წმ. გიორგი, „ძველი“ სამება, წმ. ბარბარე და მამადავითი (ამას, თუმცა, მხოლოოდენ წირვისას აღებდნენ, ისიც, ვგონებ, კვირა დღეს), „რუსული“ შესახედაობისანი კი, წმ. იოანე ღვთისმეტყველის გარდა, დიდუბის ღმრთისმშობლის, კუკი-

[17] იხ.: მ. ლილუაშვილი, ფუნქციაშეცვლილი ეკლესიები თბილისში: ისტორია და არქიტექტურა, კრ. *არქიტექტურა და იდენტობა...*; მისივე, „ქართული სტილის“ უცნობი ნიმუში – საბურთალოს წმ. გიორგის ეკლესია, *საქართველოს სიძველენი*, 18, 2015.

[18] სხვათა შორის, საზოგადოებრივი გუნება-განწყობის გამოვე, არ გამოუჩნდა, იქნებ, დამცველი ვანქსაც – XIX ს-ის შუა ხანიდან სავსებით გასაგები იმპერიული პოლიტიკის გამოისობით გამწვავებული ქართულ-სომხური ურთიერთობანი კიდევ უფრო გააუარესა 1918-1919 წწ-ის სომხეთ-საქართველოს ომის დროს თბილელი სომხობის ერთი ნაწილის ანტიქართულმა ქმედებამ, მერე კი ზოგთა ბოლშევიკთაკენ გადრეკამაც; იყვნენ, თუმცა (და ესეც არაა დასავიწყი!) ისეთნიც, ვინც, ისევე როგორც, ვთქვათ, „საქართველოში მცხოვრებ რუსთა კომიტეტი“, ქართველებთან ერთად, 1922 წ-საც ზეიმობდა უკვე აკრძალულ 26 მაისს (ლ. კერესელიძე, 1922 წლის მაისის თვე საქართველოში, *საარქივო მოამბე*, 13, 2012, გვ. 75-78).

[19] ს. ვარდოსანიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 53-64.

ის წმ. ნინოს, წმ. მიხეილ ტვერელის, წმ. ალექსანდრე ნეველის და წმ. პეტრესა და პავლეს ეკლესიები. მეორეთა მეტობაც უეჭველია და პირველთა შორის ჩვენი სატახტოს ხანიერ და გამოსაჩენ ტაძართა, ზემონახსენები ანჩისხატისა და მეტეხის, „საჩინოს“ ფერისცვალების, კარის წმ. გიორგის თუ ჩვენივ „ლურჯი მონასტრის“ არყოფნაც. წმინდა პრაქტიკული თვალსაზრისით, ეს იმით შეიძლება ავხსნათ, რომ „რუსულ გარეგნობიან“ ეკლესიებს, დიდუბის გამოკლებით, რუსული მრევლი ჰყავდა, მაგრამ იქ ქართველობაც მიდიოდა (მით უფრო, თუ სხვა გზაც არ ჰქონდა), „ქართულსახიანს“ თუ უგამონაკლისოდ არა, უპირატესად – ქართული. ოღონდ ეგევე გარემოება მაშინვე ცხადქმნის მიზეზთა მიზეზსაც: „ქართულები“, ხელისუფლების თვალში, სხვებზე კიდევ მეტად სახიფათო და არასაიმედო იყო და მათ თუ ვერ გააცამტვერებდნენ, ქმედითობა მათთვის აუცილებლად უნდა მოესპოთ.

სწორედ ასეთი ბედი ეწია „ლურჯ მონასტერსაც“ – აქ სამხერხაო საწარმო მოაწყვეს, რომელმაც აქ ათწლეულები დაჰყო და ტაძარს კვალიც დაატყო: მის სამხრეთ კედელზე, ზედ თამარის დროინდელ თლილ ქვებზე, ნაიარევად ჩანაჭდევი ზოლია დამჩნეული; იგი ვინმე მძღოლის უგულისყურობამ გააჩინა, ვინც სახელოსნოდან გამოტანილი და ძარაზე დაწყობილი ფიცრებიდან ერთი ძველ წყობაზე მიბჯენით გამოატარა... 1970-იან წლებში ტაძარმა ცოტათი ამოისუნთქა – საამქრო აქაურობას მოაშორეს და „ლურჯი მონასტერი“ ქართული მედიცინის მუზეუმს გადასცეს. ახლა მას ფიზიკური დაშავების ხიფათი ნაკლებად ელოდა, სხვაფრივ კი ბევრი ვერაფერი ეშველა: რაკი აქ გამოფენა არ გამართულა, იგი მუდმივად გამოკეტილი რჩებოდა, შესაბამისად კი, ყოველნაირ სიცხოვლესაც იყო მოკლებული. ამის შემდეგაც გაგრძელდა ტაძრის „არქიტექტურული დამცირება“ – 1970-იანების მერე გადაიქცა ოთხსართულიანად სახლი №23 და ამის გამო სულ „ჩაიხუთა“ №25-ის ჩადგმით ისედაც ამოვსებული სატაძრე არე; საქმე ისაა, რომ წმ. იოანე ღვთისმეტყველის „ლურჯი მონასტრის“ მეზობლობაში „გამთავრების“ მერეც, უკანასკნელს მაინც რჩებოდა „გასაშლელად“ თავისუფალი სივრცე აღმოსავლეთითა და სამხრეთ-აღმოსავლეთით, ახლა ის, საბოლოოდ, მასზე მეტი თუ მისი ფარდი მოცულობების მწკრივში აღმოჩნდა და, რაღა თქმა უნდა, საკუთარი ზემოქმედების ძალაც დიდწილად დაკარგა. დააგვირგვინა კი მისი ანსამბლური დაკნინება უკვე XXI საუკუნეში დაგეგმარებულმა, ჯერაც დაუმთავრებელმა ხუთსართულიანმა შენობამ, ერთსართულიანს ჩანაცვლებულმა და, შეიძლება

ითქვას, ჰაერის აქედან სრულად „ამომტუმბავმა“. ის თან უკვე მაშინ დაიდგა, როდესაც ტაძარი ათიოდ წელი ამოქმედებული გახლდათ და იმის მიუხედავადაც, რომ ხელოვნების ისტორიკოსები და (მავანთა მტკიცებით ყოვლისშემძლე) საქართველოს საპატრიარქოს წარმომადგენლები ერთსულოვნად და ერთხმად მიუთითებდნენ ამ პროექტის განხორციელების მოსალოდნელ უარყოფით შედეგებზე...

ყოველივე ზემოთქმულმა, ვგონებ, რელიგიურს ვიღა ჩივის, თვით ისტორიულისა თუ ესთეტიკური ფასეულობებისადმი ხან „დიდრუსულობით“, ხან ღვთისბრძოლობით, ხან ქარაფშუტობით, ხან კიდევ რით შეპირობებული უგულისხმიერების ცოტაც და უნუგეშო სურათი დასახა. მაგრამ, საბედნიეროდ ჩვენდა, სრული ბნელი ამქვეყნად ძალზე იშვიათია და ეს აქა-იქ გამოჩნდა კიდეც. ეს-ესაა ითქვა, როგორ ავნო „ლურჯი მონასტრის“ გარემოს ლ. ქიაჩელის №23-ის „გაოთხსართულიანობამ“. ეს ვერაფერი კარგი და გასახარელია, ოღონდ: მანამადე ხომ უკეთესი მდგომარეობა გვქონდა და იმის გამოღა, რომ ადრე სახლი, ფრიად ცნობილი დასტაქრის, აკად. კ. ერისთავის, საკუთარი ბინა, მხოლოდ ორ სართულად ამოდიოდა. არ ვიცი, რას მოგვიგებდა მფლობელი, მისთვის რომ გვეკითხა, ეს სიმაღლე რატომ იკმარეთო – მიზეზად ოჯახის წევრთა რაოდენობას, ხელთ მყოფი თანხის ოდენობას, ნაკვეთის ფართობს თუ კიდევ რას დაგვისახელებდა. თითქმის გამოვრიცხავ, პასუხად მოგვესმინა: „ლურჯ მონასტერს“ მოვუფრთხილდიო, სიძველეს პატივი მივაგეო და მისთანანი. ნამდვილი კია: მაშინდელი ზომით №23 იმ პაუზას წარმოქმნიდა, რომლის წყალობით, ჩვენ წინ დიდ-პატარა შენობების მფეთქავი რიტმი იყო, რომლის ყოველ შემადგენელს, მათ შორის „ლურჯ მონასტერსაც“, ერთგვარი „თვითმყოფობა“ მოსდგამდა. ასე რომ, აზრითა თუ გუმანით (გუმანის-მიერობა კი ამ ჯერზე უმჯობესიც მგონია!) ბ-ნმა კ. ერისთავმა და მისმა მშენებლებმაც, რამდენადაც ეს უკვე არსებულ ვითარებაში იყო შესაძლებელი, გაითვალისწინეს არქიტექტურული გარემოს თავისებურებები და ჯეროვნად ეცადნენ არ შეელახათ იგი. ეს რომ რამ უცაბედი კი არაა, მიდგომაა და არც თუ ერთი ადამიანისა, გვისაბუთებს ის ნაგებობაც, რომელიც ზემოთაც მოვიხსენიეთ, როგორც დღევანდელ დღეს ამ მიდამოში „ლურჯ მონასტერს“ შეწყობილი ერთადერთი შენობა.

ეს, როგორც გვახსოვს, ნ. ნიკოლაძის №1ა გახლავთ, რომელშიც 1970 წელს ლ. ქიაჩელის №23-დან კ. ერისთავის ოჯახი გადავიდა, №25-დან კი, ასევე ფრიად ცნობილი ალექსი მაჭავარიანი თავისი ცოლ-შვი-

ლით[20]. შენობა სამი ნაწილისგანაა შედგენილი, რომელნიც გეგმაზე ჯვრის სახეს გვიხატავს: შუაში წაგრძელებული, ხუთსართულიანი პარალელეპიპედია, წინიდან, ეკლესიებისკენ, მას შუაში ოთხსართულიანი, მოკლე მოცულობა ედგმის, უკნიდან კი, ამავე სიგრძისა, ოღონდ ხუთსართულიანი; ამასთან, ნიადაგი ჩრდილო-დასავლეთით უწინდელი ხევისკენ, ქვემოთ-ქვემოთ მიდის და აქ სრული დამხმარე სართულიც ჩნდება (შესაბამისად, სადაც ზემოთ ხუთი სართულია, აქედან ექვსია, სადაც ოთხი – ხუთი). ეს „გარეგნული“ მონაცემები, ალბათ, საკმარისად შემაშფოთებლად გაისმის და არცთუ გასაგებია, აქ მოსაწონი რა შეიძლება იყოს. მართლაც, თუკი აქვე მდგომი სამ და ოთხსართულიანი შენობები „ლურჯი მონასტრისთვის“, მეტიც, ორსავ ეკლესიისთვის „შემვიწროვებლად“ და „დამხუთავად“ შეფასდა, მათზე კიდევ მეტად „ბრგე“ კეთილად რატომღაა მოხსენიებული? ყოველგვარი გარჩევა-გამოწვლილვის გარეშე, ის სრულებით არ ხვდება თვალს, როგორც რამ „ზორბა“, ზომით გამორჩეული, როგორც ეს ობიექტურად უნდა ყოფილიყო. ამას, საფიქრებელია, რამდენიმე ფორმისმიერი ხერხი განსაზღვრავს. პირველი, ასე ჩანს, სახლის დამხრობაა – მისი ღერძი განდრეკილია ტაძრებისასგან, რის გამოც აქ არ ისახება, რაიმეგვარიც კი, მწკრივი და იგიცა და ორივე ეკლესიაც, სივრცითად, ურთიერთდამოუკიდებელი რჩება. მაგრამ მარტოოდენ ეს არ იქნებოდა საკმარისი – თორემ არც ტაძრების ორიენტირებაა თანხვდენილი, მათგან ახალი კი „ჩაგრავს“ ძველს, – რომ არა სახლის ფასა-

[20] ზემოთ ვახსენე, რომ სახლი 1970 წ-ს დაამთავრეს. ეს, კ. ერისთავის შვილიშვილმა და სახლის აწინდელმა თანამფლობელმა, ქ-ნმა დალი გორდეზიანმა გამაგებინა. მანვე მიამბო, რომ მის პროექტზე, ძირითადად, ბ-ნ შოთა ყავლაშვილს და ქ-ნ ქეთევან პაჭკორია-მაჭავარიანისას უმუშავიათ (ბ-ნი ჯონი გამყრელიძის თანადგომით). ქ-ნ ქეთევანს, ალექსი მაჭავარიანის მეუღლესა და ჩემი კლასელის და ახლობლის, მუსიკოს ვახტანგ მაჭავარიანის დედას, 40 წელი ვიცნობდი, როგორც დიდად გონიერსა და ნებისყოფიან ადამიანს, ისიც მსმენოდა, არქიტექტურული განათლება აქვსო, არ კი გამივლია თავში, მის მუდმივ „დიასახლისობას“ (უკეთ – ოჯახის და ოჯახის წევრთა საქმეების გაძღოლას) შეჩვეულს, მას ხელობაში რაიმე გაეკეთებონის. რამდენიმე წელია, რაც ტელეეკრანიდან მოვისმინე მისი ვაჟის პირიდან, ნ. ნიკოლაძის №1ა-ს ავტორი ის არისო და გული მომიკვდა, რომ არ გამოვხატე ჩემი შეხედულება მის ნაწარმოებზე, არ ვაგრძნობინე მისი ღირსებებისადმი ჩემი დამოკიდებულება. რა თქმა უნდა, რთულია ამტკიცო, ამ შენობისა ეს ამისი არისო და ის იმისიო, მაგრამ სრულებით სხვაგვარი „თავაზიანობა“ ამ არქიტექტურისა შ. ყავლაშვილის ხელწერას სულ არ ჰგავს და ამიტომაც სავსებით ვერწმუნე ვ. მაჭავარიანის ცნობას, ამ ნაგებობის გადაწყვეტისას, ლომის წილი დედაჩემისა არისო. ეს წერილიც, მნიშვნელოვანწილად, ჩემი აღფრთოვანებისა და პატივისცემის, თუმც ასე დაგვიანებით, გამოსათქმელად დაიწერა.

დზე ღიობების განლაგება. ლ. ქიაჩელის ქუჩიდან მოსულთან უფრო ახლოს შუა, მაღალი ნაწილის ვიწრო მონაკვეთია, სადარბაზოთი, მის ასწვრივ კიბის უჯრედის სიმაღლეში წასული სარკმლებითა და წინ – რამდენიმე საფეხურიანი კიბით; მომდევნო, წინგამოსულ, მოდაბლო სიბრტყეზე, ორ სართულად ოთახების მოგრძო სარკმლებია; ისინი პერსპექტიულად ვიწროვდება, მათ უკან და ზემოთ კი, შუა ნაწილის ყრუ კედელია. ამას ფერადოვნებაც უნდა დაემატოს: ჩრდილჩამდგარ (კიბის გამანათებელთა ნაკლებად, საცხოვრებელი სადგომებისა – მეტად) ღიობებს მუქი ალათები აქვს, მუქია კარი, ოთახების დაწყვილებულ თუ განცალკევებულ სარკმლებს შორისა და მათ გვერდით კიდევ მუქივე შეფიცვრაა, კედელი კი ბაცია, მოთეთრო ნაცრისფერი. ერთად ეს ასე დაინახება: წინ, ჩვენსა – და ეკლესიების! – ახლოს აწეული, ვერტიკალური მონაკვეთია, თან უკან შედგმული, შემდგომ გამოხატული მუქი ჰორიზონტალებით „გახაზული“, მოდაბლო მოცულობაა, უფრო მკვრივი (მას ხომ სისქე უჩანს!), თან კი ჩვენგან სიშორეში მიმავალი; სიბრტყე მის თავზე, მის სიმუქეებთან შეპირისპირებით, სულ უწონადი ჩანს, ნივთიერობას მოკლებული. ასე რომ: ჯერ ასვეტილი და „მსუბუქი“, შემდეგ სივრცეში განვითარებული და ჩვენგან მსწრაფი, შედარებით დაბალი მოცულობები გვაქვს. შთაბეჭდილებისმიერად: შენობა განეზიდება მომცრო „ლურჯი მონასტრისგან“ და ემეზობლება მასზე მომაღლო სამრეკლოს წმ. იოანე ღვთისმეტყველის ეკლესიისას; ამასთან, მისი „მძიმე“ ნაწილი ტაძრებს „ცილდება“, „უკან მიიქცევა“, ხოლო მათკენ „წონადაკლებულია“ „მოპყრობილი“. მთელი ფაქტობრივი სიმაღლით ნ. ნიკოლაძის №1ა, ვერეს ბაღისკენ წამოიმართება (თუმც, მთელი სისრულით, უკანა გამონაშვერიანად, ის მხოლოდ საგანგებო მონდომებისას, განზრახ შევლისას თუ აღიქმის), აქ შვეულობა ჭარბობს. ოღონდ, წმ. იოანე ღვთისმეტყველის ეკლესია აქედანაც სიმაღლით ოდნავაა აცილებული, „ლურჯი მონასტერი“ კი ხელმარცხნივ, მოშორებით მდგომად ჩნდება. სხვაგვარად თუ ვიტყვით: სახლი ძველი ეკლესიისგან „განზეა გამდგარი“ და, ასე ვთქვათ, „ტაძართა მოედნიდან“ „განდრეკილიც“; ერთიცა და მეორეც იმისთვის, რათა არ „შემოიჭრას“ ეკლესიათა სივრცეში, მათ გვერდით ისე „იმყოფოს“, რომ „არ შეაწუხოს“ ისინი[21]. კიდევ მეტი, ღერძების აცდენისას, ასეთი განზე თუ უკუდგომის დინამიკით, ნ. ნიკოლაძის №1ა, ჯერ ხომ

[21] რასაკვირველია, შენობა მხოლოოდენ „საანსამბლოდ“ არაა გაფიქრებული – აქ ყველა წვრილმანიც მოაზრებულია – იხ., მაგ., ფრანგული აივნების მიერ შექმნილი ვერტიკალური მახვილები და, თუნდაც, მათი უმარტივესი ელემენტებით შექმნილი მოაჯირების „სიბასრე“ და ექსპრესიულობა.

აღმოსავლეთისკენ „მოძრაობის“, მტკვრისკენ „გახედვის“ მუხტს აძლევს „ლურჯ მონასტერს“, რომლის ფორმას შვერილი აფსიდი ისედაც გამოკვეთილ მიმართულებას სძენს; ამას გარდა კი, ამის წყალობითვე იგი ცალ მხარეს მაინც, ხსნის აგურ-ბეტონით გამოჭედილ არემარეს და, ასე განსაჯეთ, არც თუ ძველ ნარგავებს ამოძირკვული მაღნარ-წალკოტების მოლანდებად შეგაგრძნობინებთ. ამის მეოხებით, სამივე ნაგებობა თავისი საკუთარი თვისება-ხასიათით წარმოჩნდება და სამივე – მათ შორის, თავად საცხოვრებელი სახლიც, – „იგებს“, საკუთარ ღირსებას იმკვიდრებს. შეიძლება ვინმეს გადაჭარბებად მოეჩვენოს, მე კი მგონია, რომ აქ ანსამბლად თანაყოფნის ჩვენში ისტორიულად დამკვიდრებული წესიც კი აღორძინდა, როდესაც ყოველი მომდევნო კომპონენტი ბუნებისმიერ-ხუროთმოძღვრულ მთელში თავისი ხმითა და უკვე არსებულთან შეთანახმიერებით შემოდიოდა – გავიხსენოთ, თუგინდ V საუკუნის ბოლნისის სიონის ჰორიზონტალური „დაბჯენის“ ხაზგამსმელი XVII საუკუნის ასვეტილი (სხვათაშორის, ტაძრისადმი ირიბულად დაყენებული) სამრეკლო...

გარდა ხუროთმოძღვრული თუ ხუროთმოძღვრულ-ანსამბლური ღირებულებისა (ის კი, ჩემი აზრით, საბჭოთა ხანის ჩვენებური არქიტექტურის იმ არც ისე მრავალრიცხოვან ნიმუშთაგანია, რომელთაც „ღირებული“ ეთქმის), ნ. ნიკოლაძის №1ა, ვფიქრობ, რამდენიმე გაკვეთილსაც გვთავაზობს. ერთი რომ, ის შენობათა აბსოლუტური ზომების მხატვრულ-გამომსახველობით წილზე დაგვაფიქრებს. თქმა არ უნდა, მასშტაბს, სიგრძე-სიმაღლეს ნაგებობებისას, თუ მათი შემადგენლებისას უდიდესი მნიშვნელობა რომ აქვს – ცალკე აღებული რომელიმე ნაწარმოების აღქმა-შეფასებისთვისაც და, მითუმეტეს, რამდენიმეს ერთმანეთთან შეხამება-შეთანხმების მხრივაც. ამასთანავე, დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ „დიდი - პატარა“, „მაღალი – დაბალი“ საშუალოდ შეგვიძლია მსჯელობის კატეგორიებად გამოვიყენოთ, არ კი უნდა დავივიწყოთ, რომ ისინიც იმ კოკასავითაა, რომელიც „ყოველთვის წყალს ვერ მოიტანს“ და, ამ შემთხვევაშიც, როგორც საზოგადოდ ხელოვნებაში, პასუხი კითხვაზე, „რამდენია ორჯერ ორი“, იქნებ, 197 გამოგვივიდეს და სწორიც იყოს – მაგალითად სვეტიცხოვლის უზარმაზარ ტაძარში იატაკის 40-ოდ სმ-ით ამაღლება ძირფესვიანად ცვლიდა სივრცის მხატვრულ სახეს, სიდიდით საგრძნობლად ნაკლებ ნიკორწმინდის წმ. ნიკოლოზს კი მიწის აშკარად ბევრად აწევა დიდს ვერაფერს უშავებს... განხილულ მაგალითზეც ხომ პარადოქსს გადავაწყდით –

ყველაზე დიდი შენობა ყველა სხვაზე ნაკლებად „შემტევადა“ და „დამთრგუნავად“ წარმოგვიდგა[22].

მეორე გაკვეთილი ის გახლავთ, რომ კიდევ ერთხელ თვალსაჩინოვდება, რამდენი რამ ძალუძს ნიჭიერებასა და ყურადღებიანობას – საქმე ხომ, საბოლოო ჯამში, ისაა, რომ დამგეგმარებელნი არ დასჯერდნენ ყველაზე ჩვეულსა და გაცვეთილს, მაგალითად, სწორკუთხა „ყუთს“ ან კიდევ – დასაფეხუროვნებულ მასას (რომელსაც ჩვენი არქიტექტორები ჯიუტად და სრულებით არასწორად „ტერასულს“ ეძახიან)[23] და არა ოდენ მოთხოვნილი ფართით, ან კეთილმოწყობით უზრუნველყოფა გაიხადეს საფიქრალად, არამედ „ცხოვრების ხარისხის“ პირობად გამომსახველობაც და უმარტივესი ელემენტებისა თუ მასალათა თვისებების „ათამაშებით“ უბნის კომპოზიციის, შეძლებისაებრ, გაუმჯობესებაც. და, დახეთ, ნ. ნიკოლაძის №1-სა და „ლურჯ მონასტერს“ შორის უკანასკნელ 10 წელიწადში ჩადგმული სამრეკლოცა და ეკლესიის სახლიც, განურჩევლად მათი არქიტექტურის ღირებულებისა, ასევე „თავაზიანნი“ არიან – წინამორბედის გამოცდილებამ, ჩანს, თავისი გააკეთა, სასურველი კეთილი ნაყოფი გამოიღო.

დასასრულ, ეს, თითქოსდა „ჩვეულებრივი“, საცხოვრებელი სახლი ჩინოგვიყოფს, რას ნიშნავს ხელოვანის, მეტიც, ყველა ჩვენთაგანის, ყოველჟამიერი პასუხისმგებლობა. ჩვენ ისე შევაჩვიეთ ყური ცნობილ თქმას „დრონი მეფობენო“, რომ რასაც არ დაგვეზარება, დღევანდელობის „გამოხატულებად“ ვაცხადებთ, ცოტაცდა, ნებისმიერ ჩვენს გადაწყვეტილებას „თანამედროვეობას“ მივაჩემებთ, გეგონება, ეს რაღაც წინაღუდგომელი ძალა იყოს, ადამიანები კი არაფრის მაქნისი ტიკინები... დავმარცვლოთ ახლა, რა მოხდა 1960-იანი წლების ბოლოს თბილისის ერთ-ერთ ქუჩაზე: ორმა ოჯახმა მოიპოვა საშუალება სახლი აეშენებინა ისეთ მიდამოში, სადაც თითქმის ერთი საუკუნე, ყოველივე ნაშენი წინამორბედისადმი ზიზღის, სულ უკეთესი, უგრძნობელობის, გამომხატველი იყო. და მათ უზარზეიმოდ, იქნებ, თვით სიტყვადა თუ აზრად ჩამოუქნელადაც, მოიწადინეს „ყველაფერი ძველისა“ და სიწმინდეს ნაზიარების მიმართ ზრდილობიანნი და მოსათუთენი ყო-

[22] ამგვარივე შემთხვევა გახლავთ ნიკ. სეფისკვერაძის და დიმ. ელიკაშვილის დაპროექტებული სახლი მ. ბროსეს ქ-ის ქვედა ბოლოში, ზედ სანაპიროსთან. პირველად ის ყველა მნახველს „გვემაღლებოდა“, მერე და მერე კი ირკვეოდა, რომ სიმაღლის მოკლებისას ის უფრო და უფრო „აგრესიულდება“ – ცხადია, თავი და ბოლო აქაც თანაფარდობანი და შეხამებებია.

[23] ნიკ. ვაჩეიშვილმა, 15-ოდე წლის წინ მიაქცია ყურადღება, რომ ამგვარი შენობების დატეხილი მონახაზი გაცილებით მეტად ხვდება თვალს, ვიდრე მარტივი სწორკუთხოვნება.

ფილიყვნენ, იმის განუსჯელად, ვინც გინდა სხვა, რას იქმოდა და რას განიზრახავდა. ეს ერთიც კმარა იმის შესახსენებლად, რომ ეს ჩვენ, მოკვდავნი, ვქმნით იმ გარემოებებს, ერთობით „დროდ“ წოდებულს, რომელნიც მაშინვე უმძიმეს დაბრკოლებებად ეღობება წინ ჩვენსავე მოყვასთ (ზოგჯერ ჩვენც!); რომ, რაოდენ ძნელიც უნდა იყოს, გარეშემომყოფთა აჩემებების თუ წარმოდგენების, მეტადრე მათი „მოწინავე იდეების“ თუ „დღევანდელობის მოთხოვნების“ წინააღდგომა, ეს სულაც არ არის შეუძლებელი. რადგან – და ეს გახლავთ ჩვენი იმედი და სასოება, – „სულსა, ვიდრეცა უნებნ, ქრინ... და არა იცი, ვინაჲ მოვალს და ვიდრე ვალს“ (იოანე, 3:8).

# კვლავ „უხერხული მემკვიდრეობის“ გამო

(*Academia,* 3, 2013-2014, გვ. 5-25)

ორიოდ წლის წინათ ვარაზაშვილ-ვარაზების ოჯახზე, ყველასთვის ცნობილი ავთანდილ (ავთო) ვარაზის პაპა-მამა-ბიძებზე, მათივე ახალგაზრდა ჩამომავლის გადაღებულ ტელეფილმს ვუყურებდი. შთაბეჭდილება – რაც მუდამ ასე არაა ხოლმე, – სასიკეთო იყო: საგულისხმო ამბები, მშვენიერი ფოტოსურათები, ჩვეულებრივზე ბევრად ნაკლები უზუსტობა[1]... ერთმა კი მიიქცია ჩემი ყურადღება – როდესაც კი სიტყვა ვარაზაშვილების თავს დამტყდარ მრავლისმრავალ უბედურებაზე, 1920-1930-იან წლებში ქართული საზოგადოების მძიმე განსაცდელზე ჩამოვარდებოდა, ეკრანზე რაღაც გაპარტახებული დარბაზი გამოჩნდებოდა ხოლმე. ვერა და ვერ შევიცანი იგი, სად შეიძლება იყოს-მეთქი ასეთნაირი ამფითეატრიანი სივრცე... და ფილმის ბოლოსკენღა მივხვდი უეცრივ – ეს ხომ მარქს-ენგელს-ლენინის ყოფილი ინსტიტუტია, ჩვეულებრივ რუსული აბრევიატურით „იმელად“ წოდებული. მართალი გითხრათ, თავზარი დამეცა – როგორ, ეს შენობა და – რისამე ქართულის და კულტურულის ხვედრი? იგი – როგორც იავარქმნილი ძველი საქართველოს სიმბოლო?

[1] ერთი კი მაინც დამამახსოვრდა: ოჯახის ერთ-ერთმა წევრმა, სხვათა შორის მოყვა, თითქოს ბ-ნი ავთოს მამას, პროფ. ვასილ ვარაზაშვილს, როცა მიიღო წინადადება, თავისი ნაშრომი ნობელის პრემიაზე წარედგინა და საბჭოთა მთავრობამ ეს აუკრძალა, ეს ამბავი არავისთვის უთქვამს და ის მისი გარდაცვალების მერეღა, 1960-იანი წლების დასაწყისში შევიტყვეთო. ვეჭვობ, ასე ყოფილიყო – ეს ყოველივე მამაჩემმა იცოდა, ვარაზებთან მისვლა-მოსვლა კი მას სკოლის ასაკში, 1930-1940-იან წლებშიღა ჰქონდა (ის და ბ-ნი ავთო ერთ კლასში სწავლობდნენ). ისედაც არაა მოსალოდნელი ამგვარი კუკუმალაობა – იმჟამინდელ ხალხსა და ცხოვრების ნირს ეს ნაკლებად ჰგავს – მაშინდელნი ჩვენზე შემართულნი და უდრეკნი იყვნენ და შიშს, რომელზეც გაუთავებლად ლაპარაკობენ სტალინურ ხანასთან კავშირში, თუ გრძნობდნენ კიდეც – ნაკლებად იმჩნევდნენ. იმ დროის ფოტოებზე აღბეჭდილი მოცინარი სახეები ჩვენი პაპა-დიდედებისა თანადროულ საზარელ მოვლენებთან შეპირისპირებით, გაცილებით უკეთ აჩენს ეპოქის დრამატულობას, ვიდრე მათი დამფრთხალებადა და შესაბრალისებად გამოყვანა.

კარგ გუნებაზე ვერც იმან დამაყენა, რომ ასეთი უცნაურობის მიზეზს მივხვდი – ცოტათი ადრე დიდი მითქმა-მოთქმა გამოიწვია შენობის რეკონსტრუქციის უგუნურმა გეგმამ; არქიტექტურის მკვლევართა გამოქომაგებას, როგორც ჩვენთან, სამწუხაროდ, წლებია უკვე ხდება, მალევე პოლიტიკური ელფერიც დაედო, ეროვნულ ღირებულებათა დაცვის ჟღერადობაც მიეცა. არ ვიცი, სხვებს როგორ, მე კი ძალიან არ მესიამოვნა, არსებულ ვითარებაში პროფესიულ განსჯას შედეგად ისტორიული პერსპექტივის სრული დამახინჯება, ჩვენი ისედაც არეული ისტორიული მეხსიერების კიდევ მეტად შემღვრევა რომ მოჰყვა. დღეს იმასაც ცხადლივ ვხედავ, რომ ეს განსაკუთრებული შემთხვევა არ არის – აყალმაყალი საბჭოური სიმბოლიკის მოცილების არმიღებული კანონის ირგვლივ, ბოლო დროს ი. სტალინის რამდენიმე ძეგლის თავის ადგილზე დაბრუნება, საბჭოეთის მიმართ ნოსტალგიის აზვირთება ნათლად გვიჩვენებს: ეს, როგორც იტყვიან, „უხერხული მემკვიდრეობა“ სათანადოდ გააზრებული ჯერაც არ გვაქვს და მისდამი დამოკიდებულება, თუ მისი შეფასების საზომები ზუსტად ისევე შეუმუშავებელი გვაქვს, როგორც 1990 წელს, რომელიც ჩემს დღევანდელ სტუდენტებს თემურლენგის ლაშქრობათა ხანასავით შორეული ჰგონიათ. რაიმე მზა პასუხი, ცხადია, არც მე მაქვს და, ვიფიქრე, ეგების, მის ძიებაში, სწორედ „იმელზე“ დაფიქრებამ მიშველოს, გეზი და გზა-სავალი მაპოვნინოს-მეთქი.

პირველად ისაა სათქმელი, რომ განსახილველი, ასე მგონია ორი საკითხია: ა. რას წარმოადგენს „იმელი“, როგორც არქიტექტურის ნიმუში და ბ. როგორ ჩაიწერა ის ქართულ ყოველდღიურობასა თუ საზოგადოების გონებრივ ცხოვრებაში. წინაპირველად, ასე ვთქვათ, „საპასპორტო მონაცემები“. 1934 წელს ჩატარდა კონკურსი საბჭოთა კავშირის ოფიციალური იდეოლოგიის, მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის საქართველოს ფილიალის შენობის პროექტირებაზე; გამარჯვება ფრიად ცნობილ მოსკოველ არქიტექტორს, ალექსეი შჩუსევს ერგო, მშენებლობას კი, რომელიც 1938 წელს დამთავრებულა, ნიკოლოზ სევეროვი უძღვებოდა. როგორი იყო სახელისუფლებო დაფასება, ისიც მეტყველებს, რომ არქიტექტორს იმხანად უმნიშვნელოვანესი, სტალინური პრემია მიუღია. მაღალია პროფესიონალთა აზრიც. აი, როგორია გიორგი ჩუბინაშვილის მალევე, ცხელ კვალზე გამოთქმული მოსაზრება: კულტურისა და განათლების მიზნებისთვის აგებულ „შენობათა რიგში სავსებით გამორჩეული ადგილი უჭირავს რუსთაველის პროსპექტზე აღმართულ „იმელს“. ეს საქართველოში პირველი

ნაგებობაა, სადაც გამოიყენება ბუნებრივი მასალის, ქვის (ფერადი ტუფი, მარმარილო და სხვა) მხრივ ქვეყნის უხვი შესაძლებლობანი და აღორძინებულია ხალხური ხელოვნების ზოგიერთი დარგი (კვეთა, ჩამოსხმა და სხვა). არქიტექტურულადაა გაფორმებული შენობის გვერდითი ფასადებიც, გააზრებულადაა გაფორმებული ეზო, მისი თუჯის ცხაურითურთ და ა. შ. დეტალურადაა დამუშავებული ცალკეული სადგომები შიგნით: აუდიტორია, კონფერენც-დარბაზი, ტალანები და ა. შ.“[2] აშენებიდან 20 წლის თავზე ნოდარ ჯანბერიძის და სიმონ კინწურაშვილის მსჯავრი ასეთია: „მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტის საქართველოს ფილიალის შენობამ... მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა საბჭოთა საქართველოს არქიტექტურის განვითარებაში. გეგმის მკაფიო აგების, არქიტექტურულ ფორმათა მონუმენტურობის, არქიტექტურისა და ქანდაკების სინთეზისა და მაღალი სამშენებლო კულტურის წყალობით ეს ნაგებობა ქალაქის (თბილისი. დ.თ.) შენობათა შორის ერთი საუკეთესოთაგანია“[3]. მოგვიანებით, „იდეოლოგიურად“ რამდენადმე ნაკლებად შებოჭილი, ბ-ნი ნოდარი უფრო დიფერენცირებულად აფასებს ა. შჩუსევის თბილისურ ნაწარმოებს: „შენობა მრავალმხრივაა საინტერესო. ქართული საბჭოთა არქიტექტურის ახალ ეტაპზე [ე. ი. „კლასიკური“ თუ „ეროვნული მემკვიდრეობის“ ათვისების, სოციალისტური რეალიზმის მოთხოვნების წამოყენების შემდგომ. დ. თ.]... ეს შენობა იყო ერთ-ერთი პირველთაგანი, რომელიც თავისი არქიტექტურით... ახალ მოთხოვნილებებს უპასუხებდა. ყველაფერი ემორჩილება მონუმენტური ნაგებობის წინასწარ შემუშავებულ სქემას, რის გამო მთელი რიგი არქიტექტურული მოტივებისა ფორმალურ ფუნქციას ვერ სცილდება [მაგ., ლოჯია ვერ იძლევა ჩრდილს. დ. თ.]... ამავე დროს ლოჯიებს, ტერასებს, ადგილობრივ მასალებს, დეკორს ხუროთმოძღვარი მართლაც ტაქტით და მოხდენილად მიმართავს... მაღალი პროფესიონალიზმი და ოსტატობა, სამშენებლო ხარისხი, ხელოვნებათა სინთეზი განსაკუთრებულ

[2] Г. Чубинашвили, Архитектура Советской Грузии за двадцать лет, წიგნში: მისივე, *Вопросы истории искусства*, II, Тб., 2002, გვ. 49; პირველად დაიბეჭდა: *საბჭოთა ხელოვნება*, 1-2, 1941. თუ ვინმეს ეჭვი შეეპარება გ. ჩუბინაშვილის შეფასების მიუდგომლობა-გულრწფელობაში, შეუძლია შეადაროს მთავრობის სასახლეზე (1990-იანი წლებიდან – საქართველოს პარლამენტი), ე. ი. „იდეოლოგიურად“ თუ მეტად არა, არანაკლებ საყურადღებო შენობაზე ნათქვამი: „პროექტი უკვე მშენებლობის მსვლელობაში საგრძნობლად შეიცვალა და შეიკვეცა. შენობას პროსპექტისკენ გახსნილი ეზო აქვს, ღია კიბეებით, სვეტნარებით და ა. შ. ქართული არქიტექტურის ისტორიული მემკვიდრეობის ამ შენობაში გამოყენების ცდას დიდად აკლია თანმიმდევრულობა, ასევე ცვლილებებით დარღვეულია პროექტის წონასწორობა.“

[3] Н. Джанберидзе, С. Кинцурашвили, *Архитектура Советской Грузии*, М.-Тб., 1952, გვ. 11.

ადგილს ანიჭებს ამ ნაგებობას ქართული საბჭოთა არქიტექტურის ისტორიაში“[4].

ეს ყველაფერი კარგი, მაგრამ როგორ ჩანს ეს არქიტექტურა დღეს, როგორ შეიძლება განისაზღვროს ახლა მისი ღირებულება? ახლავე გადაჭრით უნდა ითქვას, თუ რა გზას არ უნდა დავადგეთ: არაფერში გამოგვადგება ბოლო დრომდე საყოველთაოდ გაბატონებული და ახლაც ფრიად მიღებული მარტივი სქემა – „კონსტრუქციულია, ე. ი. კარგია – დეკორირებულია, ე. ი. ცუდია“, ან – „კონსტრუქციული, მოდერნული, ე. ი. კარგი – დეკორირებული, ორდერული, ისტორისტული, ე. ი. ცუდი“, ან მთლადაც – „კონსტრუქციული = დემოკრატიას, ორდერულ-დეკორატიული ტოტალიტარიზმს“ უდრის. ეს სწორედაც ის შემთხვევაა, როდესაც გამართლებულია, ე. წ.. „ბინარული ოპოზიციების“ განდევნის – ზოგადად ყოვლად გაუგებარი და უბრალოდ ადამიანის აზროვნების წესის საწინააღმდეგო, – პოსტმოდერნული „ლიბერალური“ მოთხოვნა. ეს პრიმიტიული დაპირისპირება, ჯერ ერთი, უკიდურესად იდეოლოგიზებულია და იყო და არის კიდეც, უწინარესად პოლიტიკის იარაღი; უცაბედი როდია მისი ტყუპისებრ-სარკისებრი მსგავსება „ტოტალიტარისტების“ შეფასებით კრიტერიუმთან – „კონსტრუქციული, ე. ი. ცუდი – დეკორირებულ-ორდერული, ე. ი. კარგი“ ან სულაც – „კონსტრუქციული, ე. ი. ფორმალისტური – დეკორირებულ-ორდერული, ე. ი. რეალისტური“. ან რა გასაკვირია – ეს ხომ ერთი და იმავე „რევოლ◌უციური“ ცნობიერების ორი გამოვლენაა, მეტიც, მისი ორი პირია; ერთი და იმავე შემტევ-ძალმომრეობითი თვალთახედვის ორი სახე. სამართლიანად აღგვაშფოთებს რა „ახალი არქიტექტურის“ (იმავ – „ინტერნაციონალური სტილის“) ოსტატთა შევიწროვება ი. სტალინის საბჭოთა კავშირსა თუ ა. ჰიტლერის გერმანიაში, ნურც ის დაგვავიწყდება, რა ხალისით თანამშრომლობდნენ „ტოტალიტარულ“ მთავრობებთან თავად ეს „მოდერნისტები“: როგორ ეახლნენ საბჭოეთის ბელადს ლე კორბ◌უზ◌ე ან ჰანნეს მა◌ერი, როგორ ცდილობდნენ ნაცისტების „ფ◌ურერის“ დაკვეთას გამორჩენოდნენ ვალტერ გროპიუსი და ლ◌უდვიგ მის ვან დერ როე...[5]. ისიც ღირსსახსოვარია, როგორი გამეტებით დევნიდნენ, როცა

[4] ნ. ჯანბერიძე, *ქართული საბჭოთა არქიტექტურა*, თბ., 1971, გვ. 203-204.

[5] საბჭოთა კავშირში ევროპელი დიდოსტატების ჩამოსვლა არასოდეს ყოფილა საიდუმლო, ნაცისტებთან თანამშრომლობის მცდელობაზე იხ. W. Pehnt, *Deutsche Architektur seit 1900*, München, 2006, გვ. 239 და სხვა. ვ. გროპიუსს მიუღია კიდეც მონაწილეობა – ◌ოოსტ შმიდტან ერთად – 1934 წ-ის გამოფენაში „გერმანელი ხალხი – გერმანული შრომა“ (Deutsches Volk - Deutsche Arbeit – იხ. ფოტო – *Das XX Jahrhundert Kunst, Kultur, Politik und Gesellschaft in Deutchland*, hrg. A. Bärnreuther, P. - K. Schuster, Köln, 1999, განშლა – 1934 წ.).

ძალა მიეცემოდათ, „ახალი არქიტექტურის“ (საზოგადოდაც „მოდერნული ხელოვნების“!) მიმდევარნი მოპირდაპირეთ – თუგინდ 1920-იანი წლების საბჭოთა კავშირში, როდესაც არქიტექტურის ისტორიის სწავლების გაუქმებასაც კი ლამობდნენ, – რაგვარი „რევოლ¤უციური“ აღტყინებით სწირავდნენ გასანადგურებლად ყოველივე ძველს... სწორად გამიგეთ: „მოდერნისტული“ არქიტექტურის ხელაღებით უარყოფა კი არ განმიზრახავს – ის ნამდვილ დიდოსტატებსაც ითვლის და არაერთ ღირშესანიშნავ ნაგებობასაც; იმის თქმაღა მსურს, ზედმეტი რომაა მათი ყალბი მოწამებრივი გვირგვინით განდიდება, რომ ისტორიული სინამდვილე ბევრად რთულია, ვიდრე მოგვინდებოდა, რომ „ლიბერალურ დემოკრატიას“ ხშირად საკმაოზე მეტად დაჰკრავს კომუნისტური სიწითლე – პირველ რიგში, აზროვნების სტილში, – და მასაც ხშირადვე, მეცნიერულ მიდგომასთან საერთო არა აქვს რა. წმინდა არქიტექტურისმცოდნეობითი თვალსაზრისითაც ვერას გვარგებს ასეთი ხისტი შეხლა.

დღეს არა მგონია საკამათო იყოს: თავისთავად კონსტრუქციული თუ ფუნქციური „სიმართლე“ მხატვრული, გინდაც ე. წ. „ცხოვრების ხარისხის“ საკმარისი პირობა სულაც არ არის; სხვა თუ არაფერი, ამ „რეცეპტით“ აშენებული უამრავი შენობა დიდი ხანია მთელ დედამიწას მოედო და მას სრულებითაც არ ამშვენებს. „მოდერნული“ არქიტექტურის პოსტმოდერნული, თუ ასე შეიძლება ითქვას, „ნეოეკლექტიზმი“ და ახლა მისი ჩანაცვლება რაღაც „პოსტ-პოსტმოდერნიზმით“, რომლის ერთი „ნაკადი“ ახლახანს ხსენებული, „მოდერნისტ“ არქიტექტორთა შემინულ-სწორხაზოვან ფორმებს იმეორებს მანიერისტულად, მეორე კი, თავმომწონედ და მოდურად „დეკონსტრუქციად“ თვითწოდებული, ერიხ მენდელზონს, ეერო საარინენს, გვიან ლე კორბ¤უზ¤იეს თუ სხვა „ორგანიცისტებს“. აქედან გამომდინარე, გამართლდა, ეტყობა, იმ მკვლევართა აზრი, ვინც XX საუკუნის „ახალ არქიტექტურას“ რისმე სხვის აბსოლუტურ დასაწყისად კი არა, XIX საუკუნეში დაწყებული კრიზისის კიდევ ერთ ქვესაფეხურად თვლიდა[6]. გაუმართლებელია „მოდერნისტული“ თუ „ტრადიციონალისტური“ მიმართულების რომელსამე პოლიტიკურ წყობაზე მიბმაც – მეტი რაღა, დიდ ბრიტანეთში, რომელსაც იმედია, „ტოტალიტარიზმს“ ვერავინ დასწამებს,

[6] იხ. კრებული *Historismus und bildende Kunst*, München, 1965, განსაკუთრებით ჰ. გ. ევერსის მსჯელობა. დაახლოებით ასევე ფიქრობს ჩ. ჯენქსიც, ამბობს რა, XX ს-ის არქიტექტურაში ერთი სტილი არ ყოფილაო, მით უფრო, რომ ჰიტლერულ-სტალინური ნაგებობებიც მისთვის მოდერნიზმის ნაირსახეობაა, გინდაც „რეაქციული“, რაც თავისთავად საგულისხმოა (Ch. Jenks, *Critical Modernism. Where is postmodernism going*? London, 2007); სხვა ამბავია, რომ მისი ფილოსოფია-თეოლოგია ფრიად სათუოა.

„ახალმა არქიტექტურამ“ ფეხი II მსოფლიო ომის დასასრულამდე დიდად ვერ მოიკიდა[7], მანამდე, ვიდრე ყოველნაირი „ავანგარდი“, გინდა ჯაზი, პოლიტიკოსებმა დასავლური დემოკრატიის „ამოსაცნობ ნიშნად“ აქციეს, „წითელ“-კომუნისტური ბანაკისგან განსასხვავებლად. ახლა ისიც უფრო ნათლად ჩანს, რომ მიუხედავად თვალსაჩინო ეკლექტიზმისა (შეფასებით – კნინობითი გაგებით), XIX საუკუნეშიც საკმაოდ მოიძებნება ღირსეული არქიტექტორებიცა და ფასეული ნაგებობებიც. ერთი სიტყვით: უნდა ვეცადოთ, აკად. ა. შჩუსევის ნაწარმოების დახასიათება უფრო დიფერენცირებული, მისთვის თავსმოხვეული, მოგონილი ფორმიერისა თუ იდეოლოგიისმიერი „ნორმების“ გამოყენების გარეშე მოვახერხოთ.

მოდით, „წმინდა“ მხატვრულ-ხუროთმოძღვრული მსჯელობით დავიწყოთ. თანაც, რაკი ჩვენთვის საყურადღებო ამჟამად ნაგებობის იერი, მის „მიკრო“ (შოთა რუსთაველის გამზირი) თუ „ვრცელ“ გარემოში მისი ადგილია, ძირითადად, მის გარე იერზე შევჩერდები, თუმცა, რა თქმა უნდა, ამ კუთხით გეგმარებაც გვაქვს გასათვალისწინებელი. პირველი და უმთავრესი, რაც გეგმაზე დახედვისთანავე ხვდება თვალს – მისი სრული სიმეტრიულობაა, „კლასიცისტურობის“, გნებავთ, „აკადემიურობის“ უტყუარი მანიშნი. მთავარი, ქუჩას გაყოლებული, მოგრძო ნაწილის შუაში ვრცელი ტალანი და მის უკან ნახევარწრიულად ამოშვერილი (ის სწორედ ზემოხსენებულ ამფითეატრიან დარბაზს შეიცავს) მოცულობაა, აქეთ-იქით კი დერეფნები, ორმხრივ სადგომებით; კიდეებზე ძირითადისადმი მართობული, ასევე მოგრძო ფრთებია, პროსპექტისკენ მოკლე, ეზოსკენ ბევრად მეტად წარზიდული ბოლოებით; გამზირის პირზე მათ შორის სვეტნარია, შიგნით კი, გვერდით ფრთებში ორ-ორი კიბის უჯრედი (კიდევ ორი შუანა ნაშვერშიც არის). ახლა კი ქაღალდზე ჩამოგეგმილებულ მოცულობებს შევეხოთ. წინიდან საკმაოდ მაღალ ნაცრისფერ ზეძირკველზე (შეღმართის მიყოლებით ის დაბლდება – ჩვენგან ათვლით, – მარჯვნიდან მარცხნივ) ოთხსართულიანი ნაგებობაა შედგმული; აქეთ-იქით ყრუ რიზალიტებია, შუაში – ვიწრო სწორკუთხა სარკმლებით დაცხრილული (ქვედა სართულებზე ისინი ერთიანია, მესამე-მეოთხეზე ორღიობიანი, პატარა სვეტებით გაყოფილი) შეწეული ნაწილია, დიდი (სიმაღლით ორ სართულს გატოლებული) ფართოსაპირიანი შესასვლელითურთ, ხოლო მის წინ, როგორც

[7] იხ. მაგ., D. Watkin, *English Arcitecture*, London, 2001; ეს ჩინებული მკვლევარი XX ს-ის უდიდეს არქიტექტორად სერ ედვინ ლაუთიენსს თვლის, გამოხატულ „ტრადიციონალისტს“ (გვ. 190) და მას იმდენსავე ადგილს უთმობს, რამდენსაც მთელ „მოდერნიზმს“.

ითქვა, დაწახნაგებული სვეტებია ჩამწკრივებული – თითო კიდეებზე და ოთხი დაწყვილებული მათ შორის; მესამე სართულის ძირში ჰორიზონტალურ გამყოფად კოზმიდია სამთავ ნაწილის მთელ სიგრძეზე; მთავარი ნაწილის მესამე-მეოთხე სართულების რიზალიტებზე კი კოზმიდს ზეით-ქვეით ზედაპირი ბრტყელი პილ¤ასტრებით ნაწევრდება – ქვემოთ სამი პილ¤ასტრია (კუთხეებსა და, მიახლოებით, ცენტრში)[8], ზედაზე კი – ორი (შუაში და სვეტნარის მომიჯნავე ნაპირზე); სვეტების და ზედა პილ¤ასტრების თავზე ვიწრო ზოლია, მცირედ შვერილი ლავგარდანით, შემდგომ უფრო განიერი ზედაპირი (სადა რიზალიტებზე, რელიეფებით შევსებულ ფრიზად ქცეული – სვეტნარის ასწვრივ; რელიეფები იყო სიმაღლით მესამე-მეოთხე სართულების ტოლი, რიზალიტების „შიდა“ ნახევრებზეც), შემდგომ ღონივრად გამოზიდული კარნიზი და, ბოლოს, შუა ნაწილის თავზე – ატიკის ყრუ „ზოლი“; კედლები მოოქროსფრო ტუფითაა შემოსილი, სვეტები – მუქი ნაცრისფერია. გვერდითი და ეზოს ფასადების კედლები მოყვითალო ბათქაშითაა გალესილი; პირველ-მეორე სართულების (უკან, ნიადაგის დონის ვარდნის გამო, ერთი სართული ემატება და ყველა შემადგენელიც ერთი განაყოფით ზევით იწევს, თუმცა გვერდითი მოცულობების ბოლო მესამედზე ზედა სართული გამოკლებულია და საფეხური ჩნდება) მანაწევრებელი ბრტყელი პილ¤ასტრები და ზომით მათი ტოლი ოთხკუთხა სვეტები მომრგვალებული ნაწილის ამავ სართულებს შემოვლებული გალერეისა, ასევე სარკმლების (მათი უმრავლესობა შეტყუპებულია, გარდა მომრგვალებული მოცულობის საპირეებიანი სარკმლებისა მეოთხე, ერთმანეთს მიჯრილი ღიობებისა – მეხუთე – მრგვალისა და მოჩარჩოებულის – სხვენის სართულზე) გამყოფი, იმავ პროპორციის „ბოწკინტები“ აქაც მოოქროსფრო ტუფისაა.

ეზოს მხრიდან ცქერისას მთავარი გალერეის ჰაეროვნებისა და ყრუ სიბრტყეების თანაფარდობა, სარკმელთა ღიობების, ძირითადად თანაბარი (შუაში მეოთხე სართულიდან გამეჩხერებული მწკრივები, სვეტების თუ სარკმელთა გამყოფების ერთმანეთის ასწვრივ განლაგებული „ბოწკინტების“) ვერტიკალებია. მიუხედავად ღიობების ჭრილთა განსხვავებულობისა (მეტადრე მომრგვალებაზე) სურათი, იქნებ, ერთფეროვანიც გამოსულიყო (და ასეც ჩანს ნახაზზე) რომ არა სხვადასხვა სიბრტყეზე, შეწეულ-გამოწეულ, სხვადასხვა სიმაღლის სწორსა და მრუდხაზოვან ზედაპირზე მათი განთავსება; არსებითად, აქ მოცულობათა პლასტიკაა წარმმართველი, იგია გამომსახველობის უპირველე-

[8] განაპირა მონაკვეთები, ნახაზით, ცოტათი ვიწროა, მაგრამ თვალი ამას ნაკლებად თუ აღიქვამს.

სი მატარებელიც. უპირატესი მნიშვნელობა კი, გინდა ქალაქისთვის, გინდა თავად შენობის რაობა-რაგვარობის გასარკვევად, ცხადია, გამზირისპირა ფასადს აქვს. ვგონებ, არ შევცდები, თუ ვიტყვი, უმთავრესად აქ სვეტნარი და მასზე გადაყვანილი, თამარ აბაკელიას შესრულებული ბარელიეფებით შევსებული ფრიზი არისო[9]. ამას, ვფიქრობ, ფერთა შეპირისპირება (მუქ-ნაცრისფერი და თეთრი მოოქროსფროსთან) და მომეტებული მოცულობრიობა – თუ კი პილ¤ასტრები შებრტყელებულია და შორიდან ჭვრეტისას თუ არ ერწყმის, ნაკლებადღა გამოეყოფა კედლებს, სვეტები გამოკვეთილად სამგანზომილებიანია და ფრიზის გამოსახულებათა ამოწევ-ჩაწევით „დატალღული“ ზედაპირი (რიზალიტებზე მის გაგრძელებაზე სადა, ტუფით მოგებული სიბრტყეა) აპირობებს. ადრე ამ კომპოზიციას, კარედის ფრთებივით ემატებოდა გვერდით ფრთებზე, ზევით მოქცეული, იაკობ ნიკოლაძის (და არა თ. აბაკელიას, როგორც წამდაუწუმ წერენ და ამბობენ ახლანდელი ჟურნალისტები) ნახელავი ჰორელიეფებიც.

არ შემიძლია, არ აღვნიშნო, ერთი თითქოსდა „წვრილმანი“, რომელიც, ჩემის ფიქრით, მრავლისმთქმელია ხუროთმოძღვრული მონაფიქრის ზედმიწევნითობის დასანახად – აღწერისას ითქვა, რომ განსხვავებით რიზალიტების ქვედა ნახევრისგან, ზედას არ აქვს კუთხის მომნიშვნელი პილ¤ასტრი – კედლის კიდე, ამგვარად „მოშიშვლებულია“, ამის გამო კი – „შესუსტებულიც“ და თვალი იმწამსვე პილ¤ასტრებით საზღვარდებულ შიდა ნახევარზე გადადის – დღესაც კი, როდესაც აქ მოცემენტებული ოთხკუთხედის მეტი არა არის რა. კიდევ ერთიც: ჰორელიეფების ქვემოთ ფასადი ერთი საფეხურითაა შეწეული, რის გამოც პილ¤ასტრი კედლის სიბრტყეზე კი არ ძევს, ამოზიდულ ზოლზე. ამის მეოხებით, ერთი მხრივ, კუთხეებს მოცულობითობა ემატება და ისინი უფრო სტრუქტურულად, მზიდად გამოიყურება; მეორე მხრივ – ზევით ამოზიდულს ქვევით შეღრმავებული ზედაპირი პასუხობს, რაც ერთგვარ შეწონასწორებას იძლევა. ამ მარტივი ხერხით ეს არეებიც შუანა კომპოზიციას შეენაწევრება, დანარჩენი სიბრტყეები კი ერთგვარ ფონად განეფინება. შუა ნაწილის სარკმლებიანი კედელიც კი სავსებით მეორეხარისხოვანია; მართალია, სვეტნარს ის ძალიან დაცილებული არ არის, თვალს კი არ იტაცებს; განიერ ჩარჩოში მოქცეულ ვეება კარს თუ ახედავს კაცი, მაგრამ სვეტებს მეტოქეობას ისიც ვერ გაუწევს. ყურადღებამისაქცევია თავად ამ საბჯენების გადაწყვეტა – ისინი, როგორც უკვე ვიცით, მრავალწახნაგაა, არც მრგვალი, არც კანელ¤ურებით და-

[9] შდრ.: ნ. ჯანბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 198.

ღარული, როგორც ანტიკურ ორდერებს შეშვენის. ალბათ, ამიტომაცაა, ისინი შორეულად ოშკის, იშხნის, ან ტბეთის ბურჯებს რომ მოგაგონებთ. თავი და თავი აქ სვეტების შეტყუპება და მასშტაბია. თავისთავად ტანწვრილნი, დაწყვილებისას ისინი საკმაოდ ძლიერ „სხეულად“ იკვრება, რომლის სიღონივრეს მათი სიმაღლე უსვამს ხაზს და, როგორც აღინიშნა, დანარჩენი შემადგენლების სიბრტყითობა. რომ საქმე სწორედ ესაა, შეწყვილებული სვეტების სხვა მაგალითებთან შედარება გვეუბნება. მე ვერ ვიპოვე ასეთი თანაფარდობის, სვეტთა რამდენიმე სართულის მთელ სიმაღლეზე აწვდენის მაგალითი – სამაგიეროდ, მაგალითად ქრისტოფერ რენის ლონდონის წმ. პავლეს ტაძრის პორტიკზე ისინი ორსართულადაა ერთმანეთზე შედგმული, რომელთაგან ქვედა უფრო განიერია, ზედა კი ფრონტონით სრულდება, რაც მსუბუქი ზესვლის შთაბეჭდილებას იძლევა. ყველაზე მრავლისმეტყველი, ალბათ, კლოდ პერროს სახელგანთქმულ ლუვრის კოლონადასთან შეპირისპირებაა – ისიც აშკარად მონუმენტურია, იქაც სვეტნარი მუქფერია, მის უკან კი ბაცი კედელი იხილვება. მაგრამ ორი სართულის მომცველი „კოლოსალური ორდერი“ მაღალ ქვედა სართულზე დგას, კარის თავზე კი სვეტები განიგან იწევს, ფართო მალს – შესაბამისად, მახვილს, – წარმოქმნის და ზემოთ ფრონტონიც ედგმის; სვეტებს უკან პლასტიკურად მორთული სარკმლებიც გამოსჩანს. „იმელის“ კარს, როგორც ვნახეთ, სვეტნარი „ანგარიშს არ უწევს“, მას სვეტები ფორმალურად კი აჩარჩოებს, ხოლო თვითონ სვეტნარისთვის ეს „რიგითი“ მალია, კარი მასში ისევე იწერება, როგორც სხვა ღიობები; ასე რომ, თუ კ. პერრო სვეტებს მთლიანად შენობას უქვემდებარებს – ზემოთ ატანითაც, შესასვლელის ხაზგასმითაც, მის მიღმა საკმაოდ ამოზიდულად კვეთილი მორთულობის განთავსებითაც – ა. შჩუსევის სვეტნარი ერთმნიშვნელოვნად პირველობს, მას ძალზე ნაკლებად ეცილება მნიშვნელოვნებას არსებრივად ბრტყელი კედელი, რომელზედაც პორტალიღაა რამ აქცენტი, ზედა სართულების „ბოწკინტთა“ კაპიტელები კი სიშორიდან არ განირჩევა და პლასტიკა არც პილასტრებს შემოაქვს[10]. ვფიქრობ, სწორედ აქედანაა ძალის განცდა, რასაც აღძრავს „იმელის“ სვეტების და ნაკლებად სხვა მაგალითების, თუნდაც ლუვრის ფასადის ხილვა.

არ შეიძლება მცირე ხნით არ შევჩერდეთ ცალკეული ფორმების დამუშავებაზე. ჩვენ უკვე დავინახეთ, რომ თითქოსდა ანტიკურ-კლასიცისტური ყაიდის სვეტები სინამდვილეში სხვაგვარი ყოფილა. ეს მარტო მათზე როდი ითქმის. თვალის ერთი შევლებით ისინი, მაგალითად,

[10] მე ისინი მხოლოდ მას შემდეგ შევნიშნე, რაც ნახაზზე „ამოვიცანი“.

კორინთული სვეტისთავებით ჩანს დაბოლოვებული, დაკვირვებისას კი სულ სხვა რამ აღმოჩნდება. აკანთის ფოთლების ნაცვლად ისინი X-XI საუკუნეების ჩვენს ტაძრებში ცნობილი პალმეტების მწკრივების გარდანასახია, მათ თავზე კი ადრექრისტიანული, თუგინდ ბოლნისის სიონის, კაპიტელებიდან თვალისთვის ნაცნობი „მცენარეების“ მინაგვანი სახეებია[11]. ახლა ფასადის გამყოფ სალტეს და მთავარი კარის ჩარჩოს დავაკვირდეთ – ერთი შეხედვით ის იონიკებისგანაა „ასხმული“, ნამდვილად კი მასზე იმგვარი ბადროსებრი „ღილებია“ ჩაწყობილი, როგორც, ვთქვათ, წრომის ტაძრის თავსართზე[12]. ასე რომ, აქაც თავისებური „ვითომ-კლასიციზმი“ გვაქვს. იმ დროს საბჭოეთში უნივერსალურად და ერთადერთ „სწორ არქიტექტურულ ენად“ აღიარებული ორდერული სისტემის „ეროვნულ ფორმასთან“ ასე შეგუების შედეგს, ალბათ, ეკლექტურს ვერ დავარქმევთ. შუასაუკუნოვანი ქართული ტაძარმშენებლობისთვის ჩვეული სახეები ისეა ჩართული ანტიკურ-ახალევროპულ სქემაში, რომ მათ შორის შეუთავსებლობა არ წარმოიშვება, არც რომელიმე მათგანის რაობა ილახება უხეშად. პალმეტისებრი ფოთლებიც კი, რომლებიც, როგორც წესი, სიბრტყეზეა ჩარიგებული, აქაც სწორ წახნაგებზე თავსდება და სიმრგვალეს ასეთნაირად ეგუება. ვფიქრობ, საგანგებო მითითების გარეშეც ნათელია: მოსართავები შენობაზე საკმაოდ მომჭირნედაა ნახმარი[13] და განსაზღვრება „მეორეხარისხოვანიც“ კი მეტის მეტი იქნება; ამასთან ისინი ნაგებობის აღნაგობის გამომკვეთია და პილ¤ასტრებიც კი, თუ ნამდვილ დგარებს არ ემთხვევა კიდეც, შიგნით არსებულთა ანასახი მაინცაა. არა მგონია, მეტისმეტი იყოს ვთქვათ, რომ მთავარი ფასადის სვეტნარიანი მონაკვეთის გამოკლებით, წამძღოლი აქ მოცულობათა შეხამება და მათი ღიობებით გახსნაა. თავისთავად უკანასკნელნიც საგულისხმოა – ერთგან, უკანა მომრგვალების მეხუთე სართულზე, თუ მას აქეთიქით მომდგარ კედლის მონაკვეთებზე, თითქმის რომ სრული „ზოლო-

[11] სვეტისთავები, მათი უამრავი ნაირსახეობით, ანტიკური თუ შუასაუკუნოვანი ელემენტების გარდაქმნითა და დანაწევრება-კვლავშეერთებით შექმნილი, 1930-1950-იანი წლების ჩვენი არქიტექტურის ერთი გამორჩეული თემათაგანია – განსაკუთრებული მრავალფეროვნება, ამ მხრივ, არჩილ ქურდიანთან შეიძლება ვნახოთ. გეგონება, როგორც ჩვენ კომპოზიტორებს ხალხური სიმღერების ჰარმონიული სვლები შვებას აძლევდა თითქოს, დაძაბულ-სავალდებულო მაჟორ-მინორის სისტემიდან გამოსავალს თავაზობდა, აქაც ძველი ხელოვნება ასპარეზს აძლევდა ქართველი არქიტექტორების ათასნაირად შეზღუდულ წარმოსახვას. ვგონებ, ეს საკითხი დაკვირვებადა და შესწავლად ღირს.

[12] Г. Чубинашвили, *Цромы*, М., 1969, ნახ. გვ. 37-ზე, ტაბ. 73.

[13] შდრ. ნ. ჯანბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 202.

ვანი“ სარკმლებია[14], „მოდერნული“ არქიტექტურის ნიშნად მიჩნეული; დანარჩენი ღიობებიც, რაკი ვერტიკალით გაყოფილთ მათ ერთ ხვრელობად ვხედავთ, მეტ-ნაკლებად განში წასულად იკითხება, ეს კი მათ თარაზულ მწკრივებად „შეზრდას“ მოგვაჩვენებს. შესაბამისად, არც თუ ჩვეულებრივი „კლასიციზმი“ გვქონია და სრული საფუძველი გვეძლევა გავიხსენოთ: ა. შჩუსევი – ასევე მისი თბილისელი რწმუნებული ნ. სეველოვიც! – უახლეს არქიტექტურასთან მწყრალად სულაც არ ყოფილან: პირველი, მოგეხსენებათ, ავტორია ვ. ლენინის მავზოლეუმის და, თუნდაც ბათუმს ადრე „ინტურისტად“ წოდებული სასტუმროსი[15], მეორე კი თბილისს, 9 აპრილის ქუჩაზე მდებარე ადმინისტრაციული შენობისა, თან ორი უკანასკნელი, ალბათ, საქართველოში კონსტრუქტივიზმ-ფუნქციონალიზმის საუკეთესო ნაგებობანია. ვერც იმას ვიტყვი, კლასიცისტურ-„ისტორისტული“ ელემენტები უბრალოდ უცხო „შესამოსელი“ იყოს, „მოდერნული“ ნაგებობის ტანზე უაზროდ შემოცმული, უგემური მინამატი – მათი მეტი წილი, ეს უკვე ითქვა, ტექტონიკური ლოგიკის გამომჩენია[16], აი, რუსთაველის გამზირზე გამომავალი კედლის ძირითადი შემადგენელი კი, ვგონებ, ხუროთმოძღვრული მეტაფორა და შენობის სახვითი განმარტება უნდა იყოს.

ჰ. ზედლმაჲრისგან განსხვავებით, არ ვარ დარწმუნებული, რომ ხუროთმოძღვრება, მხატვრობა-ქანდაკებასავით, გამოსახვის ხელოვნება იყოს, რომ მისი ქმნილებანი ნაწერივით, გინდა ნახატივით გაბმულ, რაციონალურ თხრობად წაიკითხებოდეს, რისთვისაც ყოველი შემადგენელი შენობისა რამ ნიშანი უნდა იყოს, ცხადია, საკმარი-

---

[14] საქმე ისაა, რომ მთავარი მოცულობის ამ სამთავ ნაწილზე შუაკედლისები, თან სვეტისთავდადგმული, „ბოწკინტებისგან“ განსხვავებულად არ ჩანს და ღიობებს ერთმანეთთან უფრო აკავშირებს, ვიდრე აშორიშორებს მათ. ტექტონიკას არ ეწინააღმდეგება, მაგრამ სხვებზე უფრო „დეკორად“ გამოიმზირება გვერდითი ფრთების უკანა ფასადის მეორე-მესამე სართულის კუთხეებსა და შუაში აყოლებული პილაასტრები.

[15] ეს, როგორც გაარკვია ქ-ნმა მაია მანიამ (მისი ნაშრომი სასტამბოდ მზადდება), იმის ნიშანია, რომ ეს შენობაც, ისევე როგორც „იმელი“, ე. წ. „პოსტკონსტრუქტივიზმის“ ნიმუშია. ამ შენობაზეც, სხვათა შორის, ბრტყელი პილაასტრები არის მოშველიებული.

[16] არქიტექტურა თითქოს მისდევსო გ. ჩუბინაშვილის მიერ 1936 წელს, მის გახმაურებულ მოხსენებაში – „ქართული არქიტექტურის გზები“ – წამოყენებულ დებულებას... „თანამედროვე არქიტექტურას საფუძვლად უნდა დაედოს... მოცულობითი მასების „კონსტრუქციული კოლოფი“... რის შედეგია, ბუნებრივია, სწორკუთხედსა და კვადრატს მიახლოება.... თითქოს... უნდა მოველოდეთ შენობების მოპირკეთებას ქვით... შესაძლებელი, სასურველიც გახლავთ ქვაზე ორნამენტული კვეთილობის გამოყენება შენობის არქიტექტურული ფორმების მახვილის დასასმელად და მათ მოსართავად“ (Пути грузинской архитектуры, *Вопросы*... т. 2, გვ. 34).

სად ცალსახაც. მეორე მხრივ, არქიტექტურული ფორმა, ჩემი აზრით, „მეტყველია“, რაკიღა მისი შეფარდებანი თუ დამუშავების ხასიათი განსაზღვრულ შთაბეჭდილებას გვიტოვებს და სახე-ხატებსაც გამოიხმობს. ვუწყი, რა თქმა უნდა, ე. წ. „ხელოვნების ენა“ სიტყვიერზე მეტად „საყოველთაო“ რომ არ არის – სხვადასხვა დროსა და ადგილას არა მხოლოდ განსხვავებულად ქმნიდნენ, აღიქვამდნენ და აღიქვამენ კიდეც. მხედველობითი თუ სმენითი ჩვევები აყალიბებს ჩვენს დამოკიდებულებას ახალი აღსაქმელისადმი – ვგონებ, აქ დიმ. უზნაძის „განწყობის“ მსგავსი რამ მოქმედებს, – და გვეხმარება ან ხელს გვიშლის ის „დავინახოთ“ ან „გავიგონოთ“[17]; ამიტომაცაა, ხელოვნებასთან ურთიერთობისასაც მუდამ როდი „გვასხენან თვალნი ხედვად და ყურნი სმენად.“ და მაინც, ყველამ ვიცით, საქმე მთლად უიმედოდ რომ არ არის. ჯერ ერთი, არის ფორმისმიერი თვისებები, როგორიცაა, მაგალითად დიდი და პატარა, განრთხმულ-განიერი და აწოწილ-ვიწრო, რომელნიც, ჩვეულებათა და მსოფლმხედველობათა შესაბამისად, შეიძლება, ვინ მოიწონებს და ვინ არა, დახასიათება კი ყველას ერთგვარი გამოუვა. ჩვენს შემთხვევაში, თანაცვე, არც დროითი თუ კულტურული დაცილებაა იმდენად დიდი, დღევანდელთათვის განსახილველი ნაგებობის „მეტყველება“ სულ უცხო ხილი იყოს.

მკითხველი უთუოდ უკვე მიხვდებოდა, „იმელში“ ამგვარი „ღია“ გამომსახველობის მქონედ შუა სვეტნარი რომ მეგულება. ის, ზემოთაც მოგახსენეთ, ძალის, ძალმოსილების გამომხატველია. შენობის აგების დროის გათვალისწინებით, არც ისაა დიდი საიდუმლო, ვისი და რისია ეს ძალა. როგორც ვიცით, 1930-იანი წლების შუახანა - მეორე ნახევარში, თბილისის იმჟამინდელ შუაგულში, რუსთაველის გამზირზე ორი დიდი მშენებლობა წარმოებდა – ერთი „იმელისა“, მეორე კი – ე. წ. „მთავრო-

[17] „განწყობისმიერი“ ვერ-აღქმის ასეთი სახალისო მაგალითიც დამამახსოვრდა: კომპოზიტორი და პიანისტი ელეონორა ექსანიშვილი 1940-იანი წლების ბოლოს მოსკოვის კონსერვატორიაში, ასპირანტურაში სწავლობდა, ფორტეპიანოს განხრით – ცნობილი პროფესორის, ოდესღაც გრაფ ლევ ტოლსტოის თანამოსაუბრის ალექსანდრ გოლდენვეიზერის კლასში. ერთხელ ერთ-ერთმა მოწაფემ (იქნებ თავად ქ-ნმა ნორამაც) გაკვეთილზე ს. პროკოფიევის ერთ-ერთი ნაწარმოები მოიტანა; გარკვეული დროის შემდეგ აღმოჩნდა, რომ მუსიკის ნაწილს ის სხვა გასაღებში უკრავდა, რასაც ა. გოლდენვეიზერის გახარებული შეძახილი მოჰყვა, ხომ ვამბობ, რაც გინდა დაუკარი, ამას მნიშვნელობა არა აქვსო. საგულისხმოა, რომ მომდევნო თაობების „ყურისთვის“ (ე. ი. ბგერითი წარმოსახვისთვის) ს. პროკოფიევის მუსიკის ჰარმონიული თუ მელოდიური სვლები სავსებით გასაგები და ვერ შენაცვლებადია, თუმც შეცდომა წინა საუკუნეების ევროპულ მუსიკაში უფრო იოლი ამოსაცნობია, თან, ვთქვათ, ვ.ა. მოცარტთან უფრო ადვილია, ვიდრე, მაგ., რ. ვაგნერთან ან ი. ბრამსთან – რაკი თანდათან კლებულობს მუსიკალური ქსოვილის „გამჭვირვალება“.

ბის სახლისა“ (შემდგომ საქართველოს პარლამენტის). მათი მასშტაბიც კი გარდატეხის მომასწავებელი იყო – ის თვალსაჩინოდ გაზრდილია მანამდელთან შედარებით. ვერ იტყვის კაცი, ეს მოვლენა სულ შეუმზადებელი იყოო – ზომათა, უწინარესად სართულიანობის, ზრდა XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან მოკიდებული, აქ სულ მიმდინარეობდა – შევხედოთ პროსპექტზე, მის ლუწ მხარეზე ჯერაც შემორჩენილ ორსართულიან სახლებს, და, თუნდაც, სასტუმრო „მაჟესტიკს“ (ახლა – „Mariott“-ი) თუ საქართველოს სახ. მუზეუმს[18] და ეს ერთმნიშვნელოვანი გახდება; ამისვე მაჩვენებელია დაშენებით სახლების ამაღლება – რაც არა მარტო აქ კეთდებოდა და არა მარტო მაშინ; თუმცა, უნდა ითქვას, რომ ამ მოვლენის თბილისსა თუ, გნებავთ ბათუმზე (სადაც სიმაღლის მომატებას თვალი 1910-იანი წლებიდან გაედევნება) გავლენა, მათ იერზე მისი დადებითი თუ უარყოფითი ზემოქმედება კვლავ განუბჭობელია. ასე თუ ისე, ეს ორი ნაგებობა, ორთავ უშუალოდ 1921 წელს, ჩვენში დამყარებულ რუსულ-საბჭოურ ხელისუფლებასთან დაკავშირებული, მაინც, ასე ვთქვათ, „მონუმენტალიზაციის“ სხვაგვარი ხარისხის შემომტანი იყო – მათ გვერდით შოთა რუსთაველის სახ. თეატრიც „სუსტია“, ოპერისაც, იგივ „მაჟესტიკიც“ და საქართველოს სახ. მუზეუმიც; უკანასკნელთ ერთდროულად სიგრძეც დიდი აქვს და აზიდულობაც, არც ცენტრი აქვს გამოკვეთილი, რის გამოც ისინი, უწინარესად, მოშენების ნაწილად იქცევა, ამიტომ კი თავისთავად მახვილად ნაკლებად ჩანს. იმდროინდელი ცხოვრების მთლიანობაში ამის აზრი ნათელზე ნათელი იყო – რუსეთიდან ჩვენებური რევოლ¤უციონერ–„მეუმრავლესეების“ (ასე თარგმნიდნენ ზოგჯერ „большевик“-ს) ხელშეწყობით შემოტანილი (თუ – შემოყვანილი) საზოგადოებრივი წყობა წინაღუდგომელია, ის მოვიდა და დამკვიდრდა და ამას ვეღარაფერი შეცვლის. გამარჯვებისა და დაუმარცხებლობის ფორმისმიერად „გამოთქმულ“ იდეას „იმელის“ წინა ფასადზე არაორაზროვნად სი¤უჟეტური რელიეფები „ყვება“. რიზალიტების ჰორელიეფზედაც და ფრიზზეც მარცხნივ უფრო „მშრომელი მასების“ ბრძოლა, მარჯვნივ მათი თავგანწირვის შედეგი გამოისახება, ზევით უცხადესად, შენება – მოსავლის აღებით გადმოცემული. „სათქმელი“, ამდენად, ასეთ წინადადებად შეიძლება დავწეროთ: „მოვედით, დავამარცხეთ, გაგაბედნიერეთ“.

ისიცაა აღსანიშნი, რომ დღეს ხუროთმოძღვრებაში ჩადებული „ძალის ექსპრესიაცა“ და მისი სახვითი „ახსნაც“ შესუსტებული და ნაკლუ-

[18] ბ-ნი ნ. ჯანბერიძე სწორედ ამ უკანასკნელს მიიჩნევს „იმელისთვის“ პრინციპული მნიშვნელობის მქონედ, მისი მასშტაბის შემაპირობებლად (დასახ. ნაშრ., გვ. 197).

ლია. პირველი „დარტყმა“ „იმელს“ 1970-იან წლებში მის გვერდით ფოსტის შენობამ მიაყენა. ბ-ნ ლევან რჩეულიშვილს ეს ასე გამოუთქვამს: „... კავშირგაბმულობის სახლის ავტორს ძალიან უნდოდა მთავარი ფოსტის „იმელის“ შენობასთან ერთ ანსამბლში გაერთიანება... მიუსადაგა კიდეც მისი ფორმები 1938 წელს აგებულ შჩუსევის შენობას, ასე რომ, რუსთაველზე ახლა ერთმანეთის გვერდით ორი „ღონიერი“ სახლი დგას.... არქიტექტორი „მარქსიზმ-ლენინიზმის ინსტიტუტს“ დამორჩილდა, მაგრამ „ივერია“ გადაავიწყდა – ეს გამჭვირვალე, მსუბუქი „ყუთი“... ახლა ფოსტა და „იმელი“ ერთ ხმაში უბრძანებენ „ივერიას“, დაგვეკარგე აქედან, გადავარდი მტკვარშიო....“[19]. მართლაცდა, ლადო ალექსი-მესხიშვილის მონაფიქრიდან თუ ამოვალთ, ის ნამდვილად „ხმის შემწყობია“. მაგრამ თუ „იმელის“ მანამდელ და ახლანდელ მდგომარეობას შევადარებთ, ხომ ცხადია, მისთვის სასიკეთო რომ ვერ იქნებოდა მის გვერდით მისებრ „ღონიერი“, მისებრვე „ომახიანად“ მოღაღადე შენობის წამოჭიმვა. პირვანდელი ვითარება თუ გინდათ წარმოიდგინოთ, ქუჩის მოპირდაპირე მხარეს უნდა დადგეთ და მხოლოდ „იმელის“ მარჯვნივ მდგომ ყოფ. კადეტთა კორპუსს (ახლა ზურაბ წერეთლის მუზეუმს) უნდა უყუროთ. შეუძლებელი მგონია იმის ვერ შემჩნევა, როგორ „ჯაბნის“ მას, ბატონობს კიდევაც მასზე ა. შჩუსევის ნაგებობა, მარცხნივ გახედვისას ამის მსგავსი აღარაფერია, ადრე კი ფოსტის ადგილზე „თბილისური“ სამსართულიანი სახლი იდგა, კუთხეზე მსუბუქი, შეკიდული ლითონის აივნებით, ასევე „იმელის“ მიერ „დამორჩილებული“. ამრიგად, ჩანაფიქრისმიერად უკანასკნელი დღევანდელზე ბევრად მეტად „ეძალებოდა“ გარემოს, ბევრად უფრო „მთავრობდა“ და „პირველობდა“.

შემდგომი დანაკარგი შენობისა უკვე საქართველოს დამოუკიდებლობის ხანაზე მოდის – 1991 წლის ზაფხულში „საქართველოს დამოუკიდებლობის პარტიის“ წევრთა ჯგუფმა საგანგებო ასაწევბაქნიანი მანქანა მიუყენა „იმელს“ და მთელი დღე ჩაქუჩებით ლეწავდა ი. ნიკოლაძის რელიეფებს. ეს პარტია და მისი თავკაცი, ბ-ნი ირაკლი წერეთელი მაშინდელ ხელისუფლებას დაპირისპირებული იყვნენ და მათი მოქმედება სრულიად თვითნებური იყო, რომელსამე სახელმწიფოე-

[19] გ. გვახარია, *ცრემლიანი სათვალე*, თბ., 2013, გვ. 87-88. ამგვარი მსჯელობა ბ-ნ ლეოსგან მეც მსმენია და, უნდა ითქვას, რომ 30 წლის მერე გახსენებისას ბ-ნმა გიორგი გვახარიამ ჩინებულად შეინარჩუნა მისი ინტონაცია; ცოტათი სცილდება ბ-ნ ლეოსას არა აზრის, სიტყვათა შერჩევის მხრივ, შემდეგი წინადადება: „აი, ასე განდევნა 30-იანი და 70-იანი წლების სტილმა მსუბუქი, ნაზი და ჰაეროვანი 60-იანი წლების ენა“. აქ მის ლექსიკასაც ნაკლებად ვცნობ, კილოსაც, 1960-იანების ასე შექებაც მეზედმეტება....

ბრივ ერთეულთან შეუთანხმებელი. ცხადია, ჰორელიეფების ნაცვლად ცარიელი ზედაპირის გაჩენამ თვალნათლიობა მოაკლო შენობის, როგორც იტყვიან, „გზავნილს“, გარკვეულობა დაუკარგა მის პათეტიკას. გამოხდა ხანი და ორიოდ წლის წინათ შენობის მოწესრიგებისას, სადაც ამასობაში, 1992-1995 წლებში „თბილისის ომის“ შემდეგ უსახლკაროდ დარჩენილი საქართველოს პარლამენტი იყო დაბინავებული, მერე კი თორმეტიოდ წელი – საკონსტიტუციო სასამართლო თუ ცენტრალური საარჩევნო კომისია, თ. აბაკელიას ფრიზზე ამოკოდეს ჯგუფური კომპოზიციების გამყოფად მოქცეული მარქსიზმის „კლასიკოსებისა“ და „ბელადების“ (კარლ მარქსი, ფრიდრიხ ენგელსი, ვლადიმირ ლენინი, იოსებ სტალინი) პროფილები. რასაკვირველია, ახლა ძნელად თუ გამოიცნობა, რის გამო დარაზმულან საომრად თუ რისთვის შრომობენ აქ გამოქანდაკებული ქალ-ვაჟნი. გასაგებია, ოდინდელ შემქმნელთა ჩანაფიქრისთვის ყველა ეს ცვლილება საზარალო რომაა; ისიც, რომ ქართული ქანდაკების ერთი ეტაპისთვის დამახასიათებელი და ხელოვანთათვის დიდმნიშვნელოვანი[20] ნაწარმოებების განადგურება თუ დაზიანება ვერც ხელოვნების მკვლევართ ანდა მოყვარულთ გაახარებს. მეორე მხრივ, ყველა ამ ქმედებას რაღაც მიზეზი უნდა ჰქონდეს, რაღაც გამომწვევი; მათ მიმართ საზოგადოების დამოკიდებულებაც არის სათვალავში ჩასაგდები, ამდენად კი, გასარკვევია რა კუთხით უნდა მივუდგეთ მათ და სამომავლოდ რა ვისურვოთ.

საამისოდ მოგვიწევს არცთუ შორეულ საბჭოურ წარსულს მივექცეთ. რა ადგილი ჰქონდა „იმელს“ იმდროინდელი ქალაქისა თუ ქვეყნის ცხოვრებაში? ჩვენ ვნახეთ არქიტექტურისმცოდნეობითი შეფასება, მისი ღირსებების მჩენი – იგი ღირშესანიშნავია, როგორც საქართველოში პირველი მაგალითი საგანგებოდ, ასე თუ ისე ჰუმანიტარული, და, ასე თუ ისე კვლევითი დაწესებულების, ფუნქციურად მაღალ დონეზე მოგვარებული და თანაც, მაღალმხატვრულად მოფიქრებულ-შესრულებული შენობისა. ეს ერთი მხარეა და აქ სადაო არა არის რა. იყო კი მეორეც. ოღონდ: ახლა უკვე, უნებურად საკუთარ მეხსიერებას უნდა დავენდო, რადგან მცირედი იმედიც არ მაქვს, სადმე რაიმე დამადასტურებელი თანადროული ნაწერი არსებობდეს, მოგვიანებით დაწერი-

[20] ი. ნიკოლაძის ასე მონუმენტური სხვა ნამუშევარი არ შემოგვრჩენია – უფრო ადრიდან, 1920-იანი თუ 1930-იანი წლებიდან აღარ ჩანს ე. წ. „ტფილისის წრის“ (Тифлисский кружок) (მერე აქ საბჭოთა არმიის ე. წ. „ოფიცერთა სახლი“ განთავსდა, ახლა კი ანსამბლ „ერისიონის“ ბინაა) შენობის ფრონტონებისთვის განკუთვნილი ქანდაკებები; 1938 წელს აუღიათ 1925 წ-ს დადგმული მისი ჯგუფური ქანდაკება – ს. ტერ-პეტროსიანის (კამოს) ძეგლი (ბ. ქუთათელაძე, *თბილისის ქანდაკება*, თბ., 2013, გვ. 43).

ლი კი, თუ არის კიდეც, აუცილებლად გაცალმხრივებული იქნება. ვეცდები ჩემი გახსენებული რაც შეიძლება ხელშესახები იყოს, ერთი კია, მაინც წინდაწინ აღსანიშნი – რაც უნდა ვთქვა, ეს ვერ იქნება ყველას მოგონება; ცხადია ხომ – ისტორია, როგორც ხდომილებათა თანმიმდევრობა კია ობიექტური, შეიძლება იმასაც მივაღწიოთ, მათ შორის კავშირები ობიექტივირებულად ნათელვყოთ. მაგრამ ისტორია ვითარცა განცდილი თუ თანაგანცდილი ნამყო სინამდვილე, ღირებულებათა განსაზღვრულ ცხრილს შეფარდებული, გარდუვალად ვიღაცის ცნობიერებაში არსებობს და მისი პიროვნული მახასიათებლების თუ მისი საზოგადოებრივი გარემოცვის ზემოქმედებითაა შეფერილი. არა მგონია, ყველა ხედვა თანაბარღირებული იყოს, მომხდარის თანაბარი სიმართლით წარმომჩენი, ოღონდ ყოველი მათგანი აუცილებლად ნაწილობრივი კია. პირადად ჩემი თვალსაწიერი იმ წრითაა შემოფარგლული, რომლისთვისაც „იმელის“ ნაუწყები – „დავამარცხეთო“, ჟღერდა, როგორც – „დაგამარცხეთ“, სოციალურადაც და ეროვნულადაც. თუ თავს უფლება მივეცი საკუთარი განაცადი ისტორიულ განხილვაში შემოვიტანო, იმიტომ მხოლოდ, რომ ჩემი ბავშვობა-ყრმობა-ახალგაზრდობის სივრცე ერთი შემადგენელთაგანი იყო იმ შრისა, რომლის წყალობით უკან ხედვისას არა მარტო მოღალატეებს, ჯალათებსა და ტყუილს ვპოულობთ, არამედ ზნეობრივ სიმაღლესაც და ძარღვიან შემოქმედებასაც. ამასთან, კიდევ ერთხელ უნდა მოვუწოდო სიფრთხილისკენ ყველას, ვინც საბჭოთა სამოცდაათწლეულზე წერს და უბნობს – მოერიდეთ შავისა და თეთრის შეჯახებას. წუთისოფელი ხომ მუდამ და ყოველგან „ჭრელია“, არ კი მგონია, ოდესმე და სადმე არსებულიყო ამნაირი სინამდვილე, სადაც სიტყვა და საქმე არათუ აცდენილი, ურთიერთსაწინააღმდეგო იყო.

მომავალ მკვლევართა საბედნიეროდ მოქმედებათა და განცხადებათა არათანმიმდევრულობა ერთი, და ხანგამოშვებით ამოხეთქილი აბსურდულობა[21], მეორე მხრივ, შეიძლება ადამიანს იმ რეალობის ამოცნობაში დაეხმაროს. და მაინც, შემსწავლელს თვალი და ყური ნივთიერ-ხილულისა თუ ნათქვამის მიღმა შემალულ ნამდვილ ფიქრსა და მიზანსწრაფვას უნდა ჰქონდეს მიპყრობილი. ისიც არაფერი, თუ რომელიმე ვერაფრით საქები კაცი უცებ დიდ სასიკეთო საქმეს წააშველებს ხელს – მაგალითად, ლავრენტი ბერია გაახსნევინებს დიმიტრი შევარდნაძეს (რომელსაც სამ წელიწადში გააქრობს!) ხელოვნების

[21] ავიღოთ ასეთი გასაოცარი სტრიქონები საბჭოთა კავშირის ჰიმნიდან – „Союз нерушимый республик свободных,/ Сплотила навеки великая Русь“ – ნეტავ რანაირად შეიძლება „თავისუფალი“ ქვეყნები რომელიღაც სხვამ „ურღვევად“ და „საუკუნოდ“ შეყაროს?

მუზეუმს – ბოლოს და ბოლოს, ტირანების „ხუშტურიანობა“ არავის აკვირვებს. გაცილებით მძიმეა ვინმე ყოველნაირად პატივსაცემ პირთან ვისიმე ან რისიმე დაკრულვას ან, პირიქით, ქებათა-ქებას გადააწყდე, რომელიც გერჩივნებოდა გარეწარსაც არ წამოსცდენოდა. პირველი, რაც ასეთ დროს აზრად მოგვდის, შიშმა წამოაროშინაო. რატომაც არა, მას დიახაც ბევრი რამ ძალუძს – გამოგონია, მაგალითად რომ ერთი ყველაზე კეთილშობილი ქალბატონი, ვინც მცნობია, იძულებული შეიქნა რაღაც კრებაზე დაპატიმრებული მეუღლე უარეყო; განყენებულად ვერაფერი მოსაწონი საქციელია, სიმართლე კი, აი რა არის – ესღა შეეძლო მას ეცადა, რათა სულ მთლად არ დაობლებულიყო მისი რამდენიმე წლის შვილი და იმჯერად ხერხმა გაჭრა... ამავე დროს, შიში, როგორც სტალინური ხანის ადამიანთა ცხოვრების ლამისაა ერთადერთი წარმმართველი – უსაშველო გადაჭარბებაა. კი ბატონო, ისიც ყოფილა, დაჭერილის ოჯახის წევრს ქუჩაში არ მისალმებიან, მავანთ რეპრესირებულის სახლიდან ფეხი ამოუკვეთიათ და ა. შ. ამასთან ერთად კი პირადად მე მხოლოდ ორ ქართველ კაცზე მსმენია, ახლობლის შვილებს კარი არ გაუღესო და ისიც ხომ მოწმობს რაღაცას, რამდენ ძალზე მწვავე ანეკდოტს ყვებოდნენ მაშინ[22]; და, სხვათა შორის, არც აკრძალული „ცისფერყანწელების“ ლექსების წაკითხვას ერიდებოდნენ. იმ დროს, მეტადრე 1936-1938 წლების უმძიმესი ვითარებისადმი ცნობიერი ქართველობის მიდგომის გასაგებად, ვფიქრობ, ისევ ბ-ნი ლ. რჩეულიშვილი დაგვეხმარება. ერთხელ აწ განსვენებულ ნინო ზაალიშვილს, უკვე 1970-იან წლებში მისთვის უკითხავს, „როგორ ცხოვრობდნენ მისი თაობის ახალგაზრდები 1930-იან წლებში, როგორ უძლებდნენ რეჟიმის წნეხსო“. ბატონ ლეოს უპასუხია, „დღისით დიდი ენთუზიაზმით სწავლობდნენ და შრომობდნენ, ღამით კი შიშით ელოდებოდნენ კარზე დაკაკუნებას და ციხეში წაყვანას“[23]. მსგავსი რამ არაერთხელ, მათ შორის მამაჩემისგან (მაშინ იგი 11-13 წლისა იყო) მსმენია. და ცხადია, ის ადამიანები, რომელნიც, დიდიან-პატარიანად თავთავიანთ საწოლებში, თვალდახუჭულნი (ახლობლები ხომ არ უნდა შეეწუხებინათ!) ელოდნენ იმ ჟამს, სანამ მათ სადარბაზოსთან გაუჩერებლად ჩაირახრახებდა დამპატიმრებელთა „შავ ყორნად“ წოდებული მანქანა, ან გათვლიდნენ, მათი „შემოვლისთვის“ განკუთვნილ დროს, დილიდან შუაღამემდე გულდადებით ასწავლიდნენ, მკურნალობდნენ, მღეროდ-

[22] აი, ერთი მათგანი, რაც მომაგონდა: „ვცხოვრობთ როგორც ტრამვაიში, ვინ ზის, ვინ ძიგძიგებს“ (Живем как в трамвае - одни сидят, другие трясутся).

[23] ნ. ზაალიშვილი, გადასახლებულებიდან რეპრესირებულებამდე, კრ.-ში: *დაკარგული ისტორია. მეხსიერება რეპრესირებული ქალების შესახებ*, თბ., 2012, გვ. 389.

ნენ, იკვლევდნენ, აშენებდნენ და ა. შ. და ა. შ. მათი მხნეობის მოწმობად, მგონი, ისიც უნდა კმაროდეს, რაოდენ ხალისიანად გვიღიმიან ისინი საოჯახო ალბომებიდან.... ყოველთვის ანგარიშგასაწევია შემდეგი შესაძლებლობანიც: ა. ყოვლად წესიერი ადამიანი ბოლშევიზმის გულრწფელი მოტრფიალეა – ასეთები ცოტანი იყვნენ, მაგრამ ხომ იყვნენ, ასე თუ ისე; ბ. ზოგადი სოციალისტური თუ ეგალიტარისტული, სულაც მარქსისტული შეხედულებების გამზიარებელი, მიუხედავად ანტიბოლშევიკური განწყობილებისა, უფასებს კომუნისტებს „უბრალო ხალხისთვის“ ზრუნვას, სოციალური უზრუნველყოფის ღონისძიებებს (მართალია, ხარისხს თუ მოვიკითხავთ, ვერცთუ წარმატებულს) და ამიტომ შინაგანად ურიგდება მათ; ამიტომ მოდით, ხელაღებით ლიტონ „კოლაბორაციონიზმად“ ნუ ჩავუთვლით ჩვენს მხატვრებს ახალმშენებლობათა „უკვდამყოფელ“ ტილოებსა და გრაფიკულ ფურცლებს და თვით ვ. ლენინ - ი. სტალინ - ლ. ბერიას პორტრეტებიც კი დავით კაკაბაძის ცნობილ „მიტინგზე“ შეიძლება არც იყოს მთლად გულს გარეთ მიხატული; გ. „ხოტბითი“ ლექსი, სიმღერა, სურათი, სამეცნიერო ნაშრომში ჩაბნეული ორიოდ ქათინაური ხარკი შეიძლება იყოს, რაღაცის თავისი საქმისა და ქვეყნისთვის მართლაც საჭიროს და სასარგებლოს გაკეთების ხელშეწყობის ან, სულაც, ხელის არ შეშლის პირობა – ესეთებიც ხშირზე ხშირია. დაუმატეთ ამას კიდევ, რომ საკმაოდაა ნამდვილი მედროვეებიც, რომელთა შორის მარტო უნიჭოები, უმაქნისები როდია; რომ მრავლადაა ასე ვთქვათ, „შერეული ტიპის“ ადამიანებიც; რომ დროთა განმავლობაში ადამიანები აზრს იცვლიდნენ და, შესაბამისად, რომელიმე ერთი ჯგუფიდან მეორეში ინაცვლებდნენ და უფრო ნათელი გახდება, რაოდენი სირთულე ელით წინ ჩვენი უახლესი ხანის მეისტორიეთ. უმთავრესი კი შემდეგია – ყოველ ცალკე შემთხვევაში რკვევა ცალკევეა ჩასატარებელი და ვერ ვენდობით რაიმე განზოგადებას. თუნდაც ჩვენი სამსჯელო ნაგებობა ავიღოთ – რა ამოძრავებდა, დავუშვათ, ო. როდენის თანამშრომლობით მოამაყე, ილია ჭავჭავაძის ძეგლის შემქმნელ იაკობ ნიკოლაძეს – შემგუებლობა თუ სხვა რამ? გულის სიღრმეში ჯერაც პატრიოტთა თანამოაზრეა იგი თუ უკვე ბოლშევიკთა მხარეზე გადასული, როგორადაც მან თავი 1940-იან წლებში გამოაჩინა – და ან მაშინ კი იყო გულწრფელი? ან თავად ა. შჩუსევის შემთხვევაში – ოსტატის ხელმტკიცობა განასახოვნებინებს მას 1917 წლის რევოლ◦უციამდე ეკლესიათა მაშენებლობით გასმენილს „წითლების“ ტრიუმფს თუ საკუთარი რწმენა?

ახლა კი დროა „იმელის“ კულტურულ-ისტორიული რაობის საკითხს მივუბრუნდეთ. უპირველესი, რაც მასზე მეთქმევინება – განსაზღვრება „უკაცრიელებაა“. მთელი სიცოცხლე რუსთაველის გამზირზე დავდივარ და სულ ორჯერ ვნახე ღია მისი მთავარი კარი – ორივეჯერ აქ საკონსტიტუციო სასამართლოს ყოფნაში. 1992 წლიდან შენობის წინ დაცვის ჯარისკაცები მაინც მიდი-მოდიოდნენ, ადრე კი ადამიანის ჭაჭანება არ იყო – დახშული სადარბაზო, ყოველთვის დაკეტილი სარკმლები, რომელთა იქით თვალს ვერავის მოჰკრავდი; გვერდით კარებთანაც, საიდანაც თანამშრომლები თუ მიმსვლელები შედიოდნენ, დამოუკიდებლობამდე არავინ შემიმჩნევია. ამ თავისებურ გარინდებას შეესატყვისებოდა გამვლელთა ქცევაც. ერთი რომ, ადამიანების ნაკადი აქ ვერასოდეს ყოფილა. ეს, თუმცა, ერთი უცნაური გარემოების გამოვლინებათაგანია, რომელიც დიდი ხნის წინ შენიშნა ბ-ნმა ჯანრი კაშიამ – რუსთაველის პროსპექტის კენტ მხარეზე ყოველთვის ნაკლები ხალხია, ვიდრე ლუწზე. უფრო არსებითია, მიმომავალნი ამხელა ნაგებობისკენ დიდად რომ არ იცქირებოდნენ – სხვათა შორის, მოპირდაპირე ტროტუარიდანაც, თითქოსდა თვალს არიდებენო. იგივე ითქმის შენობის, ასე ვთქვათ, „შიგთავსზეც“. ქართული საისტორიო მეცნიერებისთვის, გარდა, ალბათ, უახლესი ისტორიის სპეციალისტებისა, ლამისაა არც არსებულა იქ მომუშავენი თუ მათი ნაკვლევ-ნაფიქრი; არც ის მაგონდება, ვინმეს, ჩემთვის ნაცნობს, იქაური არქივისა (ის კი მთელ ოფიციალურ-საბჭოურ ინფორმაციას ინახავდა) ან – როგორც ამბობენ, ძალზე მდიდარი, – ბიბლიოთეკისთვის მიეკითხოს. იმიტომ ხომ არა, რომ ათასგვარ მაშინდელ ბრძანებულებებსა და სტატისტიკას ბევრი არაფერი დაეჯერებოდა[24], ხოლო წიგნების მეტი წილი, თურმე,

[24] მათ სანდოობაზე, ვფიქრობ, ასეთი ამბავიც მეტყველებს: 1978 წელს ბ-ნ ლ. რჩეულიშვილთან ერთად ბორჯომის ხეობაში ვიყავით შუასაუკუნოვანი ნასახლარ-ნასაყდრალების დასათვალიერებლად. სხვებთან ერთად, სოფ. მზეთამზის მახლობლად ერთი ნასოფლარი გვქონდა სანახავი; მის მისაგნებად მეგზური მოვიკითხეთ. ვიდრე ის საიდანღაც მოვიდოდა, სოფლის ერთ-ერთმა თავკაცმა (მგონი, კოლმეურნეობის თავმჯდომარემ) შინ შეგვიპატიჟა. ბ-ნმა ლეომ, როგორც სჩვეოდა, საუბარი გაუბა, საქმეები როგორ მიდისო, ჰკითხა. პასუხად მასპინძელმა, სრულიად მშვიდად გვაუწყა – არაფერი გვიჭირს, მხოლოდ, ამდენი პაპანაქების გამო, თივის გეგმის შესრულება (მოგეხსენებათ, წინასწარ იყო დაგეგმილი, რა და რამდენი უნდა მოეწიათ საბჭოეთის მცხოვრებთ) გაგვიჭირდება, მაგრამ ამასაც მოევლებაო; ახლა ვთიბავთ, შესანახად დავაწყობთ, მერე კი სკოლაში სწავლა როგორც კი დაიწყება, ბავშვებს შევგზავნით, გამოვაზიდინებთ და ხელმეორედ ჩავაბარებთო... ამის მომსმენს, მიადვილდებოდა დაჯერება გაგონილისა, კვერცხს რამდენიმეგზის აბარებენ, ყიდულობენ და ხელახლა აბარებენო, ან წველადობის მაჩვენებლის გასაზრდელად, რძეს წყალს უმატებენ და უმატებენო...

1930-1940-იანი წლების დახვრეტილ-გადასახლებულთა ნაქონი იყო[25]? ზემოთ გამოჩნდა, „იმელის“ არქიტექტურაზე რა აზრისა იყვნენ ქართველი ხელოვნებათმცოდნეები – აი, „შინაურ“ საუბრებში კი მას ძვირად თუ ახსენებდა ვინმე, თუ მაინცადამაინც, რელიეფებზე, მეტადრე თ. აბაკელიას ფრიზზე ისაუბრებდნენ ან, კიდევ, უჩა ჯაფარიძის პანოებზე, რომელთაც ბევრ წიგნში ნახავდით, არკი უთქვამს ვინმეს, წავიდეთ, ვნახოთო... ან განა ბ-ნი ლ. რჩეულიშვილის ზემომოყვანილი მოსაზრება ნიშნეული არაა? სხვა ყველაფერთან ერთად, ის გვიჩვენებს, რა მიმართულება ჰქონდა მაშინდელ (1970-იანი წლების) განსჯას – ახლად ამოყვანილ ფოსტას „ივერიასთან“ თუ, ზოგადად, რუსთაველის გამზირის განაშენიანებასთან მიმართებით განიხილავდნენ და არავის აღელვებდა „იმელის“ შენობის – იმავ ანალიზში უთქმელად ნაგულისხმევი, – „დაკნინება“. უფრო უცნაურია, იგი რომ არც კომუნისტ ხელისუფალთ ადარდებდა. შესაძლოა, ეს შენობათა თუ გამოსახულებათა სიმბოლური ღირებულების შეგნების თანდათან „გამოფიტვას“ მიგვანიშნებდეს – მან, ჩემი აზრით, მაშინ იჩინა თავი, როდესაც ვასილ მჟავანაძე დათანხმდა სასტუმრო „ივერია“ ჩვენი დედაქალაქის მთავარი ვერტიკალი ყოფილიყო (გეგონება, თბილისი საზღვაო ან სამთო კურორტიაო!); შემდგომ საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველმა მდივანმა, ედუარდ შევარდნაძემ მის წინ ქვეყნის „მთავარი მოედანი“ ისურვა, 15-იოდ წლით გვიან კი მანვე, უკვე პრეზიდენტმა, ხელი შეუწყო ერთს ჩვენს დიდნიჭიერ მოქანდაკეთაგანს სასტუმროს სადარბაზოს, ტრანსპორტის გაჩერებასა და მიწისქვეშა გადასასვლელს შუა წმ. მეფე დავით IV აღმაშენებლის ძეგლი დაედგა...

ასე იყო თუ ისე, იმა თუ ამ მიზეზით, ნასწავლ თუ ნასწავლობის მჩემებელ ქართველობას ა. შჩუსევის ნაგებობა, მისი ბედითურთ, გულთან დიდად არ მიჰქონდა. კი ამბობს გონებამახვილად ქ-ნი თამარ ნუცუბიძე – ერთ დამსახურებას, აქაურ სხდომათა დარბაზში შალვა ნუცუბიძის

[25] ეს განსვენებული ბ-ნი ედიშერ გიორგაძისგან მსმენია – მისი მეუღლე, ქ-ნი ბელა დემეტრაძე იქ ბიბლიოთეკარად მუშაობდა. წიგნებს რომ ართმევდნენ, სხვაფრივაც ვიცი – 1930-იან წლებში ბინაში (ახლანდელი მ. ზანდუკელისა და კ. მაყაშვილის ქუჩების კუთხეზე), სადაც მამაჩემის ოჯახი „იდგა“, ბევრი თანამოსახლე გაჩნდა, მათ შორის ჩვენში „საწარმოო ხელოვნების“ თეორეტიკოსი, როგორც ყვებოდნენ, ძალიან კეთილი და გულჩვილი ადამიანი, ბ-ნი (არა – „ამხანაგი“, უთუოდ!) ალექსანდრე დუდუჩავა. 1937-ში ის დააპატიმრეს და, როგორც მიყვებოდა ჩვენების სხვა მეზობელყოფილი, ქ-ნი პოლინა ლუხავა, 20-30 წლის განმავლობაში გაუნელებელი შეძრწუნებით, როგორც კი წაიყვანეს, სახლს საბარგო მანქანა მოაყენეს და პირდაპირ ფანჯრიდან, მეორე სართულიდან შეშასავით ყრიდნენო ძარაზე წიგნებს – სხვებზე მეტად მას Брокгауз-Эфрон-ის გამოცემების სქელყდიან-სქელტანიანი ტომები დაამახსოვრდა....

თეორიაზე დისკუსია რომ გაიმართა, ხომ ვერ ჩამოართმევო, – მაგრამ ამან შენობას ქართული საზოგადოებრიობის თვალში, ვერაფერი უშველა. ეს კი არა და, ბევრს გაუგონია ვისიმე თქმული: ეს ფილოსოფიის ინსტიტუტი არისო? თუმცა კი, ვის არ სცოდნია, აქ, მარჯვენა ფრთაში რომ შეყუჟულიყო ბოლო დრომდე, ერთი ყველაზე „დისიდენტური“ ქართული სამეცნიერო დაწესებულება? აშკარაა ხსენებითაც არ გვინდოდა ჩვენებურსა და საჩვენოს ამ უცხოსა და განაპირებულთან საერთო ჰქონოდა რამე. სადარდებლად „იმელის“ ხვედრი პირველად, ასე მგონია 1991 წელს გაგვიხდა, მაშინ სწორედ, ი. ნიკოლაძის ჰორელიეფები რომ ნადგურდებოდა – შეგვაშფოთა განუსჯელობამ, აგრესიის უმართაობამ, ხელისუფლების ჩაურევლობამ[26].... კაცმა რომ თქვას, რა გაგვიკვირდა – ერთი წელი ილეოდა უკვე მას აქეთ, რაც დღევანდელ თავისუფლების მოედანზე კვარცხლბეკიდან გადმოაგდეს ვ. ლენინის ძეგლი. თავად მე ეს ტელეეკრანზე ვნახე და ვერ დავიბრალებ, გული ამიჩქროლდა-მეთქი; ერთი კი იყო: როდესაც ღამეურ ბინდბუნდში ქვაფე-

[26] „ხატმებრძოლეებს“ ბოლომდე ერთი ჰორელიეფიც არ ჩამოენგრიათ, როდესაც ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის მაშინდელი ახალგაზრდა თანამშრომლები (ცხადლივ მახსოვს ნიკ. ვაჩეიშვილის აღშფოთება), წუხილის შესატყობინებლად და ხელისუფლების განზრახვის გასაგებად კულტურის სამინისტროს (ის რამდენიმე წელია, რაც ე. წ. „მელიქ-აზარიანცის“ სახლში დაბინავებულიყო) მივადექით. მინისტრი, ბ-ნი ედმუნდ კალანდაძე არ დაგვხვდა და მისმა მოადგილემ ბ-ნმა გიორგი ანთაძემ მიგვიღო. მისი სიტყვისაებრ, ბ-ნი ედმუნდი ისე აღელდა, რომ შეუძლოდ შეიქნა, აქეთაც გვკითხა, ვის უნდა მივმართოთო და ა. შ. ცხადად დავინახეთ: მთავრობა დაბნეული იყო და განზე დადგომა არჩია. მაშინ ამან ძალიან გაგვაჯავრა, ახლა კი ვფიქრობ, ხელისუფლება ვითარებას ჩვენზე უკეთ ხედავდა – შარშანწინღა შევიტყვე (რასაკვირველია, საკუთარი დაუკვირვებლობით) 1991 წელს „ოპოზიციური“ პოლიტიკოსები (იმდროინდელი ეროვნულ-დემოკრატები და ა. შ.) ზ. გამსახურდიას „ღალატად“ თურმე, იმას უთვლიდნენ, რაც მე იმ დროსაც მეჩვენებოდა და დღესაც მეჩვენება მის ერთ ყველაზე სწორ პოლიტიკურ ნაბიჯთაგანად – მოსკოვის ე. წ. „აგვისტოს პუტჩის“ პასუხად საქართველოს ნეიტრალიტეტის (შეფასების მხრივ) გამოცხადება და ეროვნული გვარდიის შინაგან საქმეთა სამინისტროს დაქვემდებარებაში გადაყვანა. არ მესმის, რა უნდა იმის მიხვედრას, რომ წინააღმდეგ შემთხვევაში უდიდესი საფრთხის წინ დადგებოდა – გარშემო ხომ ყველგან რუსული ნაწილები იდგა! – ეს ქვეგანაყოფებიცა და თვით ქართული სახელმწიფოებრიობაც. არადა, საწინააღმდეგო შეხედულება იმდენად ფესვგადგმულია, რომ რევაზ გაჩეჩილაძის დიდტანიანსა და საფუძვლიან წიგნში *საქართველო მსოფლიო კონტექსტში. XX და XXI საუკუნეების პოლიტიკური ცხოვრების ძირითადი მომენტები* (თბ., 2013), სადაც, მთლიანობაში სავსებით მისაღები გეზისასა და უამრავი დამაჯერებელი დასკვნა-დებულებისას, ცალკეული უზუსტობანიც გაიპარა და ზოგიერთი სადაო საკითხიც არის, ეს ამბავი ორგზისაა ნახსენები. ჯერ ვკითხულობთ: ზ. გამსახურდიაო „საბჭოთა გენერლებს დაპირდა ქართული გვარდიის ფუნქციის შეცვლას, რაც მის დაშლას ნიშნავდა (რატომ? დ. თ.) (გვ. 510); და კვლავ: "...საბჭოთა გენერლების მოთხოვნის პასუხად გამსახურდიამ მისივე ინიციატივით შექმნილი საქართველოს ეროვნული გვარდია შინაგან საქმეთა სამინისტროს ერთ-ერთ ნაწილად გამოაცხადა, ფაქტობრივად გააუქმა ის (?! დ. თ.)." (გვ. 543).

ნილზე გაგორდა „დიდი ბელადის“ თავი, რაღაც უცნაური ვიგრძენი, თითქოს იმგვარისავე ქმედების თანამგრძნობ-თანამონაწილე ვყოფილიყავ, როგორსაც თავად ბოლშევიკები ჩადიოდნენ. კიდევ უფრო მძაფრი იყო ეს შეგრძნება ცოტა ხნით ადრე, როდესაც ჩვენს ინსტიტუტში მიმავალს (ის ჯერაც ერეკლე II-ის მოედანზე იმყოფებოდა), ნ. ბარათაშვილის ქუჩაზე ჩამიარა სატვირთო მანქანამ, რომელზედაც სერგო ორჯონიკიძის ქანდაკება იყო დამხობილი. არც გამოსახულება იყო ჩემთვის მისაღები და არც, მით უმეტეს, გამოსახული – და მაინც, ამ წაქცეულ, ნაირფერი საღებავებით გათხვრილ (მაცხოვრებლები ასხამდნენ ნაცხრააპრილევს) ფიგურას და მის თანმხლებად ძარაზე ამაყად ყელმოღერებულ ახალგაზრდა ვაჟებს რომ შევხედე, შემეზიზღასავით, თითქოს წაქცეული კაცის აბუჩად აგდების მომსწრე გავხდიო. და განა მარტო ეს ორი მოიხსნა და გაუჩინარდა (ამბობდნენ, ლითონის რაც იყო გადაადნესო) – ყველაზე ადრე, მგონი, „მშრომელების“ ზორბა ქანდაკებები მთავრობის სახლის კიბის ბაქანზე, მერე და მერე – სხვებიც. 1990 წლის შემოდგომიდან მოყოლებული, ჩემს სანაცნობო-საახლობლოში ბევრჯერ გვიმსჯელია, როგორ უნდა მოვეპყრათ საბჭოეთის „გმირების“ ძეგლებს და პირადად მე ჭკუაში ყველაზე მეტად ლევან ჭოლოშვილის მოსაზრება დამიჯდა – შევაგროვოთ ეს ყველაფერი და ცალკე მუზეუმი გავხსნათო. დღეს თვალსაჩინოა, როგორ მოიგეს იქ, სადაც ასე მოიქცნენ – ბალტიისპირეთში, აღმოსავლეთ ევროპაში, თურმე მოსკოვშიც. ამ, უკეთეს შემთხვევაში – ნაძალადევ, უარესში კი უგვან „მონუმენტებზე“ უკეთ ვერც რა გაათვალსაჩინოებს, რას წარმოადგენს განხორციელებული „სოციალიზმი“. მაგრამ, როგორც ყოველთვის, იქამდეც და მერეც[27], იმხანადაც ვერავის გავაგონეთ და შევასმინეთ რა,

[27] ბოლო ხანს გაჩნდა მომსწრეთათვის გამაოგნებელი „თეორია“, ვითომც ე. წ. „ინტელიგენცია“ საბჭოთა დროს „პრივილეგირებული ფენა“ ყოფილიყოს. საკმარისია გავიხსენოთ საბჭოური განსაზღვრება „ინტელიგენციისა“, როგორც კლასთაშორისი სოციალური შუალედური შრისა, რომელიც მუდამ მერყეობს – მარქსისტული ტერმინოლოგიით! – „მჩაგვრელთა“ და „ჩაგრულთა“ შორის და მუშათა კლასის მხრიდან ზედამხედველობა სჭირდება, რათა საბოლოოდ „ბურჟუაზიისკენ“ არ გადაიხაროს, რომ ნათელი გახდეს ამ თვალსაზრისის ფაქტობრივი სიყალბე. „გონებრივი“ თუ „შემოქმედებითი“ ხელობების ადამიანები „საბჭოებს“ სჭირდებოდა – რათა ჰქონოდათ იარაღი, რათა მათთვის ემკურნალათ, რათა გაერთოთ და მსოფლიოს პირისპირ „კულტურის აყვავების“ სურათი წარმომდგარიყო. მათი პროპაგანდის მიღმაც უნდა ყოფილიყო რაღაც რეალური ცოდნა – აქედან ჰუმანიტარული მეცნიერების არსებობა. საბჭოთა კავშირში იყო რაღაც – არც თუ დიდი, – რაოდენობა პრივილეგირებულ მეცნიერთა და ხელოვანთა, რომელთაგან ზოგიერთი უბრალოდ მედროვე იყო, ზოგიერთი უცხოეთისთვის გამოსაჩენი, ზოგიერთიც ფულის შემომტანი – მაგ., მუსიკოსები, რომელთა გასამრჯელოს 2/3 სახელმწიფოს მიჰქონდა; მაგრამ ისინიც მუდამ გრძნობდნენ მათ თავს ზემოთ მუდამ აღმართულ მახვილს.

და პირველად ასე, გაუნადგურებლად ორიოდ წლის წინათღა მოიხსნა ი. სტალინის ძეგლი გორში.

აქ კი, მოდით, ისიც ვიკითხოთ, ან რას ვემართლებოდით, ან რის გამო ვიცავდით ბრინჯაოს თუ ქვის ნაქანდაკევს.

არავისთვისაა საიდუმლო: ხელისუფლების, მით უფრო საზოგადოების მოწყობის მკვეთრ ცვლილებებს წინამორბედის განმასახიერებელ სახებათა და თვით ნაგებობათა მოსპობა სდევს თან. იტყვიან, ასეთნაირად წარსულს იშორებენ, ცხოვრებას თითქოსდა „თავიდან იწყებენო“. ხელთ რიგიანი ბრიტანული წიგნიც კი მაქვს, სახელწოდებით „ნგრევა მეხსიერებისა, არქიტექტურა ომისას“[28]; არის ცდა, ბევრი თვალსაზრისით მართებული, ამ კუთხით ჩვენი ქვეყნის არსებობის ბოლო ოცწლეულიც დავინახოთ[29]. უეჭველად, მტრად მიჩნეული ხალხის ნამყოს გაქრობის, მეტიც, მისი წართმევის მეტს არაფერს უნდა ისახავდეს მიზნად, მაგალითად 1991 წელს ხორვატულ-სლოვენურ ვუკოვარში საქალაქო და ისტორიული მუზეუმების დანგრევა და ჭურვებით ელტცის სასახლის დაზიანება, სადაც ხორვატიის ხელოვნების ნიმუშები ინახებოდა, სარაევოში კი ეროვნული ბიბლიოთეკისა და აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტის მოსპობა[30], ან XV-XVI საუკუნეში ჩინელების მიერ შეძლებისგვარად ყველა ვიეტნამური ნაწერის დაწვა; მიუღებელი პირისა თუ საზოგადოებრივი ჯგუფის ხსოვნის ამოშანთვის ცდის საქრესტომათიო მაგალითებია, თუნდაც, ეხნატონის სახელის ყველგან და ყველაფერზე ამოკოდვა, ჩამოგდებული იმპერატორის ხატებათა წაშლა-დამსხვრევა რომის იმპერიაში, ბასტილიის ძველისძველი ციხე-დარბაზის მიწის პირამდე მონგრევა ფრანგი „სანკულოტების“ მიერ. ასეთი შემთხვევები ჩვენშიც ყოფილა – ასე, ყვებოდნენ, თითქოს მაჰმადიანთა ბატონობის კვალის წარხოცა მოჰქონდა მავანს თბილისში, 1940-იან წლებში, მეტეხის ხიდთან, ე. წ. „ცისფერი მიზგითის“ აღების მიზეზად. ისტორიის „გასწორების“ მსგავსივე მცდელობა უნდა იყოს 1960-იან წლებში მცხეთის სვეტიცხოვლის ტაძარში წმ. ვახტანგ გორგასლის, ერეკლე II-სა და გიორგი XII-ის საფლავის ძეგლთა ახლით გამოცვლა თუ არაერთგზის გამეორებული წინადადება – მოდით, საქა-

[28] R. Bevan, *The Destruction of Memory. Architecture at War*, London, 2007.

[29] D. Chigolashvili, *Forgetting Through Symbolic Objects in the Post-Soviet Areas* (ხელნაწერი). მსგავსი შინაარსის მოხსენება წაიკითხა. ავტორმა II.VI. 2013. გ. ჩუბინაშვილის სახ. ეროვნული ცენტრის სემინარზე.

[30] R. Bevan, დასახ. ნაშრ., გვ. 34-38; აღსანიშნავია, რომ ავტორი არ აჰყვა მიღებულ ანტი-სერბულ განწყობილებას და ობიექტურად დახატა ჲუგოსლავიის დაშლის თანმდევ ომებში ყველა მონაწილის „საქმენი საგმირონი“.

რთველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის მოღვაწენი ლ. ოვილიდან თბილისს გადმოვასვენოთო. მართლაც ისე გამოდის, სინამდვილეში მომხდარის ჩვენთვის მოსაწონად გადასხვაფერებას ვლამობდეთ – ცუდად გვხვდება თვალს ლეგენდად ქცეული ვახტანგ მეფის საფლავს სადა ფილა რომ მონიშნავს, რომ ქართლ-კახეთის უკანასკნელ მეფეთა ტაგრუცებს რუსულ-ქართული ანდა 1918 წელს ჩვენი აღდგენილი სახელმწიფოს საფრანგეთში გადახვეწილ მესაძირკვლე-დამცველთა ქართულ-ფრანგული წარწერები. არადა, ვითომ ასე ვიგებთ რასმე? ჩემის განსჯით, გაყვითლებულ-დაბზარული მარმარილო განუზომლად უფრო ნათლად სახავდა წმ. ვახტანგ გორგასლის მწარე აღსასრულს, ხოლო ქართლ-კახეთის ხელმწიფეთა რუსის მთავარმართებლისგან მოძღვნილი საფლავის „სამკაული“ ქართული სამეფოების აღსასრულს, ვიდრე შავი ლოდები, მათზე ეკლესიისთვის შეუფერებელი ხმლებითა და ფარებით; ან არ გეჩვენებათ, რომ ნოე ჟორდანიას ან სპირიდონ კედიას განსასვენებელთა რომელიმე ჩვენებურ „პანთეონში“ გამართვა გააფერმკრთალებს მათ – და მთელი ჩვენი ქვეყნის! – ტრაგედიას? საერთოდაც, არცთუ აზრიანია გარდასულის „გალამაზება“ – რამდენიც უნდა მოისიბრძნონ ფანტასტებმა „დროის მანქანები“ და „პარალელური სინამდვილეები“, რაც იყო – იყო და თუ მას თვალს არ გაუსწორებ, დღეს და ხვალ წაიბორძიკებ ან წაიქცევი კიდეც.

ოღონდ ეს საკითხის მხოლოდ ერთი მხარეა: ჩავლილს აქვს თვისება აწმყო-მყოფადზეც იმოქმედოს, პიროვნებანი და მათი საქმენი შეიძლება საკმაოდ დიდხანს დარჩნენ „შემდგომთა თვისთა“ ფიქრისა და გრძნობის, მათი მისწრაფებების თანაგანმსაზღვრელი თუ მასიმბოლოებელი. ამის ძალით ისინი, როგორც დღეს იტყვიან, თვითიდენტიფიკაციის ნიშნებად გვევლინება, რომელნიც გაუცნობიერებლადაც ქმედებს და ამიტომ შეიძლება ფრიად სახიფათო იყოს. ასე, უამრავმა მოზარდმა, მკერდზე ერნესტო ჩე გევარას პორტრეტს რომ იმშვენებს, სულაც არ იცის, ვინ იყო ეს ფსევდო-რომანტიკული ტერორისტი. არკი მეეჭვება, რომ „ჩეს“ ძახილი და მისი სახელით ერთობის განცდა, ადრე თუ გვიან, აუცილებლად მძიმე შედეგს გამოიღებს. ამდენადვე, ნაშენი და ქანდაკებული, რასაც ვიწყნარებთ, მოწმობს ჩვენზე, იმაზე, რანი ვართ ან გვსურს ვიყოთ. რასაკვირველია, ნეფერტიტის თავის ან აშურბანიპალის ნადირობის რელიეფის ასლი თუ გვაქვს შინ, ეს მარტოოდენ ჩვენს ესთეტიკურ მიდრეკილებებს ასურათებს. მაგრამ უკვე გამოსაჩენად ჩამოკიდებული პორტრეტი ნაპოლეონ ბუონაპარტესი მანიშნი უნდა იყოს – სავარაუდოდ, ძლიერი, თვითრჯული პიროვნების თაყვანებისა;

შემთხვევითია, აბა, პარიზში, სადაც რობესპიერს და დანტონს ქუჩები არგუნეს, ნაპოლეონის ქანდაკება რომ დააბრუნეს ვანდომის სვეტზე, ხოლო არავინ იზრუნა ლუი XIV-ის ან ლუი XV-ის ძეგლები აღედგინა? „ჩვენი“ სახებების მოკრძალების და „სხვისის“ მოცილება-არიდების მოსურვება ყოველთვის „შიშვლად“ როდი გამოგვიჩნდება – ის, შეიძლება, მაგალითად, „კულტურის მიღწევების“ დაცვად შეიმოსოს – თავად დამცველისთვის შეუმჩნევლადაც. ყოველთვის მაკვირვებდა, რატომ დატოვეს ბოლშევიკებმა ს.-პეტერბურგ-ლენინგრადში თავთავიანთ ადგილებზე პეტრე I-ის, ეკატერინე II-ისა და ნიკოლოზ I-ის ძეგლები, ალექსანდრე III-ისა კი რუსული მუზეუმის ეზოში „გამოამწყვდიეს“ – ისიც, ალბათ, იმის გამო, იგი ამ მეფეზე კარიკატურად რომ მონათლეს გახსნის დღიდან. ახლაღა მივხვდი: სამივე იმპერიის, რუსული „დერჟავის“ განმამტკიცებელია, მას კი „წითელი“ ხელისუფალნი უკიდურეს რუს მონარქისტებზე არანაკლებ დაჰფოფინებდნენ. სხვა მაგალითად შემდეგი შემიძლია მოვიყვანო: გ. ჩუბინაშვილის ქაღალდებში არის თხზულება „განწირულის ხსოვნას“ (Памяти обреченного) – მიმართვა თბილისის ქალაქის ხელისუფალთადმი, რომელთაც თავადი მიხ. ვორონცოვის ძეგლის მოხსნა გადაეწყვიტათ. ბ-ნი გიორგი წერს, რომ ამ მხატვრულად ღირებული მონუმენტის განადგურება არ შეიძლება და, ჩანს, მას მოუსმინეს კიდეც (ძეგლი 1922 წელს უკვე საბჭოთა ხელისუფლებამ აიღო)[31]. რაღა თქმა უნდა, გ. ჩუბინაშვილი სავსებით გულწრფელად მოქმედებდა, მაგრამ იმხანად (1930-ანი წწ-თვის მისი შეხედულება უკვე სხვაა) იგი იზიარებდა ქართული საზოგადოების (მათ შორის – აკაკი წერეთლის!) ერთი ნაწილის აზრს, რუსთა ეს მოხელე ჩვენი მეგობარი და კეთილისმყოფელი არისო.

სწორედ სახვით თუ ნაგებ სახებათა ღია თუ ფარული ქმედითობა გვაშინებდა 1990-1991 წლებში და კვლავაც აშინებს იმათ, ვისაც საბჭოური არაფერი ეთავისება და საბჭოთა ხანის დანატოვარშიც ფასეული სხვა, უნივერსალურ და ეროვნულ (ესეც ხომ საყოველთაოა, ამა თუ იმ პირობებში იერმიცემული) ღირებულებებზე დამყარებული გონებრივი თუ მხატვრული შემოქმედება მიაჩნია. ვთვლიდით – შეგახსენებთ, ჩემს თვალთახედვის არეში მყოფსა და მყოფთა შესახებ გელაპარაკებით! – რომ საქართველოს ქალაქ-დაბა-სოფლების საკვანძო წერტილებში თვალს ნასაბჭოთარი არა უნდა ეფეთებოდეს რა. ამის გამო, საფუძველში საბჭოთა ხანის „იდეური“ ხატებების მოშორების საწინააღმდეგო ვერაფერი გვექნებოდა. თუმცა ჩვენთვის ეს სამარცხვინო ნამყოს მოშლა

[31] ბ. ქუთათელაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 19 და 33.

კი არ ყოფილა, თუ გნებავთ, მაიდენტიფიცირებლად თავსმოხვეული, დაძალებული უცხოს უკუგდება – გვწადდა ვერვის მოჩვენებოდა, შინაურსა თუ სხვაგნით მოსულს, ლენინები, კიროვები, ორჯონიკიძეები და მისთანანი ქვეყნის სახეს აყალიბებენო. მეორე მხრივ, გვაკრთობდა ჩვენი სამშობლოს უკიდურესად ძნელად გასაყალბებელი „სახვითი მატიანის“, ასევე მხატვრულად მეტ-ნაკლებად ხარისხიანი ნაწარმოებების დაკარგვის შესაძლებლობაც. თუ ცალკე მდგომ ქანდაკებათა „მოვლა“, როგორც დავინახეთ, თეორიულად მაინც – ძნელი არ უნდა ყოფილიყო, ასე ადვილი არც ყოფილა და არც ახლა არის „არქიტექტურული პლასტიკის“, ნაგებობების ნაწილად შექმნილი რელიეფების და თავად შენობათა სიმბოლურ-შინაარსობრივი „უვნებელყოფა“. არათანმიმდევრულობად რომ არ ჩამეთვალოს კიდევ ერთხელ განვმარტავ – „სიყრუვე“ ხილულის ღირებულებითი საზრისების მიმართ სულაც არ ნიშნავს მათი ზემოქმედების შეწყვეტას, პირიქით, გაუთვალისწინებელნი და შეუნიშნავნი, ისინი უფრო საშიშიც კი შეიძლება გახდეს.

საგულისხმოა, რა წინააღმდეგობა შეხვდა სამიოდ წლის წინ კანონპროექტს საბჭოთა სიმბოლიკის მოცილების შესახებ – როგორ ფიქრობთ, შემთხვევითობაა მისი ქომაგნი ახდილი ან ფარული „მემარცხენეები“ რომ არიან და რომ თანადროულად ძალას იკრებდა – და იკრებს ახლაც! – „საბჭოური სამოთხის“ იდეა, რომელსაც მშობლები, რაც ძალა და ღონე აქვთ, შეაგონებენ ჩვენს ახალგაზრდობას? ერთიც კია: ამ კანონპროექტში ჩადებული იყო მხატვრული ღირსების მქონე ნახელავის „დანდობა“ და, სულ ნამდვილად, რამდენიმე დანაკარგი უკვე გვაქვს: მაგალითად არჩილ ქურდიანის დიდუბის ხიდიდან აბსტრაქტულ სკულპტურას მიმსგავსებული უროსა და ნამგლის მოხსნამ, ეჭვს გარეშეა, აზარალა ეს ნაგებობაც და გარემომცველი უბანიც. ხოდა, რა ვქნათ, დავყაბულდეთ, რომ ჩვენი ნაშენი გარემო ისეთ რასმე „ქადაგებდეს“, რაც მასში მოსახლეთა – ახლა კი გაირკვა, მათ უმცირესობის უმცირესობასღა, – სულისკვეთებასაა აცდენილი? იმ დროს, თუმცა კი, გვეგონა, აქაც მარტივი ჩანაცვლებით გავიდოდით ფონს – იმავ „იმელის“ ჰორელიეფებს ამოვიღებდით, იმ ჩვენს წარმოსახულ მუზეუმში მოვათავსებდით, მის ნაცვლად კი რამ სხვას ჩავდგამდით (მე თვითონ, რატომღაც, რაღაც მოყავისფრო-მომწვანო კერამიკული პანო დამიდგებოდა ხოლმე თვალწინ). ახლა ეს ასე მარტივი აღარ მეჩვენება. არაფერი დაგვიშლის იმავ დიდუბის ხიდს რამ ოდინდელის ფარდი მოცულობები შევუფარდოთ; შეიძლება არ ვაწვალოთ გალ. ტაბიძის ხიდის მოაჯირი – მასზე ქ-ნმა მაია მანიამ მიმითითა, – „საბჭოთა საქართველოს“ გერბი აქ იმდენად

„გაჩუქურთმებულია“, რომ, ვეჭვობ, ჰერალდიკოსის მეტმა ის ბევრმა დაინახოს[32]. „რიგითი“ ნაგებობის ფასადსა თუ ინტერიერში ფასეულობას მოკლებულ ნიშან-გამოსახულებათა სხვით შეცვლაც არ უნდა იყოს დიდი ბედენა – თუ ის გამომსახველობითად „ნეიტრალურია“, სახებათა გამოცვლით თვით იგი არ იცვლება, სიმბოლურად მინიშნებული გინდა ის და გინდა ეს საზრისი მისთვის გარეგნულ-დამატებითია, თვით მასზე ვერაფრის მთქმელი. აი, მაშინ კი რა გავაწყოთ, როდესაც შენობა, „იმელივით“, თავადაცაა გამომსახველი და, სავარაუდოდ, მხატვრულად ღირებული ნაგებობების ნაწილი მაინც ასეთი იქნება – მათი დანგრევა მოვითხოვოთ? – ასეთი აზრი გამოითქმოდა ჩვენს წრეში „თბილისის ომის“ დროს ამობუგულ „მთავრობის სახლზე“. და, უნდა ვთქვა, რომ მე თვითონ მისი გამაბათილებელი საბუთიანობა არ მომეპოვებოდა, თუმც გადაჭრით მხარიც ვერ დავუჭირე. „იმელის“ მიმართ ასეთი მოთხოვნა არ გამიგონია, მის დამცველთა მგზნებარებას აყოლა კი გამიჭირდა, მით უმეტეს მას მერე, რაც გამოირკვა, რომ მისი ტალანის მარმარილოთი მოსაპირკეთებლად დარბეული სასაფლაოების პირშექცეული წარწერიანი ფილებია გამოყენებული – ცხადია, არქიტექტორები და არქიტექტურა აქ არაფერ შუაშია, მის დამკვეთთა დამანგრეველი, ყოვლის წამბილწავი მუხტი კი ამით შესანიშნავად აშკარავდება. გვირჩევენ, დღეისდღეს შემაწუხებელ ნაქნარს სხვა დანიშნულება მიანიჭეთო. ისევ და ისევ – „ისე რა“ შენობების ამგვარად „გადმორჯულებას“ წინ არაფერი უდგას, უვარგისებს კი – ასეთია ჩემთვის, მაგალითად ტექნიკური უნივერსიტეტის, „საზოგადოებრივი მაუწყებლის“ გვერდით მდგომი კორპუსი, – ერთხელაც იქნება, გავიმეტებთ.

საქმე ისაა, ღირებულთ რა მოვუხერხოთ – იმავ „იმელმა“, სხვათა შორის, ახალი ფუნქციები ვერ „შეიფერა“ და, საგულვებელია, სხვასაც ვერ „მოირგებდა“; ასე, ერთი-ორჯერ დააპირეს ის ჩვენი ისტორიული

[32] ასევე „უხიფათო“ მეგონა თ. აბაკელიას ფრიზის „ბელადებიც“ – ჟანრულ გამოსახულებებს შორის მოქცეულნი, ისინი თავისუფლად შეიძლებოდა მწერლებად თუ სწავლულებად მიეჩნიათ, მით უმეტეს, რომ „პოსტ-საბჭოთა“ თაობები, წინათაგან განსხვავებით, მათ ვერც ცნობენ. ქ-ნ თამილა მგალობლიშვილისგან ასეთი რამ მაქვს გაგონილი: მას მოუწია, პალესტინაში ექსპედიციაში მყოფს, რამდენიმე ხანი კიბუცში ეცხოვრა; ამ დროს იქ პოლონელი მოსწავლეების ჯგუფი ჩაუყვანიათ; მასპინძლებმა გადაწყვიტეს, მათთვის კომპიუტერში რაღაც ეჩვენებინათ და აღმოჩნდა, რომ თავის ინტერნეტულ ნიშნად მათ კარლ მარქსის პორტრეტი შეურჩევიათ – ქ-ნი თამილა აღშფოთდა, პოლონელ მოზარდებს კი არაფერი შეეტყოთ, ვერც მიხვდნენ, ეს თმა-წვერგაბურძგნული ბერიკაცი ვინაა..... „ნაპორტრეტალი“ თეთრი ოთხკუთხედები კი მართლაც ისე „მუშაობს“, როგორც სოციოლოგები ამბობენ – აღარარსებულისადმი ცნობისწადილს აღძრავენ, ალბათ, მისადმი თანაგრძნობასაც აღვივებენ...

ხელნაწერების საცავად ექციათ, ყოველ ჯერზე ეს არ გამოსულა და ამდენჯერვე (საკუთარი თავისთვისაც კი უთქმელად!) შვება მიგრძვნია, რადგან ჩემი განცდით, მას ვერც ძველი ოთხთავები „გაეკარებოდა“, ვერც ჩვენი მეფეების სიგელ-გუჯრები და ვერც მწერალ-მოღვაწეთა თხზულებები.... ასევე ვერ მიმდის გული „მთავრობის სახლ“ = პარლამენტში ხელოვნების მუზეუმის „შესახლებაზეც“. ჩვენ ვნახეთ, ამასთან, რომ შეიძლება „იმელის“ ფორმათამეტყველების „დაცხრობა“ თუ „დაწევა“ – ამისთვის კიდევ უნდა დავამცროთ მისი მასშტაბურობა. მაგრამ თუ ასეა, რაღაცნაირი ფარისევლობა გამოგვდის – თუ პირდაპირი „თხრობა“ აღვუკვეთეთ და ახლა ზემოქმედების უნარსაც ჩამოვართმევთ, მისი არსებობა ჩვენი „ცივილიზებულობის“ დასტურადღა გვნდომებია. იქნებ, მაშინ, ისეთი რამ „დავავალოთ“, რაც არც მის არსებას დათრგუნავს და ჩვენთვისაც სარგო იქნება – გ. ჩუბინაშვილის სახ. ეროვნულ ცენტრში უკვე თქმულა, მოდით იქ „საბჭოური ოფიციოზის“ ხელოვნების გამოფენა მოვათავსოთო. და მართლაც, რატომაც არა? ან ეგების, აქ „ოკუპაციის მუზეუმი“ განთავსდეს, თავისი ჯერაც ვერშემდგარი კვლევითი უჯრედითურთ? აი, მაშინ კი სრულად გაცხადდება არქიტექტურის პათოსიანობის არსება და სახელი დაერქმევა მასში ჩაბუდებულ სიძლიერეს – და ვინ იცის, იქნებ ეს იყო კიდეც ა. შჩუსევის და ნიკ. ნორდმანნ-სეეველროვის ფარული ნატვრა?

რა ვქნათ, რომ საუბედუროდა, თუ საბედნიეროდაც, ამას ჩვენ არავინ დაგვეკითხება...

# საბჭოური არქიტექტურის გაგებისთვის

(*Academia*, 7, 2018-2019, გვ. 16-28)

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

დღევანდელ დღეს განსახილველად და შესაფასებლად უძნელესთაგანი, ე. წ. ტოტალიტარული სახელმწიფოების პირობებში შექმნილი თხზულებანი, ნაგებობა-ქანდაკება-სურათები თუ ჰანგებია. ერთი მხრივ, ძალმომრეობისა და სიცრუის გარემოში, თითქოსდა, ყალბი და უსიცოცხლო რამ თუ შეიძლებოდა გაჩენილიყო. მაგრამ, მეორე მხრივ,

სხვებმა თუ არა, ჩვენ ხომ მაინც, ვისაც თუგინდ საბჭოეთში დაბადება და ცხოვრება გვერგუნა, უტყუარად ვიცით, ასე მარტივად სულაც რომ არ არის საქმე. სულ განყენებულადაც თუ შევხედავთ, ვერარა გარეშე მდგომარეობას ძალუძს სულ მთლად ჩაკლას და ამოძირკვოს ადამიანში ადამიანურობა და, შესაბამისად, შემოქმედებითობაც. ამას გარდა, ჩვენ ესეც დასტურ ვიცით: დიდნიჭიერებას, თუნდაც უკუღმართი სწავლების გულწრფელი მიდევნებისასაც, შეუძლია ჭეშმარიტად დიდი ღირსება-ღირებულების ნაქმნი მოგვცეს. ამის უცხადესი მაგალითი, ალბათ, ვლადიმირ მაჲაკოვსკია, ფანატიკური ბოლშევიკი, რომლის უპლაკატურეს ნაწერებსაც მაღალმხატვრულობის ბეჭედი აზის. ამასთან კი, ჩვენთვის აშკარაა, როგორც იტყვიან, „შინაგანი ემიგრაცია“, გარეგნული „კეთილსაიმედოობის“ მიღმა სულ სხვა სულისკვეთებით ქმედება და ქმნა, სულ სხვის რასმე დამკვიდრების მცდელობა, თვით „მეუფეთა ამის ჟამისთათვის“ მისაღების საფარს ქვეშ. ხოლო იოლი როდია ამ „სხვის“ ჯერ ხომ ამოცნობა, მერე კი მისი სხვათათვის დამარწმუნებლად ჩვენება – ეს მით უფრო ძნელია, რომ რაღაც დროს ეს „ტოტალიტარისტთათვის“ უცხო, იქნებ, არც იყოს ხელოვანის მიერ განზრახ ჩადებული, მასში უნებურად, უშინაგანესი გრძნობა-გუმანის ძალით იყოს შეჟონილი[1] და ჩვენმიერი გააზრება ვერ იქნება გამართული თუ გამიზნულ წინააღმდეგობასა და ალღოსმიერ მიუღებლობასაც ერთი მეორისგან ვერ განვასხვავებთ.

წინამდებარე მცირე ნარკვევში საუბარი ერთ კერძო შემთხვევაზე გვექნება, რომელიც, ასე მეჩვენება, საკმაოდ კარგად დაგვანახებს საბჭოურ-არასაბჭოურის ურთიერთმიმართებას, იმ გზებს, რომლითაც შეიძლებოდა უკანასკნელს ბოლშევიზმის შიგნით გაეგრძელებინა არსებობა. მსჯელობა ჩვენში საბჭოთა ხანის აღმშენებლობის ერთი ყველაზე ცნობილი მაგალითის, სიმ. ჯანაშიას სახ. საქართველოს სახ. მუზეუმის ფასადის შესახებ წარიმართება – იგი 1926-1929 წლებში არქიტექტორმა ნიკოლაჲ სევეროვმა წააფარა ათწლეულით ადრე ამოყვანილსა და I მსოფლიო ომის, რევოლჲუციების და ა. შ. გამო დაუმთავრებლად დაგდებულ შენობას. ამ ნამუშევარზე ათწლეულების მანძილზე კარგის – თუ არა აღმატებულის! – მეტი არა გვესმის რა. მას უაღრესად დადებითად აფასებენ, თუგინდ, მისი მეგობარი და თანამოღვაწე გიორგი ჩუბინაშ-

[1] ასეთი მგონია, მაგ., ვალ. სიდამონ-ერისთავის სურათები, რომელნიც ობიექტურად ან ტრაგიკულია ან თითქმის შემზარავ-მამხილებელი. ჩემი წარმოდგენით, ასეთი ჩანაფიქრი რომ ჰქონოდა, ის მათ არც შეასრულებდა, სულ ცოტა გაანადგურებდა თუ გადამალავდა...

ვილი[2] („... განხორციელებული სახით ეს ნაგებობა თბილისისა და მისი რუსთაველის პროსპექტის ერთი სამკაულთაგანია“.); მომდევნო თაობების მკვლევარნი – ვახტანგ ბერიძე[3] („დიდად მნიშვნელოვანი ფაქტი საბჭოთა საქართველოს კულტურულ ცხოვრებაში და საყურადღებო ნაბიჯი ქართული საბჭოთა არქიტექტურის განვითარებაში“); ნოდარ ჯანბერიძე[4] („...საქართველოს მუზეუმის ფასადის რეკონსტრუქცია გასცდა ერთი ნაგებობის მხატვრული სახის მოწესრიგება-მოგვარების ფარგლებს. ეს ეროვნული არქიტექტურის ძიების გზაზე პრინციპულად სწორი პოზიციის ნიმუში იყო“); თენგიზ კვირკველია და ნოდარ მგალობლიშვილი[5] („მუზეუმის შენობა 1920-იანი წლების მიწურულის ერთი მონუმენტურ ნაგებობათაგანია. ნათელი და მკაფიო მხატვრული იერი მუზეუმისა, სადაც ტაქტითაა გამოყენებული ქართული ხუროთმოძღვრული ელემენტები, სასიკეთოდ გამოარჩევს მუზეუმის ნაგებობას ამ პერიოდში აგებულ სხვა შენობათაგან“); სულ ბოლო ხანს – თუნდაც მაია მანია[6] („ქვის მონუმენტური ფასადი ეროვნული არქიტექტურული ფორმების ერთი უთვალსაჩინოესი მაგალითთაგანია“). თუ რას ემყარება ნიკ. სევეროვის მონაფიქრის ასეთი ერთსულოვანი ხედვა, ბ-ნი ვახტ. ბერიძის ზემოდამოწმებული შრომის ასეთი ამონარიდი დაგვანახებს: „არქიტექტორი ხელმძღვანელობდა... შენობის იდეური მხარის, მისი შინაარსის შესაბამისი ხუროთმოძღვრული სახის შექმნის აზრით. მნახველი თავიდანვე აღიქვამს შენობის მხატვრულ-იდეურ მხარეს: უპირველეს ყოვლისა, ეს მუზეუმია, ერის დიდ კულტურულ განძთა საცავი. „ყველაფერი მიზანშეწნილია, „სწორედ ამიტომ, აქ სავსებით გამართულია ქართული ხუროთმოძღვრული მოტივები, რომლებიც ყალბი ბუტაფორიის შთაბეჭდილებას კი არ ქმნიან, არამედ სავსებით გარკვეულ, გარეგნულ სპეციფიკურობას ანიჭებს შენობას... თვით ორნამენტული და ხუროთმოძღვრული დეტალები, თუმცა მათი წყარო ქართული

[2] Николай Павлович Северов (Творческая характеристика), *ქართული ხელოვნება*, 6-, 1964, გვ. 128 (ოდნავ, მაგრამ ნათლადაა ხაზგასმული საქართველოს მუზეუმი, როგორც არქიტექტურის მიღწევა 1940 წლის წერილში „საბჭოთა საქართველოს არქიტექტურა“, რომელიც ჟურნალის *საბჭოთა ხელოვნება* 1-2-ში დაიბეჭდა – იხ. ასევე: Вопросы истории искусства, II, Тб., 2002, გვ. 49-50).

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

[4] *ქართული საბჭოთა არქიტექტურა*, თბ., 1971, გვ. 83.

[5] *Архитектура Советской Грузии*, М., 1984, გვ. 63-64.

[6] *Architectural Walks of Old Tbilisi, Tb.*, 2008, გვ. 168.

ხუროთმოძღვრული მემკვიდრეობაა – დამოუკიდებლადაა შექმნილი, ანდა გადამუშავებული (გარდა არქივოლტების საპირეთა ჩუქურთმებისა)“[7].

მოტანილი ნაწყვეტის სწორად გასაგებად მკითხველს, ნამეტურ 1991 წლის მერე ჩამოყალიბებულსა თუ დაბადებულს, მხედველობიდან არ უნდა გამორჩეს, რომ: ა. ქართული ხელოვნების ისტორიკოსები იმთავითვე თვალნათლივ აღიქვამდნენ ისტორიულად ცვალებადობაში მყოფი ძველი ქართული ხელოვნების გამსჭვალავ ტრადიციას, მასში მოქმედ, ასე ვთქვათ, „კონსტანტებს“[8], რაც მის ეროვნულ-კულტურულ სახეს განსაზღვრავს (ამის აღიარებას 50-ოდე წლის წინათ თანამედროვე, „შოვინიზმის“ საფრთხობელათი დაშინებული, მკვლევარებისგან განსხვავებით, არც დასავლელი მეცნიერები ერიდებოდნენ); ბ. 1930-იანი წლებიდან XX საუკუნის ბოლო ათწლეულამდე, ქართველ მეცნიერებს კომუნისტურ-იდეოლოგიური ჩარჩოების შიგნით უწევდათ აზრის გამოხატვა – ხელოვნების შემსწავლელთათვის ეს ე. წ. „სოციალისტური რეალიზმის“ ფსევდოდოგმატების გათვალისწინების იძულებას ნიშნავდა, თუმცა სათქმელი მათ არსებრივად სხვა ჰქონდათ. ამ თითქმის რომ ჩიხიდან თავის დაღწევაში ქართველ ხელოვნებათმცოდნეობას თავად „სოცრეალიზმის“ თეორიის ბუნდოვანება და არათანმიმდევრულობა „დაეხმარა“ – სახელდობრ, ერთდროულად სიახლის და „კლასიკური მემკვიდრეობის“ ფორმათა მოშველიების, ზეეროვნულობისა და „ეროვნული ელფერის“ მოთხოვნა[9].

ჩვენს მასწავლებლებს, ამდენად, თავისი შეხედულებების „სხვის ენაზე“ გადმოცემა მოუწიათ, რაც, ვეჭვობ, უკვე ართულებს და მერე და მერე, მოსალოდნელია კიდევ მეტად გაართულებს მათი ნათქვამის საზრისის ამოცნობას. არადა, არცთუ დიდი ჩაკვირვება უნდა „მარქსისტული“ ჩენჩოს მოცილებას და, მაგალითებრ, იმის გაგებას, რომ გ. ჩუბინაშვილს სტალინური ფსევდოკლასიციზმისგან სრულებით განსხვავებული არქიტექტურა მიაჩნია სასურველად – ცოტათი გამარტივებით, „ესთეტიზირებული“, ცალმხრივი კონსტრუქტივისტობა-ფუნქციონალისტობისგან გათავისუფლებული „ინტერნაციონალური სტი-

[7] ვ. ბერიძე, *ქართული საბჭოთა...* გვ. 98 (შდრ. ასევე, მსგავსი განსჯანი – ნ. ჯანბერიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 82).

[8] შდრ. Г. Чубинашвили, Пути грузинской архитектуры, Вопросы..., ტ. II, გვ. 34 (ნაშრომი 1936 წლისაა). ზოგიერთ სადღეისოდ გამოვლენილ „კონსტანტებზე“ სიმარტივისთვის მივუთითებ ჩემს მიმოხილვით წერილს: ქართული „დარბაზისა“ და სატაძრო ხუროთმოძღვრების მიმართებისათვის, *საქართველოს სიძველენი*, 18, 2015.

[9] „სოციალისტური რეალიზმის“ შინაგან გაუმართაობაზე წერს ახლა თამარ ამაშუკელი (იხ. მისი 2018 წლის სადოქტორო დისერტაცია).

ლი“. სხვას, აბა, რას შეიძლება ნიშნავდეს „ქართული არქიტექტურის გზებში“ ნათქვამი: „... თანამედროვე არქიტექტურას უნდა დაედოს, არ შეიძლება არ დაედოს, მოცულობითი მასების „კონსტრუქციული კოლოფი“. მათი განაწილებისა და საზოგადო ორგანიზაციის მხრივ, ამის ლოგიკური შედეგი, ბუნებრივია, სწორკუთხედი და კვადრატს მიახლოებული ფორმაა... კომპოზიციური გადაწყვეტისას არქიტექტორმა შემოქმედებითად უნდა მოუძებნოს შენობას საერთო მასების, ასევე ფასადებზე სარკმელთა განაწილების და ა. შ. ისეთი პროპორციები, რომლებიც არქიტექტურის ქართული ეროვნული აღქმის თანახმიერად აჟღერდება. ეს უმთავრესიცაა და უძნელესიც, ვინაიდან ესაა სწორედ ძირითადი შემოქმედებითი აქტი“. ამ მტკიცების მერე, ასე მგონია, მეორეხარისხოვნად ჩანს მოსაზრება მოსაპოვებელ მასალად მომავალშიც ბუნებრივი ქვის გადმონარჩუნებისა და, რაც მთავარია, აქედან გამომდინარე, ქვაზე ორნამენტული კვეთილობის გამოყენების შესახებ – „არქიტექტურული ფორმების აქცენტირებისთვისა და მათ მოსართავად“. ეს მაშინ, როდესაც სწორედ შემკულობა, კლასიცისტური თუ „ეროვნული“ ყაიდისა, ქცეულიყო XIX საუკუნის „ისტორიზმისა“ და 1930-50-იანი წლების არქიტექტორთა მთავარ საზრუნავად. საგულისხმოა გაკვრით ნათქვამიც: „აქვე, გარკვეულ შემთხვევებში მოიპოვებს მოქალაქეობის უფლებას თაღიც...“[10]. ამ დროს კი, თაღედები, მგონი, ახლაც კი – არათუ იმხანად! – „ქართულობის“ ერთ უაშკარავეს მიმანიშნებლად მოგვევლინება ხოლმე. მოგვიანებით, ნიკ. სეველოვზე ზემომოყვანილ წერილში, „არქიტექტურულ ზედმეტობებთან“ (ე. ი. ნიშანდობლივ მორთვა-მოკაზმვასთან!) „ბრძოლისკენ“ ნიკ. ხრუშჩოვის მოწოდებამ შესაძლებლობა მისცა გ. ჩუბინაშვილს კიდევ უფრო მკვეთრად გამოეხატა თავისი დამოკიდებულება – თანამოსაგრე-მეგობრის 1920-1930-იანი წლების საკურორტო შენობების დასახასიათებლად ის ამბობს: „შექმნილია თანამედროვე ნაგებობები, გარეშე რაიმენაირი ახირებებისა, მაშინ გასავალი რომ ჰქონდათ – კონსტრუქტივიზმის მიმართულებით იქნება ეს, თუ მდიდარი, ნაირეროვანი ისტორიული მემკვიდრეობის ფორმათა გადმონერგვის კუთხით“[11]. მაგრამ ასეთნაირად თქმაც ყოველთვის როდი ხერხდებოდა ან შეიძლებოდა და უფრო ხშირად ხელოვნებათმცოდნეებს განხილვა (არცთუ მხოლოდ არქიტექტურის!) პროფესიული დახელოვნების სიბრტყეზე გადაჰქონდათ – ფუნქციურ შესატყვისობას უყურებდნენ, გეგმარების თუ მოცულობათა დაწყობის ლოგიკურობას, გამოყენებული ხერხების (მათ შორის სამკაულთა

[10] Г. Чубинашвили, Пути... გვ. 34.
[11] Г. Чубинашвили, Николай Павлович Северов... გვ. 130.

მოხმარების) ურთიერთშესაბამისობას, დამწერთა თვალსაზრისი კი ბოლომდე მთელი იმჟამინდელი დავა-კამათის მთლიანობაშიღა ხდება საცნაური, მაგალითად რატომ წერს ვ. ბერიძე საქართველოს მუზეუმის შესახებ: აქ „არ არის უბრალოდ მოტივების გამოყენება, რომელთა დანიშნულება უნდა ყოფილიყო შენობისათვის მაინცდამაინც „ქართული“ სახის მინიჭება – ყოველგვარი მიზანშეწონილების გარეშე“[12].

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

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

მუზეუმის შენობის თაობაზე თხრობისას, გ. ჩუბინაშვილი გვაუწყებს, 1923-1924 წლებში მის დასასრულებლად კონკურსი გამოცხადდაო (1923 წ-ს ასახელებს ყველა სხვა ავტორიც!), შემდეგ კი ამბობს: „ძირითადი ამოცანა იმაში მდგომარეობდა, მიგვეღო მხატვრული ობიექტი, რომელიც ნაგებობის მონუმენტურობასაც უპასუხებდა და ქართული არქიტექტურის ჩვევა-ჩვეულებების განვითარებაც იქნებოდა“[13]. აქედან თითქოს ის აზრი უნდა გამოვიტანოთ, რომ არქიტექტურული პაექრობის მონაწილეებს ევალებოდათ შენობის იერი წარმოსადეგიც

[12] ვ. ბერიძე, *ქართული საბჭოთა*... გვ. 98.
[13] Г. Чубинашвили, Николай Павлович Северов... გვ. 128.

ყოფილიყო და, ამასთან, ქართული ხუროთმოძღვრების ტრადიციებზე დამყარებულიც. მაგრამ ასე კია? ხომ არ არის აქ სიტყვა „ამოცანა“ სახელოვნებათმცოდნეო ნაწერებში ჩვეულებრივი „ტექნიკური ტერმინი“, ზოგადად შემოქმედებითი მისწრაფების გეზის აღმნიშვნელი? ამ დაეჭვებას ერთმნიშვნელოვნად განაქარვებს საქართველოს მუზეუმის მაშინდელი დირექტორის და მისივე სამშენებლო კომიტეტის წევრის, ალექსანდრე ჯანელიძის, წერილი „დიდი კულტურული საქმე (საქართველოს მუზეუმის შენობის დამთავრების გამო)“, 1927 წლის 14 აგვისტოს გაზეთ „კომუნისტში“ დასტამბული: „თავდაპირველად შენობა სპარსული მიზგითის სტილით იყო განზრახული (მართლაც ასეთი ფსევდო-მინარეთებიანი, ჭიქურით მოპირკეთებული უნდა ყოფილიყო ის, როგორც ცნობილია, კ. ტატიშჩევისა თუ მიხ. ნეპრინცევის პროექტების მიხედვით. დ. თ.). ეს გასაგებიც იყო... ის (ე. ი. ოდინდელი „კავკასიის მუზეუმი“, რომელიც საქართველოსამ ჩაანაცვლა. დ. თ.) კოლონიურ დაწესებულებას წარმოადგენდა... პირიქით, საქართველოს მუზეუმი სპარსულ მიზგითში ცხადი შეუსაბამობა იქნებოდა... ამიტომ მუზეუმის სამშენებლო კომიტეტმა შენობის დასრულებისათვის ინჟ. სევეროვის მიერ შედგენილი ქართული სტილის პროექტი მიიღო საბოლოოდ“[14].

ამრიგად, ცალსახაა: ფასადის „ქართულობა“, სულ ცოტა, დამკვეთთა მხრიდან ცნობიერი არჩევანია და ის სათქმელი, რომელზედაც ბ-ნი ვახტ. ბერიძე მისი დახასიათებისას გვესაუბრება, შეიძლება ითქვას – „კონცეფტუალური“. ამას გარდა, ის, ასე ჩანს, იმხანად მოქმედი კომისიის განაფიქრი არის. ამაში გასაკვირი ნამდვილად არაფერი იქნებოდა, რომ არა ორი სხვა პუბლიკაცია. პირველში ჯერ ვეცნობით ცნობილი პოეტის კოტე მაყაშვილის აზრს: „... საქართველოს მუზეუმის, როგორც თვით შენობა, ისე მისი სტილი უნდა სახავდეს ჩვენს კულტურას“; შემდეგ კი გ. ჩუბინაშვილის გამოსვლაა მოყვანილი: ის ბრძანებს, „ეხლა, როდესაც პირობები შეიცვალნენ... ჩვენ არ შეგვიძლიან დაწყობილი (Sic!) შენობა ისე (ე. ი. „სპარსულ სტილში“. დ.თ.) დავამთავროთ, როგორც იყო განზრახულიო“; არც ის ეგებისო, რომელიმე ძველი სტილი გადმოვიღოთო: „შენობა უნდა გამოხატავდეს თავისუფალ შემოქმედებით ათვისებულ ქართველ ერის სულს. უნდა შეიქმნას ისეთი ფასადი, რომელიც გამოხატავს ქართულ ხუროთმოძღვრებაში აღნიშნულ გზების განვითარებას“. სხვა ადგილზე უკვე მოთხოვნის მუხლად ვკითხულობთ: რადგან „სპარსული სტილი“ არ „შეესაბამება დროისა და ერის ღირსებას... მოთხოვნილ იქნეს თავისუფალი შემოქმედება ქა-

[14] მომყავს ნაშრომიდან: ვ. ბერიძე, *ქართული საბჭოთა...* გვ. 97.

რთულ ეროვნულ ხუროთმოძღვრებაში ასახულ გზების მიხედვით“. ეს ნაწყვეტები არაფრით ეწინააღმდეგება ალ. ჯანელიძისა და, მეტადრე, გ. ჩუბინაშვილის ზემომოყვანილ გამონათქვამებს. ერთია მხოლოდ: პირველი ორი 1920 წლის 14 მარტს საქართველოს მუზეუმის „ფასადის სტილის“ და შესაბამისი კონკურსის ჩატარების თაობაზე გამართული „სახელოვნო ცენტრისა“ და საზოგადოებრივი ორგანიზაციების წარმომადგენელთა შეხვედრის ოქმიდანაა ამოღებული[15], ბოლო კი ამავე სხდომის რეზოლ¤უციიდან[16]: ასე რომ, რასაც გ. ჩუბინაშვილი და ალ. ჯანელიძე ბრძანებენ, უტყუარად ხელოვანთა მიმართ წაყენებული, მათ მიერ გასააზრებელი მოთხოვნაა, თან კი არა 1923 წელს, ე. ი. გასაბჭოების შემდგომ, 1920-ს, ჯერაც დამოუკიდებელ საქართველოში ჩამოყალიბებული...

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

---

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

[16] საქართველოს მუზეუმის შენობის სტილის შესახებ (სახელოვნო ცენტრის, სააღმშენებლო კომისიის, სამხატვრო და საზოგადოებრივ ორგანიზაციათა წარმომადგენლების შეერთებულ სხდომაზე მიღებული რეზოლ¤უცია) *საქართველოს რესპუბლიკა*, 17.III.1920, გვ. 2.

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

ამას მეორე დასკვნამდე მივყავართ: ხუროთმოძღვრული შემოქმედების, სახელდობრ კი, ხუროთმოძღვრებაში ეროვნული საწყისის რაობისა და გამოვლენის ის გაგება, რაც, როგორც დავრწმუნდით, 1910-იან წლებში შემუშავებულა, მზა სახით ოდესღაც არსებულის გამეორებას კი არ გულისხმობს, უზოგადესი თვისებების გაგებას და ახლებურად სახე ქმნას. მართალია, ის მთელი ამ წლების განმავლობაში საფუძვლად უდევს ქართული ხელოვნების ისტორიკოსების მუშაობას, მაგრამ 1920-იანი წლებიდან ვერ მოიკიდა ფეხი არქიტექტურაში (თუმც მსგავსი მიდგომის ნიშნები ნ. სეველოვის გარდა შეიძლება ვნახოთ, მაგ., გიორგი ლეჟავასთან, არჩილ ქურდიანთან, ალბათ, მიხ. შავიშვილთან...), რომელსაც მერე და მერე მეტ-ნაკლებად მექანიკური ციტირება მიეძალა. მომიგებენ, ძველის „გახსენება“ საქართველოს მუზეუმის ფასადზეც არისო. დაიხაც არის, მაგრამ: ა. როგორც ბ-ნი ვახტ. ბერიძისგან შევიტყვეთ, პირდაპირი გადმოღება აქ თითქმის არ მოიპოვება; ბ. მორთულობა ძალზე მომჭირნეა; გ. სიძველეზე ალ℮უზიას აქ შინაარსობრივი მნიშვნელობა აქვს, იგი ნაგებობის დანიშნულებაზე მინიშნებაა, საკმაოდ გასაგებიც (შესადარებლად შეიძლება ინახოს, მაგ., საქართველოს მეცნიერებათა ეროვნული აკადემიის აწინდელი ბინა, თავიდან „საქნახშირი“, სადაც უხვი, ხელოვნების სხვადასხვა დარგიდან მოსესხებული სახეები ფორმისმიერადა თუ საზრისისმიერად არცთუ მიზანმიმართულადაა მოხმარებული).

და, დასასრულ, კიდევ ერთი: თურმე ჩვენმა მეცნიერებმა არ გაამხილეს საქართველოს პირველი რესპუბლიკის კულტურული ცხოვრების ერთი ღირსშესანიშნავი მოვლენა. დიდად გასაოცარი არც ეს არის – 1991 წელს თავად ვახტ. ბერიძე წერდა: „სულ ბოლო დრომდე საქართველოს დამოუკიდებლობის წლების... ქართულ კულტურას ტაბუ

[17] ძველი ქართული კულტურული მემკვიდრეობის ათვისებისა და თანამედროვე ხელოვნების ამოცანები, წიგნში: ივ. ჯავახიშვილი, *მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის. I, მშენებლობის ხელოვნება ძველ საქართველოში*, თბ., 1946.

ჰქონდა დადებული... მექანიკურად ამოშალეს ჩვენი ისტორიიდან... რასაც... ხალხი ქმნიდა, ხაზი გადაუსვეს მაშინდელ შემოქმედებას“[18]. მაშასადამე, ქართველ ხელოვნებათმცოდნეებსაც შეუტანიათ წვლილი ამ, როგორც იტყვიან, „მიჩუმათების შეთქმულებაში“? გარკვეული აზრით – ასეა. ამასთანავე კი, ბევრი რამ სხვაცაა სათვალავში ჩასაგდები. დავიწყოთ იმით, რომ ტყუილი მათ არ უთქვამთ – ხელშესავლები შედეგი, პროექტების სახით, 1920 წლის კონკურსს არ მოუტანია, ის შეიძლება არც ჩატარებულა. შემდგომ: ამ ადამიანებს სხვისი არც ღვაწლი მიუჩქმალავთ, არც დამსახურება, მხოლოდ საკუთარი, მხოლოდ თავისი არ გამოაჩინეს, ე. ი. სხვათა მიმართ უსამართლობა არ ჩაუდენიათ. და კიდევ – ეს არ არის ერთადერთი შემთხვევა: ზუსტად ასეთივეა სამხატვრო აკადემიის დაარსების თავგადასავალი; არცთუ დიდი ხანია, რაც გავიგეთ, რომ ის 1922 წლის მაისში კი არაა დაფუძნებული, როგორც ვისთანაც და სადაც გნებავთ ამოიკითხავთ, არამედ 1920-ის შემოდგომით და იმიტომღა არ გახსნილა, რომ შენობა უმალვე ვერ დაუცალეს, 1921 წლის თებერვლის აქეთ კი თავიდან მოუხდათ ხელისუფლების (უკვე ბოლშევიკურის) დათანხმება და დასტურის მოპოვება, რასაც ერთი წელი მოუნდა[19]. რა თქმა უნდა, ხელისუფალნი სიამოვნებით მიიწერდნენ ამ და სხვა – სხვათა გარჯით და წვალებით შესრულებულ, – საქმეებს და ყოველივეს ახალი, მუშურ-გლეხურ-სოციალისტური სახელმწიფოსა და წყობის მიღწევებს მიათვლიდნენ, თავის მოსაწონადაც ექნებოდათ და ნიშნის მოსაგებადაც. ნუთუ კულტუროსანი ქართველები ამას წინდაწინ ვერ ხვდებოდნენ? იქნებ არცა, უფრო მოსალოდნელი კია, რომ მათი გათვლაც ეს იყო. ზემოთ ითქვა, რომ ზოგჯერ ხდებოდა იმწამიერ-იდეოლოგიური სიტყვარის გამოყენება საზოგადოების ყურამდე თავისის მისატანად. თუ მეტად არა, არცთუ ნაკლებად ითქმის ეს რაგინდარა წამოწყებაზეც – რისიმე დაწყების, გახსნის, მოწყობის მოსურნე უნდა დალოდებოდა, როდის „წამოუბერავდა“ მისი განზრახვისთვის სახარბიელო „სიო“ მთლიანობაში პარტიულ-კომუნისტურ იდეოლოგიასა თუ რომელისამე დიდმოხელის გუნება-განწყობაში. არქიტექტურასთან მიმართებით მხედველობაში უნდა მივიღოთ იმდროინდელი „საარქიტექტურო პოლიტიკის“ პარადოქსი: ერთი მხრივ, 1920-იან წლებში, უპირატესად, „ახალი“, ფუნქციონალისტურ-კონსტრუქტივისტული მიმართულება ბატონობდა, საბჭოთა კა-

[18] ვ. ბერიძე, *კულტურა და ხელოვნება დამოუკიდებელ საქართველოში (1918-1921 წლები)*, თბ., 1992, გვ. 3.

[19] ი. აბესაძე, ქ. ბაგრატიშვილი, *დიმიტრი შევარდნაძე*, თბ., 1998, გვ. 54-57.

ვშირშიც ისეთივე კოლექტივისტურ-ფსევდოოპტიმისტური, როგორც სხვაგან (გერმანიაში, საფრანგეთში...) და, სხვათა შორის, როგორც მისი მონაცვლე „სტალინური ამპირი“.

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

როგორც უნდა იყოს, არქიტექტურასაც უწევდა და მის პრაქტიკოსთა თუ თეორეტიკოსებსაც, რამენაირად მოქცეულიყვნენ საბჭოური ცხოვრების კალაპოტში, თუკი რისამე მიღწევა ან სულაც

[20] Г. Чубинашвили, Пути.., გვ. 32-33.
[21] ვ. ბერიძე, *მოგონებები*, გვ. 187.

გადარჩენა ეწადათ. ამის საზღაური სხვადასხვა შეიძლებოდა ყოფილიყო – რაიმე „ღონისძიებაში“ მონაწილეობა, თხზულებაში „მარქსიზმის კლასიკოსთა“ ციტატის გარევა ან – ვისიმე ან რისიმე დავიწყება... რატომ შეიძლებოდა აუცილებელი სწორედ 1920 წლის რეზოლუციის მეხსიერებიდან ამოშლა ყოფილიყო? ის, რომ, ვთქვათ, 1916 წელს მიეღოთ, მოხერხდებოდა, ალბათ, მისი რომანოვების მონარქიისადმი წინააღმდეგობად გასაღება, აი, „მენშევიკური“ საქართველოს სახელმწიფო დაწესებულებების მონაწილეობით ჩატარებული თავყრილობისთვის კი რა უნდა მოეხერხებინათ? თუკი სურდათ, მაშინ გამომუშავებული დებულებები რეალობაში მოსინჯულიყო, კულტურული ღვწის დინება არ გამწყდარიყო, მათ რამ მსხვერპლად უნდა გაეღოთ და მათაც თავმოყვარეობა შესწირეს... ჩვენი ნებაა, მოვიწონოთ თუ დავუწუნოთ მოქმედება, არკი მგონია, ასე შეუძლებელი იყოს გავუგოთ და თანავუგრძნოთ...

დასაბოლოებლად, აი, როგორი საკითხი მოვიტოვე: „შინაარსის“ წილისა ხუროთმოძღვრებაში. ზემოთ დავინახეთ, რომ საქართველოს მუზეუმის ფასადი სავსებით ცხადს რასმე „გველაპარაკება“, კერძოდ კი, საქართველოს თვითმყოფადობაზე, მის დიდ წარსულსა და აწმყოსთან მის განუყოფლობაზე „გვიყვება“. რა არის ეს – გამონაკლისი თუ ეს ჩვეულებრივი ამბავია, გადმოგვცემს თუ არა ხუროთმოძღვრება ამბებს და იდეებს, არის თუ არა იგი, როგორც ჰანს ზედლმაიერი იტყოდა, „სახვის“ თუ „გამოსახვის“ ხელოვნება? შეიძლება გვითხრან – თუ ხელში სათანადო „გასაღები“ გიჭირავს, რასაც გინდა აამეტყველებო – უსიცოცხლო თუ ცოცხალი ბუნების ნებისმიერ არსს, რომელსაც გინდა ნივთს თუ ნაკვალევს. მაგრამ ჩვენი კითხვა სხვაა: ძალუძს თუ არა არქიტექტურას – გამოსახულებასავით! – მასში გაცნობიერებულად ჩადებული საუწყებელი გაგვიცხადოს? რას იძლევა ამაში გასარკვევად საქართველოს მუზეუმის „არქიტექტურული ისტორია“?

ალბათ დავრწმუნდით, რომ 1920-სა და მომდევნო წლებში საქართველოს მუზეუმის მესვეურნი და, საერთოდაც, ქართული საზოგადოების თავკაცნი მუზეუმის გარე იერს მანამდე არსებული, კ. ტატიშჩევ-მ. ნეპრინცევის „სპარსულ“ სტილიზაციასთან დაპირისპირებითა და დაპირისპირებაში სახავენ. მათ თვალში წინანდელი ხუროთმოძღვრების ელემენტთა რაგვარობა, მათი ირანული მიზგითიდან კი არა, ქართული ტაძრებიდან მოსესხება ქვეყნის დღევანდელი ეროვნული ვინაობის, ეროვნული მყოფობის თვით გაცხადება და თვით დადასტურებაა.

ამდენად, სამომავლოდ სასურველი სათქმელი მანამდელთან ერთ-

გვარი შეკამათებაცაა. ისმის კითხვა: განზრახვისებრ შესრულების შემთხვევაში, რას „იტყოდა“ შენობა? ზოგადად – და სავსებით დამაჯერებლადაც! – პასუხი ამ შეკითხვაზე ნახევარი საუკუნის წინ ბ-ნმა ვახტ. ბერიძემ გასცა: „თბილისს, როგორც „რუსული აღმოსავლეთის“ ერთ-ერთ ცენტრს, ასეთ ორიენტალურ ეგზოტიკას, ასეთ „აღმოსავლურ კოლორიტს“ ახვევდნენ თავსო“[22]. მაგრამ ნიშანდობლივ ამ ნაგებობასაც რაღაც საკუთარი ხომ უნდა ეუწყებინა (სულერთია, ვისიმე მიერ სიტყვიერად ჩამოქნილი თუ ნახევრად-არაცნობიერი იყო ეს „გზავნილი“)? ვფიქრობ, ამის გამოსარკვევად საუკეთესო საშუალება ჩვენი მუზეუმის (ნუ დავივიწყებთ, დამოუკიდებლობამდე – კავკასიურად წოდებულის) პირველი შენობის გათვალისწინებაა. ახლანდელის გასათავსებლად 1911 წელს დანგრეული, ის, როგორც ირკვევა, საბოლოო სახით 1880 წლისთვის ჩამოყალიბდა[23]. მომცრო ნაგებობის სამნაწილიანი ქუჩისპირა (ახლანდელი შოთა რუსთველის გამზირისკენ მიმართული) ფასადი შვერილი, სამღიობიანი შუა ნაწილითა და თითოღიობიანი გვერდითა ფრთებით, საკმაოდ სადაა. ქვედა „ნეორენესანსულ“ სართულზე (თაღოვანი სარკმლებით შუაში და თითო სწორკუთხათი აქეთ-იქით), ნეოკლასიცისტური მეორეა „შემოდგმული“; უკანასკნელზე ჩნდება შენობის გამომარჩევი ნაკვთი – ორსვეტიანი პორტიკი ფრონტონითა და გვერდებზე კორინთული პილასტრებით – იგია, უთუოდ, წარმმართველი და მთლიანობაში ფასადის „კლასიცისტურად“ წარმომჩენიც[24]. რატომაა აქ გამოყენებული მაინცდამაინც ანტიკური წარმომავლობის ფორმები? პირველი, რაც გეფიქრება, იმხანად ეს სამუზეუმოდ ერთი ყველაზე მიღებული ფორმათნაკრები არისო – გაგახსენდებათ კ. ფრ.

[22] ვ. ბერიძე, *თბილისის ხუროთმოძღვრება*, ტ. II, თბ., 1963, გვ. 61.

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

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

შინკელის ძველი მუზეუმი ბერლინში ანდა რ. სმაორკის ბრიტანეთის მუზეუმი ლონდონში. მაგრამ ახლა უკვე დანამდვილებით ვიცით, რომ ამგვარ გადაწყვეტას წინ არჩევანი უსწრებდა – ქ-ნმა მაია მანიამ მიაკვლია XIX საუკუნის ტფილისსა და მთლიანობაში სამხრეთ თუ ჩრდილოეთ კავკასიაში ერთი ყველაზე გავლენიანი არქიტექტორის, ოტტო იაკობ სიმონსონის წინადადებას (1868 წ.), მუზეუმს ნეოგოთური ან კიდევ ნეობაროკული იერი ჰქონოდა[25].

ამდენად, ჯერ „მოკლასიცისტო“, მერე და მერე კი კლასიცისტური გარეგნობის მქონე მუზეუმის გამორჩევა ხელმძღვანელთა (იქნებ, ხელისუფალთაც) მხრიდან მათთვის მისაღები და არმისაღები არქიტექტურის თაობაზე გარკვეულ წარმოდგენას უნდა გულისხმობდეს და ნათელია: ისინი ალალბედზე კი არ დათანხმდნენ სწორედ რომ კლასიკურ ფორმათამეტყველებას, არამედ ნიშანდობლივ ასეთ ფორმას მიანიჭეს უპირატესობა. თუ რატომ, ჩემი აზრით, მუზეუმის 1881 წელს ავსტრიელი ცოლ-ქმრის, ფრანც ზიმმისა და მარიე მაიერის შესრულებული მოხატულობა გვიმხელს – აქ გამოუსახავთ წმ. მეფენი დავით აღმაშენებელი და თამარი, შემდგომ – „ნოე რგავს ვაზს“, „პრომოთეს დატირება“, „არგონავტები კოლხეთში“, „მედეა და იასონი ჰერაკლეს ტაძარში“, „ამორძალები“[26]. ჩვენი უსახელგანთქმულესი ხელმწიფეების გამოხატვით ხაზგასმით მიაგეს რა პატივი მუზეუმის ადგილ-სამყოფელს, საქართველოს სატახტოს და ბიბლიურ წარსულთან კავკასიის კავშირზეც მიანიშნეს, ნახევარზე მეტი ადგილი ხელოვანთაც, უთუოდ, მათ ჩამომყვანთაც, ბერძნული მითოლოგიის ამბებს დაუთმეს. ძნელია, დაიჯერო, ეს სასხვათაშორისოდ, უცაბედად მოხდაო. სხვა თუ არაფერი, აკად. მ. ბროსსეს შრომების გამოქვეყნების აქეთ, ევროპელთაც კავკასიური ისტორიის მრავალ ხდომილებაზე მიუწვდებოდათ ხელი. და თუკი მათ გადაწყვიტეს, მიმსვლელთათვის ნიშანდობლივ ესენი შეეგებებინათ, საამისო საფუძველიც უნდა ჰქონოდათ. ეს კი, თითქოს, ერთად ერთი რამ თუ იქნებოდა: კავკასია, მათ თვალსაწიერში, უპირატესად, ანტიკური მითოლოგიური გადმოცემების ასპარეზია, მათ, უპირველეს ყოვლისა, მათ გმირებს მოაგონებს.

ამგვარ გაგებასთან შეპირისპირებით, „ისლამური“ შესახედაობა მომდევნო შენობისა უფრო გარკვევით „მოუბარი“ ხდება. პირველის საწინააღმდეგოდ, იგი დამთვალიერებელს კი არა, გამვლელ-გამომვლელთაც ამცნობდა: „კავკასიას წარსული ჰელლინებთან კი არა,

[25] მ. მანია, *გერმანელი*... გვ. 62 (პროექტის ასახულობანი – გვ. 67).

[26] ნ. ჭოღოშვილი, გერმანელი მხატვრები და ქართული კულტურა, *ძველი ხელოვნება დღეს*, 2, 2017, გვ. 26 (შდრ.: მ. მანია, *გერმანელი*... გვ. 96).

აზიასთან აქვსო საზიარო“. თავი დავანებოთ ახლა იმას, რაიმეგვარი ნიადაგი თუ ეძებნება ამ, ჩვენი არცთუ შორეული წინაპრებისთვის ეგზომ აღმაშფოთებელ „შეტყობინებას“. ეს, არსებრივად, დღესაც საჭირბოროტო და სადავო საგანია, სად არის საქართველო – ევროპასა თუ აზიაში, აღმოსავლეთს უნდა მივაკუთვნოთ იგი თუ დასავლეთს, ნიშნავს კი, მართლაც, „ქართველობა“ – „ევროპელობას“ და სხვ. ისე, კარგი იქნებოდა, ისიც გაგვერკვია, ხერხდება კი ისე მკვეთრად, ისე „სუფთად“ აღმოსავლეთ-დასავლეთის გამიჯნვა, როგორც ეს სერ რედ¤არდ ქიპლინგმა ბრძანა თავის ფრიად შთამბეჭდავ ლექსში – აღმოსავლეთი აღმოსავლეთი არის, დასავლეთი დასავლეთი და ისინი ვერ შეიყრებიანო; გეგონება, ჩვენი და ევროპელების ერთი მთავარი გამაერთიანებელი, ქრისტიანობა, რაინის, თემზას, გინდაც, არნოს ნაპირებზე აღმოცენებულიყოს; გეგონება, არ ვიცოდეთ, „არაბული“ მედიცინა და ასტრონომია, ევროპაშიც შეღწეული და ჩვენშიც, სირიელების ნათარგმნი, ბერძნულ-რომაული წიგნებიდან რომ მოდის... ერთი რამ კი ცხადია: „დასავლელები“, რუსებიც და ევროპელებიც ჩვენში უმთავრესად აღმოსავლეთს ამჩნევენ – ამის მოწმობაა მიხაილ ლერმონტოვის ლექსები თუ ფრიდრიხ ბოდენშტედტის ჩანაწერები, ის, თუნდაც, პ¤ოტრ ჩა¤კოვსკიმ ჩვენებური „მზე შინა და მზე გარეთა“ თავის „მაკნატუნაში“ არაბულ ცეკვად რომ გადააქცია... ნათელია ისიც, რომ მიუხედავად ჩვენში, დავუშვათ, ირანული პოეზიისადმი ოდითი-ოდით სიყვარულისა; მიუხედავად იქიდან ჩვენთან შემოსული ათასნაირი (აქემენიდური, პართული, სასანური, სეფევიდური, ყაჯარული...) ელემენტისა, მიუხედავად სპარსულ-თურქულ-არაბულით შეფერადებული XVIII-XIX საუკუნეების ტფილისური ქართულისა; მიუხედავად ოდესღაც ქართულ ოჯახებში თარისა და ბაიათისადმი სიყვარულისა, თავად ქართველები (თვით „მეაღმოსავლეთენიც“ – რომელნიც ისევე გვყოლია, როგორც „მედასავლეთენი“), რამდენადაც ვიცით, არასოდეს უიგივებდნენ თავს აღმოსავლელთ, სულერთია, წარმართებს, ზოროასტრელებს თუ მუსლიმებს, ისევე როგორც საერთოდაც არავის უიგივებდნენ[27]. აქედან – კ. ტატიშჩევ-მ. ნეპრინცევის (თუ მათი დამსაქმებლების) შემოთავაზების მიუღებლობაც და მისი „თავისით“, „ქართულით“ ჩანაცვლების სურვილიც. ამის გამო კი საქართველოს დედაქალაქის შუაგულში ამიერიდან „კავკასიის“ კი არა, დიდი ხნის ნანატრი „საქართველოს“ (ადრე

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

„ქართულს“ იტყოდნენ) მუზეუმი იდგება, ხოლო მისი ხუროთმოძღვრება მხილველის ფიქრს აღარც ჰელლინთა მონათხრობისკენ წაიყვანს, აღარც – ისლამურ-ორიენტალურ წიაღში, არამედ პირს საქართველოს ნამყოსკენ მიაბრუნებინებს მას...

ამრიგად, ჩვენ დავინახეთ კიდევ ერთი გზა, რომლითაც ეცადნენ ქართველი მოღვაწენი ეროვნულ-კულტურულად მნიშვნელოვნად მიჩნეული საქმის გამოგრძელებას სავსებით შეცვლილსა და აშკარად არასახარბიელო გარემოებებში. ადრე დაწყებულის უშუალო დასრულება-დაგვირგვინების მაგალითები, სხვათა შორის, შეიძლება სხვაც ვნახოთ. განსაკუთრებული თვალნათლიობით ამას, იქნებ, ქართულ მუსიკაზე დაკვირვება აჩენს. 1923 წლის 9 აგვისტოს დამთავრებულსა და პირველად ამავე წლის 19 დეკემბერს შესრულებულ „დაისის“ წერას ზაქ. ფალიაშვილი, როგორც ირკვევა, 1919-ში შესდგომია[28]. რასაკვირველია, ადრევე მოჰკიდებდა ხელს, უეჭველად, თავის გმირულ-პატრიოტულ „ლეილას“, 1922 წელს წარმოდგენილს, ვიქ. დოლიძეც[29]. იმაშიც ვრწმუნდებით, რომ კიდევ და კიდევ უნდა დაკვირვება კომპრომისების სხვადასხვა ნაირსახეობებს, რათა გავერკვეთ იმაში, სინამდვილეში ვინ და რას აკეთებდა საბჭოთა ხანაში, სად გვაქვს წარმატება, სად – მარცხი და სად კიდევ რა – მხოლოდ ასე შევძლებთ სამართლიანსა და დიფერენცირებულ შეფასებათა შემუშავებასაც.

მეორე მხრივ, ცხადია, რომ ჯერ კავკასიის, შემდგომ კი საქართველოს მუზეუმის არქიტექტურა, თავად მისი ფორმები საკმაოდ ცხადი საზრისის მატარებელია. ვ. ბერიძის ზემომოყვანილი შეფასებიდანაც

[28] პ. ხუჭუა, *ზაქარია ფალიაშვილი*, თბ., 1974, გვ. 102-103, 108-109.

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

ჩანს, აკი, 1920-იანი წლების ფასადი თითქმის ტექსტად რომ აღიქმებოდა (ნეტავ, ახლაც აღიქმება?), სადაც შუასაუკუნოვანი ხუროთმოძღვრული მოსართავები ერთგვარ „განსაზღვრებებადა“ თუ „ეპითეტებად“ („ეროვნული“, „საისტორიო“ და ა. შ.) წარმოსდგებოდა. ერთიცაა – ამგვარი „წაკითხვა“ მხოლოდ XIX საუკუნის ისტორიზმის კვალად იყო შესაძლებელი, სადაც – XVIII საუკუნიდან მოყოლებული – ამა თუ იმ ნაკრებს ფორმებისას „მიებმოდა“ ესა თუ ის პოლიტიკური, რელიგიური თუ ეროვნული შინაარსი. ამასთან, კვლავ სარკვევი რჩება, ყველა შემთხვევაში თუ გვაქვს საგანგებო განაზრახი და საზოგადოების რაოდენ ფართო შრე იყო დაუფლებული ხუროთმოძღვრების ენის „ამოცნობას“.

# მოდით, ვიმსჯელოთ...

## (უახლესი არქიტექტურის შეფასების კრიტერიუმების გამო)

(*Ars Georgica,* 2017)

ძვირად თუ მოიძებნება ვინმე, თავისი დროის კმაყოფილი რომ იყოს. თვალი ვის ნამყოსკენ გაურბის, ვის – მყოფადისკენ, აწმყოსთვის კი სამდურავი თუ გვემეტება. სასაყვედურო დღევანდელობასთან ჩვენ მრავლადა გვაქვს და არცა ვტყუით – ახლანდელ ჟამს დიახაც, აქვს საკუთარი სატკივარი. ვერ იტყვი, ასე მძიმე ცხოვრება არასოდეს ყოფილაო – ომიანობაც, თუ მეტი არა, არანაკლებ საზარელი უნახავს დედამიწას და ჟამიანობაც, ერთი კი არის – იგი უმაგალითოდ არეულია. ალბათ, არასოდეს ყოფილა ასე ძალადაკარგული ყოველივე, რასაც საყოველთაო და აბსოლუტური ეთქმის, შესაბამისად კი – ასე ძნელი ურთიერთგაგება და თანხმობის მიღწევა. ყოფითსა და ნივთიერ დარგებში საქმეს, ასე თუ ისე, შედეგიანობა, გამოსადეგობა შველის – ტექნიკოსის, გნებავთ, ქიმიკოსის მიგნება მაშინ იკიდებს ფეხს, თუკი მისი მოშველიებით რომელიმე მანქანა, საღებავი ან მედიკამენტი გაუმჯობესდება.

აი, თუ ჯერი გონებითსა და სულიერზე მიდგება, ძალიან რბილად რომ ვთქვათ, დიდი გაურკვევლობის პირისპირ აღმოვჩნდებით ხოლმე. ერთი ურთულესთაგანი მხატვრული შემოქმედების მდგომარეობაა. ძველად ყოველთვის იცოდნენ, რა არის მოსაწონი და რა – არა, ოსტატობა რას ნიშნავს, რას კი – უხელთურობა. მაგრამ XVIII საუკუნის ბოლოსკენ გადამწყვეტად ხელოვანის „გრძნობა“ გამოცხადდა, ასი წლის მერე – მისი „ხედვა“, კიდევ საუკუნით გვიან კი, XX საუკუნის მეორე ნახევარში ითქვა, ხელოვნების ქმნილება ის არის, რასაც მხატვარი თუ „კურატორი“ ამად ჩააგდებენო, მაგალითად, გალერეაში შეტანილი სანაგვე (ეს ჩემი მაგალითი არ არის! 1980-იანი წლების ბოლოს ასე

უთქვამს ვერნერ შმალენბახს, 1962 წ-დან დ◦უსსელდორფის ნორდრაინ-ვესტფალიის სამხატვრო კოლექციის დირექტორს)[1].

ამ ვითარებაში, წესით, საერთოდ აღარ უნდა ჰქონდეს აზრი რაიმეგვარ შეფასებას და მოვლენებისადმი თანდაყოლილ ღირებულებით დამოკიდებულებასღა უნდა ვუმადლოდეთ, რომ კვლავაც მოიპოვებიან ე. წ. „არტ-კრიტიკოსები“, რომელთაც, სინამდვილეში სარეკლამო ხმაურის ატეხის მეტი აღარაფერი ევალებათ, არც რაიმე მყარი თვალსაზრისი მოეთხოვებათ და არც რისამე ცხადი კრიტერიუმები. სანამ განსასჯელი დაზგური ნაწარმოები ან, ვთქვათ, სიმფონიაა, ეს, ასე თუ ისე, მოითმინება, – ბოლოს და ბოლოს, ყოველი ჩვენგანის გადასაწყვეტია, რომელიმეს შეხედოს ან მოუსმინოს თუ არა. ხოლო ამას ვეღარ ვიტყვით საჯარო სივრცის ხელოვნებასა და, მით უმეტეს, არქიტექტურაზე, რომელნიც ჩვენს საარსებო გარემოში იჭრებიან და უკეთესობისა თუ უარესობისკენ ცვლიან მას – არადა, მსჯელობის განზომილებანი აქაც შერყეულ-მორყეულია. პოსტმოდერნისტსა თუ „დეკონსტრუქტივისტს“ ვერც ეკლექტურობას (ე. ი. შინაგან ულოგიკობას) უსაყვედურებ, ვერც კონსტრუქციულ გაუმართავობას და ვერც რამე სხვას – რაც გინდა თქვი, „კონცეფციასა“ ანდა „თვითგამოხატვის თავისუფლებას“ შემოგაგებებენ და სალაპარაკოც აღარაფერი იქნება...

თითქოს უფრო მარტივადაა ყველაფერი, როდესაც საუბარი ისტორიული სამოსახლოებისთვის რისამე მოკლება-შემატებაზე ჩამოვარდება. ცხადია, ცხოვრების მდინარება გარდუვალად იწვევს ქალაქ-დაბა-სოფლების იერის ცვლილებას. ასე ყოფილა მუდამ, მაგრამ XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან, მეტადრე კი XX-ში, როგორც ცნობილია, გამოჩნდა, რომ გადაგეგმარება იქნება თუ ახალი ნაგებობები (მათი გაზრდილი ზომები და, მერე და მერე, უთავსებადი ფორმებიც) სახესა და ინდივიდუალობას აკარგვინებს მათ – ამ მოვლენის უმჭერმეტყველესი გამოვლენა II მსოფლიო ომის შემდგომი დიდი საცხოვრებელი უბნებია. ამის კვალად შემუშავდა თითქოსდა მარტივად შესასრულებელი მოთხოვნები, რომელნიც, ისე ჩანს, შეფასების კრიტერიუმებადაც გამოდგება. მათგან უმთავრესი ჩამოყალიბებული მასშტაბის – უპირველესად, სიმაღლის დაცვაა, მოცულობათა და სიბრტყეთა

[1] *Kunsthistoriker in eigener Sache. Zehn autographische Skizzen*, hrgs. von M.Sitt, Berlin, 1990, გვ. 191. პარადოქსულია, რომ ამავდროულად, „უსაგნო ხელოვნების“ მებაირახტრეებივით, მისთვისაც უმთავრესი „ხარისხოვნებაა“ (Qualität). „რანგი“ – ხარისხოვნება განისაზღვრება, როგორც გრძნობა „განაცადისა, fait accompli“ და ემყარება „ხელოვნების ცხოვრებისმიერ განცდას და ერთგვარ ბუნებრივ მიდრეკილებასაც“ (იქვე, გვ. 192-193).

დანაწევრების, ფერ-ფაქტურების, შეძლებისგვარად, მასალათა არსებულთან შეთანადებაა. ვიმეორებ, აქ ყველაფერი სავსებით გასაგებად გამოიყურება, სინამდვილე კი საგრძნობლად სხვაა – მეტ-ნაკლებობით ყველგან, ჩვენში ხომ შემზარავი თვალნათლობით, ვერ ხერხდება ამ, ერთი შეხედვით, ეგზომ რაციონალური წესების დაცვა. არაფერი დასამალია, რომ კულტურულ-ტრადიციისმიერის ტრფიალნი და ქომაგნი ძნელად მოსარევი ძალების, ეკონომიკისა და პოლიტიკის პირისპირ დგანან, რომელთა მოთხოვნები – ძირფესვიანად მატერიალური, ადამიანთა ყოფის ნაკლებად მოსახელთებელ, არადა, უარსებითეს მოთხოვნილებებს დიდად არ დაგიდევენ. არ კი ღირს ასე ერთიანად სხვა დაადანაშაულო, ხომ შეიძლება არქიტექტორების, მენაშენეებისა, თუგინდ, მაცხოვრებელთა მხრიდან ჩვენი საბუთიანობისადმი უგულისყურობას თავად მისი არასაკმაო დიფერენცირებულობა, სიხისტე და მოუქნელობაც იწვევდეს. ამას ისიც მაფიქრებინებს, რომ ჩვენი საზომების მოშველიებით არა მარტო ვერ ხერხდება აშკარად დაუშვებელი არქიტექტურული მონაფიქრების მოგერიება, არამედ, ისინი საგულისხმო, თვალსაჩინოდ ღირებული პროექტების უარყოფის მიზეზი თუ საბაბიც ხდება.

მე თავადაც რამდენიმე ასეთი შემთხვევის მომსწრე გავხდი[2] და ამ ვითარებაში გასარკვევად უპრიანი მომეჩვენა მეცადა გამერკვია, რა და როგორ ხდება არქიტექტორთა ერთი ჯგუფის მუშაობის მაგალითზე. მხედველობაში მყავს ბატონები ნიკოლოზ სეფისკვერაძე და დიმიტრი ელიკაშვილი, რომელთა ნამუშევრები საკმაოდ ფასობს არქიტექტორთა თუ ხელოვნებათმცოდნეთა წრეებში, თუმცა, კარგა ხანია, მათ პროექტებს, ერთი მეორის მიყოლებით, ხან საბჭოები იწუნებენ, ხანაც – დამკვეთები. ვფიქრობ, ეს უარყოფითი მსჯავრი, უპირატესად, გაუგებრობის შედეგია ხოლმე, რასაც, ვიმედოვნებ, ზოგიერთი მათგანის გარჩევა გამოაჩენს.

პირველად ე. წ. „სამაიას ბაღის“ სახეცვლის პროექტზე შევჩერდებით, სადაც ათიოდე წლის წინათ ნ. სეფისკვერაძეს და დ. ელიკაშვილს დიდრონი საზოგადოებრივი შენობის ჩადგმა დაუკვეთეს. ორ ბაქანზე განფენილი ეს გამწვანებული არე მიხ. ჯავახიშვილის ქუჩის მოსახვევში მდებარეობს და ყოფ. მელიქ-აზარიანცის სახლთან ერთად ნარჩენია „ზემელად“ ცნობილი უბნისა, რომელიც XX საუკუნის, მეტადრე, 1980-იანი წლების არცთუ გონივრულ ქალაქმშენებლობით ღონისძიებებს

[2] ვერ დამივიწყია, როგორ იქნა „ჩაძირული“ ბ-ნი გია აბულაძის შემოთავაზებული იდეა ქეთევან წამებულის მოედნის რეკონსტრუქციისა – უთუოდ პიროვნული მიზეზებით, თუმც, ურბანისტულ-ძეგლთადაცვითი პრინციპების მომიზეზებით.

შეეწირა[3]. მის ზედა სიბრტყეზე მრგვალი აუზია, მასში სამი მოცეკვავე ქალის ბრინჯაოს 1957 წელს ჩადგმული ჯგუფით (მოქანდ. ნ. ალექსიძე, გ. ქართველიშვილი, თ. ჭყონია, არქიტ. ზ. თავართქილაძე)[4], რომელმაც შესძინა ბაღს მისი აწინდელი სახელი. როდესაც გავიგე ამ დაკვეთის შესახებ, სიმართლე ვთქვა, შევკრთი – ბეტონის კონსტრუქციებით შექმნილი გვირაბ-გადასასვლელების, „აივან-მოედნის“ (მისი მომფიქრებლის, არქიტ. ოთარ კალანდარიშვილის სიტყვებია) მიერ დამახინჯებულ გარემოში, სადაც თითქმის მთელი ძველი განაშენიანებაც განადგურებულია,[5] ჩვენი დღევანდელი გამოცდილებით, მაღალი სახლი უნდა წამომართულიყო. ამის კვალად კიდევ მეტად უნდა შეთხელებულიყო ისედაც გამეჩხერებული მწვანეც და ქანდაკებაც – არცთუ შედევრთაგანი, ალბათ, თან კი უპრეტენზიოდ „ისტორისტულიც“ და რიტმულადაც გამართული, გინდაც სულ არ გამქრალიყო, უთუოდ მიიჩქმალებოდა. ჩვენმა პროექტანტებმა სულ სხვა რამ მოიფიქრეს. მათ მიერ შემოტანილი სიახლე ზოგადი ხედების თვალიერებისას შეიძლება უცებ ვერც შენიშნოთ – იგივ ორი დონე, იგივ მცენარეულობა ქვედა და ქანდაკებიანი აუზი ზედა დონეზე, იგივ ლ. ქიაჩელის ქუჩიდან ჩამომავალი კიბე მათ იქით. მერე და მერე შეამჩნევთ, რომ ზემოთა ტერასაზე მოშანდაკება და ორთავეს უკანა შვეული კედლების გაყოლებით შემინული დერეფნები გაჩენილა, აუზის მოზღუდვა კი მსუბუქ-გამჭვირვალე გამხდარა. მთავარი კი, თურმე, წყალსატევში ჩახედვისას დაინახება – აღმოაჩენთ, რომ წყლის სარკე, ჭასავით, სადღაც ქვემოთაა; მასა და მროკველ ასულთა შორის ექვსსართულიანი თაღედია, რომელიც, კაცმა რომ თქვას, ბრინჯაოს ჯგუფის თავზე დადგმული, არადა, არარსებული ნაგებობის ანარეკლი უნდა იყოს, რაკიღა თაღები ქვემოთკენ მრგვალდება, კორინთული, კოზმიდების მზიდავი პილასტრების ბაზის-სვეტისთავებსაც ადგილი აქვს შენაცვლებული; რომაული ფასადების, უფრო კი რენესანსული შიდა ეზოების მინაგვანი ეს შენობა ქართულ წარსულსაც ეხმიანება – კაპიტელები კორინთულის ადრექრისტიანულ გარდანასახს მოგაგონებთ – ამით კი ჩვენებურ ბანას და 1930-

[3] იხ. ნ. ასათიანი, თბილისის არქიტექტურა 1970-1980-იანი წლები. ელექტრონული ჟურნალი, *Ars Georgica*, სერია , 2016. http://www.georgianart.ge.

[4] ბ. ქუთათელაძე, *თბილისის ქანდაკება*, თბ., 2013, გვ. 67.

[5] იხ. ამის შესახებ: ლ. ანდრონიკაშვილი, „ზემელი“-ს მიმდებარე ტერიტორიის – მიხეილ ჯავახიშვილის სახ. დაღმართისა და საქანელას ქუჩის – რეკონსტრუქციის პროექტის შესახებ, კრებული ურბანული მემკვიდრეობის დაცვა: „*ძველი თბილისის იდენტობა და სული*“, თბ., 2010. ფრიად სამწუხაროა, რომ, ეტყობა, არავის მოსვლია აზრად, გაეთვალისწინებინა ამ ნაშრომში გამოთქმული მოსაზრებანი.

1940-იანი წლების ჩვენი არქიტექტორების, მაგალითად, არჩილ ქურდიანის ორნამენტულ ფანტაზიებსაც.

როგორ შეიძლება შეფასდეს ეს მონაფიქრი? თვალსაჩინოა მისი კავშირი „პოსტმოდერნულობასთან“ – ე. წ. „ციტატურობა“, ერთგვარი ექსტრავაგანტულობა, „კონცეფციურობა“ – სადაც შერჩეული ფორმა ანტიკურ-რენესანსული ფორმათმეტყველებით იდეალურ-ესთეტიკურის საუფლოს უნდა ჩაგვაგონებდეს და მით დანიშნულებას გვიმხელდეს, ვითარცა „თანამედროვე ხელოვნების გალერეისას“. მაგრამ ეს, რა თქმა უნდა, მახასიათებლებია და არა – ღირებულებები. ვცადოთ ახლა ღირსებებიც განვსაზღვროთ. უპირველესად ზოგადად – რადგანაც ეს არაა ჩვენი განხილვის ძირითადი საგანი და ქვემოთ ამ საკითხებს ვეღარც და აღარც დავუბრუნდებით – სავარაუდო გამოყენებასა და ტექნიკურ შესრულებასთან მიმართებაზე უნდა მოგახსენოთ. ზემოთ გაკვრით ითქვა, რომ ბოლო ათწლეულებში ფუნქციურ-კონსტრუქციული მხარე დიდად აღარ მნიშვნელობს. ეს გარკვეული პასუხი უნდა იყოს XX საუკუნის პირველი ნახევრის „თანამედროვე“ არქიტექტურაში ამ ორის უზომო წინწამოწევაზე, თუმც კი – როგორც წინათაც მომხდარა და ახლა ხომ ხდება და ხდება, – არცთუ თანაზომადი და მართებული. 1960-1970-იანი წლების სტუდენტებს კარგად გვახსოვს „ფუნქციურია“ და „კონსტრუქციულია“ როგორ შეიძლებოდა ფასეულობითი, თვითკმარგაერთადერთებულიც ყოფილიყო და ყოველივე სხვის მონაცვლეც. პირადად მე ასეთი ცალმხრივობა ყოველთვის მაეჭვებდა და არასოდეს მჯეროდა, ვითომც სიმყარე და ყოფითი საჭიროების დაკმაყოფილება თავისთავად მოიტანს ადამიანზე განსაზღვრულ ზემოქმედებას, რაც იყო ოდით-ოდით ხუროთმოძღვრების, ვითარცა ხელოვნების მოვალეობაცა და ამოცანაც[6]. მაგრამ მოვლენათა განვითარებამ აჩვენა, საწინააღმედო უკიდურესობა თუ მეტად არა, არანაკლებ გაუმართლებელი რომაა – ახლა ხომ არქიტექტურას ვინ ჩივის, ე. წ. „მცირე ხელოვნების“ წარმომადგენლებიც თაკილობენ „გამოყენებითობას“ და მეთუნეცა და ლამისაა თვით თერძიცა და მეწაღეც შეურაცხყოფად ღებულობენ, თუ მათ ნახელავს ვინმე „მოსახმარობას“ მოსთხოვს. დღეს ფუნქციურად არასაჭირო თუ კონსტრუქციულად უმიზნოდ რთული აღარავის გააკვირვებს და მათ ნაკლად დასახელებასაც, ალბათ, ბევრი მოერიდება. მე

[6] ქართული ხელოვნებათმცოდნეობისთვის ეს არც რამ ახალი ყოფილა და არც გამორჩეული – ესთეტიკურის და მატერიალურის თანაყოფნა, როგორც „ხარისხიანი“ არქიტექტურის წინაპირობა ცხადლივ იკითხება, თუნდაც, გიორგი ჩუბინაშვილის 1936 წლის მოხსენებაში „ქართული არქიტექტურის გზები“ და ამგვარი მიდგომა, ყველა ნიშნით, იმ წელს როდი უნდა გაჩენილიყო.

კი მგონია, რომ ასეთი არაჯანსაღი მდგომარეობა დიდხანს ვერ გასტანს და ნაგებობებს აუცილებლად მოეკითხება სამშენებლო თუ ცხოვრებისეული მიზანშეწონილება. ამიტომაც ბ-ნების ნ. სეფისკვერაძისა და დ. ელიკაშვილის ნამუშევრების ღირსებათგანად მიმაჩნია, რომ ისინი, უგამონაკლისოდ, დანიშნულებასაცაა მორგებული და ასაგებადაც შესაძლებელი. ამ შემთხვევაშიც გათვლილია, რა ზომაზე გაანათებს მზე სადგომებს, როგორ იქნება ისინი დაცული ნიადაგის ტენისგან და ა. შ. ცოტა კი მაფიქრებს ავტორების – საერთოდაც თანამედროვე არქიტექტორთა, – უპირობო ნდობა ახალი მასალებისადმი, რომელნიც, სხვა თუ არაფერი, დროით ვერაა გამოცდილი და არავინ იცის, წლების მერე როგორ „მოიქცევიან“, ხოლო, იმასაც ვერ დავუკარგავთ, რომ ამ მხრივ ყველა წვრილმანი აქვთ გააზრებული და ნებისმიერ კითხვაზე საფუძვლიანი პასუხიც მოეპოვებათ.

ახლა წმინდა მხატვრულ ამბებს რაც შეეხება. ჯერ ერთი, ხომ ახირებულია, თითქოს, შენობის ასე „ჩაპირქვავება“, ოღონდ, მოდით, მეორე მხრიდან შევხედოთ. რას უნდა მოელოდოს ადამიანი აუზში ჩახედვისას, თუ არა ანარეკლს? შეიძლება ითქვას, რომ ამნაირი „გადაბრუნება“ ფსიქოლოგიურად ლოგიკურია, სწორედაც – ბუნებრივი; თანაც ძირში მდგარ, უმოძრაო წყალში ამ კონსტრუქციების „სწორი“ ანასახი მოჩანს. ახლა დამუშავება ვნახოთ: მოდაბლო-მოგანივრო, დაუსაფეხუროვნებულ-უარქივოლტო, სწორ კედელში მომსხო ელემენტებით „ანაწყობი“ თაღები, განიგან გადგმული სადა პილასტრები, კოზმიდის შუა, მოფართოო ზოლი საერთო უბრალოების და სიხალვათის სურათს იძლევა, სიმწირის შესაძლებელ აღქმას კი ბაზის-კაპიტელების გამომყოფი თარაზული ხაზები და დაჭვირული სვეტისთავები ანელებს. ოდნავ სიგანეში წასული ფორმები მხარს უბამს კონცენტრული წრეების მშვიდ რიტმს, აუზის ზღუდით დაწყებულს და ნამდვილი წყლის სიღრმეში მისივ რგოლით დასრულებულს. ასეთი გადაწყვეტის გონივრულობა იმწამსვე ნათელი გახდება, თუ წარმოვიდგენთ ღიობ-სვეტებშორისების გავერტიკალურებას და ზედაპირის მეტ დანაკვთას – ერთიცა და მეორეც დავიწროების, შეხუთულობა-უსივრცობის განცდას გააჩენდა, მოცემული თანაფარდობებით არიდებულს. დასასრულ, სათვალავშია ჩასაგდები ამ იდეის თავი-ამოსავალიც: – დიდრონი ახალი მოცულობის დამატებით არ ჩაიხერგოს ისტორიულად თავისუფალი უბე, არ გაუჩნდეს მეტოქე ლ. ქიაჩელის №7ა/8 მტკვრისკენა, აივნებითა და ხვეული კიბეებით გაწყობილ ფასადს, ბოლოს, არ მოისპოს მწვანე ნარგავები.

ბედის ირონიასავით არის, ნამდვილი კია: სწორედ მცენარეული საფარის მოფრთხილება შეიქნა ბ-ნების ნ. სეფისკვერაძისა და დ. ელიკაშვილის კიდევ ერთი პროექტის „ჩაგდების“ საფუძველი. ამ ჯერზე მათ „დედაენის“ ბაღის განაპირას, იუსტიციის სახლის ავტოსადგომის მიმდებარედ, პატარა სასტუმროს ჩადგმა დაავალეს.

არქიტექტორთა გადაწყვეტილებით ეს იქნებოდა მრგვალი, მომცრო ოთხსართულიანი მოცულობა ბანითა და მასზე გამართული ხელოვნური ბაღით. საგულისხმოა, რომ უკანასკნელი მდგმურებზე მეტად პარკში მოსეირნეთათვის არის გამიზნული – მასზე მიწის პირიდან სამმარშიანი, მკვეთრად დატეხილი მოხაზულობის კიბე ავიდოდა. გარე ზედაპირი ორ ვერსიადაა მოაზრებული – ის შეიძლებოდა შემინულ ცილინდრად წარმომდგარიყო სართულებისა და დგარების მეჩხერი ჰორიზონტალ-ვერტიკალებით, ან კიდევ ვიწრო-ვიწრო, ერთმანეთს მიჯრილი თაღებით შემოსილიყო, მათში გაჭრილი სწორკუთხა შესასვლელით და მათსავე სიბრტყეში ჩაწერილი კიბის ორი (მოაჯირი და ზედა გადამხურავი ფილები) ზიგზაგით. უნდა ითქვას, რომ თავად არქიტექტურა განსაკუთრებით არავის გაუკიცხავს – საცილო (ადრევე მივანიშნე: ამ წერილის ფარგლებში პროფესიულ მხარეზე ვისაუბრებთ და არა შესაძლო „გარეთა“, ეკონომიკურ თუ პარტიულ-ძალაუფლებით, ყოველჟამ ჰიპოთეტურ შემაპირობებლებზე) მისი ადგილმდებარეობა გახდა. ისე მოხდა, რომ სწორედ იმხანად მენაშენეებმა რამდენიმე მწვანე არეს „შეუტიეს“ და თითქმის თანადროულად მუშტაიდის პარკსაც დაუპირეს ნაპირის ჩამოჭრა დიდრონი „ჰოტელის“ ჩასადგმელად. ჩემთვის გასაგებია, რატომ უთხრა უარი მერიის საბჭომ უკანასკნელთან ერთად ჩვენს განსახილველ პროექტსაც – მისმა წევრებმა ჩათვალეს (ეს ვარაუდი არ გახლავთ, ფაქტია) რისიმე ან ვისიმე მიმართ შეღავათი, რაიმეგვარი გამონაკლისი სამომავლოდ დამღუპველი იქნება, წინ ვერასოდეს და ვეღარაფერს დავუდგებითო. ამაში, უთუოდ, არის თავისი სიმართლე და არც ისაა გასამტყუნარი, თუ ადამიანებმა სამომავლოდ გარემოს სიჯანსაღის უზრუნველყოფაზე იზრუნეს. ესეც გავიხსენოთ: საბჭო ყოველ სხდომაზე ათობით პროექტს განიხილავს, რომელთა წინდაწინ ნახვა, როგორც წესი, ვერ ხერხდება და, შესაბამისად, მათ ხელთ რაც შეიძლება მარტივი და ადვილად მოსახმარი კრიტერიუმები უნდა ჰქონდეთ, თუ გნებავთ, ხისტ-პრიმიტიულიც.

ახლა კი საქმეს სხვანაირად შევხედოთ – საქმე ეხება ჩვენი ქალაქის მყოფადს, ერთი, და მხატვრულ შემოქმედებას, მეორე მხრივ, სადაც, მოგეხსენებათ, ორჯერ ორი ოთხი იშვიათად თუ არის. ეს კი, გინ-

და არ გინდა, მეტ ჩაძიება-გამოწვლილვას მოითხოვს საერთოდაც და ამ ჯერზეც. მოვსინჯოთ, რა გამოგვივა, წარმოდგენილ წინადადებას უფრო გულდასმით თუ ჩავუკვირდებით. დავიწყოთ ყველაზე – არქიტექტურისთვის! – ნაკლებ არსებითით: განა დამპროექტებელმა უნდა ზღოს, თუ ვიღაცამ მშენებლობის ნებართვა იმ ნაკვეთზე გასცა, სადაც ნაგებობის გაჩენა დაუშვებელია – ლაპარაკი ხომ თითქოს სავსებით ფორმალურ, ერთმნიშვნელოვან რამეზეა[7] ოღონდ, „თითქოსსაც“ მიაქციეთ ყურადღება – არის კი ამ შემთხვევაში ეს ნორმა საერთოდაც მოსატანი? ის აკი გულისხმობს ქუჩების მოშენების გამწვანებულ არეებზე შეღწევას, რაც მათ იმავ ბედს უქადის, რაც XIX საუკუნეში ჩვენივ სალალაკ-გარეთუბნის ოდინდელ ბაღებს ეწია. საამისო მაგალითი სადღაც სხვაგან საძებარი სულაც არ გვაქვს – საკმარისია ის სახლი ვნახოთ, კუთხე რომ „მოაგლიჯა“ 9 აპრილის (ისტორიულად – ალექსანდრეს) ბაღის ქვედა ნახევარს. ამგვარი კია ჩვენი სასტუმრო? ის არაფრით წააგავს ქუჩისპირა ნაგებობებს – არც მოყვანილობით, არც ხაზგასმულად „ადამიანური“ მასშტაბით (სიმაღლით ის არ აღემატება ანდა ჩამოუვარდება კიდეც ირგვლივ მოჯარულ ხეებს, კიბის სქელ ზოლად გამომზირალი მოაჯირის სიმაღლეც გამოაჩენს მის თითქმის რომ „მინიატ℮ურულობას“), თუკი ის რასმე მოგაგონებთ, ეს, ეჭვს გარეშეა, XVIII-XIX საუკუნეების არქიტექტურაა. მაშინ ხომ მრავლად აშენებდნენ ერთსართულიან როტონდულსა, გინდა მრავალწახნაგა ფანჩატურებს – „ანტიკურ“-სვეტნარებიანსა თუ „გოთურ“ ანდა „ისლამურ“-თაღებიანს, ან კიდევ ორ-სამსართულიან სახლაკებსაც, ასევე, ცენტრულს (მაგ. „ჩინური“ სახლი ორანიენბაუმში, ს. პეტერბურგის მახლობლად), ზოგჯერ კი პარალელეპიპედურსაც (მაგ., „მცირე ტრიანონი“ ვერსალში). ყველა ამათგანს ორი რამ აქვს საერთო – კომპაქტურობა და გამოკვეთილი „მეორადობა“ სიმწვანესთან მიმართებით. ვგონებ, „დედაენის ბაღის“ სასტუმროს ერთიც ეთქმის და მეორეც, ის უდავოდ ამ არქიტექ-

[7] ამდაგვარივე წმინდა კანონმდებლობითი დაუდევრობის (თუ მომიზეზების?) „მსხვერპლი“ შეიქნა ბ-ნების ნ. სეფისკვერაძისა და დ. ელიკაშვილის კიდევ ერთი იდეა – სასტუმრო „სკალა“ (ასე უწოდებენ, თურმე, ადგილობრივ სალალაკის ქედზე აქვე ამავალ კიბეს!) ლ. ასათიანის ქუჩაზე. აქაც წუნი თავად ნაგებობას კი არ დასდეს (მკაცრი მოცულობების გეომეტრიულობა აქ თავისებურად ეხამება უბნისთვის დამახასიათებელი შეულესავი აგურით მოპირკეთებასა და ეზოს სტილიზებულ ნახევარწრედ მოხაზულ აივნებს, რომელთა მოყვანილობა სიტყვა „სკალას“ მილანის საოპერო თეატრის „ლა სკალას“ ასოციაციამ დაბადა), არამედ ადგილის შერჩევას: სიახლოვეს რაღაც გასაიდუმლოებული ობიექტი ყოფილა. მერედა, ეს არქიტექტორს უნდა ერკვია? მე თუ მკითხავთ, ეს დამკვეთის გასაკითხიც არაა – არ დაეთმოთ მისთვის ეს ნაკვეთი და ხომ სხვას იპოვიდა მაშინვე...

ტურულ-კომპოზიციური ხაზის გამგრძელებელია. ისტორიული გამოცდილებით ისიც შეგვიძლია ვთქვათ, ნაგებობა მცენარეულობას კი არ „დაჩაგრავდა“, „ბაღობას“ მეტადაც გაუსვამდა ხაზს – ამ კუთხით გასახსენებელია, თუნდაც, აწ ასე „გაქუცული“ ვერეს პარკის ქვედა ნაწილში ადრე მდგარი სასაუზმეს მრგვალი შენობა, 1930-იანი წლებისა. მხატვრულად სრულიად უღიმღამო, ის, უბრალოდ, „როტონდისებურობით“ მატებდა სიმყუდროვეს მიმდგომ ნეკერჩხლის ხეივანსა თუ ფიჭვის ჭალას, უმისოდ ბევრად უფრო „არაბუნებისმიერთ“. თვალნათლივია, რომ დამგეგმარებელთ გათვალისწინებული აქვთ როგორც საპარკო პავილიონების ფორმა, „ზომა-წონაც“ (ქ-ნ მაია მანიას დავესესხები გამოთქმას) ასევე, დამუშავებაც – თაღებით „დაჭვირულ“ ფანჩატურებს უნდა ეხმიანებოდეს ეს ფასადის თაღედიანი ვარიანტი. ის, სხვა ყველაფერთან ერთად, ამხელს უსაფუძვლობას ჩვენს არქიტექტურაში ფეხმოკიდებული ცრურწმენისა, ვითომცდა შემინვა აუცილებლად სიმსუბუქის შეგრძნების გამომწვევი უნდა იყოს. მე თუ მკითხავთ, შუშით შექმნილი გეომეტრიული „სხეულები“, თავისი „კრისტალურობით“ არცთუ იშვიათად გამოხატულად მკვრივი, მეტიც, შემაშინებლად ბასრიც შეიძლება ჩანდეს, სულ ცოტა, ყინულისებრი მაინც. მოცემულ ორ ვერსიაშიც, თაღთა აღნაგობის გამო, ნაკლებ „წონადი“ თაღედიანია, „შიშველზე“ კი ჩაბინდული მინები ძალუმად ააშკარავებს ბეტონის კონსტრუქციათა, განსაკუთრებით კიბის ძალას და პლასტიკას – ისიც კია, რომ ავტორებისა და არაერთი შემფასებლის (მათ შორის, ჩემი) აზრით, ეს უკანასკნელი ბევრად უფრო გამომსახველია. ასეა თუ ისე, წარმოდგენილ პროექტთან, როგორც ჩანს, ბაღ-პარკების „შევიწროება“ არაფერი მოსატანია და მისი მიღება-არმიღება სხვაგვარ განსჯას მოითხოვს.

არაფერია გაუგებარი და, ზუსტად ასევე, ზოგადი პრინციპის მხრივ, გასაზიარებელიც ის ამოსავალი, რამაც განსაზღვრა 2013 წელს, ამ ჯერზე უკვე კულტურის და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს უარყოფითი პასუხი ბ-ნების, ნ. სეფისკვერაძის და დ. ელიკაშვილის კიდევ ერთ შეთავაზებაზე. ეს გახლდათ პროექტი საცხოვრებელი სახლისა მ. ბროსსეს ქუჩის ქვედა, მტკვრის სანაპიროზე გამავალ ბოლოში. ამ შენობასაც არაერთი თვალდათვალ დასანახი ღირსება აქვს. აი, მაგალითად: ჩვენ ხშირად გვესმის, რომ ბეტონის შვერილი აივნები ან კიდევ სამ-ოთხ-ხუთსართულიანი ერკერები ვითომცდა სწორკუთხა მოცულობების „შემამსუბუქებელი“ იყოს. სინამდვილე პირდაპირ საწინააღმდეგოა – ეს „წამონაზარდები“, მით უმეტეს ვიწრო ქუჩებზე, სახლების წინ, ადამიანთა თუ მანქანების სავალზე „გამოსვლის“, ზოგჯერაც მათი

„გამობურცვის“ არცთუ სასიამოვნო განცდას ბადებს. სულ სხვაა მ. ბროსსეს ქუჩის სახლი – თბილისური ბინათმშენებლობის ტრადიციის გასიგრძეგანებით, აივნების (ცვალებადი!) სიგანე ისეთია, რომ ისინი მართლაც ჰაეროვან გარსად შემოსდგომია საკუთრივ სათავს-სადგომებს; ამასვე უწყობს ხელს მესამე სართულიდან ზეაღმავალი ერთიმეორის ასწვრივ, ხალვათად დაყენებული თხელი, მხოლოდ ზედ ბანთან ე. წ. „ფარდით“ აღჭურვილი საბჯენები – თითქოსდა „გიგანტური“ ორდერის უწვრილეს სვეტებს მიმსგავსებული (ლ. გუდიაშვილის მოედნის ცნობილი სახლის ეზოს აივნების მონათესავე); თანაცვე, ქვედა ორი სართული ღიობებიანი კია, ხოლო ამასთან აივნების ინტერკოლუმნიებთან და მოაჯირის ტალღოვან-ხორკლიან, ნახევრად გამჭვირვალე მინის ფილებთან შედარებით ნივთიერ-„მძიმეა“ – ისევ და ისევ „ძველთბილისურ“ ყაიდაზე: იქაც ხომ, როგორც წესი, გადმოკიდებული აივნის ქვეშ მცირესარკმლებიანი კედელია. ფრიად მნიშვნელოვანია, რომ სახლის შემადგენელი ორი მოცულობიდან უმთავრესი, მდინარისკენა, სოლისებრი გეგმის მქონე, სანაპიროზე ვიწრო წახნაგით გამოდის, თითქოს მტკვრის ხეობაში ხომალდივით „შემოცურებულაო“. ეს ფორმისმიერად მეტყველი მონაფიქრი „პოსტმოდერნულად“ შინაარსობრივადაცაა დატვირთული – მდინარის სიახლოვემ მოანდომა კიდეც არქიტექტორებს ეს „გემისებურობა“ (თვითონ ისინი სახლს „კიდობანსაც“ კი ეძახიან) და სხვა „ნიშნისებრი“ ნაკვთებიც შემოატანინა: – ზემოხსენებული „ფარდები“ ნავის ნიჩბების მოხაზულობისაა. ხით გაწყობილი აივნების ჭერზე ამდაგვარივე ნახატი ჩნდება, მათი მოზღუდვის აციმციმება კი წყლის ტალღებს უნდა შეხმიანებოდა. ასეთი „ლიტერატურულობა“ შეიძლება შემაწუხებელიც იყოს, თუმცა, მთლიან სახეს შეწყობილი, აქ იგი, ვფიქრობ, არაფერს ვნებს და, ეგების, თავისებური რომანტიკულობის შემმატებელიც იყოს და სულ ცოტა, ნაგებობის მხატვრულობას თუ არ ზრდის, არც ამცირებს. არის კი ერთი დამაბრკოლებელი რამ, რაც ლამისაა ყველას, პროექტისათვის თვალის შევლებისასვე აკრთობდა და წამოაძახებინებდა – „რა მაღალიაო“... და მართლაც, თუ ძველი სახლები ირგვლივ, სულ-სულ ბევრი, ოთხსართულიანია, ჩვენ აქ თერთმეტს ვხედავთ და ვინ გვისაყვედურებს, უნიადაგოდ გაშფოთებთო მასშტაბის უზომო გაზრდის კიდევ ერთი, მორიგი მაგალითი.

და კვლავ გვმართებს თვით ამ უარსებითესი მაჩვენებლის, აბსოლუტური სიმაღლის იქითაც გავიხედოთ. უნდა ითქვას, რომ ავტორებმა სცადეს კიდეც სართულების მოკლებით ზომის შემცირება. მსგავსი მოთხოვნა – „ამდენი და ამდენი სიმაღლე დააკელითო“ – საკმაოდ

ხშირად გაისმის ისტორიულ უბნებში ასაშენებელი ნაგებობების მისამართით და, თუმცა, ის მეც წამომიყენებია, დროდადრო მაკვირვებდა, რანაირად თანხმდებიან ამას არქიტექტორები. მართლაცდა, სიმაღლე ხომ რამ თავისთავად, აბსტრაქტულად არსებული როდია – ის გარდუვალად თანაფარდობათა სისტემაში არის (უნდა იყოს მაინც!) ჩართული. რაკი ასეა, თუგინდ, ერთი სართულის მოცილება, სინამდვილეში მთელი განაფიქრის გადახედვა-გადასხვაფერებას უნდა იწვევდეს. ამიტომაც, გასაკვირალი ის კი არ მგონია, რომ ბ-ნები ნ. სეფისკვერაძე და დ. ელიკაშვილი სახლის დაპატარავების რჩევას უწადინოდ დაჰყვნენ, არამედ ის შედეგი, რაც მისმა შესრულებამ მოიტანა. არ იყო ერთი ადამიანიც, ვისაც განცვიფრებით არ აღენიშნოს, რომ ცოტაც და განახევრებული შენობა გარემოში უკეთესად კი არ „ჩაჯდა“, მისდამი გაცილებით აგრესიული შეიქნა. უწინარესად ყოვლისა, არ მეეჭვება – თუმც, ამას არც და ვერც გამოვეკიდები, – საქმე როგორც სამი ძირითადი განზომილების, ასევე, შიდა დანაწევრების ფაქიზი გააზრებაა. არის კი სხვა გარემოებანიც, რომელთაგან ვგონებ, რომ ძირითადს სანაპიროს ამ მონაკვეთის მოსალოდნელი ხედის მონტაჟი დაგვანახებს. ის სრულად გვაცნობიერებინებს: არქიტექტორებს მოქმედება მარტოოდენ XIX საუკუნის ნაშენის გარემოცვაში არ უწევთ, როგორც ეს მ. ბროსსეს ქუჩაზე მავალთ შეიძლება მოგვეჩვენოს, არამედ გვარიანად შეცვლილ არქიტექტურულ გარემოში. მ. ბროსსეს ქუჩის გადაღმა კუთხეზე და შემდეგ, ს. ვირსალაძის ქუჩის გაყოლებაზე საბჭოთა და პოსტსაბჭოთა ხუთსართულიანი სახლებია და, რაც მთავარია, მარცხნივ 1983-1984 წლების ადმინისტრაციული თერთმეტსართულიანი შენობა (არქიტ. ლ. ბოკერია) არის ამოზიდული[8]. შესაბამისად, არქიტექტორებს ჰქონდათ საფუძველი ჰგონებოდათ, ჩვენსას რომ ჩავდგამთ დაბალსართულიან განაშენიანებაში, ეს ოცდაათი წლის წინანდელი შენობა უფრო ლოგიკურად გამოჩნდება, აშვერილი მოცულობების გარკვეული რიტმი გაჩნდებაო. ეს მით უფრო აზრიანია, რომ რეალობაში ჩვენ არც ქალაქის მარტო ამ ნაწილს აღვიქვამთ და არც მხოლოდ ამ ერთ მომაღლო ნაგებობას. მთაწმიდიდან მტკვრისკენ დაშვებულ ფერდობს შეფენილ უბნებს თავს ნახევარი საუკუნის განმავლობაში რამდენი რამ წამოადგა: – ჯერ სასტუმრო „ივერია“ (არქიტ. ო. კალანდარიშვილი, ი. ცხომელიძე, 1967 წ.), შემდგომ – აწინდელი სახელმწიფო კანცელარია (თავიდან – საქართველოს სსრ კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტი (არქიტ. ვ.

[8] საყურადღებოდ მიჩნეულ ამ ნაგებობაზე იხ. მაგ., ნ. ასათიანი, დასახ. ნაშრ., ასევე – Т. Квирквелия, Н. Мгалоблишвили, *Архитектура Советской Грузии*, Москва, 1986, გვ. 193.

აბრამიშვილი, ლ. ჯანდიერი, გ. მირიანაშვილი, 1981 წ.)[9], ბოლოს, შარშან (2016 წ.) – ყოველ მხრივ არადამაკმაყოფილებელი ახალი სასტუმრო, სასტუმროდვე გარდაქმნილი ყოფ. მარქს-ენგელს-ლენინის საქართველოს ფილიალის უკან. აქედან გამომდინარე, ახლაც და მომავალშიც ვერტიკალურად განვითარებული რაგინდარა ნაგებობის პროექტის ავკარგის გამორკვევის პირობა მისი ამ მახვილებთან ერთობით დანახვა და მათთან ურთიერთობის დადგენა არის და იქნება.

ოღონდ, მარტოოდენ ამით ფონს ვერ გავალთ. რადგან ისიც ხომ უნდა ვიცოდეთ, თავად ეს მახვილები რადა ღირს – როგორია ყოველი მათგანი, როგორც არქიტექტურული ნაწარმოები; რა ზომაზე ამჩნევიათ მათ სათითაოდ და ერთობლიობაში, ასე ვთქვათ, „ანსამბლური მოაზრება“ საზრისისა თუ ფორმალურ ურთიერთკავშირთა თვალსაზრისით; ერთისა და მეორის დაჯამებით, არგო თუ ავნო მათმა გამოჩენამ ქალაქს, როგორც რამ მთლიანობას. მაგრამ საკმარისი არც ეს გახლავთ. შვეული აქცენტების შემოსვლა, კაცმა რომ თქვას, კერძო გამოვლენაა უფრო ზოგადი მოვლენის, სახელდობრ, განაშენიანების მასშტაბის ზრდისა თუ მთლიანად ქალაქში, თუ მის ისტორიულ ზონაში. კიდევ მეტი, ამის უბრალო დადასტურება ბევრს ვერაფერს გვიშველის, თუ ვერ შევთანხმდით, რა პირობებშია ეს, თავისთავად წინაღუდგომელი რამ სასიკეთო ან ღირებულებით ნეიტრალური მაინც, როდის კიდევ – საზარალო. ეს, თავის მხრივ, იმაზე ჰკიდია, თუ გვაქვს თანხმობა თბილისისა თუ სხვა ქართული ქალაქების მუდმივი და ღირებული მახასიათებლების თაობაზე. ქართველი ხელოვნების ისტორიკოსების უკვე ოთხი თაობა კი ცდილობს[10] – საბუთიანადაც! – დაარწმუნოს საზოგადოება, ჩვენი სატახტოს (იქნებ, სხვა ქართული, თვით „ევროპული“ ზღვისპირა დასახლებების) თავისებურება „ველურ“ ბუნებასთან თანაყოფნაარ, ყოველივე ნაგების გვერდიგვერდ სერ-კორტოხებისა და ფლატეების მოტოვება, თან კი მათზევე, ასევე გარკვეულ ხელქმნილ დომინანტებზე სწორება. ისე კი ჩანს, ბევრი ვერავინ დავაჯერეთ, ვერც დამკვეთთ დავუმტკიცეთ და ვერც დამგეგმავ-მგეგმარებელთ, საკუთარი მხატვრული სახე-იერის განუმეორებლობა მეორეხარისხოვან-ხელწამოსაკრავი ოდნავადაც არ არის, არსებრივი რამაა; ვერც ის დავანახეთ, რას და რაგვარად უნდა მოვუფრთხილდეთ – თუ არადა, ვერ გაჩნდებოდა ამდენი უგვანი შენობა და უბანი, არ გაიფურჩქნებოდა

[9] იხ. თუნდაც, Т. Квирквелия, Н. Мгалоблишвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 140-142, 178-182.
[10] თბილისის ხუროთმოძღვრული სახის რღვევის მსვლელობა, ნაწილობრივ, თავმოყრილი მაქვს წერილში: სად იწყება და სად მთავრდება ძველი თბილისი, *ძველი ხელოვნება დღეს*, 2, 2011.

მეგალომანია, რომლის დროით უკანასკნელი გამოხატულება ცნობილი „თბილისის პანორამაა“, რომელმაც, ახლა უკვე უცილობლად, წერტილი დაუსვა ისტორიული (დაცულ ზონებში მოხვედრილი) თბილისის სივრცით-ესთეტიკურ მთლიანობას[11]. ეს იმის მაჩვენებელი უნდა იყოს, ამ მიმართულებით საკეთებელი კვლავაც რომ დაგვრჩენია. ამის მიღმა კი კიდევ ერთი, ასე ვიტყოდი, კითხვათა კითხვა იმალება – რანაირად და რის გამოისობით ხდება ესა თუ ის ნიშანი, მათ შორის მასშტაბიც რომელიმე სამოსახლოს, გინდაც, მისი ამა თუ იმ შემადგენლის მიუცილებელი თანმდევი.

ეს კიდევ ერთხელ გამითვალსაჩინოვა ქ-ნი სოფიო გაბადაძის სადოქტორო შრომამ შოთა რუსთაველის გამზირის არქიტექტურული ისტორიის შესახებ. მკვლევარი მას ორ საფეხურად გვისახავს. პირველი – თუ არა XVIII საუკუნიდან, XIX-ს დასაწყისიდან 1991 წლის დეკემბერ-1992-ის იანვრის, ე. წ. „თბილისის ომამდე“ გრძელდება, მეორე – 1992 წლიდან დღევანდლამდე მოდის. პირველ ეტაპზე „პროსპექტის განაშენიანება თანმიმდევრულია და თანდათან იძენს როგორც ადმინისტრაციულ, ისე საგანმანათლებლო, საკულტო და კულტურულ ფუნქციებს“, უცხო ტომის არქიტექტორთა მეცადინეობით კი შეიქმნა „ბუნებრივ რელიეფს მორგებული ჰარმონიული და ესთეტიკური არქიტექტურულ-სივრცითი გარემო“. მეორე ეტაპზე, წანააღმდეგ ამისა, სამოქალაქო დაპირისპირების დროს დაზიანებული უბნების რესტავრაცია-ადაპტაციის „კონკურსზე გამარჯვებული პროექტების ნაწილობრივმა განუხორციელებლობამ და ქვეყნის საბაზრო ეკონომიკაზე გადასვლამ გამოიწვია ისტორიულად ჩამოყალიბებული განაშენიანების რღვევა. შედეგად მივიღეთ სტიქიური, უსისტემო, მსხვილმასშტაბიანი არქიტექტურული სივრცული გარემო“[12]. განზოგადებულად ამნაირი დაყოფა მიუღებელი, რასაკვირველია, არ არის, ჩემთვის არც მთლიანობაში შეფასებებია საკამათო; თუმც, ზოგი რამ დასაზუსტებელი მგონია. არ შეიძლება ყურადღება არ მიექცეს მეორე ეტაპის დამახასიათებლად „მსხვილმასშტაბიანობა“ რომაა ნახსენები. ეს რომ ცალკე აღებული სწორია, თქმადაც არ ღირს. ამავდროულად კი, მასშტაბის

[11] ჩემი შეხედულებით, „თბილისი-პანორამას“ გამხორციელების მერე აღარ აქვს აზრი ისტორიული თბილისის შესანარჩუნებლად დაცვითი ზონების სისტემას ჩავებღაუჭოთ, რადგან ვერც საკუთარ თავს დავუსაბუთებთ და ვერც გარეშეთ, რომ ისინი ჯერაც არსებულია. წინანდელი ნაშენობის ძლიერ დაცოტავებული ნაშთების გადასარჩენად რაღაც სხვა არის საღონებელი და ეს აღარაა გადასადები.

[12] ს. გაბადაძე, *რუსთაველის პროსპექტის არქიტექტურულ-სივრცული და კომპოზიციური ფორმირების საკითხი*, დისერტაცია არქიტექტორის დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად, თბ., 2014, გვ. 126-127.

ზრდა 1990-2000-იან წლებამდეც ხომ არაერთხელ მომხდარა, რაც ქ-ნმა ს. გაბადაძემაც ჩინებულად იცის და ამას არაერთგზის ამბობს კიდეც. ჩემთვის განსაკუთრებით არსებითი დღევანდელი მეცნიერებათა აკადემიის (1953 წ. არქიტ. მიხ. ჩხიკვაძე, კ. ჩხეიძე) 55-მეტრიანი კოშკის და „მსხვილმასშტაბიანი“, „მძიმე და მასიური ფორმების“ მქონე ყოფ. ფოსტა-ტელეგრაფის (არქიტ. ვ. ალექსი-მესხისვილი, თ. მიქაშავიძე, 1978-1980-იანი წწ.) ხსენებაა, რომელნიც „ჰარმონიული და ესთეტიკური“ გარემოს შემქმნელ არქიტექტურულ-რიტმულ სურათში ჩაწერილად იგულვება[13].

აქ წამოიჭრა ორი კითხვა: ერთი, ზოგად-თეორიული – რატომაა, რომ ერთგან ზომის მომატება არაფერს აფუჭებს (მაგ., ერთ-ორსართულიანი კალადან სამ-ოთხსართულიან სალალაკში გადასვლისას, ვეჭვობ, ვინმე ამჩნევდეს, ერთი დასრულდა და მეორე დაიწყოო), მეორეგან კი დამთრგუნველ-გამანადგურებელი ზემოქმედების მქონეა (შდრ. თუნდაც, ტ. შევჩენკოს ქუჩაზე ერთმანეთს შემეზობლებული XIX ს-ისა და 1990-2000-იანი წლების სახლები). მეორე – ნიშანდობლივ ამ ქუჩას ეხება და, თუ გნებავთ, სუბიექტური ბუნებისაა – ჩემს წარმოდგენაში ორივე ამწამს ხსენებული ნაგებობა სწორედაც არღვევს რუსთაველის გამზირის სივრცით კომპოზიციას, მეტიც, ამ მხრივ ჩემთვის ალ. შჩუსევის „იმელი“ (1938 წ.) და ვ. კოკორინ - გ. ლეჟავა - ვ. ნასარიძის მთავრობის სახლის (შემდგომ – საქართველოს პარლამენტი, 1953 წ.) პროსპექტისპირა კორპუსიც კი სათუოა, ისინიც, ეგების, არც მთლად ორგანული გამოდგეს. ოღონდაც, ეს მაშინ, თუ ხელთ გვექნება რაიმე სანდო კრიტერიუმი, თორემ იმას, რაც ახლა ვთქვი, ვერაფრით შევამტკიცებ. ისიც კი არაა გამორიცხული, თავი და თავი თაობათა მეხსიერება იყოს – ქ-ნ ს. გაბადაძეს თბილისი ტელეგრაფიან-მეცნიერების აკადემიიანად ახსოვს, ხოლო ჩემს მეხსიერებაში პირველის ადგილზე აივნებშეკიდუ-

[13] იქვე, გვ. 64-65, 100, 103. საზოგადოდ, პირველ ეტაპზე რაიმე ხარვეზის შესახებ საუბარი არ არის – ყრუდ კი ითქმის „ადრე“ (ე. ი. 1991-1992 წწ-მდე) „დაშვებული ქალაქგეგმარებითი შეცდომებიო“ – „ვარდების რევოლუციის მოედნის“ დასახელებით (გვ. 70), მეორე ეტაპზე კი დადებითად იხსენიება „მაკდონალდსის“ ნაგებობა (გვ. 100) – ერთიცა და მეორეც, ცხადია, გასაზიარებელია, თუმც, „მაკდონალდსის“ (არქიტ. ვ. და ზ. ორბელაძეები, 1999 წ.) შენობის ამბავი ასე ცალსახა არ უნდა იყოს: პროექტის დონეზეც ნათელი იყო და განხორციელების მერე, ვიმედოვნებ, სადაო აღარაა, მან რომ მნიშვნელობა დაუკარგა შოთა რუსთაველის ძეგლს (იქით იყოს, იგი რამდენად მოსაწონი გვგონია). ამის თავისებური გაგრძელება ჩანს პროფ. სამსონ ლეჟავას მოსმენილი პასუხი ვინმე გამვლელისა კითხვაზე, რუსთაველი ვინ არისო – „სავარაუდოდ, მაკდონალდსის დამაარსებელიო“. სხვა მრავალთან ერთად, აქ შეგვიძლია ვთქვათ, აი, „არქიტექტურამ რა ჰქმნაო“.

ლი საცხოვრებელი სახლი, ქვედა სართულზე სახელგავარდნილი ყავახანითურთ, მეცნიერებათა აკადემია კი დაუმთავრებელია, თბილისელთაგან საკმაოდ ათვალისწუნებულიც. რასაკვირველია, ასე არ უნდა იყოს – როგორიც შეიძლება იყოს გემოვნებითი (პირადულ-პიროვნული იქნება თუ მიმართულებისა თუ მიდრეკილებისმიერი) მსჯავრი, ანსამბლურობა თუ არაანსამბლურობა, ქალაქური ქსოვილისთვის კეთილისმყოფელობა თუ მაწყინარობა მეტ-ნაკლებად დადგენადი უნდა იყოს და საამისოდ, რაღა თქმა უნდა, დამატებითი კვლევა-ძიებაა ჩასატარებელი. იმედია, ამ „გადახვევას“ უადგილოდ არავინ ჩამითვლის – შოთა რუსთაველის გამზირის მოშენების მხატვრულ-ისტორიული ავ-კარგის განსაზღვრა უუშუალოეს კავშირშია იმ ხუროთმოძღვრული გარემოს რაგვარობის გაგებასთან, რომლისგანაც იქნება დამოკიდებული მ. ბროსსეს ქუჩის კუთხის სახლისა და, ვინ იცის, რამდენის კიდეც სხვისაც, უფრო კარგად დასაფუძვლებული შეფასება, რისი პირობაც, როგორც დავინახეთ, ჩვენი ხუროთმოძღვრების საისტორიო ცოდნის დაზუსტება, მასში დარჩენილი „თეთრი ლაქების“ შევსებაა.

ისტორიული ნაკვლევის უკმარობა გახლავთ, ჩემი აზრით, ბ-ნების ნ. სეფისკვერაძის და დ. ელიკაშვილის კიდევ ერთი მონაფიქრის – სასტუმროს – „გოგილოს აბანო“ – შეჩერების უპირატესი მიზეზი. სამშენებლო მოედნად აქ არქიტექტორებს მტკვრის მარცხენა ნაპირის ის ადგილი მიეცათ, სადაც მეტეხთა ღმრთისმშობლის ტაძრის იქით მოკიდებული, მდინარის კალაპოტს მიყოლებული ფლატე ოდნავ შეიზნიქება და ერთგვარ უბეს წარმოქმნის. ოცდაათიოდ წლის წინათაც აქ, კედლის გამონაშვერზე თეთრად „გოგილოს აბანოს“ შენობა ხვდებოდა თვალს, ახლა კი სასტუმრო „მეტეხი-პალასი“ და მის გვერდით კიდევ ერთი მომაღლო სახლი ბატონობენ. ბ-ნების ნ. სეფისკვერაძის და დ. ელიკაშვილის წარმოსახული ახალი ნაგებობა ნახსენებ უბეში, სანაპიროს დონეზეა „შედგმული“. ფერდობის შერკალვის მიმართებით ის, ასე ვთქვათ, მხებადაა გაშლილი, თანაც, სწორი ხაზებით კი არა, გეგმაზე საფეხურ-საფეხურ „დაჭრილი“ კონტურით იფარგლება, რაც მესამე განზომილებაში ერთმანეთს მიჯრილი ვერტიკალური მოცულობების მწკრივს წარმოქმნის. ისინი სიმაღლეშიც საფეხუროვნდება – ქვედა სართული „დამატებით“ პატარ-პატარა შვერილებად გამოდის წინ, მარცხნიდან (თუ მტკვრის ხევიდან შევხედავთ) მეორე და მარჯვნიდან მეორე და მესამე „საფეხურებზე“ კიდევ შვეული „წამონაზარდები“ ამოიზიდება, ყოველივე ეს ერთად კი, მქრქალი მინის მოპირკეთებასთან ერთად, გამოკვეთილი „კრისტალურობის“ სურათს ქმნის. ამას გარდა, თუ ქვემოდან ცხრა

სართულად სასტუმრო ერთიანად აიმართება, ზედა, მეათე, მდინარისპირა კიდიდან შეწეულია და ბანზე „დადგმულად“ იკითხება. ზემოთქმული საკმარისი უნდა იყოს განზრახული შენობის მასშტაბურობის წარმოსადგენად და, ისევ და ისევ, ვერ გავამტყუნებ ექსპერტებს, ამან რატომ შეგაცბუნათ და შეგაშფოთათ-მეთქი. თუმცა, უპირველესი საბუთი მიღებული უარისა „გოგილოს აბანოსთვის“ მინიჭებული ძეგლის სტატუსი გახდა. თავისთავად, სევდიანად გაგეღიმება ადამიანს, რომ ვითარებაში, როდესაც „ძეგლობის“ მინიჭება-მოხსნა ზოგჯერ უცნაურ თამაშს ემსგავსება და არცთუ ძალიან „დაფარულად“ ერგება ინვესტორების და ვინ იცის კიდევ ვის სურვილებს და განზრახვას, ასეთი არგუმენტი შეიძლება „წყალგაუვალად“ მოგვევლინოს. ეს მით უფრო ირონიულია, თუ თავად ნაგებობის რაობას ჩავაგდებთ სათვალავში – წინანდელი „გოგილოს აბანოც“ ვერაფერი არქიტექტურით გამოირჩეოდა და არც ისე შორეული წარსულიდან მოდიოდა, ახლანდელი კი საერთოდაც 1980-იანი წლებისაა, ულაზათოც და გავერანებულიც; შეფარდებითი „სიძველის ღირებულება“ მასში წინამორბედისგან გადმონარჩუნებულ მცირე მონაკვეთებსღა აქვს, რომელნიც, სხვათა შორის, განსახილველი პროექტის მიხედვით დაცული იქნება. საკითხავია, რატომ გადმოვიდა ამ, რაიმე ღირსებას მოკლებულ შენობაზე აღარარსებულის სტატუსი და შერჩება თუ არა მას იგი თბილისის ძეგლთა ნუსხების მომავალი გადასინჯვებისას – ასეა თუ ისე, ეს ჩვენში სიძველეთა აღრიცხვის სიძნელეთა და ხარვეზთა კიდევ ერთი მაჩვენებელია.

ის კი ცხადია, რომ „გოგილოს აბანოს“ – უფრო „ნააბანოვარის“ ძეგლობა პროექტის განმხილველთ იმ ხავსად მოეჩვენათ, ჩვენებურ ანდაზაში წყალწაღებულნი რომ ეჭიდებიან ხოლმე. ნამდვილი მიზეზი კი – ეს გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნულ ცენტრში გამართულ ჩვენებაზეც წარმოჩნდა, – სხვაა, ასე შეიძლება ითქვას „ორმუხლედი“: დაპროექტებული სასტუმროს ა) ისან-ავლაბრის განაშენიანებასთან და ბ) ბუნებისმიერ მოცემულობასთან თანაფარდობა. ფორმალურად, განყენებული „რაოდენობრივი“ მონაცემებით (სიგრძე, სიგანე, სიმაღლე...) შემფასებელთა შეშფოთება (იქნებ – აღშფოთებაც) აზრსმოკლებული სულაც არ არის – სხვაც რომ არ იყოს რა, მოგვაბეზრა თავი აქეთ-იქიდან თავწამოყოფილმა ნაშენმა „მონსტრებმა“. და მაინც, მოდით, უფრო გულდამშვიდებით ჩავუკვირდეთ არქიტექტორთა ჩანაფიქრს. ჯერ მეორე მუხლი მოვითავოთ, პირველზე ადვილად მოსასტუმრებელი – ნავარაუდევი სასტუმრო არსებულ კლდეს საერთოდ არ ეხება, მას ხელუხლებლად ტო-

ვებს, ისევე, როგორც არ ამოივსება, უბედ რჩება მისი ზემონახსენები შენაზნექი. შეიძლება კი ვისურვოთ, ოდნავი წინ გამოწევით ნაგებობა მას კიდევ მეტად დაცილდეს და მისი „ჩაყენებულობა“ უფრო გამოიკვეთოს, უფრო თვალნათლივ წარმოსდგეს. აი, პირველი მუხლის საფუძვლიანობის გამოსარკვევად მეტი კირკიტი მოგვიწევს. მართლაც, სად ისნის სიმაღლით და სიგრძე-სიგანით მოკრძალებული სახლები და სად ეს მრავალსართულიანი, სიგრძეზე გადაჭიმული მოცულობა! კონტრასტი იმგვარია, რომ ძნელი უნდა იყოს შეთანხმება-შეთანადებაზე სიტყვის ჩამოგდება. მეორე მხრივ კი, შემდეგიც გვაქვს გასათვალისწინებელი. ჯერ ერთი, არცთუ ძნელი შესანიშნია, ბ-ნების ნ. სეფისკვერაძის და დ. ელიკაშვილის მოსაზრებით, სასტუმროს „ტანი“ გვერდით არსებულ ძველთბილისურ საცხოვრებლებს სულაც რომ არაა შეტოლებული. იგი მუქი ფერისაა, მისი ძირითადი ცხრასართულიანი ნაწილის ზედა ხაზი მეტეხის პლატოსასაა გათანაბრებული, დანაწევრება კი, როგორც ითქვა, კრისტალისებრი თუ ფიქლის ქანისებრია. შემდგომ, ყოველივე ეს, ერთობით, ერთსღა შეიძლება მოწმობდეს – მაღალი ძირითადი კორპუსი სასტუმროსი კლდის „მეტაფორაა“ და მტკვრის ღრანტეებიანი ნაპირის „ჩანაკერებია“, ისტორიულ განაშენიანებას კი ზედა, „დანაშენი“ სართული ესიტყვება (იქნებ, ღირდა – ღირდეს კიდეც! – მისი ქვედა მასისგან რიტმული დამოუკიდებლობის უფრო ცხადლივ გამოვლენაც – რასაკვირველია, აუცილებელი შეწყობისას). ვგონებ, ეს მიდგომა უკვე გულისხმობს განსჯის კუთხის შეცვლასაც – საფიქრალი ახლა ის კი არაა, ეპასუხება თუ არა ნაგებობა მეზობლად არსებულთ, არამედ დამაჯერებლად თუ განსახოვნდა არქიტექტორთა ფუძე-მონაგონი, მიღწეული თუა მის ხორცშესასხმელად საჭირო ფორმათმეტყველება თუ გამომსახველობა (პირადად ჩემი ხედვით – დიახ, მიღწეულია...). მაგრამ ამ, პროექტშივე ჩადებული აზრის იქით კიდევ დიდძალი სარკვევი რჩება. პირველ ყოვლისა, არცთუ ისე ერთმნიშვნელოვანია, აქვს თუ არა აზრი, ახლა და ამ ადგილისათვის მასშტაბურ შეუსაბამობა-შესაბამისობაზე ჩვენთვის ჩვეულ თარგზე მსჯელობას. რუსთაველის გამზირისა და მისი მიმდგომი ქუჩებისა არ იყოს, თბილისის ამ უბნებში უკვე იმდენი დიდრონი შენობა წამოიჭიმა, რომ თავიდათავი საზრუნავი ის უნდა შეიქნას წესით, ძველ, მცირესართულიან მოშენებას მნიშვნელოვნება როგორ შევუნარჩუნოთ. საამისოდ, ეგების, ერთ-ერთი გზა ისიც შეიძლება იყოს, ძველი განაშენიანების „ქსელში“ შეტანილი განარღვევები – მაგალითად, ქეთევან წამებულის ან ვარდების რევოლუციის მოედნები, მეტეხის ხიდის მიდამო და ა. შ. – თუ მასში „შეჭრილი“ არათანაზომადი

მახვილები კარგად მოფიქრებული, ოღონდ, ასევე ზომამოჭარბებული მოცულობებით „განეიტრალდეს“ თუ „შემოირაგოს“ (ასე „მუშაობს“ რეკონსტრუქციის შემდეგ, ჩემი აზრით, სასტუმრო „ივერია“ ვარდების რევოლუციის მოედნის ყურეში, ამდაგვარი რამ აქვს მოაზრებული ბ-ნ გ. აბულაძეს ქეთევან დედოფლის მოედნისთვისაც). ამდენად, ჩვენ, სხვა ყველაფერთან ერთად, ხელოვნებათმცოდნეობითად გვაქვს გასაფიქრებელი თბილისის ხუროთმოძღვრული სახის, როგორც გერმანელები იტყვიან „შტადტ-ბილდის“ აწინდელი მდგომარეობა, რაც, თანაცვე, ისტორიულ განასერში დანახვასაც მოიცავს.

უკანასკნელი მოცემულ შემთხვევაშიც გარდუვალია, მეტიც, იქნებ, მომეტებული სიმწვავით მოსათხოვიც. საქმე შემდეგია: თუ ძველ ფოტოსურათებს, თუგინდ, 1898-1900 წლების გადაღებულ ვრცელ, პანორამულ ხედს დავაკვირდებით[14], ძნელია, არ დაგებადოს ეჭვი, ეკუთვნის კია ეს არემარე საერთოდაც ძველ თბილისს. ვგულისხმობ არა ადმინისტრაციულ დაყოფას, რაც რუკების გადათვალიერებითაც გაირკვევა, არამედ, თუ ასე შეიძლება ითქვას, „არქიტექტურულ საზღვრებს“. კალა იქნება, მთაწმიდა, კუკია-ჩუღურეთი თუ ავლაბარი, ქუჩაბანდებს თუ ბოლომდე გავუყვებით, ვნახავთ, რომ ძალზე ხშირად განაშენიანება თითქოს განილევა, „იძენძება“, კარგავს მოწესრიგებულ სახეს. ეს გარემოება, იმის გათვალისწინებითაც, თბილისის გარეუბნების ნახევარი მაინც, მისი მთა-გორიანობის გამო, პირდაპირი აზრით, თავზე რომ დაგვცქერის, საცა სამართალია, ჩვენი „არქიტექტურული საზოგადოების“ თუ ქალაქის მესვეურთა საგანგებო ზრუნვის საგანი დიდი ხანია უნდა გამხდარიყო – მაგრამ ეს აქ განსაბჭობი ვერ იქნება. ახლა საყურადღებო, აი, რაა: ასეთივე „აშლილი“ ჩანს ასი წლის წინანდელი მდგომარეობით ჩვენი სამსჯელო მონაკვეთიც. სწორედაც ზედ შერკალვასთან ისნის მჭიდრო განაშენიანება ერთბაშად წყდება, თითო-ოროლა კენტად მდგომი „თბილისური“ სახლის გარდა, აქ, აშკარად ახალი აშენებული და აშკარადვე სახაზინო ზორბა შენობები ჩანს, მათ იქით ბევრი უშენი ნაკვეთიც (მაგ., არსებითად ტრიალ მინდორში აღიმართება წმ. გრიგოლ განმანათლებლის 1895 წლის მერე აშენებული ეკლესია)[15] – თუ ასეა, წამოიჭრება კითხვა, უადგილო ხომ არ არის პირდაპირ არგუმენტად ისნის არქიტექტურის თვისებრიობის მოტანა, შესაძლოა, სულაც მის გარეთ ასაგები შენობის ბედის გადაწყვეტისას. საკითხი, რა უნდა ჩაითვალოს,

[14] იხ. მაგ., თ. გერსამია, *ძველი თბილისი*, თბ., 1984, სურ. 62 – შდრ. იქვე, სურ. 61.
[15] მის შესახებ: მ. ლილუაშვილი, თბილისის XIX საუკუნისა და XX საუკუნის დასაწყისის სომხური საეკლესიო არქიტექტურა, კრ-ში: *არქიტექტურა და იდენტობა. საეკლესიო მშენებლობა თბილისში (1801-1918)*, თბ., 2016, გვ. 122-123, სურ. 86-88.

რა კიდევ არა ამა თუ იმ ისტორიული უბნის კუთვნილებად, სხვაფრივაც საყურადღებო რომაა, თუნდაც, შემდეგი რამ გვეუბნება: „პანორამა-თბილისის“ გეგმის ერთ-ერთი შემადგენლის, სალალაკის ქედზე გადამჯდარი სასტუმროს გაჩენის მთავარი საფუძველი სამართლებრივად კალას მითვლილი რამდენიმე ქოხმახის არსებობა გახდა, ამ დროს კი, არათუ ვერავინ შეუდგება იმის მტკიცებას, ისინი ხუროთმოძღვრული თვალსაზრისით ამ უბანში შედისო, ეს სახლაკები, როგორც ძველი თბილისის იერის შემრყვნელ-დამაკნინებელი, მოსაცილებელიც გახლდათ... ამრიგად, თავს იჩენს კიდევ ერთი საჩხრეკ-გადასაწყვეტი, ხელოვნების საისტორიო გამოკვლევის კიდევ ერთი ასპარეზი.

ამისა თუ იმ უბნის მახასიათებლების, მათი გასრულება-განვითარების ბოლომდე გამოუწვლილველობას უნდა ჰქონდეს წილი ბოლო ხანს, 2016 წლის დეკემბრის უარყოფით გადაწყვეტილებაში, რომელიც იქნა გამოტანილი ალ. ჭავჭავაძის ქუჩის ზემო წელში ასაშენებელი სასტუმროს თაობაზე. არსენას ქუჩასთან გადაკვეთის აღმა, მორღვეული უსახური სახლის ჩამნაცვლებელი ეს შენობა სწორედ იქ უნდა განთავსებულიყო, სადაც ქუჩა-შესახვევები ფერდობს აუყვება რა, შეფენისას ირევა, ალაგ არათუ მანქანისთვის, ფეხმავლისთვისაც ძნელად სავალ ბილიკებად გადადის, რაც, სხვათა შორის, საჩქაროდაა მოსაგვარებელი, რადგან მთაწმინდის კალთაზე უკვე საკმაოდ გვაქვს რაიმე ერთიანობად მოუყვანელი უახლესი ნაშენი. ამის თაობაზე, გავიმეორებ, იქნებ, ვინმემ რამე იცოდეს, დაწერილ-დასტამბული კი არაფერი ჩანს, თუმცა კი, ამ ჯერზე ვერ ვიტყვი, რომ ეს, თუ რამ სხვა, მაგებინებდეს, რას ემყარება მერიის შესაბამისი საბჭოს მსჯავრი. ზემოთ მუდამ ვამბობდი, შემფასებელთა ყოყმანისა მესმის-მეთქი, მოცემული პროექტის ათვალისწუნება კი ჩემთვის სრულიად გაუგებარია.

აი, როგორია, ნიშანდობლივ, ბ-ნების ნ. სეფისკვერაძის და დ. ელიკაშვილის ეს, ჩემ მიერ გადმორჩეულთაგან, ბოლო მონაფიქრი. სასტუმრო საკმაოდ ფიცხელ შეღმართზეა შედგმული, რის გამოც სართულიანობა (ქვედა ბოლოში – ოთხია) ზემოთკენ კლებულობს. სულ წინ, წინამორბედი შენობისგან დატოვებულ ცალსართულიან სადგომზე ღია კიბის პირველი, წინვე წამოსული მუხლია დაბჯენილი, რომელიც ზედ სახლზე მიდგმული, თხელ დგარებზე გადაყვანილი შემდგომი მარშებისკენ მიემართება. ძირითადი მოცულობა მუქი მზიდ-საზიდი კონსტრუქციების „ჩონჩხად“ წარმოგვიდგება, რომელიც ქვედა სართულზე ასეთივე მუქი ზედაპირებით, ზემოთკენ კი, ბანური სახურავის მოზღუდვის ჩათვლით, ზედაპირდახორკლილი მინისებრი ფილებითაა

შევსებული, რომლებშიც ღამ-ღამობით შიგნიდან შუქი სჭვივის. მთავარი, ქუჩისპირა ფასადი სამწახნაგათა წყებად ეწყობა, რომლებზედაც მაღალი, მუქ ალათიანი სარკმლებია დატანებული. „განაჩენი“ ამ შენობის მიმართ ვითომდა ამ უბნისთვის მიუღებელი გადაჭარბებული მასშტაბურობის გამო იქნა გამოტანილი. ჩემს თვალში ეს პირწმინდა გაუგებრობაა. დავიწყოთ იმით, რომ ალ. ჭავჭავაძის ქუჩაზე – მაშინაც, თუ არად ჩავაგდებთ აქვე, ღობის მიღმა მდგომ უშველებელ საბჭოურ სასკოლო ნაგებობას, – თუ მეტი არა, არანაკლები სიგრძე-სიმაღლის არაერთი შენობა გვაქვს. ამას გარდა, კუთხეზე, აღმართის დასაწყისში თითქმის რომ „კოშკურად“ ამართული და ზემოთკენ სიმაღლედაკლებული სახლები ვერე-მთაწმინდაზე არცთუ გამონაკლისია. მთავარი კი ისაა, რომ, როგორც ეტყობა, შეუნიშნავი დარჩა ბევრი რამ, რითაც დაპროექტებული ნაგებობა საერთოდ XIX საუკუნის თბილისურ, სახელდობრ კი, ახლომდებარე სახლებს ეხმიანება. მუქი „ჩარჩო“ მინისებრი შევსებით, მაგალითად, მუშარაბებსაც მოგაგონებთ და შუშაბანდებსაც; დაწახნაგება ერკერების ასოციაციას ბადებს და უშუალო სიახლოვეს მდგომ მომცრო სახლებთან მოსალოდნელ კონტრასტულ დაპირისპირებასაც არიდებს მას; ფილების „კენჭოვანი“ ზედაპირი ნაძერწ „რუსტიკას“ წააგავს და მათ შორის სარკმლების რიტმიც გარშემო შენობებისას ენათესავება; ჩვენებური ეზოების აივან-ასასვლელების პირდაპირი „ალუზიაა“ სახანძრო კიბე, თანაცვე, კუთხეზე სასურველი, მსუბუქ-გამჭვირვალე, ამასთან კი, ვერტიკალებით გაჯერებული მახვილის შემქმნელიც. სწორი გითხრათ, არც კი ვიცი, ამაზე მეტი არქიტექტორებს კიდევ რა უნდა მოვთხოვოთ...

კარგად მაქვს შეგნებული, ჩემი განსჯანი მრავალთათვის, მათ შორის, ალბათ, ჩემთვის ფრიად პატივსაცემი ადამიანებისთვისაც, რბილად თუ ვიტყვი, საკამათო რომ იქნება. იმის იმედით კი ვარ, გარჩეული პროექტების მხატვრული რაგვარობის განსაზღვრისას დიდად სადაო არაფერი გამეპარებოდა ანუ, სხვაგვარად თუ ვიტყვით, ხელოვნებათმცოდნის მთავარი სამუშაო, მხატვრული ნაქმნის დახასიათება პროფესიულ დონეზე მექნება შესრულებული. ოღონდ, ამჯერად, საკეთებლად ხომ შეფასება მაქვს, რომელიც უცილობელი, თავში როგორც ითქვა, ძვირად თუ შეიძლება იყოს. რასაკვირველია, არც მქონია აზრად საბოლოო, სიტყვაშეუბრუნებელი მსჯავრის მიგნება, არც საკუთარი შეუცდომლობის რწმენა მქონია როდესმე. ჩემი მიზანი ბევრად მარტივი გახლავთ – ვაჩვენო, რომ მარტივი, თითქოსდა, „ობიექტური“ კრიტერიუმები უზოგადეს მაორიენტირებლად თუ გამოგვადგება და ყველა

ცალკე შემთხვევაში, ზუსტად ისევე, როგორც რესტავრაციასა ანდა მედიცინაში, სხვა, წინდაწინ ძნელად გამოსაცნობ მხარეებსა თუ ძალთა ტოლქმედებს უნდა მიექცეს ყურადღება. ასეც შეიძლება გამოითქვას: ყოველ ჯერზე, ამა თუ იმ გარემოს თვისება-თავისებურებებსაც უნდა ჩავუჯდეთ და ამა თუ იმ ჩანაფიქრისასაც – მით უფრო, თუ ის მართლაც ნაფიქრია, რის მაგალითადაც მეჩვენება ბ-ნების ნ. სეფისკვერაძის და დ. ელიკაშვილის ნამუშევრები, რომელნიც ამიტომაც აღმიძრავს ფიქრს და ფიქრის სურვილსაც. ყოველჟამ კერძოობითი გარემოებების ჩაკირკიტებით შესაძლებელი უნდა გახდეს, ჯერ ერთი, იმ დამატებითი საზომების მოძიება, რომელნიც დაზუსტებით დაგვანახებს შემოთავაზებულის ღირსება-ნაკლოვანებებს და საბუთიანობას შემატებს ჩვენს დადებითსა თუ უარყოფით დამოკიდებულებას. და მეორეც, არც ისაა გამორიცხული და შეუძლებელიც ოდნავადაც არ არის, ნაწილობრივ-ინდივიდუალურის გამოდევნებით, დროთა განმავლობაში, ახალი ზოგადი პარამეტრებიც შემუშავდეს.

არის კი ერთი, საამისოდ აუცილებელი პირობა – აზრთა მუდმივი გაცვლა-გამოცვლა, თან უბრალოდ შეხედულებათა შეჯახება კი არა, ერთი და იმავე ლოზუნგისებრი დებულებების გამეორებით, ახალ-ახალი კითხვების დასმითა და მათ საპასუხოდ ახალივე არგუმენტების გამოძებნით. ასეთი საუბარი, რომელნიც ანალიზური ოსტატობის კიდევ და კიდევ დახვეწასაც მოიტანს უთუოდ და პოლემიკურისაც, ბევრნაირად შეიძლება წარიმართოს და კარგი იქნებოდა, თანადროულად სხვადასხვა სახითაც. რომელიღაც ხუროთმოძღვრული იდეის ავ-კარგის ნათელსაყოფად, ეგების, საჯარო პაექრობა უფრო გამოგვადგეს, სხვის გასაგებად – ბეჭდური სიტყვისგება ან, საერთოდაც, უახლესი ინტერნეტული საშუალებები. ასეცა და ისეც, წარმატების მისაღწევად მიუცილებელი საჭიროებაა, რაგინდა იყოს მკვახე შეძახილსაც სარჩულად კეთილგანწყობა ჰქონდეს და რაოდენ გინდა მოზღვავებული გრძნობა ლოგიკურ დასაბუთებად გადმოიშალოს. თუკი ეს გამოგვივა ოდესმე – ღმერთმა ინებოს, არც ისე შორეულ მომავალში, – იქნებ გაგვიჩნდეს არა დაპირისპირების (თანმდევი გადაჭარბება-წატყუილებით), არამედ ბაასის სივრცე, სადაც სხვადასხვა მოსაზრება საერთო, ურთიერთმისაღებ ენაზე გამოითქმება, კამათის შედეგად კი, როგორც ოდესღაც ხდებოდა, ჭეშმარიტება დაიბადება.

# სახვითობის გზაზე

(*თვალსაზრისი, გია ბუღაძე – 60,* 2016, გვ. 7-20)

არა მგონია, თუგინდ ერთი ნარკვევი არსებობდეს ბოლო ათწლეულების ჩვენებურ სახვით შემოქმედებაზე, რომელშიც არ იყოს ნახსენები 1985 წელს, მაშინდელ „მხატვრის სახლში“ გამართული გამოფენა „ისტორიიდან“ და ის ჩვენს სახელოვნო ცხოვრებაში ერთგვარ მიჯნადაც არ იყოს აღიარებული. მართლაც, მაისის იმ დღეებში ქართულმა საზოგადოებამ არა მხოლოდ ორი ანგარიშგასაწევი მხატვარი, გია ბუღაძე და ლევან ჭოლოშვილი აღმოაჩინა, არამედ, გაცილებით მეტიც შეიტყო. ნათელი შეიქნა, რომ ჩვენებურ ფერწერაში მობრუნდა თხრობითი შინაარსი, რომელიც 25-ოდ წელი ან საერთოდ აღარ ჩანდა (მაგ., ე. წ. ორმოცდაათიანელებთან) ან კიდევ მეტაფორულ-ალეგორიული სახეებით თუ მოგვევლინებოდა (როგორც, თუნდაც, ნ. იგნატოვთან, ანდა თ. გოცაძესთან); რომ ისტორიული სურათი შეიძლება არც დოკუმენტური (თუ ფსევდოდოკუმენტური) რეკონსტრუქციის მჩემებელი იყოს (როგორც XIX ს-ის ბევრ ევროპულსა თუ რუსულ ტილოზე), არც ხოტბით-განყენებული (ასეთია მაგ., ვალ. სიდამონ-ერისთავის ნამუშევრები, თუ დავ. გაბაშვილის „თამარ მეფე“), არც ზღაპრულ-მითოსური (როგორც ლადო გუდიაშვილთან, თუ სევერიან მაისაშვილთან) – არამედ, შესაძლებელია, თურმე, ოცი, ერთი, თუ ნახევარი საუკუნით ადრე მომხდარი ამბები უშუალოდ, ახლობლად იყოს განცდილი და ამის წყალობით ჟამსგარეთი, შესაბამისად კი, მარად თანადროულიც გახდეს; რომ „ხედვა“-ხელწერით ეგზომ განსხვავებულ მხატვრებს რაღაც ისეთი სიღრმისეული აქვთ საერთო, რაც გარკვეული მიმართულებისა თუ მიმდინარეობის არსებობას მოწმობს.

მაგრამ ყოველივე ეს ყველასთვის როდი იყო ახალი და მოულოდნელი. ხელოვანთა და ხელოვნებათმცოდნეთა ვიწრო წრე საიმდროოდ უკვე რამდენიმე წელიწადია გაეტაცებინა ძიება-მისწრაფებებს, რომელთა გეზი არ ემთხვეოდა იმჟამად წამძღოლ შეხედულებებს. თუ წი-

ნამორბედი თაობა „სოციალისტური რეალიზმის“ ფუტურო „სიუჟეტურობით“ გაბეზრებული, სიტყვიერად მაინც, უპირატესობას „წმინდა“ სახვითობას ანიჭებდა, 1970-იანი წლების შუახანა-მიწურულის ახალგაზრდებმა წინ სულიერ-აზროვნებითი საწყისი დააყენეს; თუ წინამავალთათვის ამოსავალი XIX-XX საუკუნეების ფრანგულ-პარიზული მხატვრობა იყო იმიტომ თუნდაც, რომ მათთვის ყველაზე მისაწვდომ მოსკოვისა და პეტერბურგის (იმხანად – ლენინგრადის) მუზეუმებში სწორედ იქაური ნაწარმოებების საუცხოო კოლექციაა, იმპრესიონისტებიდან ფოვისტ-კუბისტების ჩათვლით, ახლა თვალსა და გულს შუასაუკუნოვანი, უწინარესად ქართული მოხატულობა-ხატებიც იტაცებს, გერმანელი რომანტიკოს-ნეორომანტიკოსებიც, ინგლისელი პრერაფაელიტებიც, დაბოლოს, „პოსტმოდერნისტი“ ამერიკელებიც. თუ „უფროსებს“ მსოფლმხედველობა დიდწილად მომატერიალისტო-მოჰედონისტო ჰქონდათ, „უმცროსების“ მსოფლხატი უფრო რელიგიურია, ქრისტიანულად შეფერილიც.

ამ გზაზე შემდგართა შორის გამორჩეულთაგანი იმთავითვე 1985 წლის გამოფენის მომავალი „გმირები“ გ. ბუღაძე და ლ. ჭოღოშვილი იყვნენ. ისე მოხდა, რომ ორივე საკმაოდ ადრე გავიცანი და საკმაოდ კარგადაც. ლევანის და ჩემი სტუდენტობა თბილისის სამხატვრო აკადემიაში თითქმის თანხვდენილი გამოდგა, მისი მეუღლე ხელოვნებათმცოდნე, ე. ი. ასევე ჩემი თანამოსწავლე გახლდათ; მერე და მერე სხვა მაკავშირებლებიც წარმოჩინდა, ადამიანურ-პიროვნულიც და განწყობა-განწყობილებითიც. აი, გია ბუღაძეს კი (მართალია, მას კარგა ხანია ეკუთვნის „გიორგიდ“ იწოდებოდეს, მაგრამ აკი თქმულა ჩვენში, „ჩვეულება რჯულზე უმტკიცესიაო“), ჩემს მსმენელთა რიცხვში შევხვდი. მასწავლებლობა ძალიან ადრე 41 წლის წინ დავიწყე და მხატვრების ერთ-ერთ ჯგუფში, რომლისთვისაც მომიწია ქართული ხელოვნება გამეცნო, ჩემი თანამოთაობენი დამხვდნენ – სხვებთან ერთად კი, გიაც. ჩემს ახლგაზრდობაში და, ვეჭვობ, ახლაც, ფერწერა-გრაფიკა-ქანდაკების განხრის სტუდენტები ჩვენს ეროვნულ მხატვრულ დანატოვარს, უმრავლესად არც სწავლობდნენ და არც სწყალობდნენ. არის, ოღონდაც, გამონაკლისებიც, და იმათგანი იყო გია ბუღაძეც (მერაბ აბრამიშვილიც, ლევან ლაღიძეც, ნანა ყუფარაძეც). იგი არა მხოლოდ დიდი გულისყურით ეკიდებოდა ჩვენს სამსჯელოსა და სათვალიერებელს, მასში ჩაძიებითაც გარკვევასაც იყო მოწადინებული – სვამდა კითხვებს, გამოთქვამდა ვარაუდებს, იძლეოდა შეფასებებს... ერთი სიტყვით, სწავლება-მოსმენის მიღმა ურთიერთობაც გაიბა, რომელიც მცირედი შუა-

ლედით შემდგომაც გაგრძელდა. ჯერ იყოდა, გიას პირველი საჯაროდ გამოფენილი სურათები ვნახე, ცოტა ხანში კი, შესაძლებლობა მომეცა, მის „სამზარეულოშიც“ ჩამეხედა, ვწვეოდი მას ფერწერის სახელოსნოში, თუ მის საკუთარ სამუშაო ოთახში პ. ინგოროყვას (იმ დროს – ჯერაც ძერჟინსკის) ქუჩაზე. რა თქმა უნდა, ახლად დასრულებული, თუ სულაც ჯერეთ დაუბოლოვებელი ნამუშევრების დათვალიერების გარდა, ჩვენ ბევრსაც ვსაუბრობდით და რაზე აღარ – წინანდელსა თუ აწინდელ ხელოვნებაზე, რწმენა-ურწმუნოებაზე, ჩვენი ქვეყნის ნამყოსა და მყოფადზე. ამ შეხვედრებისას დამიდასტურდა და განმიმტკიცდა მანამდელი შთაბეჭდილება გიაზე, როგორც ფართო თვალსაწიერის, მეტის და მეტის მოსწრაფე ადამიანზე, დაუღლელ მკითხველსა და მუსიკის დაუქანცველ მსმენელზე (1970-1080-იანი წლების მიჯნა ხომ ბედნიერი შუალედი იყო „ბითლზებისა“ და მათზე კიდევ უფრო ხმაურიან მომღერალ-გიტარისტ-მოდაფდაფეთა კულტებს შორის, როდესაც შეიძლებოდა, მაგ., თბილისის უნივერსიტეტის დარბაზში ფ. შუბერტსა და გ. მალერზე ახალგაზრდების საუბრისათვის მოგეკრა ყური). და ასეა ეს დღევანდელ დღემდე და, უთუოდ, კვლავაც ასე იქნება. ბუნებრივია, ყოველ ჯერზე სიტყვა გიას საკუთარ მიზნებსა და მისწრაფებებზე, ჩვენი ხელოვნების იმდროინდელ ვითარებაზეც ჩამოვარდებოდა ხოლმე. ამ საუბრებისას გამოიკვეთა, რომ მას, და არა მხოლოდ მას, აზრის გამომაჩენელი იდეალების დამამკვიდრებელი მხატვრობისაკენ მიუწევს გული და ესაა სწორედ, რასაც იგი, და მთელი რიგი სხვა, მისი მეტ-ნაკლებად თანამოაზრე ხელოვანი, თავის საკეთებლად რაცხს. მაშინ მეგონა და ახლაც ამავ აზრის ვარ, არსებითად, რომ ჩვენ გარშემო, თუნდაც ვიწრო წრეში, ისევ მოძლიერებულიყო რომანტიკულობის სულისკვეთება: აბსოლუტურის, უპირობოდ ღირებულის, წარუვალის მძაფრად განცდისა და მისი ერთგულება-მსახურებისკენ აზრით ლტოლვა. მხატვარს, შეიძლება ითქვას, როგორც ყოველთვის, საკუთარ ეროვნულში საყოველთაოსა და ზეჟამიერის მიგნება-გადარჩენის მოთხოვნილების გაღვივებაც სდევდა თან. რა დასამალია, ასეთივე გახლდათ ჩემი ნაგრძნობ-ნანატრიც და სულაც არ ყოფილა უსიამოვნო თანამოაზრეთა მთელ გუნდს გადასწვდომოდი. რასაკვირველია, იმის სურვილიც გაჩნდა, ამ ერთობის შესახებ სხვებსაც შეეტყოთ და, ეგებდა, გაეზიარებინათ კიდეც ჩვენი გულისნადები. ვერ კი ვიტყვი, ამის ძალიან გვეიმედებოდა-მეთქი.

საქმე ისაა, რომ ჩვენში საიმდროოდ უკვე საკმაოდ მძიმე გამოცდილება დაგროვილიყო. 1970-იან წლებში „შემოქმედებითი“ თუ „გონებრივი“ დარგების არაერთ ახალგაზრდა მუშაკს მოსდომებია შეკავ-

შირება, იმგვარი გაერთიანების შექმნა, რომელიც მარტოოდენ ლიტონ კეთილგანწყობასა თუ ურთიერთშეჩვევაზე კი არა, რამ ისეთ, ილიასი არ იყოს, „საერთონი ალაგზე“ იქნებოდა დაფუძნებული, მერე და მერე, ერთიც ვნახოთ, მრავალთ რომ მოიზიდავდა და საზოგადოებრივი ქმედითობის ძალას შეიძენდა. ამას ვინ შინაურობაში ცდილობდა, ვინ (მაგ., ბიძინა ჩოლოყაშვილი, ან გიორგი მარჯანიშვილი) სხვადასხვა, თუნდაც „ახალგაზრდა მეცნიერთა“ სახელმწიფოსგან ნებადართული სტრუქტურის შიგნით. და როგორც წესი, ყველა ეს წამოწყება კერძო საუბრებისა თუ რამდენიმე, არაფრის, სულ ბევრი, მცირედის მომტანი სხდომის იქით არ წასულა. მიზეზი მარტივიც იყო და ძნელად დასაძლევიც – გათითოკაცება ჩვენი უკვე დაშლილი სოციუმისა და მისი თანმხლები ურთიერთისადმი უნდობლობა, აქამდე მოურჩენელ ჭირად რომ მოჰყვება ჩვენს ყოველდღიურობას. ამიტომაც ჩვენი უახლესი რომანტიზმი თუ ნეორომანტიზმიც, კაეშნიან ოცნებად განქარდებოდა, თუ არა გია ბუღაძე. თავიდან, აბა, საიდან მეცოდინებოდა, ასე იმპულსურ-არტისტული, თავისი მონაფიქრითა, გინდა, რიჰარდ ვაგნერის მუსიკით გატაცებული ადამიანი საზოგადო ქმედების ეგზომი წყურვილით თუ იქნებოდა დაჯილდოებული. მალე დავრწმუნდი, რომ უკეთუ რასმე საჭიროდ ჩათვლიდა, გია არ უყურებდა, შეიძლება ითქვას, არც სცნობდა დაბრკოლებებსა და ხელისშემშლელ გარემოებებს, მოხელეთა ამრეზილობა იქნებოდა ეს, თუ ხელოვანთა იჭვნეულობა. მისაღწევის აუცილებლობის რწმენით აღძრულმა ენერგიამ შეაძლებინა მას მოეწყო მომცრო ჯგუფური გამოფენები მომცროსვე, „მეორეხარისხოვან“ დარბაზებში (მაშინდელ „ხელოვნების მუშაკთა სახლში“ ივ. მაჩაბლის ქუჩაზე, მხატვრის სახლის პატარა სივრცეში ქვაშვეთის ეკლესიის ჭიშკრის მოპირდაპირედ), სადაც მიზანსწრაფვათა სიახლოვეც ჩინებულად გამოჩნდა და, რას იზამ! – გრძნობიერებისა და განსჯისმიერი დამაშორიშორებელიც. ამიტომ იყო, რომ თუმცა ზემოხსენებული გამოფენის, „ისტორიიდან“, გასამართად გ. ბუღაძემ არაფერი დაზოგა, არც ღონე და არც ნერვები; თუმცა, მისი ხმაურიანი წარმატება თითქოს სულ სხვის რისამე მომასწავებელი უნდა ყოფილიყო, არა მგონია, გიასა თუ ახლოს მყოფთაგან სხვას ვისმეს ელდად დასცემოდა, ის რომ გამოდგა ქართული ნეორომანტიზმის დასასრულის დასაწყისი. სწორედ მან ცხადყო, რომ თავად მის მონაწილეთა, თუ სხვა თანაგანმზრახთა – ქეთევან მატაბლისა, ლეილა შელიას, გია გუგუშვილის (უფროსი), ლევან ლაღიძის და ა. შ. – სავალი გაყრილა და დაქსაქსულა; რომ მაგალითად მუდამ შორს ეჭირათ თავი ირაკლი ფარჯიანსა და (ეს ცოტა მოგვიანებით გა-

მოაშკარავდა) მერაბ აბრამიშვილს. გულსატკენი ეს, რაღა თქმა უნდა, იყო, არკი უცაბედი და ყოველნაირი წინასწარგანჭვრეტილი ტკივილით შედარებით იოლად შესაგუებელიც. მით უმეტეს, რომ გიას, როგორც ქართველთ გვჩვევია (ხომ გახსოვთ, „აწმყო თუ არა გვწყალობს, მომავალი ჩვენია“) რამდენიმე ჯერაც სტუდენტი მხატვარი ეგულებოდა, ახლა უკვე ჩვენი ხელოვნების ისტორიაში „მეათე სართულის ჯგუფად“, იმ დროს კი „არქივარიუსებად“ წოდებული.

რამდენიმე წლის განმავლობაში გია ბუღაძე ნიადაგ მხარში ედგა ამ ნიჭიერ ახალგაზრდა ხელოვანთ თუ მათ შემაგულიანებელს, ხელოვნებათმცოდნეს, ფერმწერ-გრაფიკოსსა და პოეტს კარლო კაჭარავას, არაფერს იშურებდა, რათა სიტყვით თუ საქმით შეწევნოდა მათ. საბოლოოდ კი, მათ შორისაც განხეთქილებამ იჩინა თავი და, თითქოს, იმ პირველზე მძაფრადაც და მტკივნეულადაც. რაც უნდა ყოფილიყო ამ უსიამოვნების კერძო მიზეზი, მისი თავი - გამომწვევი, ასე ვფიქრობ, საბჭოური ყოფის მთლიანობაშია საძიებელი. უხისტესად „შეჭედილი“, ერთი ცენტრიდან მართული საბჭოთა იმპერია ძალიან ნაკლებად უშვებდა პიროვნულ, ერთი, გნებავთ, რამდენიმე პირის თაოსნობას. თავის პროფესიულ ასპარეზზე წვალება-წვალებით კიდევ შეიძლებოდა ხელის გამოღება, მაგალითად კონფერენციის მოწვევა ან, ვთქვათ, მუზეუმის დაარსება – ეს ხომ შეიძლებოდა ხელისუფალთათვის სასურველ, ვითომცდა „მჩქეფარე“ კულტურული ცხოვრების სურათში ჩაწერილიყო და პროპაგანდისტულადაც ყოფილიყო გამოყენებული. სხვათა შორის, ეტყობა შედეგიანადაც, რაკი დღესაც მრავალთ სჯერათ 1970-1980-იანი წლების „კულტურული აღმავლობისა“. არადა, სინამდვილე ისაა, რომ ყოველთვის, რომელსაც გინდათ ათწლეულში, მოიპოვებოდნენ ნიჭიერი ადამიანები, რომელთა ნაღვაწით შეეძლოთ თავი მოეწონებინათ და საშუალო დონის თანდათანობითი დაქვეითებაც დაეფარათ. თანადროულად კი ყოველთვის იძებნებოდა ამ „სასიქადულოთათვის“ ადგილის მიჩენის საშუალება – უწინარესად ყველა დარგში მისთვის შეუფერებელთა მომრავლების წყალობით. მათი არსებრივი წარუმატებლობა შურისა და ბოღმის ბოროტ ენერგიას ბადებდა, მის დამანგრეველ მოქმედებას კი წარმართვაც აღარ ესაჭიროებოდა. მაგრამ თუ კი ვისიმე განაფიქრი მეტ-ნაკლებად ვრცელ სამოქმედო არეს გულისხმობდა, ის ან გაჩენისთანავე მომგონის თავშივე იჩუტებოდა, ვითარცა რამ შეუძლებელი, ან კიდევ ძნელად გადასალახ კედელს შეასკდებოდა ხოლმე. და ამ მხრივაც, 1950-იანი წლების აქეთ მაინც, დიდად აღარ ყოფილა სავალდებულო „უშიშროების“ და მისთანათა ჩარევა (თუმცა კი,

მათ საამისო ხერხიანობა არ დაეწუნებოდათ). პრაქტიკული კეთება ხომ ამ დროისთვის უმჭიდროესად შეეზარდა კომუნისტურ ფუნქციონერობას (სხვაა, რომ ყოფილან კანტი-კუნტად ისეთნიც, ვისაც მაღალ-მაღალი თანამდებობები სიკეთის სათესად უნდოდათ) და მამულიშვილურად მოაზრეთათვისა კი, აქტივობა უბრალოდ საეჭვო გახდა. სავსებით რიგიან ადამიანებსაც უკვე მძიმედ სჯეროდათ, რომ შეიძლებოდა ვინმეს წრფელად სურვებოდა რამ სასხვისოდ ან საქვეყნოდ. „საზოგადო მოღვაწეობა“, აგრერიგად მნიშვნელოვანი და მრავლისმომტანი ჩვენი ქვეყნისთვის XIX საუკუნესა და XX საუკუნის დასაწყისში, ფაქტიურად ცარიელ განსაზღვრებად იქცა. ნაყოფს ამგვარი მდგომარეობისას ამჟამადაც ვიმკით, ახლაც „ქმედითთა“ დიდი უმრავლესობა, რბილად თუ ვიტყვით, სათუო ზნეობრივი ღირსებების პატრონია, ისინი კი, ვისაც მართლაც დიდისა და მაღლისთვის შესტკივათ გული, ჩვეულებრივ, სხვათა ყურამდე ნაფიქრის მიტანასაც ვერ ახერხებდნენ.

ასეა თუ ისე, „გვიანსაბჭოთა ხანაში“ აშკარად პოლიტიკურად მებრძოლ დისიდენტებზე გაჭირვებულ დღეში ისინი ჩაცვივდნენ, ვისაც, ასე ვთქვათ, „საზოგადოებრივი ინსტინქტი“ იმ ზომამდე მოსდგამდა, რომ არა და არ შეეძლოთ მხოლოდ კითხვასა და გაუთავებელ ლაპარაკს დასჯერებოდნენ. დისიდენტებს გმირების სახელი მაინც ჰქონდათ, მათზე მთელი ქვეყნიერების „უფლებათა დამცველნი“ ზრუნავდნენ, ესენი კი, იმდენიც არ იყვნენ, ეთმანეთს შეხიდებოდნენ, ბევრის თვალში კი, საუკეთესო შემთხვევაში, სასაცილოდ გამოიყურებოდნენ, თუ არადა, ვერმისანდოდ – ემანდ რა გამორჩენა ნებავთ ნახონო. დაუმატეთ ახლა ამას მოურევნელი კაცებრივი სისუსტეები – ერთმანეთის ვერგაგება, აქედან გამომდინარე გაუგებრობებითურთ, ენების მიტან-მოტანა, იმავ 1970-იანი წლების ბოლოდან ცილისწამების აქამომდე დაუწყვეტელ ღვარად მომსკდარი და შეგიძლიათ წარმოიდგინოთ, როგორ ულხინდათ, თუნდაც ზემოთ ნახსენებ ბ. ჩოლოყაშვილსა და გ. მარჯანიშვილს, რა ია-ვარდით მოფენილი შარა ედო წინ გია ბუღაძეს. უსამართლობა იქნებოდა ისიც არ გვეთქვა, რომ „აქტივისტებსაც“, გარშემომყოფთა სიზანტითა და გულცივობით გაბეზრებულთ, წამოსცდენიათ, რა თქმა უნდა, მოუზომელი სიტყვა; რომ უსაფუძვლო მდურვით შეწუხებულთ, თვითონაც გამოუთქვამთ უადგილო საყვედური, რომ დროდადრო თავდაცვა უნებურად სხვათა პირისპირ თვითდამკვიდრებად გადაქცევიათ; რომ ვერშესმენით დაღლილებს, მეგობრობად მოსჩვენებიათ ფლიდის დამტკბარი ტყუილი, მტრობად კი, კეთილისმსურველის ალალი რჩევა. და ესეც სიმწარეს მატებდა მათ სვესა და ბედს. პირადად გიას ისიც უშ-

ლიდა ხელს, რომ არც გულიდან ამომსკდარის, არც აღფრთოვანების დაოკება სჩვეოდა და არც წყრომის. ამასაც ხომ ვინ როგორ ჩამოართმევდა და ვინ როგორ. და რა ვიცი რად აღარ მოსჩვენებიათ მისი „ჯარასავით ტრიალი“, ხან რისიმე მიღწევის, ხანაც ვისიმე ხელშეწყობის დაუცხრომელი მცდელობა...

ყოველივე ეს უარყოფითი კიდევ მეტი სიძლიერითაც, ალბათ, გიას ცხოვრებაში ოცი წლის მერე შენივთდა, როდესც მას თბილისის სამხატვრო აკადემიის რექტორობა მოუწია. ახლო მომავალში უსათუოდ უკეთ დავინახავთ, რა გაკეთდა და რა კიდევ ვერ იმ ხანებში, ვინ რა შეძლო და ვის რა შეეშალა. ერთი კი უნდა გაიხსენონ ჩემმა თანამოთაობეებმა და ჩვენზე უფროსებმაც, ვიდრე „ძველ აკადემიაზე“ დარდიან უბნობას წამოიწყებდნენ. 2000-იანი წლების დასაწყისში ჩვენი სასწავლებელი 50 წლის წინანდელის ლანდიღა იყო და არცთუ მარტო გამოყინული და ჩამოფხავებული, დაკნინებულიც – ნუთუ ყველას გადაავიწყდა ჩაშლილი მეცადინეობა, უმრავლესად მუშაობაზე გულაყრილი მასწავლებლები და ნებას მიშვებული სტუდენტები. რომ არა განათლების რეფორმა, თავისთავად აუცილებელი (სხვა საქმეა, რომ ხარვეზიანი და ბოლომდე მიუყვანელი) აკადემიის არსებობის ასე გაგრძელება მაინც ვერ იქნებოდა. გიას რექტორობის მამოძრავებელი ასეთი ვითარების გამოსასწორებლად გამიზნული უამრავი სხვადასხვა გეგმა და იდეა იყო, რომელნიც ოდნავადაც არ ყოფილა ვერგანსახორციელებელი, მრავალთა თანადგომასა და თანაგრძნობას კი ითხოვდა. ისინი კი კვლავაც, ფრიად ცოტანი აღმოჩნდნენ და არც ყველა მათგანი გახლდათ ჯეროვნად შორსმჭვრეტელი და მაღალმხედი, ზოგიერთი კი, მეტი თავგამოდებით უნებურად ხელისშემშლელიც გამოდგა. ასე რომ, „ობიექტური“ მიზეზების გარდა, ხან რის ვერგამოსვლასა და ხანაც რის მოუბოლოვებლობაში „სუბიექტურობასაც“ აქვს გვარიანი წვლილი – ვის დაუფიქრებლობას, ვის წყენას, ვის კიდევ – თავნათქვამობას. ასე განსაჯეთ, მოცემულ გარემოებებში გიას თითქოსდა უდავო ღირსებას, ჩანაფიქრთა სიუხვესა და მრავალფეროვნებას, აღმოაჩნდა ჩრდილოვანი მხარე – ირგვლივმყოფნი მუდამ როდი ამჩნევდნენ ახალი აზრის აღმოცენებას და, მას აყოლას ვიღა ჩივის, მანამდელის შეუსრულებლობას ლამისაა პირუმტკიცობად უთვლიდნენ.

ეგებ არც ღირდა გ. ბუღაძის „ფსიქოლოგიურ პორტრეტზე“ ამდენ ხანს შეყოვნება ზემონათქვამს რომ (ჩემი აზრით, ყოველ შემთხვევაში) უმთავრესთან, მის მხატვრობასთან არ ჰქონოდა კავშირი. ვეჭვობ, ვინმეს გამოპარვოდეს მისი შემოქმედების ორი „გამჭოლი“ თვისება – მისი

სურათების „გარეგანი ფორმის“ მუდმივი ცვალებადობა და „სერიულობა“. ცალკე აღებული არც ერთია მაიცადამაინც საკვირველი და არც – მეორე. „პროტეოსულობა“ ლამისაა ტიპიურიცაა XX საუკუნისათვის, სხვა თუ არაფერი (პ. პიკასო და ყველანაირი „პოსტმოდერნისტები“ იქით იყოს) მას ჩვენს „კლასიცისტად“ თუ „აკადემისტად“ გასმენილ სერგო ქობულაძესთანაც ნახავთ. სერიებად ხატვა ასე გავრცელებული, იქნებ, არც იყოს, ოღონდ არც ესაა რამ გაუგონარი, მეტადრე დაზგურ გრაფიკაში. ისიცაა, ფერწერაში ის ნაკლებად გვხვდება და თუ არის, ტილოები ზომით არც თუ დიდია ხოლმე (მაგ., უ. ჰოგართის „არამზადას ცხოვრების გზა“), მოზრდილები კი, ხუროთმოძღვრების სამკაულად თუ იქნება შეკვეთილ-გათვალისწინებული (მაგ., პ. პ. რუბენსის „ანრი IV-ის და მარია მედიჩის ქორწინება“). ხოლო გია რისთვისღა ხატავს წყებაწყებად დიდრონ და დაუკვეთავ ისტორიულ, ალეგორიულ, პეიზაჟურ ტილოებს? საზოგადოდ, სერიის დაწერისას მუხტი ხელოვანს შეიძლება სულ სხვადასხვანაირი ჰქონდეს – ამ წამს ხსენებული უ. ჰოგართი მორალისტ-მქადაგებლად გვაცნობს თავს. აი, ჩვენს დ. კაკაბაძეს კი, ასე მეჩვენება, ერთი ფრაგმენტით გამოსათქმელის ვერ ამოწურვის შეგრძნება აღუძრავს სურვილს ერთი მეორეს იმერეთისა და ბრეტანის ხედები, ბიომორფული თუ „კოსმიური“ აბსტრაქციები მიადევნოს. რაღაა გია ბუღაძის მცდელობის მაპირობებელი? ჩემი ფიქრის დვრიტა, სიმართლე ვთქვა, წლებისწინანდელი შთაბეჭდილებაა – „ქართლის ცხოვრების“ თუ „ათსამმეტ ასურელ მამათა“ რკალის სურათების თვალიერებისას თვალწინ მათ ჩამოსაკიდებლად „გამზადებული“ ვრცელი ინტერიერები მეხატებოდა, განიერი დერეფნები (კათოლიკურ სავანეებში რომ აქვთ ბერების მდუმარე ლოცვისათვის, იმდაგვარი), თუ შუქმრავალი დარბაზები. ჩემთვის ესენიცა და სხვანიც იმთავითვე არარსებული (ჯერ-ჯეროზით აუშენებელი) ნაგებობების მოხატულობა იყო და გული მეკუმშებოდა, ისინი სახელოსნოს, გინდაც, მუზეუმების სივიწროვეში „გამოსამწყვდევად“ რომაა განწირული. თუ არ მეშლება, მათი ასეთი „არქიტექტურისკენობა“ ჩემთვის თვითონ გიასაც დაუდასტურებია – ესეც ოდესღაც, ჯერ კიდევ იმ, უკვე, მადლობა ღმერთს, ჩავლილ საბჭოთა ხანაში. რაკი ეს ასეა, კიდევ ერთი ნაბიჯიც შეგვიძლია წავდგათ: სახუროთმოძღვრო გამოსახულება ოდითგანვე (რისიმე, თან) თანამედროვეთა თუ მომავალთათვის აუცილებლად არსებრივ-საცოდნელის მაუწყებელი ყოფილა. გიასთანაც შინაგან იძულებად რაც შეიძლება მეტთათვის ნაფიქრ-განაცადის განდობის მოთხოვნილებაა – ასე იყო ორმოცი წლის წინათ, ასეა ახლაც. სადარდებელიც (იქნებდა, საკუ-

თარი თავისთვისაც გაუმხელელი) მთელი ეს ხანი, ერთი და იგივე – გამგონის არყოლაა. არა, ხმის გამცემი და გულშემატკივარი არა ჰყავსო, ამას როგორ ვიტყვი, ყოველთვის კი მეგონა, რომ საოცნებოდ მას სულ სხვა რამ აქვს – არა იმდენად „ინტელექტუალების“, ანდა „ესთეტების“, არა მჩხრეკელების და გამრჩევების ყურადღება, არამედ გულისყური გულღიათა, მთელი არსებით რომ დაეწაფებიან ისტორიაში, მითოლოგიაში, საგნებსა თუ ბუნების სახილველებში დაფარულ ჭეშმარიტებას. ვგონებ, ვერნისაჟების სტუმრებზე მეტად იმგვარი ჩიტები და თევზები გაახარებდნენ, რომლებიც შორეულ წარსულში მდუმრად ისმენდნენ წმინდანთა ნაუბარს. რეალობა კი სულ სხვაა – ხელოვანის ნაგუმანევი და განააზრი დღეს ზერელე სიამოვნების, ანდა გონების ვარჯიშის საგნად თუ უნდათ.

პირველი დღიდან, ალბათ, არა, დიდი ხანი კია, რაც დავრწმუნდი, რომ გია ამ გაუცხოების დაძლევას, ყოველი ჩვენგანის გარშემომრტყმელი უჩინარი ზღუდის გარღვევას ლამობს. ამიტომაც იმარჯვებს ათასნაირ პირობითობას, უსაგნობიდან ვიდრე ძველი გერმანელებისდარ ზედმიწევნით ანასახამდე, ათასნაირ ხერხს – ფაქიზი ტონალური გადასვლებიდან, ვიდრე თითქმის პლაკატურ გამომსახველობით სიმწირემდე, ზეთით უმკვიდრესი წერიდან ფოტოანაბეჭდების უთანამედროვეს დამუშავებამდე. ამიტომაც არც ავეჯის მოხატვას იზარებს, არც წიგნების დასურათებას, არც შენობათა მოხატვას; ამიტომაც არასოდეს იცის მოსვენება და, პირდაპირი აზრით, ვერ უშვებს ხელიდან ფანქარს თუ ყალამს; ამიტომაც ვერ კმარობს მარტოოდენ თვალთხილულ სახებებს და თავის ექსპოზიციებს საგანგებოდ შერჩეულ ჰანგებს შეაშველებს ხოლმე; ამიტომ წერს კრიტიკულსა და თეორიულ ნარკვევებს, არც თავყრილობებს აკლდება და ტელეეკრანიდანაც საუბრობს, რადგან მიწყივ გაგებინებას და გაგონებინებას, დახშულ გულთან და გავერანებულ გონებასთან მიმყვანებელ გზას ეძიებს.

ამის გამოვეა, რომ თავად გია ბუღაძის მეტმა არავინ იცის, რას შეგვაგებებს მომდევნო გამოფენაზე და, ალბათ, არც თავად – იმის შემდგომ რა იქნება. ვერც იმას იტყვის ვინმე, როგორ დაგვირგვინდება მისი მცდელობა, ვინ, როდის და რას მოუწონებს და დაუწუნებს. უეჭველი ერთიღა არის: ვერავინ და ვერასდროს წარმოიდგენს გასული ორმოცი და მომავალი ათწლეულების ქართულ ხელოვნებას გია ბუღაძის ნახატების და ფერწერის, მისი ნაწერებისა და საქვეყნო ღწვის გარეშე.

# სახვითი ხელოვნება ალექსანდრე ქუთათელის რომანში – „პირისპირ“

(*ლიტერატურული ძიებანი,* XI, 2021, გვ. 208-226)

მომიტევონ ქართველმა ფილოლოგებმა, ხშირად კი მიფიქრია და წამომცდენია კიდეც – წაუკითხავი არის-მეთქი ჩვენი მწერლობა. რაღა თქმა უნდა, იმას როდი ვგულისხმობ, ქართველ მგოსანთა თუ პროზაიკოსთა წიგნებში არავის ჩაუხედავსო; მგონია კი, რომ მეტისმეტად ხშირად ან წმინდა აღწერითი ნაშრომები იბეჭდება, ან კიდევ ოდესღაც კრიტიკოსთაგან ცხელ კვალზე გამოთქმული, გარდუვალად დროის ვითარებით დაღდასმული მოსაზრება-შეფასებების გარდათხრობას ვჯერდებით[1]. არადა, თუ „ახალი თვალით“ შევხედავთ, არაერთ ლექსსა თუ მოთხრობას, ყოველგვარი „დეკონსტრუქციის“ გარეშე უამრავს რასმე შევიტყობთ, „წმინდა“ ლიტერატურული, გინდა სხვა თვალსაზრისით. ვგონებ, ასეთი „არაინტერპრეტირებულობის“ გამოა, ბევრი ღირსშესანიშნავი ნაწარმოებიცა და ხელოვანიც (თუნდაც არაერთგზის გამოცემული) ქართული კულტურული თვითცნობიერების მიღმა თუ არა, მის განაპირას რჩება. განა მათი სათანადო ადგილი აქვთ მიჩენილი, მაგალითებრ, ვასილ ბარნოვსა ან ნიკო ლორთქიფანიძეს, ლეო ქიაჩელსა ან სერგო კლდიაშვილს?

ამ ვითარებაში რა გასაკვირია, თუ არაა ჯეროვნად განხილულ-განბჭობილი ალექსანდრე ქუთათელის (ქუთათელაძე, 1898-1982) ვრცელი რომანი – „პირისპირ“[2]. მით უმეტეს არა, რომ 1910-

[1] არის კიდევ არსებული შეხედულების საპირისპიროს დასამტკიცებლად დაწერილი გამოკვლევები (მაგალითად, ილია ჭავჭავაძის ქრისტიანული მსოფლმხედველობის დასადასტურებლად უგულებელყოფილია მისი ნაწერების სოციალურ-კრიტიკული მხარე), რაც ერთ ცალმხრივობას მეორეს უნაცვლებს.

[2] ხელთ მაქვს გამოცემა: ალექსანდრე ქუთათელი, *თხზულებანი*, ტ. I-II, თბ., 1970-1972.

1920-იანი წლების მოვლენათა აღმნუსხველ ამ თხზულებაზე საბჭოურ ხანაში ოფიციოზური ხოტბა თუ ითქმოდა (რაც ყოველივე საგულისხმოს განზე დატოვებდა), დამოუკიდებელ საქართველოში კი საეჭვო და საჩოთირო მისი „საბჭოურობა“ გახდა. გამიგონია, რომ არსებულა რომანის პირველი რედაქცია, რომლის გამოცემაზე მწერალს „იდეური“ გაუმართაობის გამო ეთქვა უარი. მადლი იქნებოდა მისი დასტამბვა და ალექსანდრე ქუთათელის ნამდვილი თვალსაზრისის წარმოჩენა – რომანი ხომ ახლანდელი, „შეწითლებული“ სახითაც მრავლისმეტყველი და ბევრის მჩენია. ვერ თავსვიდებ მის მხატვრულ ავ-კარგზე ვთქვა რამე (მგონია თუმცაღა, მისი ღირსებანი „ნაკლს“ დიდად უნდა სწონიდეს) მხოლოდ ზოგიერთ შინაარსობრივ, ისტორიულსა თუ კულტურულ-ისტორიულ წახნაგზე მოგახსენებთ. თუნდაც პარტიულ-პოლიტიკური კუთხით რომ შევხედოთ: გმირი წიგნისა, კორნელი მხეიძე და მისი „მთხრობელიც“ კომუნისტ-ბოლშევიკებად წარმოგვიდგებიან; მაგრამ თუ პირდაპირი მსჯელობისა და „ლოზუნგური“ შეძახილების იქით, ასახულ სინამდვილეს შევხედავთ, მასში მიკერძოებას ნაკლებად თუ შევნიშნავთ. ფაქტობრივად არასწორი – უფრო ზუსტად საბჭოური „ისტორიის“ თარგზე შეკრეჭილ-შელამაზებული, – აქ ორიოდ ადგილი თუა. მაგალითად: თურქეთის ფრონტიდან მობრუნებული ჯარისკაცების მასა ნამდვილად არ ყოფილა რაღაც რაინდთა ლაშქრის მსგავსი, როგორც ეს რომანშია დახატული – დაშლილი ჯარი გაავებულ და უკიდურესად სახიფათო ბრბოდ ქცეულიყო... რა თქმა უნდა, 1921 წლის თებერვალში საქართველოში არც რამენაირი ამბოხება მომხდარა... ძირითადად კი ალექსანდრე ქუთათელი ჩვენ დაგვანახებს ბოლშევიკური უჯრედების მუდმივ მეცადინეობას ჯერაც ჩამოუყალიბებელი ქართული სახელმწიფოს შესასუსტებლადა და დასამხობად. ეს ამბები, რომელნიც რატომღაც დღესაც ძალზე იშვიათად თუ იხსენიება – იმიტომაც, ალბათ, რომ მოსაგონარად უსიამოვნოა, – ხოლო სინამდვილეში მრავალმხრივაა საყურადღებო: იმასაც ნათელჰყოფს, რანაირად ირჯება რუსული (სულერთია, მონარქიული, „წითელი“ თუ სხვა) საიდუმლო სამსახურები და ჩვენებური „მეხუთე კოლონა“; იმასაც, რა მოხდა XI არმიის შემოსვლისას. ნათლად ჩანს, როგორ იმართებოდა გლეხთა აჯანყებები (მათ რიგში უნდა ვათავსებდეთ 1920 წლის ე. წ. ოსეთის ვითომცდა ეროვნულ გამოსვლებს, რომელიც აბოლოვებსღა

რაჭა-ლეჩხუმის, აფხაზეთის, დუშეთის[3], სამეგრელოს ამბოხებათა რიგს) თუ შეთქმულებები და ისიც, მათ რა შედეგი მოიტანეს – წითელი ლაშქრის შემოჭრის თანამდევად ქართული ჯარიდან რიგითთა მრავლად გაქცევა და გლეხობის გვარიანი ნაწილის „განმათავისუფლებელთა“ მხარეს დადგომა. უკანასკნელი, მართლაც ძლიერ სამწუხარო ამბები ჩვენს ლიტერატურაში მკრთალად თუ გაკრთება, უეჭველი სიმართლე კი უნდა იყოს. ჯერ კიდევ 1950-1970-იან წლებში დედაჩემის ბიძა, არჩილ ნიჟარაძე (1900-1978) საქართველოს დამოუკიდებელი რესპუბლიკის ხანაში სტუდენტი, 1921-ში საარტილერიო ნაწილში მივლენილი, მიამბობდა: თბილისი რომ დავტოვეთ, სტუდენტები და გიმნაზიელებიღა დავრჩით, გლეხკაც-რიგითებმა მიგვატოვესო. არსებითად, ამით ხსნიდა იგი – და ეს გარემოება დიახაც ანგარიშგასაწევია, – ქართული სარდლობის მარცხს (გენერალი გ. კვინიტაძე, როგორც ცნობილია, მცხეთასთან გამაგრებას აპირებდა, თუმცა კი – იქით იყოს მისი მოქმედების სისწორე, ჩვენებური სამხედროების უმრავლესობის მიერ უარყოფილი, – ლიხსაქეთ არსად შეჩერებულა). სოფიო ჩიჯავაძე-კედია ლტოლვილი მთავრობის ქუთაისში ყოფნის დღეების გახსენებისას, გაკვრით წერს: „ჯარს აღარ უნდოდა ბრძოლა, სახლისაკენ იწევდნენ, გამართული იყო ფრონტზე მიტინგები“[4]. იმავ დროს როგორც დამფუძნებელი კრების წევრი მიხეილ (მიხაკო) წერეთელთანა და თედო ღლონტთან ერთად ნოე ჟორდანიასთან მოსალაპარაკებლად ბოლშევიკთაგან წარგზავნილი გერონტი ქიქოძე, აი, რა სურათს აღწერს: „კავთისხევში გლეხებს სოფლის მოედანზე მოეყარათ თავი.. როგორც ეტყობოდა, გლეხკაცობის თანაგრძნობა უკვე ახალ რეჟიმს ეკუთვნოდა... ქარელში თუ გომში ერთი გზად მიმავალი გლეხი შეჩერდა და რუსულად წამოიძახა: ძირს სიმინდის რესპუბლიკა! – ვის დასცინის, თავის თავს, – იკითხა გაოცებულმა რუსმა ოფიცერმა... ლიხის სადგურში... ერთმა ახალგაზრდა ოფიცერმა გვითხრა, წითელი არმიის ძალა მის მონოლიტობაშიაო; რაც შეეხება ქართველ ჯარს, მას ძალიან კარგი მეთაური ჰყავს, მაგრამ ჯარისკაცთა შემადგენლობა არ უვარ-

[3] ამას წინათ ტელეეკრანიდან გავიგონე, დუშეთის აჯანყება ბოლშევიკური კი არა, ოსებისა იყოო, მაგრამ რა ვუყოთ თუნდაც მის თავკაცთა ვინაობას – თ. შუშიაშვილი, მ. პაპუნაშვილი, გ. მწითური, ვ. ცინცაძე, თ. ჩუბინიძე, გ. ლაფანაშვილი, ს. დიაკვნიშვილი, მ. გეგეჭკორი, კ. ჭავჭანიძე, – ან იმას, რომ იგი ყველას ყოველთვის ბოლშევიკურად ახსოვდა (შდრ. მის შესახებ მაგ. საცნობარო წერილები: *ქსე*, ტ. III, თბ., 1978, გვ. 660 და *საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა*, 2, თბ., 2008, გვ. 185). ამრიგად, ნაცვლად იმისა, „ეთნიკურად“ შემოსაღებულის ბოლშევიკურობა გამოგვეაშკარავებინა, ასეთად აღიარებულსაც „ვაეთნიკურებთ“!

[4] ს. ჩიჯავაძე-კედია, *ნასმენ-ნახული*, პარიზი, 2002, გვ. 314.

გაო; მე ვფიქრობ, ქართველ ხალხს არ სურს ჩვენს წინააღმდეგ ბრძოლაო“[5]. ესეც – კიდევ ერთი, ახლა უკვე უშუალოდ თანადროული ჩვენება, საქართველოს დამოუკიდებლობის საზღვარგარეთის დელეგაციის 24.I.1925 საგანგებო სხდომაზე წარდგენილი კ. ქავთარაძის მოხსენება, სადაც, სხვათა შორის, ვკითხულობთ: „(1924 წლის აჯანყების წინ) ხალხის ეროვნული შეგნება მაღლა აიწია და სახელმწიფოებრივ შეგნებას დაუკავშირდა, ბოლშევიკების შემოსვლის შემდეგ თავში ერს ასეთი პოზიცია ეჭირა, თუ რას იტყოდა ბოლშევიზმი. თანდათან დამოკიდებულება შეიქნა უარყოფითი“[6]. ძალიან შორიდან შემოვუარე, მგონი, ერთის თქმა კი მინდოდა – „წითელი აპკის“ ქვეშ „პირისპირში“ იხილვება მკაცრი, ზოგჯერ დაუნდობელი სინამდვილე, რომლისთვისაც თვალის გასწორება მოგვიწევს, იმისთვის მაინც, თუ გნებავთ, რომ ვნახოთ, როგორ შეიძლება ადამიანებს (მაშინ, 1921-ში, გამყოფი ხაზი, როგორც დავინახეთ, განათლების ხარისხზე გადიოდა უმთავრესად – არამც და არამც „კლასებსა“ და „წოდებებზე“). „სოციალური სამართლიანობისა“ და „იმპერიალისტებისთვის ქვეყნის მიყიდვაზე“ ჩიჩინით გონება აურიო, მერე, გინდაც გონს მოსულნი, ჯალათების ხელში ჩააგდო... ახლა „მართლისმთქმელობას“ დავუმატოთ ისიც, რომ წიგნი დიდწილად „ფარული“ (ესეც – არცთუ მაინცდამაინც) მოგონებებია[7] და მისგან უამრავს ვგებულობთ XX საუკუნის ჩვენს საზოგადოებაზე, მის ყოფასა და ვარამ-სიხარულზე. ამისვე ძალით არის იგი საგულისხმო ჩემი ხელობის, ხელოვნების ისტორიის კუთხითაც.

პირველი, რაც ყურადღებას იქცევს, აღწერებია – ქალაქ-სოფლებისა, შენობებისა, ბინებისა... მოგეხსენებათ, ჩვენი მწერლობა ამ მხრივ მეტად სიტყვაძუნწია და ვერ შეედრება ევროპულს (გამორჩეულ მომთხრობელ-დაწვრილებითნი მაინც ფრანგები არიან, ვიქტორ ჰიუგოდან მარსელ პრუსტამდე – თუმცა თომას მანნის „ბუდენბროკებიც“ რამდენს გვიყვება!). ქართულ მწერლობაში თუ რასმე აღგვიწერენ, ან ნახევრადფანტასტიკური ხილვები გამოდის[8] ან, ასე ვთქვათ, სიმბოლუ-

[5] გ. ქიქოძე, *თანამედროვის ჩანაწერები*, თბ., 2003, გვ. 55-58.

[6] ს. კედია, *მასალები პირადი არქივიდან*, შესავალი წერილი, შენიშვნები და კომენტარები დაურთო ო. ჯანელიძემ, თბ., 2007, გვ. 219.

[7] შდრ. მისი ძმისწულის მოგონებებს – მედეა ქუთათელაძე, „მამაჩემი – გენერალი გიორგი ქუთათელაძე“, განთიადი, 1999, 3-4, 5-6; წიგნად: თბ., 2000.

[8] მაგალითად, გიორგი წერეთელი არმაზის ტაძარს შუამდინარულ ზიკურატად დაგვისახავს, შუასაუკუნოვანი ნაგებობები კი – ასე არ არის, სხვათა შორის, ლევან გოთუას „გმირთა ვარამში“! – უმეტესად რაღაცნაირად ზღაპრულ-აღმოსავლური თუ ზღაპრულ-რენესანსულია, აუცილებლად უზარმაზარი; ასეა ქართულ კინოფილმებშიც (მაგალითად, ვახტანგ VI-ის სასახლე ფილმში „დავით გურამიშვილი“; მეორე უკიდურესობაა ფილმის „დემეტრე II“ უცნაური ჯურღმულები).

რი. უკანასკნელის უსაჩინოესი მაგალითი ილია ჭავჭავაძის საქრესტომათიო „კაცია-ადამიანში“ ლუარსაბ თათქარიძის კარ-მიდამოს ქრესტომათიულივე აღწერაა. არა მგონია, სათუო იყოს, რომ მისი ყოველი ხაზი არა იმდენად იმდროინდელი ცხოვრების რიგსა ანდა მფლობელის გემოვნებაზე მეტყველებს, რამდენადაც საზოგადოებრივი ასპარეზის უქონებელი ქართველი გვარიშვილის ბედოვლათობაზე. ალექსანდრე ქუთათელი, ერთი შეხედვით მაინც, გარემოს გამოკვეთილად „მართლმაგვარი“ დამხატავია. აი, სამაგალითოდ, ფეიქარი ქალის მარო ფრუიძის ოთახი როგორი ყოფილა, თბილისს, მთაწმიდის უბანში: „საწოლთან, კედელზე ხალიჩა იყო გაკრული, ზედ მიხას [ძმის. დ. თ.] დიდი სურათი ეკიდა, საწოლის წინ კი – პატარა ფარდაგი დაეფინა მაროს და ზედ ქოშები და ტუფლები ეწყო. იქვე კოხტად მოწყობილი სატუალეტო მაგიდა და კედელთან უჯრებიანი და სარკიანი შკაფი იდგა, შუა ოთახში – თეთრი სუფრით დაფენილი სასადილო მაგიდა. მარცხნივ – ჩინური ნახატებით შემკული შირმა, რომლის იქით პატარა სამუშაო ოთახი მოეწყო მაროს. იქ, ტახტზე, მისი ძმა მიხა იძინებდა. ყველაფერს სისუფთავისა და წესრიგის მოყვარული ქალის ხელი ემჩნეოდა“ (ტ. II, გვ. 111). რა თქმა უნდა, ეს „სურათი“ გვიხასიათებს ბინის პატრონს, როგორც თადარიგიანსა და არცთუ უგემოვნოს. ამასთანავე კი, აქ არაფერია, რაც იმ დროისთვის ან საზოგადოების ამ ფენაში ეუცხოვებოდა კაცს – ხალიჩა, ფარდაგი, მოზრდილი ფოტოპორტრეტი, ავეჯეულობა, ყველაფერი ეს მეტ-ნაკლები შეძლების ოჯახების „საშუალო-სავალდებულო“ კუთვნილებაა მაშინაც და მერეც, 1950-1960-იან წლებშიც კი (ასე განსაჯეთ, სოფლადაც); ნიშნეულია ჩინური თეჯირიც – ასე, 1930-იან წლებამდე შორეული აღმოსავლეთის ნაკეთობანი დიდი მოწონებითაც სარგებლობდა, არც ძნელი საშოვნელი იყო და – სხვადასხვა ღირსება-ღირებულებისაც; ფართოდ იყო მიღებული თეჯირებით გატიხვრა-გადაღობვაც. ამიტომაც ეს აღწერა ნაკლებადაა „პორტრეტული“, უფრო პიესის რემარკას წააგავს, სამოქმედო ადგილის, ქმედების ასპარეზის მომნიშნავს. ასეთივე „რემარკისებრი“ აღწერები იმერელი გლეხკაცის გოჯასპირ გელაშვილის სახლისა (ტ. I, გვ. 43-44), ჯავახი მეკომურების (იქვე, გვ. 293-294) და კორნელი მხეიძის პაპის (ე. ი. იმერელი მემამულის, იქვე, გვ. 333-336) ბინების მოწყობილობა-გამართულობისაც. თითქმის იგივე უნდა ეთქმოდეს ვექილის, თავად ესტატე მაყაშვილის დგამ-ავეჯის ჩამონათვალსაც: „დარბაზში ფართო ფარდაგი ეფინა, ხოლო კედლებზე – აბრეშუმის ფერად-ფერადი ხალიჩები ეკიდა. ძვირფასი სურათები ესტატეს პარიზში ეყიდნა. ფარდაგი და ხალიჩები კი – მის ძმას, კაპიტან ჯიბო

მაყაშვილს ეჩუქნა. 1911 წელს, როდესაც რუსებმა ქალაქი თავრიზი, ხოი აიღეს, მერმე სათარხანისა და მეჯლისელების სასახლეები დაარბიეს, ნაწილი ნადავლისა ჯიბოსაც რგებოდა... ამ ძვირფას ხალიჩებს ძალიან შეეფერებოდა ვიწრო და მაღალ პოსტამენტებზე შედგმული ჩინური ლარნაკები. კუთხეში როიალი იდგა და იქვე დიდ კასრში ჩარგული პალმა. დარბაზის შუა ადგილას – სუროსფერი სუზანის სუფრით დაფენილი მაგიდა და ირგვლივ ასეთივე ფერის სავარძლები. კარ-ფანჯრებზე ფოჩიანი ხავერდის პორტიერები ეკიდა. ესტატე მაყაშვილის ბინა მდიდრულად იყო მორთული: მის კაბინეტში და სასადილოში წითელი ხის მაგიდა, წიგნის კარადა და ბუფეტი იდგა, საწოლ ოთახში – კაკლის ხის ფართო საწოლები... ტუალეტი, პატარა ამურებით შემკული, ვარაყიანი სარკე და მოოქრული ნივთები, ევროპელი დიდგვაროვანი ქალის ბუდუარს მოგაგონებდათ“ (ტ. I, გვ. 69). ბევრი რამ აქ ყოფითად, გნებავთ, „სოციალურად“ ადვილად დასაჯერებელია – აღმოსავლური და დასავლური ნივთების ერთობლიობაც (არც ვიცი, ჩვენებური, ყოველ შემთხვევაში, თბილისური ოჯახი, სხვაგვარად გაწყობილი), ცალ-ცალკე ყოველი ნივთიც (მოოქრული სარკე იქნება, თუ „ფოჩებიანი“ ფარდები, პალმა...) სრულ შესატყვისობაშია ცხოვრების მაშინდელ ნირთან; პარიზიდან ჩამოტანილი სურათებიც არაა გამოსარიცხი – ხომ უსახსოვრა ორას ვერნეს ტილო ილია ჭავჭავაძეს მისმა მეუღლემ... სიმართლე ვთქვა, ცოტა მაფიქრებს ძვირფას ნივთთა ასეთი სიმრავლე – ამდენი წითელი ხე, ასე თანაბარი განფენა ფასეული საგნებისა. ჩვენი თავადაზნაურობა ლამაზსა და კარგთან მწყრალად როდი გახლდათ, მაგრამ, რამდენადაც ვიცი, ოჯახებში ასე ღირებული რამდენიმე რამ თუ ექნებოდათ – ამას ტრადიციაც ემხრობოდა და არცთუ უსაზღვრო შესაძლებლობანიც, – და საკითხავია, დავით სარაჯიშვილთანა თუ რომელიმე თამამშევთან იქნებოდა ამგვარი „ევროპული“ ფუფუნება? იქნებ ეს სწორედაც სიმბოლო-მეტაფორა იყოს? ასეთ ვარაუდს ემხრობა თითქოს თავად ესტატეს სამუშაო ოთახში ჩამოკიდებული „დიდი სურათის“ აღწერა: მასზე „ბრძოლის ველი ჩანდა. ხის ქვეშ, უბრალო მაგიდის ირგვლივ, გერმანიის არმიის მთავარი შტაბის ოფიცრები იდგნენ. ოფიცრებს მორიელის კუდივით ბოლოაწეული ქუდები ეხურათ და ბრძოლის ველს დურბინდებით გასცქეროდნენ. მათ წინ, მაცქერალისათვის უფრო ახლოს, მაგიდაზე სამხედრო რუკა იყო გაშლილი. რუკას გერმანიის კაიზერი – ვილჰელმი დასცქეროდა. მთავარი შტაბის უფროსი გენერალი ლუდენდორფი კაიზერს მანევრების მსვლელობას აცნობდა და განუმარტავდა. იქვე, უძრავი და ბებერი მთავარსარდალი – ჰინდენ-

ბურგი გოლიათი ფელდფებელივით იდგა“ (იქვე, გვ. 74). რომანოვების რუსეთი საბჭოთა კავშირივით გამოკეტილი და „ჩაცხრაკლიტულებული“ არ ყოფილა, მაგრამ რომელიც სახელმწიფო იყო, დასაშვებია შუაგულ ომში (მოქმედება 1917 წელს ხდება!) მოწინააღმდეგის სარდლობის „დიდი სურათი“ ცნობილ ვექილს მისაღებ ოთახში ეკიდოს? ან ვინ და საიდან, რანაირად ჩამოიტანა იგი ჩვენში? თხრობაში მისი დანიშნულება ცხადია – იგი ნათელქმნის მფლობელის პოლიტიკურ მოდასეობას როგორც გერმანოფილი ეროვნული დემოკრატისას, ამდენად კი, ის „მეტაფორაა და, ერთიც ვნახოთ, სხვა ყველაფერიც ჩემთვის ვერგამოსაცნობი „საიდუმლო ანბანი“ იყო?

პირიქით, სავსებით ეპოქისმიერ-„ესთეტიკურია“ „პირისპირში“ ჩასმული ორი სხვა „ეკფრაზისი“. ერთი მათგანი თვით კორნელი მხეიძის მოგონებაა – ის დაჰყურებს დაღუპულ ახალგაზრდა ასკერს და „რატომღაც ინგლისელი მხატვარი – ალმა ტალემა და მისი სურათი მოაგონდა: „უკანასკნელი ეგვიპტური დასჯა“, რომელშიც ფარაონის პირმშოს დაღუპვაა გამოხატული. დედას მკვდარი შვილი კალთაში ჩაუსვენებია. დედის კალთიდან გადავარდნილი თავი ჯერ უწვერული ლამაზი ჭაბუკისა იქვე ჩამჯდარ ქალს მუხლებზე უძევს. ფარაონის სიყრმის შვილის ოდნავ გახელილი თვალები, გაპობილი სქელი ბაგეები, თეთრი კბილების კრთომა და შავგრემან ლამაზ სახეზე აღბეჭდილი ტანჯვა, – ყოველივე ეს მაშინვე მოაგონა ჭაბუკი ასკერის სახემ კორნელის, ხოლო აქ არსად ჩანდა სფინქსივით დადუმებული დედის მგლოვიარე სახე, ცრემლიან მის თვალთა მისტიკური ჭვრეტა და არ ისმოდა ეგვიპტურ საკრავთა უცნაური და კაეშნით სავსე სახე“ (ტ. II, გვ. 21-22). მეორე – ნინო მაყაშვილის საყვარელი, მისი საწერი მაგიდის თავზე ჩამოკიდებული სურათის აღწერა: „მდინარის ნაპირთან მეთევზეთა თუ მენავეთა მიერ აგებულ პატარა ბოგირზე, ბანაობის შემდეგ წყლიდან ამოსული, პირველყოფილი ურცხვობით ტანშიშველი ხუთი თუ ექვსი წლის გოგონა იჯდა, სველი თმის კონა საქოჩრე-კინკრიხოზე ლენტით შეეკრა და თავზე ფუნჯივით დასდგომოდა. ფუნჩულა ფეხები მდინარეში ჩაეკიდნა. გვერდზე განუყრელი მისი მეგობარი – ძაღლი, პოინტერი მისჯდომოდა და კუდი მდინარეში ჩაეშვა. კუდი ანკარა ტალღებს სწვდებოდა, შიგ მისი ანარეკლი მოსჩანდა. ძაღლი გამართული იჯდა ბოგირზე და თავაღებული გასცქეროდა მდინარის შორეულ ნაპირს, რომელიც მუშტაიდის ბაღთან, მტკვრის პირას გაშლილ ბაღებში ჩაფლულ დიდუბის გარეუბანს ჰგავდა. გოგონა თავის ერთგულ მეგობარს – პოინტერს შიშველი, ჩვილი და ვარდისფერი ტანით მჭიდროდ მიჰკვროდა, ყურში რა-

ღაც საიდუმლოს უჩურჩულებდა. გულისამაჩუყებელ ამ სურათს ქვეშ აწერია: „მეგობრები“ (იქვე, გვ. 141). ფორმით ეს „კლასიკური“, ანტიკური ყაიდის ეკფრაზისია, გამოხატულებას მოთხრობად რომ აქცევს (შდრ. მეორე აღწერის ნამყო დრო!), ფუნქციურად კი სურათები, საფიქრებელია, შესაბამის პირებს გვიხასიათებს – კორნელისთვის ამორჩეულია სერ ლოურენს ალმა-ტალემას (1836-1912), თავის დროზე დიდად სახელოვანი, შემდგომ დავიწყებული, ახლა კი კვლავ „აღორძინებული“ ფერმწერი, ისტორიული ტილოების დამხატავი, მართლაც გაწაფული და აზრიანი ოსტატი. ნინო მაყაშვილის „რჩეულიც“ უსათუოდ რეალური ნაწარმოები იქნება, ახლა ვერ კი ვიტყვი, ვისი – ამგვარი ბევრზე ბევრია და სულ სხვადასხვა ღირსებისა; ნათელია, რომ თავადის ასულს ის „გულისამაჩუყებლობით“ მოსწონს და არა მხატვრულობით და მეჩვენება, რომ ეს მისი გულუბრყვილობის, სანტიმენტალობის მაჩვენებელია. ორთავ ნამუშევარი, ამავ დროს, ერთ რკალს კი ეკუთვნის – XIX საუკუნის აკადემიურ-„ტრადიციულ“ ხელოვნებას, რომლის ნიმუშებით არის სავსე XX საუკუნის დასაწყისის გამოცემები – ევროპულიც, რუსულიც და ჩვენიც, მაგალითად, „ცნობის ფურცლისა“ ან „სახალხო გაზეთის“ სურათებიანი დამატებები. ამას, როგორც ვნახავთ, თავისი საფუძველიც აქვს, მაგრამ ვიდრე ამაზე მოგახსენებდეთ, კიდევ ერთ საკითხზე უნდა შევყოვნდე – შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ნიმუშებისა ალექსანდრე ქუთათელის რომანში.

საგანგებო ადგილი აქვს დათმობილი „პირისპირში“ ქუთაისის ძველ კათედრალს – ე. წ. „ბაგრატის ტაძარს“. მასზე საუბარი იმდენად ვრცელია, რომ მის ამონარიდებსაღა მოვიტან. პირველად უქიმერიონის (აქ – „ბაგრატის“) ციხის მოპირდაპირედ მდგომი კორნელი მხეიძე მიხა მაჭავარიანს განუმარტავს ნანგრევების ისტორიულ მნიშვნელობას როგორც ბაგრატიონ მეფეთა კურთხევის ადგილისა; ახსენებს აქ სასახლის არსებობასაც, რომლის „ნაფუძვარზე ეპისკოპოსის ეს სახლი და ყაზარმის მსგავსი რუსული სემინარია აუშენებიათ“; ამის მერე მეგობრები გალავანთან მიდიან – „რკინის ჭიშკარი დაკეტილი დახვდათ. მალე გალავანში ბერის ტანისამოსში გამოწყობილი მოხუცი დარაჯი გამოჩნდა... კორნელი გულმოკლული გასცქეროდა თურქების მიერ შემუსვრილ, გადაბუგულ, ნაპარტახალ და ჟამთა სიავისაგან განწირული ტაძრის ნანგრევებს. უზარმაზარი ტაძრის ჩამოქცეულ გუმბათსა და მაღალ კედლებზე ლეღვი, ბროწეული, თუთა და ბალახბულახი ამოსულიყო. თავახდილი ტაძრის შიგნით ჩუქურთმიანი, თვალწარმტაცი ლავგარდანები, ლოდები და სვეტისთავები ჰყრია. ...წარუშლელ

შთაბეჭდილებას ახდენს მნახველზე მიწაზე წამოქცეული, ჟამისაგან დახრული, წვიმა-ავდრისაგან გამოქარული და მარადიული დუმილით მოცული ვეება სვეტები. ისინი განგმირული ბუმბერაზებივით წვანან მიწაზე, ხოლო... მათი კოზმიდები და სვეტისთავები ომში დაღუპულ გმირთა მუზარადებს მოგვაგონებენ. ფეხზე დარჩენილი სვეტები კი თავის უსასრულო ტანჯვასა და წამებაზე მეტყველებენ... მათ აწვალებთ გამოუთქმელი წუხილის სიმძიმე: ამიერიდან რომ ვერ ზიდავენ თავისი ძალოვანი მხრებით დიდებული ტაძრის მშვენიერებას... კორნელი დადუმებული და განცვიფრებული იდგა დიდებული ტაძრის წინ და ნათლად წვდებოდა წინაპართა დიად სულს, რომელიც მათს წარმტაც ქმნილებაში აღბეჭდილიყო. ...[მიხა] დიდხანს დაეხეტებოდა ტაძრის ნანგრევთა შორის. იგი ლოდთან, სვეტთან, ხან სვეტისთავთან მიდიოდა, სათვალეს ისწორებდა და გაოცებული აკვირდებოდა ქვაზე ნაოსტატევ მშვენიერ და სახიერ ჩუქურთმებს: დედამიწის ნაყოფიერების გამომხატველ ყურძნის მტევნებს, ვაზის დაწნულ-ჩახლართულ ლერწებს, ქვაზე ამოტვიფრულ ატოტებულ ლომებს, უცნაურ ფრინველებს, ქორბუდა ირმებს, ცხვარსა და კრავს“ (ტ. II, გვ. 184-186)[9]. თუ ჩამოვყვებით ამ ნაწყვეტში თავჩენილ „თემებს“, ისინი, ალბათ, ასე შეგვიძლია სახელვდოთ: „ბედის უკუღმართობა“, „წარმავალობა“, „წინაპართა

[9] არა მგონია, ეს ჩანაფიქრისმიერი ყოფილიყოს – უფრო დროისმიერი მიდგომის ერთნაირობით უნდა იყოს გამოწვეული, – მაგრამ იგივე „თემები“, ასე მეჩვენება, შეიძლება სანდრო ცირეკიძის ორგვერდნახევრიან „რომანში“ ვნახოთ: „[გმირი რუსეთიდან ბრუნდება] გამოჩნდა ბაგრატის ტაძრის ჩონჩხი. ბოლოს ქუთაისი... [გმირი ნანგრევებზე ავიდა და იქ ახალგაზრდა ქალს შეხვდა] ქალი ნანგრევებისკენ წავიდა. უნებურად უკან გაჰყვა. შევიდნენ ტაძარში. ხავსიანი ქვები პატივით ხვდებოდნენ ახალ დედოფალს... გახუნებული ბერი თავისებურად უხსნიდა ამაყი კედლების ისტორიას. ნელინელ ბინდში იკარგებიან სურათები და მერცხლის ბუდეები“ (*მეოცნებე ნიამორები*, 4, 1920, გვ. 5) – „წარმავალობა“, „ბერი მცველი“, „სიამაყე“ (ე. ი. ღირსება - ღირებულება). საგულისხმოა – და, იქნებ რაღაც კავშირურთიერთობებზეც მიგვითითებს! – ასეთი მოგონებაც: ალი არსენიშვილი წერს, სანდრო ცირეკიძის ნაწერები „ნახაზებივითაა“ (რაც მაშინდელი ქართულით, – გავიხსენოთ „გრაფიკის“ შესატყვისად დავით კაკაბაძის შემოტანილი „ნახაზობა“, – „ესკიზს“ უნდა ნიშნავდეს), რომელთა განგრძობა მოგინდებათო; „თითონ ხომ შეუდარებელი გამგრძობი იყო თუნდაც ბაგრატის ტაძრის აწ მოჩვენებულ ზვიადობისა. ბაგრატის რუინების ჩუმი ტრფიალი სწვავდა მას. იგი მთელი დღეები იდგა მათ წინ და პირანეზის გეგმებით ახდენდა ბაგრატის რესტავრაციას. მან იცოდა ყველა პატარა ქვის ნამტვრევის წინანდელი და ნამდვილი ადგილი. უთუოდ იშვიათ ბედნიერ წუთებს განიცდიდა იგი, როცა მოელანდებოდა ბაგრატი აღდგენილი და თავისი თავი – მაშინდელ მგოსანთან და ფილასოფოსთან მოსაუბრე“ (ა. არსენიშვილი, „სანდრო ცირეკიძე“, *კავკასიონი*, 1-2, 1924, გვ. 65-66). რა არის ეს? ოდინდელი შეხვედრის თუ განაგონის უნებლიე ზემოქმედების კვალი ხომ არ უნდა ვიგულისხმოთ ალექსანდრე ქუთათელთან?

დიდი ხელოვნება“. ისინი არც უცაბედია და არც მოულოდნელი. მგონი, არც არის ქვეყნად ხალხი, მტკივნეულად რომ არ ენატრებოდეს ერთი რომელიმე ჟამი მისი ნამყოსი, არ განიცდიდეს დიდების წამთა ქრობადობა-სწრაფწარმავლობას და ამას მწერლობასა თუ სხვა რამ სახით (გავიხსენოთ თუნდაც XVII საუკუნის უამრავი ნატ¤ურმორტი – ჩაკბეჩილი ან ჭიანაჭამი ხილი, ნაგემები ნამცხვარი, წაქცეული ჭურჭელი და ა. შ. – „ამაოება“-„ვანიტასს“ რომ გამოგვისახავს) არ გამოთქვამდეს. საკმაო რაოდენობა მოგვეპოვება საამისო მაგალითებისა ქართულ მწერლობაშიც – მარტო რუსთაველის „ნახე სიმუხთლე ჟამისა“ და ალექსანდრე ჭავჭავაძის „გოგჩას“ შეხსენებაც მეტი უნდა იყოს. ჩვენშიცა და სხვაგანაც ეს გრძნობა-განცდანი – გასაგებია, თუ რატომ – ძალზე ხშირად ძველ ნაშთებს უკავშირდება, ერთდროულად ოდინდელ დიდებულებასაც ცხოვლად რომ წარმოგვადგენინებს და წარმოსახულისა და ჩვენს თვალწინ მყოფის შორის უფსკრულსაც მძაფრად შეგვაგრძნობინებს. საგულისხმოა: ამომავალი მზის სხივებით გაბრწყინებული „ბაგრატის ტაძარი“ კორნელის თვალში თითქოს წუთით „გამთელდაო“ და „მას მოეჩვენა, თითქო წამოდგნენ ვეება სვეტები, თითქოს აღდგნენ მაღალი კედლები, კამარები და ბჭენი, აღდგა სოფიის კენჭებით შიგნით სრულიად მოოჭვილი, წითელი დაჭრილი მარმარილოს სპეტაკი ქვით შემკული ბუმბერაზი ტაძარი“ (იქვე, გვ. 186).

შედარებით გვიან შემოდის ჩვენი საზოგადოების გააზრების რკალში ეროვნული ხელოვნება როგორც საყოველთაო ღირებულება. ყოველ შემთხვევაში, მე მეჩვენება, რომ ეს XIX-XX საუკუნეების გასაყარზე უნდა მომხდარიყო. რაკი ასეა, თავად ალექსანდრე ქუთათელისთვის ეს წინა თაობიდან ნამემკვიდრევი ცოდნაა, მყარი წარმოდგენა, რომელიც სავარაუდო მკითხველების მიერ გაზიარებულად იგულვება. რომანში ისტორიულ ტაძართა იმგვარი ხსენებაც გვხდება, როდესაც თითქმის რომ მათი სახელებიც კი გვევლინება სიმბოლური საზრისის მატარებლად, „სვებედნიერი წარსულის“ დამტევადა და გამომხმობად (ერთგვარ შელოცვასავით!)... აი, მაგალითად, თურქებთან ომისას რას ამბობს სტუდენტი იური ცხომელიძე: „იმ მთების იქით მტრისგან მიტაცებული საქართველოს მიწა-წყალია – ტაო-კლარჯეთი – ჩვენი ხალხის ოფლითა და სისხლით მორწყული. აქ არის ჩვენი ხალხის მიერ აგებული გზა და ხიდები, ციხე-სიმაგრენი, ოშკის, იშხანის, წმინდა ხახულის დიდებული ტაძრები და მონასტრები, ქართველი ხალხის[10] კულტურისა და დიდე-

[10] ეს თითქოს ალ¤უზიააო პაოლო იაშვილის სახელგანთქმული სტრიქონებისა: „დედა! ინახულე შენ წმიდა ხახული“ – განაზრახი გადაძახილია? მაგრამ მწერალი „ცისფერყანწელებს“ დიდად არ სწყალობს! იქნებ უნებური ამოტივტივებაა მეხსიერებაში ჩარჩენილი სტრიქონისა?

ბის ძეგლები“ (ტ. I, გვ. 226). ერთიცაა: ეს გამონათქვამნი მეანაქრონისტულება და არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ზედმიწევნით ეხმიანება იმ „პრეტენზიებს“ თურქეთის მიმართ, რომელთა გამოხატვის ნება (და დავალება!) მისცა II მსოფლიო ომის შემდეგ ქართველ მწერლებსა და სწავლულებს სტალინის მთავრობამ[11]. არანაკლებ საყურადღებო სხვაა: მეტისმეტად მაგონებს ეს წინადადება ანა კალანდაძის „ქართულ ცას“ („შენი დიდების მომღერალია / ოშკი და ზარზმა, / ბებერი ტაო...“). იმას კი არ ვამბობ, ნიშანდობლივ ეს ლექსი არის-მეთქი გათვალისწინებული – უბრალოდ, ოშკი, გინდა ხახული არა მგონია 1917-1918 წლებში, თუნდაც ნაკითხ ქართველებში რამდენადმე მყარი ასოციაციების აღმძვრელი ყოფილიყო, მაშინ ხომ ჯერ „ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების გამოფენაც“ (1920 წელი!) არ გაემართათ, სადაც გამოტანილი იყო ექვთიმე თაყაიშვილის მოგზაურობათა (მათ შორის ტაოში 1917 წლის ექსპედიციის) მასალები და, სხვებთან ერთად, ოშკისა და ხახულის ტაძართა ანაზომებიც. ანაქრონიზმები სხვაც არის – თუ დასაჯერებელია ხერთვისის, თმოგვის, კუმურდოს, ვარძიის ხოტბა (ჩანართად აწინდელი სავაგლახო მდგომარეობის შეხსენებითაც – ისევ იღბლის დაუდგრომელობისა და ყველაფრის განქარდებადობის შეხსენება!) (ტ. I, გვ. 301-302), 1919 წლისათვის „მეადრევება“ მცხეთის ასეთნაირად დანახვა: „აი, გამოჩნდა კლდოვან მთის თავზე ბებერი ფასკუნჯივით მარადჟამს მდგარი ჯვარის მონასტერი – მთის მწვერვალის გაგრძელება და მისი ორგანული დაგვირგვინება. მერე – მარად ქალწულივით ასუდრული, შიშველი, უმანკო, კდემამოსილი და მშვენებით სავსე სვეტიცხოველი – მითიური ჩუქურთმებით, ქვაზე ამოჭრილი ატოტებული ლომებითა და ზღაპრული ფრინველებით შემკული უცნობი ოსტატის მიერ“ (ტ. II, გვ. 143). სვეტიცხოველზე ასე ფიქრი იმჟამად თავისუფლად შეეძლოთ, მცხეთის წმიდა ჯვრის ტაძარზე კი – მეეჭვება. მისი მხატვრული აღმატებულების შეგნება და აგრე „ხელოვნებათმცოდნეობითად“ მჟღერი „ორგანული დაგვირგვინებაო“, მომდევნო ათწლეულების, 1920-1930-იანი წლების ნააზრ-ნაკვლევის კვალია, პირდაპირ შეიძლება ითქვას, ივანე ჯავახიშვილის და, უპირველესად, გიორგი ჩუბინაშვილის ღვწის შედეგად გამონაკვთული და შემოსული ქართულ კულტურულ ცნობიერებაში. მე, ცხადია, მწერალს სულაც არ „ვამხელ“ – იგი ხომ არა მხოლოდ გარდასულზე წერდა, არამედ – აწმყოსთვის, მის გასაგონადა და გასაგებად. რაც მოგახსენეთ, იქნებ, ხელს შეუწყობდეს

[11] იხ. თავმოყრილად: *ერთი იდეოლოგიური კამპანიის ისტორიიდან (საბჭოთა კავშირის ტერიტორიული პრეტენზიები თურქეთისადმი 1945-1953 წლებში)*, მასალები გამოსაცემად მოამზადა და შესავალი წერილი დაურთო ჯაბა სამუშიამ, თბ., 2003.

ლიტერატურული პირობითობის, ისტორიული თუ ავტობიოგრაფიული პროზის, გნებავთ, კერძოდ, ალექსანდრე ქუთათელის თვისებათა გამორკვევას. ყურადღებას იმსახურებს ჩუქურთმებისა და რელიეფების დაჟინებით წარმოჩენაც – ქვაზე კვეთილობა, ქანდაკოვანიცა და ორნამენტულიც, ჩვენი ხუროთმოძღვრებისთვის არსებითი რომაა, საკამათო არ უნდა იყოს. მაგრამ ქართულ არქიტექტურას სხვა, არანაკლები ღირებულებებიც მოსდგამს, ხელოვნებათმცოდნეობითადაც ცხადყოფილი გიორგი ჩუბინაშვილისა თუ სხვათა მიერ. და მაინც, თვალი ნაჩუქურთმევისა და ნაქანდაკევისკენ გაგვირბის, მისი სიმრავლე გვახარებს და სიძუნწე გულს გვიტეხს. ერთი საამისო მიზეზი ისაა, რომ მაღალი დონის არქიტექტურა ჩვენთანაცა და საზოგადოდაც, ხშირადაა თლილქვიანიცა და შემკულიც. უნდა იყოს კია სხვა მაპირობებლებიც და ერთი მათგანი, ძალზე ქმედითიც, XIX საუკუნის ბოლო მეოთხედში შემუშავებული მეცნიერული თვალსაზრისია. როგორც ვიცით, 1876 წელს დაისტამბა ნიკოდიმ კონდაკოვის წიგნი *Древняя архитектура Грузии*, გარკვეულწილად – ფუძემდებელიც. მასში, სხვა დიდმნიშვნელოვან დებულებებთან ერთად, გადმოცემულია აზრი, რომ ქართველ ოსტატთა უმთავრესი მონაპოვარი მათ მიერ შექმნილი მრავალფეროვანი ორნამენტიკაა. გავიხსენოთ, აგრეთვე, რომ XIX საუკუნის არქიტექტურაში საყოველთაოდ იყო მიღებული ე. წ. „ისტორიზმი“, ანუ ამა თუ იმ ეპოქის („რომანული“, „გოთური“, „ბაროკული“) თუ ქვეყნისთვის („ჩინური“, „მავრული“, „რუსული“) დამახასიათებლად მიჩნეული ფორმების გამოყენება. როდესაც XIX საუკუნის ბოლოსკენ, ქართველებსაც გაელვიძათ სურვილი, სხვა კულტურების და ერების მსგავსად, საკუთარი, მისი „მეს“ ნათელმყოფელ-დამამკვიდრებელი, „ქართული სტილი“ ჰქონოდა, მისი ძირითადი შემადგენელი სწორედ XI-XII საუკუნეების ჩუქურთმოვანი სახეები და მამკობი ელემენტები გახდა. ამდენად კი, მათზე მითითება ტაძრის „ქართულობის“ დასაბუთებაა, რაღაც ზომით, კორნელი მხეიძის მიერ წვდომილი „წინაპართა დიადი სულის“ მჩენი. ნიშნეულია კვეთილი მცენარეებისა და ფრინველ-ცხოველების განსაზღვრება – „დედამიწის ნაყოფიერების გამომხატველიო“. უშუალოდ ეს სიტყვები ყურძნის მოტივს ეკუთვნის, მაგრამ, ვგონებ, სხვებიც დამეთანხმებიან, რომ იგი სხვა გამოსახულ ნამდვილსა და ზღაპრულ არსებებსაც ებმის. ერთი მხრივ, აქ მართლაც არსებულ ხატებათა ჩამონათვალი გვაქვს, რომელიც შეგვიძლია ქუთაისის თუ მცხეთის კათედრალთა რელიეფების ასახულობებს შევაჯეროთ. შემდგომ – სულდგმულობა-სიცხოვლის განცდა საერთოდაც ახლავს ხელოვნების ნებისმიერ აღქმას. საკითხავი

კია, სახელდობრ, „დედამიწის ნაყოფიერება“ რატომღა იხსენიება. ვფიქრობ, საქმე შემდეგნაირადაა: ახალი დროის ევროპული კულტურის იდეალების მაღიარებელი განათლებული ქართველობისთვის ძნელად ასატანი იყო ქართული კულტურის „მედიევურობა“, უფრო ზუსტად, ემძიმებოდათ იმის აღიარება, რომ იგი ერთდროულად ფასეული და ცხოველმყოფელია, მეორეკერძ კი, „მისტიკურ“, კიდევ უარესი, „ბნელ“ შუა საუკუნეებსაა შემსჭვალული. თუ ფილიპე მახარაძის მსგავსი „მემარცხენეებისთვის“ (მაშინაც და დღესაც!) ადვილი იყო, ხელის ერთი აქნევით „ყველაფერი ძველი“ სანაგვეზე გადაეძახებინათ და, მაგალითად, ქართული მწერლობა ეგნატე ნინოშვილით დაეწყოთ, ტრადიციული ღირებულებების შემგრძნობთ თვით ამ „ღირებულის“ ანდა „ცოცხლის“ საფუძველი მოენახათ, აუცილებლად არაშუასაუკუნოვანი, რაკი ეს „საშუალო ხანა“ ერთმნიშვნელოვნად ცუდსა და უარსაყოფელს (უმეცრება, ცრუმორწმუნეობა, ძალმომრეობა, ინკვიზიცია) უიგივდებოდა. ამისათვის – რამდენადაც ვიცი! – ორი გზა იქნა ნაცადი: ა. ქართველი ძირსა და გულისგულში წარმართია, ე. ი. ნივთიერი ბუნების ტრფიალი, მას შეზრდილი, მისით გახარებული; ქრისტიანობამ, მისმა პირქუშმა ასკეტიზმმა ვერ ამოუძირკვა მას სიცოცხლისმოყვარეობა, ვერ დაშრიტა ის სასიცოცხლო ძალთაგან (1980-იან წლებში, ქართული ლიტერატურის ისტორიის ინსტიტუტში გამართულ პაექრობაზე ზურაბ კიკნაძის ფოლკლორისტული ნაშრომების გამო, სიტყვასიტყვით ითქვა: „წარმართობამ ხევსურეთი ქრისტიანობისგან გადაარჩინაო“...); ბ. ქართველობამ ადრევე ამოიცნო ეკლესიურ მწერლობაში „ჩარჩენილი“ კლასიკურ-ანტიკური ელემენტები და, ნეოპლატონიზმ-პანთეიზმით გამსჭვალული, „საკუთარ“ რენესანსამდე მივიდა. აქ უადგილოა იმაზე ცილობა, რაოდენ გამრუდებულია ქრისტიანობის, გინდაც შუასაუკუნოვანის, ასეთი ხედვა. არც იმაზე გავაგრძელებ სიტყვას, რა მოუტანა ქართულ კულტურას ფიქრის ორმა ზემოხსენებულმა გეზმა – საკმარისია ვთქვათ, რომ პირველს, მაგალითად, მიხეილ ჯავახიშვილი ადგას, მეორეს კი – შალვა ნუცუბიძე და მისი ნაშრომების ბრწყინვალებას ბევრს ვერაფერს აკლებს თვით მისი საბოლოო დასკვნების ვერმიღებაც. ახლა ერთის თქმაღა მინდა: ალექსანდრე ქუთათელის ეს ერთი წინადადებაც მას ქართველთა სულიერი და მხატვრული მემკვიდრეობის თაობაზე განსჯის მონაწილედ გვისახავს.

„ბაგრატის ტაძარზე“ ალექსანდრე ქუთათელის მონათხრობი, წარმოიდგინეთ, საქართველოში ძეგლთა მოვლა-პატრონობის ისტორიისთვისაც კია ღირებული. გათენებულზე მდუმარებაში, გვიამბობს იგი,

„ხანდახან გაისმოდა მის კედლებთან ხარაჩოზე მდგარი კალატოზების ძახილი და ჩაქუჩის ცემა. ისინი ჟამისაგან მიყენებულ, ნახმლევის მსგავსად ლოდებს შუა დარჩენილ ღრიჭოვან ადგილებსა და ბზარებში პალოსავით არჭობდნენ ქვებს, შიგ დუღაბს ასხამდნენ და ტაძრის კედლებს ამთელებდნენ“. ვგებულობთ ამ სამუშაოების თაოსანის ვინაობასაც – დარაჯი, სახელად თეოდორე, უსახსრობისა და მოსახლეობის მხრიდან ქვების დატაცებაზე დაჩივლების შემდგომ, ამბობს: „ააშენა ღმერთმა ქუთაისის მუზეუმის დირექტორი, ამ ტაძრის შეკეთება დაიწყო, თორემ კედლები სულ მთლად დაინგრეოდა და ლოდებს ხალხი გაიტაცებდა“ (ტ. II, გვ. 187-188). ქუთაისის წინანდელი საეპისკოპოსო ტაძრის, როგორც მაშინ იტყოდნენ, „არასანატრელი“ მდგომარეობა არცთუ იშვიათად ჰქონდათ სამსჯელოდ XIX საუკუნის მიწურულისა და XX საუკუნის დასაწყისის ჩვენს მეგაზეთეებს, საკუთრივ ამ, 1919 წელს წარმოებულ სამუშაოებზე ცნობა კი არსად შემხვედრია[12]. ალექსანდრე ქუთათელის წყალობით ვტყობილობთ, რომ: ა. ტაძრის შეკეთება-გამაგრება, რაზედაც ხანგამოშვებით ოცნებობდნენ გასაბჭოებამდელ საქართველოში, რაღაცით, თუნდაც მცირე მოცულობით, ჩატარებულა; ამოცანად ჩნდება, რომ ამ 1940-1980-იანი წლების აღდგენის წინამორბედი დაცვითი ღონისძიებების ნაკვალევის მიგნება და მისი შეფასება – იქნებ მისი წყალობითაც შემოგვრჩა X-XI საუკუნეების ნახელავის გარკვეული რაოდენობა? ბ. ვიგებთ გამაგრების ხერხის შესახებ, რაც სცოდნიათ – და, ეგების სხვაგანაც გამოუყენებიათ, – წინა საუკუნის პირველი ხანების კალატოზებს; ეს, თითქოს, დუღაბით სიცარიელეების ამოლესვა უნდა იყოს, „გულად“ ქვის ნატეხის დატანებით; გ. კიდევ ერთი ხაზი ემატება ღირსსახსოვარი მოღვაწის, ტრიფონ ჯაფარიძის (სწორედ იგია „მუზეუმის დირექტორი“!) ნამოღვაწარსაც: ის კი არა მარტო უძღვებოდა, შექმნა კიდეც, 1916 წელს, ქუთაისის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი, ქუთაისის სახლებსაც სწავლობდა, წმიდათა არაგველთა მოწამეთა, დავითისა და კონსტანტინეს ნეშტიც გადაარჩინა რიონში გადაყრას[13],

[12] რაღა თქმა უნდა, ის შეიძლება გამპარვოდა, შეიძლება შესაბამისი გამოცემა ან ჟურნალისა თუ გაზეთის მის შესახებ ცნობების შემცველი ნომერი არ აღმოჩნდა ადგილზე...

[13] ბ-ნი სერგო ვარდოსანიძე (იხ. სერგო ვარდოსანიძე, *სრულიად საქართველოს კათოლიკოს – პატრიარქი უწმიდესი და უნეტარესი ამბროსი (1861-1927)*, თბ., 2011, გვ. 76) წერს, რომ წმ. არაგველი მოწამეების ნეშტის „მუზეუმში გადაბრძანება“ შემდგომ ცნობილმა ქუთათურმა მხარეთმცოდნემ პეტრე ჭაბუკიანმა მოახერხაო. როგორც ჩანს, მან ფიზიკურად დაიხსნა წმიდანთა სხეულები, მათი მუზეუმში დასვენება და განათლების სახალხო კომისარიატთან მოლაპარაკება უკვე ტრიფონ ჯაფარიძემ იტვირთა.

ბოლოს კი, 1937 წლის რბევის მსხვერპლიც შეიქნა... დ. ვეცნობით საქართველოს იმ ხანმოკლე დამოუკიდებლობის ხანის კულტურული საქმიანობის კიდევ ერთ გამოვლინებასაც.

დასასრულ, კიდევ ერთი, იქნებ ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწყვეტიც. ესეც ინტერიერის აღწერაა, ამჯერად ესტატე მაყაშვილის სიძის, მიხა მაჭავარიანის ოთახისა: „შირმისა და საწოლს გარდა, ოთახში როიალიც იდგა. ფანჯარასთან, ფარდაგადაფენილი ტახტი, ერთი სავარძელი, სკამები, ტახტის წინ კი – მაგიდა და კუთხეში – კარადა. იქვე პატარა საწერ მაგიდაზე ეწყო ხელოვნებასა და მხატვრობაზე სურათების რეპროდუქციები, ალბომები და ფუტურისტული ჟურნალები. კედელზე მიხას სურათი ეკიდა – მყვირალა საღებავებით დახატული, შიშველი ქალი, რომელსაც ვნებააშლილი სახე, ავხორცი ბაგეები ჰქონდა და უტიფრად იღიმებოდა. შირმის ახლოს, პიკასოს მიბაძვით დახატული, კუბისტური სურათი დაინახა კორნელიმ, ერთმანეთში არეული, უცნაური და გაუგებარი საგნები: ჭიანური, სიმები, უზარმაზარი ყური, თვალი, თვალიდან გამოსროლილი სხივები, ნოტები და სხვა. იქვე – ფანტასტიკური ყვავილები, ვარდები და დეკორატიული ხეები, ნიამორები, შვლები, წმინდა ნინოს პორტრეტი ირანული მინიატურის მსგავსი, და ჯვარი ვაზისა. მიხა თეატრის დეკორატორიც იყო და ზოგიერთი დადგმების გაფორმება ალბომში ჰქონდა შენახული“ (ტ. I, გვ. 575). აქაც კვლავ ევროპული (როიალი!) და ადგილობრივ-ქართული (ფარდაგიანი ტახტი) ყოფის შეთავსების სურათი იხატება. მთავარი კი, რასაკვირველია, ჩემთვის ისაა, რომ ეს მხატვრის ბინაა და მწერალი მის ნამუშევრებსაც წარმოგვიდგენს. ეს კი კითხვათა მთელ წყებას წამოჭრის. პირველი, აი, რა გახლავთ – მოსალოდნელია, „მიხა მაჭავარიანად“ აქ რომელიმე ჩვენებური მხატვარი იყოს გადანათლული. საქმე ისაა, რომ ყველა თუ არა, მრავალი მოქმედი პირი „პირისპირისა“ სახელშეცვლილი რეალური ადამიანები გახლავთ, ზოგიერთი – იოლად საცნობიც. ყოველგვარი საგანგებო ძიების გარეშე გააიგივებთ, მაგალითად, პლატონ მოგველაძეს – გრიგოლ რობაქიძეს, ერემო გოდებანიძეს – პავლე ინგოროყვას, რაფიელ ახვლედიანს – პაოლო იაშვილს, ფილიმონ ერისთავს – გრიგოლ (ფილიმონის ძე!) წერეთელს. ვინ შეიძლება იყოს მიხა მაჭავარიანი – მხარბეჭიანი, პენსნეიანი ვაჟი, კახელი თავადიშვილის სიძე? იმ მხატვართაგან, ვინც პირველად მოგდის აზრად 1910-იანი წლების თბილისზე ფიქრისას, იგი იერით არავის ჰგავს – არც დავით კაკაბაძეს (მას კი ჰყავდა ცოლად ანდრონიკაშვილის ქალი, მაგრამ ოცდაათი წლით გვიან!), არც ლადო გუდიაშვილს, არც შალვა ქიქოძეს, არც, მით უმეტეს,

დიმიტრი შევარდნაძეს. იქნებ ეს იმხანად ნატალია ჩოლოყაშვილზე დაქორწინებული ვალერიან სიდამონ-ერისთავია? მაგრამ ჰგავს კი მისას მოტანილ ნაწყვეტში აღწერილი ნახატები? ეს უკვე მეორე გზაა საკითხის გადაწყვეტისა – მას, ასე ვთქვათ, შემოქმედების მხრით „შემოვუაროთ“. „საკვანძო“, ალბათ, კედელზე ჩამოკიდებული „ნაუ“ არის – როგორც ვნახეთ, ფერებკაშკაშა, „ვნებააშლილი“, ბაგეხაზგასმული... რაღაც ამგვარი კირილე ზდანევიჩთან ვიცი (თუმცა ალექსანდრე ქუთათელის დახასიათება უფრო „წაიექსპრესიონისტებს“); ასეთ იდენტიფიკაციას კუბისტური სურათიც ემხრობა, „ფანტასტიკური ყვავილებიც“ და „დეკორატიული ხეებიც“, ხოლო არამც და არამც – ნიამორები და შვლები, რაც უფრო ლადო გუდიაშვილს ესადაგება. იქნებ ეს ირაკლი გამრეკელი იყოს, ესეც ვაჩნაძეებს ჩასიძებული, თეატრის მხატვარიც არის (თუმც ჩამოთვლილთა უმრავლესობაზე ითქმის – კირილე ზდანევიჩზეც...), „ფუტურისტიც“, „კუბისტიც“; ოღონდ, ისევ და ისევ, სხვა რამეები არ თანხვდება – ყვავილებიც, შვლებიც... ძალზე საგულისხმოა, „წმ. ნინოს პორტრეტი“ – ქართველთა მოციქულთასწორი განმანათლებელი არაერთ მაშინდელ მხატვართან ჩნდება: ვალერიან სიდამონ-ერისთავთან, მოსე თოიძესთან, დიმიტრი შევარდნაძესთან, იაკობ ნიკოლაძესთან... ასე რომ, თემატურად ეს სავსებით ზუსტი და ეპოქისმიერია, ისევე, როგორც განსაზღვრება „პორტრეტი“, რადგან უფრო ხშირად, კანკელებზეც კი (ვალერიან სიდამონ-ერისთავი, დიმიტრი შევარდნაძე), მისი იმჟამინდელი გამოხატულებანი მართლაც ნაკლებადაა „ხატები“, უფრო „სურათებია“ და ესეც ალექსანდრე ქუთათელს მახვილად აქვს შენიშნული. შთაბეჭდილება ისეთია, თითქოს ამ შემთხვევაში მწერალმა ჩვენებური „მემარცხენე“ ხელოვნების მოტივების შეძლებისგვარად სრული ნაკრებიც გადაგვიშალა და სხვადასხვა ფორმისმიერი ხერხებისაც. თანადროული მხატვრული მიმდინარეობების ცოდნა ალექსანდრე ქუთათელს აშკარად არ დაეწუნება და ძალიან ზუსტია ასეთი „წვრილმანიც“ – „პიკასისტურ“ ნატურმორტზე „ჭიანური“ არისო, ანუ: პარიზულ-ევროპული საკრავის, ვიოლინოს მაგივრად – გათბილისებულ-აღმოსავლური; ეს კი, უახლესი – გლობალურისა და საკუთარ-ევროვნულის შერწყმა-შედუღება ქართველი „ავანგარდისტების“ ერთ უმთავრეს მიზანთაგანი რომ იყო, ყველამ უწყის. ერთი სიტყვით, ჯერჯერობით მგონია, რომ მწერალ-პოლიტიკოსთაგან განსხვავებით (თუმცა ვინ არის ესტატე მაყაშვილის პროტოტიპი? რატომღაც სულ გიორგი გვაზავა მაგონდება, მაგრამ...), მხატვარი-პიროვნებაცა და შემოქმედებაც კრებითი სახეა, თუკი, რა თქმა უნდა, არ აღმოჩნდება

ვინმე მივიწყებული ხელოვანი, რაც – საბედნიეროდაცა და სავაგლახოდაც! – სულაც არაა შეუძლებელი.

და ერთიც, ძალზე მნიშვნელოვანი საკითხი: როგორ აფასებს რომანისტი (თუ გნებავთ, ასევე მემუარისტი, მეისტორიე...) „ავანგარდულ“ მხატვრობას? „მიბაძვით დახატული“, „ერთმანეთში არეული“, „უცნაური და გაუგებარი“ ვერაა დიდი ქება და ქათინაური, მთელი მონაკვეთიც ირონიულად ჟღერს და, ვიტყოდი, გაღიზიანებითაც არის შეფერილი. თუ ასეა, მაშინ სავარაუდებელია მწერლის უარყოფითი დამოკიდებულება. ხომ არ უნდა ვიფიქროთ, რომ ეს ხარკია 1930-იანი წლებიდან გაბატონებული „იდეოლოგიის“ მიმართ? დაბეჯითებით პასუხს მწერლის მთელი შემოქმედების, გამოუქვეყნებელი მოგონებების, არქივის გამოწვლილვა თუ მოგვაძებნინებს. საალბათოდ კი სამი რამ შეიძლება დავსახოთ:

ა. ალექსანდრე ქუთათელი გულწრფელი და თანმიმდევრული კომუნისტ-ბოლშევიკია. ასეთი რამ განათლებულ ქართველებში იშვიათობა იყო და ასეთ ადამიანებს, ჩვეულებრივ, ხვედრი მძიმე ერგოთ, ხოლო გარშემომყოფებთან ურთიერთობა – ორჭოფი და არეული ჰქონდათ. ერთი ასეთი მაგალითია – ფილოლოგ-კლასიკოსი პეტრე ქავთარაძე (ცნობილი კომუნისტი თანამდებობის პირისა და დიპლომატის, სერგო ქავთარაძის ძმა) და მისი მეუღლე ანა (ანიკო). მიუხედავად პარტიულობისა, პლატონის ლექსებისა და სოფოკლეს მთარგმნელს, ნაცნობობა-ახლობლობა თავისი წრის, როგორც წესი არა, – ან ანტიკომუნისტურად მოაზროვნე ადამიანებთან უნდა ჰქონოდა და ჰქონდა კიდეც; მათ შორისაა, არც მეტი, არც ნაკლები, ეროვნულ-დემოკრატი, 1924 წლის აგვისტოს აჯანყების მომწყობი „პარიტეტული კომიტეტის“ წევრი, პოეტი და პუბლიცისტი შალვა ამირეჯიბი, რომელიც ამ მართლმორწმუნე ბოლშევიკებმა უცხოეთში გააპარეს[14]...

ბ. ეს უბრალო თვალთმაქცობაა, უბრალო „კამუფლაჟი“; ხელაღებით ვერ დაიჟინებ, ასე ვერ იქნებაო, პირადად მე კი უფრო, ალბათ, მესამე შესაძლებლობა მგონია.

გ. ალექსანდრე ქუთათელს დასტურ არ მოსწონს „მოდერნიზმი“, ხოლო მისი იდეური ამოსავალი სულ სხვაა, არა მემარცხენე-კომუნისტური, არამედ – კონსერვატულ-მემარჯვენე. როდესაც „პირისპირს“ ვკითხულობდი, ზოგადადაც მაცვიფრებდა მოვლენათა ხედვის თუ სრული არა, საკმაო დამთხვევა არა გამარჯვებული ბოლშევიკების, არამედ დამარცხებული არამარქსისტების, – ზურაბ ავალიშვილის,

[14] ს. ჩიჯავაძე-კედია, დასახ. ნაშრ., გვ. 381.

რევაზ გაბაშვილის, ემიგრანტი პუბლიცისტების, ჩემი ნაცნობი ნათავადაზნაურალი თუ უაზნო წინანდელი „ინტელიგენტების“ აზროვნების წესთან[15]. მართლაც, რისთვის ამტყუნებს ალექსანდრე ქუთათელი ქართველი სოციალ-დემოკრატების ხელისუფლებას – ბედოვლათობისთვის, ეროვნული ნიჰილიზმისთვის – ყველაფერ იმისთვის, რასაც უწუნებდნენ მათ რომანოვებისა და საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის ჯარში ნამსახურები ოფიცრები და ილია ჭავჭავაძისა თუ არჩილ ჯორჯაძის მოტრფიალე პატრიოტები. საგულისხმოა, რომ ეროვნულობის არდაფასებისთვის ალექსანდრე ქუთათელი ერთნაირად განაქიქებინებს „მენშევიკებს“ ბოლშევიკ ვანო მახათაძეს და ესტატე მაყაშვილს, მეტიც პირველს მათგანვე ილიასაც დააცვევინებს. თუ მაინცდამაინც, იმ დროს ქართველი სოციალ-დემოკრატები ეროვნულ მოღვაწეებს აღარ ლანძღავდნენ, აი, ბოლშევიკები კი ამას 1934 წლამდე აკეთებდნენ, როდესაც სტალინმა გადაწყვიტა, რომ ბოლშევიზმს კულტურული „ფესვები“ სჭირდება და დაიწყო ყველასი და ყველაფრის „მარქსისტებად“ და „კომუნისტებად“ გამოცხადება (ბევრად გვიან, სულაც, ლექსად ითქვა: „ვერ ივარგებდა კომუნისტებად/ ხერხეულიძე ცხრა ძმა?“). ეროვნულ-სახელმწიფოებრივი იდეების ასეთი „განაწილება“ მარწმუნებს, რომ „ანტიბოლშევიკურს“ ალექსანდრე ქუთათელი ბოლშევიკებს შეაპარებს, მათ მათთვის სინამდვილეში სულ უცხო აზრებს ათქმევინებს. ასევე, ზემონახსენები, სხვა სახელებით „შენიღბული“ მწერალ-მოღვაწეებიც იმნაირად არიან გაკილულ-გაკარიკატურებულნი, როგორც გადაჰკრავდნენ მათ ჩემი ბაბუა-ბებიების თანამოთაობენი. მეტადრე პლატონ მოგველაძე-გრიგოლ რობაქიძის დაუნდობელი სიტყვიერი შარჟია დამახასიათებელი. საქმე ის კი არაა, მართალია თუ არა ალექსანდრე ქუთათელი – მე თვითონ ასე არც ამ მწერლებს ვუყურებ და, სხვათა შორის, არც ნოე ჟორდანიას. რატომაა, მაგალითად, დასაცინი მისი იდეა საქართველო – კავკასიის შვეიცარია? ეს ხომ იგივე მონატრებაა ჩვენი ქვეყნის ნეიტრალიტეტისა, რაც დღესაც ბევრსაც აღაფრთოვანებს. სხვა ამბავია, რომ ეს მხოლოდ ნატ-

[15] მეტად ხშირად მახსენდებოდა ერთ-ერთი ჩემი ბებიდის, მუსიკოს-პიანისტის, ქეთევან ჯაფარიძის (1895-1982) საყვარელი ფრაზა – მენშევიკები „წესიერი, მაგრამ არასახელმწიფოებრივი ადამიანები“ იყვნენო. ვინაიდან მამამისი – ალექსანდრე ქუთათელთან ერთგან „ცნობილ იურისტადა და სენატორად“ წოდებული, – სერგი ჯაფარიძე „მეუმცირესე სოციალ-დემოკრატი გახლდათ“, ამ შეფასების წყაროდ ოჯახური წრე ნაკლებადაა სავარაუდო. ვგონებ, მას იგი ბერლინიდან ჩამოჰყვა, სადაც ის 1922-1926 წლებში „Meisterschule für Musik“-ში სწავლობდა და „თეთრი გიორგის“ წევრებს, მაგალითად, ვიკტორ ნოზაძეს, ამხანაგობდა და, სულ ცოტა, ერთხელ მათ შეკრებასაც დაესწრო.

ვრაა და ვიდრე იგი გეგმად ან პროგრამად არ ქცეულა, იგი პოლიტიკურად გამოუსადეგარი და საზიანოც არის. ალექსანდრე ქუთათელი კი იმგვარი პოლიტიკური რეალიზმის მიმდევარია, როგორც ჩვენი ეროვნულ-დემოკრატები, ასევე კონსერვატიულია ის ყოფაშიცა და ხელოვნებაშიც – მის თვალსა და ყურს იგივე ხვდება ცუდად, რაც მის თანატოლ, 1880-1890-იან წლებში დაბადებულ ნაგიმნაზიელებსა და ნაპანსიონართ. მგონი, უკვე აკვიატებულ იდეად მექცა, კიდევ ერთხელ კი უნდა გავიმეორო – „ავანგარდისტი“ როგორც მსხვერპლი – რევოლ◌ უციისა ჩვენში და ნაციზმისა – გერმანიაში, ისტორიული გაუგებრობაა. „მემარცხენე“ ხელოვანნი გარკვეულ დროს მართლაც ზედმეტი ბარგი აღმოჩნდნენ ბოლშევიკებისა და ნაცისტებისათვის, იმიტომ სწორედ, მათებრ რევოლ◌ უციონერები რომ იყვნენ და აღმშენებლობას, – გინდაც „წითელი“ თუ „მიხაკისფერი“ სატუსაღოსას, – ვერაფერში წაადგებოდნენ. პირველად კი ისინი ყველანი, გალაკტიონისებრ, უმღერდნენ „დაუნდობელ ნგრევას ძველისას“ და ტრადიციული კულტუროსანი ადამიანები, „ჰუმანიზმით შეზღუდულები“, როგორც დასავლელი „მემარცხენე ინტელექტუალები“ დღესაც ამბობენ, „ავანგარდისტებსაც“ დამანგრეველთა რიგებში განიხილავდნენ. მომიგებენ, ეს ჩლუნგი „ფილისტერები“ იყვნენო. კი, ბატონო, თუ ასეთად, მაგალითად, გერონტი ქიქოძისებრ, მრავლისმცოდნე შეირაცხება. თანაც ეს არცთუ მარტოოდენ ჩვენში იყო ასე – დიდი შვეიცარიელ-გერმანელი ხელოვნების ისტორიკოსის, ჰაინრიხ ვ◌ ოლფფლინის მიმოწერაში მოიპოვება წერილი, მისსავე ნამოწაფარ ულრიხ ხრისტოფფელს, სადაც საუბარია 1932 წლის შემოდგომით გამართულ პაბლო პიკასოს გამოფენაზე: „პიკასოს გამოფენამ აქ ვეება ზვირთები აშალა, ან, უფრო უჟმურივით დააწვა ადამიანთა გუნება-მგრძნობელობას (Gemüt) და როდესაც შემდგომ კარლ გუსტავ ◌ უნგმა განმარტა, ჩვენ შიზოფრენიის ტიპურ შემთხვევასთან გვაქვსო საქმე, ყველამ შვებით ამოისუნთქა“[16]. დოქტორ ◌ უნგს მთლად ასე არ უწერია – სიტყვებს ჩვეულებისამებრ აბურთავებს, – რაღაცის მოშლაზე კი ლაპარაკობს ნამდვილად. ვერ ვიტყვი, ეს განსჯა სახელგანთქმული მკურნალის მიხვედრილობას მოწმობსო – როგორ მიიჩნია შეშლილად ეს არათუ ნორმალური, ფრიად პრაქტიკული, ინდივიდუალისტი, როგორ ვერ შენიშნა მის ნაწარმოებებში გაანგარიშების დიდი წილი... ასე რომ, გვაქვს საფუძველი ვიფიქროთ, რომ ალექსანდრე ქუთათელი თვითონაც ვერ გუობს მხატვრულ „მემარცხენეობას“, თან კი „პირისპირში“ ჩვენ ბოლშევიკი კი არა, „წითელ საფარველში“ შემა-

[16] H. Wölfflin, *Autobiographie, Tagerbücher und Briefe,* hrs. von J. Gautner. 2. Aufl., Basel-Stuttgart, 1984, გვ. 425.

ლული ტრადიციონალისტი გვებაასება. ამას კი, თავის მხრივ, გარკვეული მნიშვნელობა უნდა ჰქონდეს ჩვენი ქვეყნისთვის ასე მტკივნეული საკითხის – ტოტალიტარიზმის ვითარებაში ხელოვანის, საზოგადოდაც, მოაზრის დანიშნულების, მოვალეობისა და სათქმელის შესაძლებლობების პრობლემის სწორად დასაყენებლადა და გადასაჭრელად.

ვიმედოვნებ, ზემოთქმული საკმარისია იმის მანიშნად, რომ ქართული მწერლობისადმი კიდევ და კიდევ მიბრუნება, ხელოვნების ისტორიკოსის კერძოობითი თვალსაზრისითაც კი, მეტად ნაყოფიერი შეიძლება გამოდგეს; მით უფრო მრავლისმომტანი იქნება ის ლიტერატურის თუ კულტურის შესწავლის თვალთახედვით. ისიც მტკიცედ მწამს, რომ მომავალი კვლევა-ძიება ზემოგანხილულ თუ სხვა „მორჩენილ“ თხზულებებშიც კვლავ ბევრს საყურადღებოს ამოიკითხავს და გამოამზეურებს.

**მერაბ ღაღანიძე**

## მცირედი სათქმელი დიმიტრი თუმანიშვილის ნარკვევის გამოქვეყნების გამო

როცა დიმიტრი თუმანიშვილს, დიდი ხნის მეგობარსა და კოლეგას (ჯერ კიდევ 1980-იანი წლების შუახნიდან ჩვენ ერთდროულად ვასწავლიდით მომავალ ხელოვნებათმცოდნეებს თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიაში), შინ ძღვნად მივუტანე „წახნაგის“, ფილოლოგიურ ძიებათა წელიწდეულის, მეორე გამოშვება, რომელიც 2010 წლის შემოდგომაზე დაიბეჭდა, მან უმალ შემომთავაზა – როგორც წელიწდეულის გამომცემელსა და რედაქტორს – თავისი სტატია „წახნაგის“ შემდგომი გამოშვებისათვის: მკვლევარს სურდა, მისი მომავალი ნარკვევი ლიტერატურისმცოდნეობისა და ხელოვნებისმცოდნეობის გადაკვეთაზე დაწერილიყო. ბუნებრივია, შემოთავაზებას სიხარულით შევხვდი, – მით უმეტეს, რომ შევთანხმდით, ჩაფიქრებული გამოკვლევა მიეძღვნებოდა ალექსანდრე ქუთათელის ოთხტომიან რომანს – „პირისპირ“, რომელიც ორივეს ქართული მწერლობის განსაკუთრებულად ღირებულ და სრულიად უსამართლოდ მივიწყებულ ნაწარმოებად მიგვაჩნდა. მართალია, დაპირება რამდენჯერმე გადაიდო, მაგრამ ჩვენი შემდგომი შეხვედრებისას ერთმანეთს თითქმის ყოველთვის ვახსენებდით ურთიერთშეთანხმებას. 2012 წლის შემოდგომით, როცა ხანგრძლივი შუალედის შემდეგ ისევ ვეწვიე მეგობარს, მან

გამზადებული ნარკვევის ხელნაწერი დამახვედრა, თანდართული პირადი წერილით, რომელიც მას დროულად ვეღარ მოუწოდებია, რაკი გაუგია, რომ იმხანად საქართველოში არ ვიმყოფებოდი.

ჩემდამი მოწერილი წერილი ამგვარი იყო (შესრულებული სახუმარო-ოფიციალური სტილით):

13. XII. 2011

მოგესალმებით, მერაბ-ბატონო!

გიგზავნით შეპირებულ წერილს – იმედია, ძალიან არ დაგიგვიანეთ... პირველად ვიფიქრე, ავაწყობინებ-მეთქი, მერე კი მივხვდი, რომ ჩემნაირი „ბრინჯაოს ხანის ადამიანისგან“ ანაკრეფის, დისკის და ა. შ. მოწოდება ერთგვარი დავალდებულება იქნებოდა – ამდენს თავი მოვაბი და, აბა, გაგიბედია და არ დაგიბეჭდიაო...

რა თქმა უნდა, ეს ასე არ არის – ძალიან კარგად შემიძლია წარმოვიდგინო, რომ თქვენ არ მოგინდებათ ამ ოპუსის დასტამბვა – „შინაარსის თუ ფორმის“ გამო იქნება ან იმიტომ, რომ გამეპარა რამ საყურადღებო ლიტერატურისმცოდნეობითი ნაშრომი.

ერთი სიტყვით, ამ ხელნაწერს ისე მოექეცით, როგორც იმსახურებს – გნებავთ, დასტამბეთ, გნებავთ, გადააგდეთ!

ალბათ, ამ თვეში აღარ შევხვდებით და ამიტომ წინდაწინ გისურვებთ ბედნიერ შობა-ახალ წელს!

თქვენი
დ. თუმანიშვილი

ცოცხალ შთაბეჭდილებად რჩება სტატიის გადმოცემას მოდევნებული საუბარი შესანიშნავი ქართველი მწერლის ალექსანდრე ქუთათელისა და მისი შესანიშნავი რომანის შესახებ; ერთობლივი გულისტკივილი (და სრული გაოცებაც) იმის გამო, რომ ქართველ ლიტერატურისმცოდნეებსაც კი, ნამდვილად ორი თუ სამი გამონაკლისის გარდა, წაკითხული – ან, უარეს შემთხვევაში, გაგონილიც კი – არ ჰქონდათ მეოცე საუკუნის ქართული პროზის ეს განსაკუთრებულად შთამბეჭდავი ნიმუში; თითქმის დათანხმება ერთმანეთთან, რომ საქართველოს პირველი რესპუბლიკის ყველა ნათელი გამოვლინება განპირობებული იყო არა ქვეყნის მეთაურთა მარქსისტულ-მემარცხენე იდეოლოგიით, არამედ პირიქით – იმით, რომ ახალშექმნილი სახელმწიფოს სათავეში ჩადგომის შემდეგ, ბევრ მნიშვნელოვან, გადამწყვეტ საკითხში მათ

ზურგი შეაქციეს ან დაივიწყეს (თუნდაც დროებით!) კარლ მარქსისა და მის სხვა უგვან მიმდევართა სასტიკი, სისხლიანი, დამღუპველი, უნიადაგო მოძღვრება; ჩემი მხრივ, მყარი დადასტურება (რაც ვიცოდი ან გამეგონა), რომ ალექსანდრე ქუთათელის დამოკიდებულება კომუნისტური რეჟიმისა და საბჭოთა კავშირის სახელმწიფოებრივი წარმონაქმნის მიმართ უკიდურესად უარყოფითი, ხშირად ზიზღნარევიც იყო, დამოწმებული მწერლის ჩანაწერებითაც (რომლებიც 2009 წელს ქართული ლიტერატურის მუზეუმმა გამოსცა „უბის წიგნაკის“ სახით) და ოდესღაც მოსმენილი მონათხრობითაც, რომელიც სიყმაწვილის-დროინდელ მოგონებად ჩარჩენოდა მეხსიერებაში თამაზ ჩხენკელს (თუ როგორ შეესწრო იგი ქუთათელს საკუთარ ბიძასთან, მცირე სუფრაზე, როცა ოდნავ შეზარხოშებული მწერალი გამწარებული წამომხტარა და შეუძახია, ეს როგორ გავაკეთეთ, ეს როგორ დავანებეთ, რუსი კომუნისტები როგორ შემოვუშვით ქვეყანაში, როგორ დავღუპეთ ჩვენი სამშობლოო!); როგორც ყოველთვის, ვთქვით კიდევ ბევრი სხვა რამეც...

სამწუხაროდ, – მიზეზთა გამო სხვათა და სხვათა, – „წახნაგის“ შემდგომი გამოშვება აღარ გამოქვეყნებულა, ხოლო დიმიტრი თუმანიშვილის სრულიად გამორჩეული ნარკვევი (რა თქმა უნდა, პირადი წერილითურთ) წელიწდეულის სარედაქტორო არქივში დარჩა. გულისტკივილი მისი გამოუქვეყნებლობის გამო მით უმეტეს მწვავე იყო, რადგან ის იმგვარადვე ღრმა, საფუძვლიანი და შთამბეჭდავი იყო, როგორც ყველაფერი, რაც კი დაუწერია ან წარმოუთქვამს ამ გამორჩეულ მკვლევარსა და მასწავლებელს.

დიმიტრი თუმანიშვილი 2019 წლის 7 აპრილს გარდაიცვალა, რაც თავზარდამცემი იყო ყველასთვის, ვინც მის მეგობრად, კოლეგად თუ მოწაფედ მიიჩნევდა თავს, ვინც მისი ნაწერების ერთგული მკითხველი და მისი ლექციების ერთგული მსმენელი იყო. ერთადერთი, რაც პირადად მამშვიდებს, ისაა, რომ ახლობლისა და თანამოაზრის მთავარი თხოვნის აღსრულება მოვასწარი: ავტორის სიცოცხლეში, 2015 წელს, შევძელი, გამოსაქვეყნებლად მომემზადებინა და გამომეცა, როგორც წიგნის რედაქტორს, მისი ინტელექტუალური ცხოვრების მთავარი შედეგი, ზომითაც და მნიშვნელობითაც უზარმაზარი ნაშრომი, ოცდამეერთე საუკუნის ქართული ჰუმანიტარული აზროვნების ერთ-ერთი გამორჩეული ნიშანსვეტი – „გზად ხელოვნებისაკენ“.

რაკი წლების განმავლობაში გული მწყდებოდა, რომ მისი შესანიშნავი ნარკვევი დაუბეჭდავად რჩებოდა, სასურველად და აუცილებლად მივიჩნიე, „ლიტერატურული ძიებანისათვის“ შემეთავაზებინა

დიმიტრი თუმანიშვილის აქამდე გამოუქვეყნებელი და, ფაქტობრივად, ყველასათვის უცნობი ნარკვევი „სახვითი ხელოვნება ალექსანდრე ქუთათელის რომანში „პირისპირ“, რომელიც რვა წლის განმავლობაში ხელნაწერად ინახებოდა ჩემთან. დარწმუნებული ვარ, რომ ისევე, როგორც ყველაფერი, რასაც კი მკვლევრის ფიქრი თუ კალამი შეჰხებია, ეს ტექსტიც ცხადად სამაგალითოა ხელოვნებისმცოდნისათვისაც და ლიტერატურისმცოდნისათვისაც, – ყველასათვის, ვისთვისაც ქართული კულტურისა და ქართული მეცნიერების ერთგული სამსახური ოდენ ლიტონ სიტყვას არ წარმოადგენს.

რედაქციისაგან: ნაშრომის ტექსტი ქვეყნდება უცვლელად, – იმ სახით, როგორც ის განსვენებულ ავტორს, დიმიტრი თუმანიშვილს (1950-2019), ჰქონდა შესრულებული.

# თანამედროვე ხატწერის პროგლემები

*(საქართველოს სიძველენი,* 22, 2019, გვ. 10-29)

იქიდან, რასაც მოგახსენებთ, ბევრი რამ, მართლაც, უკვე დიდი ხანია გამოქვეყნებული მაქვს, მაგრამ მაინც გადავწყვიტე, რაც მიფიქრია, გაგიზიაროთ, იმიტომ რომ, თითქოს, გაჩნდა რაღაც კიდევ, როგორ გითხრათ, ნახევრად მეტაფორული გზა, რომელიც, იქნებდა, გაგვიადვილებს გზის გაგნებას ამ არცთუ ისე მარტივი საკითხის გასაგებად.

თქვენ ყველას მოგეხსენებათ, რომ თავი და თავი სირთულე ის არის, რომ თვითონ განსხვავება ხატის და სურათის – ახალი ამბავია. ჩვენ რომ ვნახოთ ენები, სხვადასხვა ენა, აღმოვაჩენთ, რომ იქ, ყველგან, ძალიან დიდი ხნის განმავლობაში, არის ერთადერთი სიტყვა – ბერძნული „ἐικών“. ეს არის სურათი, ხატი, რაც გინდათ ყველაფერი და ასე არის ყველა ენაში. ასე იყო ჩვენთან „ხატი“, რომელიც ნიშნავდა ყოველნაირ გამოსახულებას, ასე იყო რუსულში „образ“, ასე არის გერმანულში დღესაც „Bild“, ასე არის, ვთქვათ, ფრანგულში და ინგლისურში „image“, ინგლისური „likeness“. ეს ყველაფერი ნიშნავს „ყველაფერს“ – საეროსაც, საეკლესიოსაც – ყოველნაირ გამოსახულებას. ამიტომაც არის, რომ ძალიან ბევრ ენაში (ჩვენსაში ეს ასე არ მომხდარა, ჩვენთან სიტყვა „სურათი“ მოვიდა) ბერძნული „ἐικών“ შემოვიდა და ახლა აღნიშნავს კონკრეტულად აი იმ, აღმოსავლეთმართლმადიდებელი ეკლესიის საეკლესიო გამოსახულებას. ოღონდ ეს თავდაპირველი ამბავი არ არის.

მე მეჩვენება, რომ დღევანდელი კამათის ერთ-ერთი ძირითადი ღერძი – უნდა იყოს ხატწერის ენა ახალი, თუ უნდა იყოს ძველი – ეს არის აბსოლ²უტური ანაქრონიზმი, იმიტომ რომ ახალი, სიახლე, როგორც რამ ღირებული, ეს რენესანსულიც კი არ არის, ეს XIX საუკუნის ბოლოს მოვლენაა. არავის მანამდე თავში არ მოსვლია, რომ ახალი ან ძველი, თავისთავად, არის კარგი. არც ძველი არ არის აუცილებლად კარგი – შეიძლება იყოს ნაგავი, რამდენიც გნებავთ. და არც ახალი არის მაინც-

დამაინც აუცილებლად კარგი – აქაც ნაგვის დიდი მთებია და არაფერი მაინცდამაინც სახარბიელო არ არის.

აქ არის კიდევ ერთი რამ, რომ სიახლე არის ჩვენი ბედისწერა. ჩვენ ყველანი ვართ ბოლოვადნი, შესაბამისად, ვართ სხვანი, ვიდრე ვინმე სხვა არის და არანაირი საშუალება არ იყო ახალი, შენ, ადამიანს არ გაქვს, იმიტომ, რომ შენ ისეთი არ ხარ, როგორიც იყო შენი წინამორბედი. რაც შეეხება საეკლესიო ხელოვნებას, მაგალითად ის, რომ არსებობს რაღაც სავალდებულო სახვითი ხერხები, რომლებიც ადამიანმა ერთი გამოსახულებიდან მეორეზე უნდა გადმოიტანოს – ასეთი რამე ბუნებაში არ ყოფილა არასოდეს. ეს ახალი მოვლენაა. გადმოხატვა ფორმისა ერთი ხატიდან მეორეზე, არ გახლავთ არავითარი ტრადიცია; ეს პირველად ჩნდება, სადღაც, XVII საუკუნეში და უკვე თეორიულად მკვიდრდება მხოლოდ XX საუკუნეში (100 წელია სულ!) და ძალიან ნიშანდობლივია, რომ თითქმის თანხმდება ერთმანეთს კანდინსკის „О духовном в искусстве“ და ხატის რუსი თეორეტიკოსების პირველი ნაშრომები – თავად ევგენი ტრუბეცკოის, მამა პავლე ფლონესკის და ა. შ. ეს თანადროული მოვლენებია და, ფაქტიურად, ეს არის პასუხი ერთსა და იმავეზე. ეს არის ან სურვილი, ხელოვნება კვლავ იყოს რენესანსულ კალაპოტში და ერთნი მიდიან ახალდროინდელი სუბიექტივიზმის გზით, მეორენი, ამას რომ თავი დააღწიონ, მაგრამ მხოლოდ იმიტომ რომ თავი დააღწიონ (იმიტომ რომ, რა თქმა უნდა, ამ სუბიექტივიზმს ისინი თავის თავში ატარებენ ისევე, როგორც, სამწუხაროდ, ყველანი ვატარებთ), ასე ვთქვათ, მიებარებიან წარსულს. მაგრამ ეს თავისთავად, ძველი არ არის, ასე არ იქმნებოდა საეკლესიო ხელოვნება. ამიტომ, სინამდვილეში, მე ვფიქრობ, კატეგორიები, რომლებიც გამოიყენება უფრო უნდა იყოს – „სწორი“ და „არასწორი“, თუ გნებავთ, „ჭეშმარიტი“ და „არაჭეშმარიტი“ და „მართალი“ (ანუ შინაგანად, შიგნიდან წამოსული) და „ნატყუარი“, „ყალბი“, „მოჩვენებითი“. ეს არის ის კატეგორიები, რომლებიც უნდა გამოიყენებოდეს ამ შემთხვევაში. თავისთავად ახალს და ძველს ჩვენ ვერ აუვალთ; რა თქმა უნდა, არის რაღაც ახალი და რაღაც ძველი – მე მხოლოდ იმას ვამბობ, რომ არ შეიძლება ეს იყოს რაღაც შეფასებითი კატეგორიები. ეს არ არის ღირებულება, დროში გაჩენის ჟამი ღირებული ვერაფრით ვერ იქნება. სამწუხაროდ, ასე დამკვიდრდა, მაგრამ ამას ოდესღაც უნდა მოეღოს ბოლო, იმიტომ რომ ამ გაუთავებელ ტერმინოლოგიურ აღრევებში, რომლითაც სავსეა ჩვენი დრო, რაღაცა ბილიკი ოდესღაც ხომ უნდა გაიკვალოს, არა?! როდემდე შეიძლება ამ ქაოსში არსებობა?!

ის, რაც მე მომეჩვენა, რომ შეიძლება დაგვეხმაროს იმის გარკვევაში, თუ სად მთავრდება ან სად იწყება ხატი ან სად მთავრდება და სად იწყება სურათი, შეიძლება იყოს განსხვავება რელიგიური პრაქტიკის ორი ფორმისა. მართალი გითხრათ, მე ეს მაფიქრებინა არა სახვითმა ნაწარმოებებმა, რაც უფრო ბუნებრივი უნდა ყოფილიყო, არამედ მუსიკამ. ერთი-ორი წლის წინ, ვისმენდი სეზარ ფრანკის საკმარისად მოზრდილ საგუნდო ნაწარმოებებს, „ნეტარებანი“, ცხრა ნეტარებაა ეს. მე ყველაფერი ვერ გავიგონე, რას მღერიან ისინი, მაგრამ რაც გავიგონე, ძირითადი ნაწილები, ეს არის ცხრა ნეტარება, ეს არის „მთასა ზედა ქადაგების“ დასაწყისი. მაგრამ თქვენ თუ ამ სიტყვებს არ გაიგონებთ, მუსიკა ამბობს რაღაცა სხვას; ახლა, ვფიქრობ – რა არის ეს? რაზე ლაპარაკობს ეს მუსიკა? და მაშინ მივხვდი ასეთ რამეს, რომ არა მარტო აქ, არამედ საერთოდ მთელ ახალევროპულ მუსიკაში, სადღაც, XVIII საუკუნის შუა ხანიდან, ყოველ შემთხვევაში (და ეხლავე მოგახსენებთ, რომ უფრო ადრეც, ზოგჯერ), მუსიკა ლაპარაკობს არა იმას, რაც არის ტექსტში, არამედ ამ ტექსტის გამო ლაპარაკობს. ადამიანი, ვთქვათ, ამბობს „ნეტარ არიან გლახაკნი სულითა“ და ამ სიტყვების მიმართ მას თავისი ემოციური დამოკიდებულება, ცხადია, აქვს. მაგრამ მთავარი, ამ შემთხვევაში, არა ის არის, რა განცდით გამოითქმის ეს სიტყვები, არამედ ის განცდები, რაც აღეძრა ადამიანს ამ სიტყვებთან დაკავშირებით. და ეს მდგომარეობა ყველაზე კარგად, ალბათ, აღიწერება სიტყვით „მედიტაცია“, მისი განსხვავებით ლოცვისაგან. აღმოსავლეთქრისტიანობის ტრადიციაში ასე თუ ისე მყოფი ადამიანებისთვის (ათეისტიც კი, ვთქვათ, ქართველი ან რუსი ან ბერძენი, თავისდაუნებურად, მაინც ამ ტრადიციაშია), ჩვენთვის, არის რაღაცეები, რაც ძალიან ძნელი გასაგებია. აი, მაგალითად, დავუშვათ, ოდესღაც შედიოდით პატარა ეკლესიაში, სადაც სიქსტეს მადონა ესვენა და ტრაპეზზე იდგა სიქსტეს მადონა. აღმოსავლეთქრისტიანობაში გაზრდილი ადამიანისთვის ძალიან ძნელი წარმოსადგენია, რომ არც იგულისხმება, რომ მის მიმართ შეიძლება ილოცონ. ის ლოცვისთვის არ არის, პრინციპულად არ არის – ის მედიტირებისთვის არის.

რა არის აქ, მე ვფიქრობ, განსხვავება – ლოცვაში, რომელიც, რასაკვირველია, გამოითქმის ადამიანის მიერ, გარკვეულ მდგომარეობაში, გარკვეული ემოციური დატვირთვით, მთავარი არის ის, ვისაც მიმართავ. მიმართვა შენი მისდამი და ის, ვისაც მიმართავ. ეს არის ძირითადი. მედიტაციაშიც, რა თქმა უნდა, თუ ეს რელიგიური მედიტაციაა და გაჩნდა ის, როგორც რელიგიური (თუმცა, დღეს არსებობს და კარგა

ხანია უკვე, არარელიგიური მედიტაციებიც; შეგიძლიათ ნახოთ ჰერმან ჰესსეს მცირე მძივებით თამაში – იქ კარგად ჩანს, რომ სხვა ტიპის მედიტაციებიც არსებობს, მაგრამ დასაბამში მედიტაცია რელიგიური იყო) და იქაც ასეა – თქვენ ფიქრობთ რელიგიურ საგანზე, მაგრამ ძალიან დიდი აქცენტი არის იმაზე, თქვენ თვითონ რასაც ფიქრობთ, თქვენ რას ფიქრობთ, თქვენ რას გრძნობთ. მგრძნობელზე მოდის მახვილი. შეიძლება ეს უნებურადაც ხდებოდა, მაგრამ უბრალოდ, ტექსტები რომ ნახოთ, თუნდაც ფრაგმენტები, თქვენ დაინახავთ რა განსხვავებაა, როდესაც, ვთქვათ, ათონელი ბერი წერს, როგორ ელოდება ის ქრისტესთან შეხვედრას და როდესაც დასავლელი მისტიკოსი ლაპარაკობს, როგორ შეხვდა ის ქრისტეს. ის როგორ შეხვდა, მან რა განიცადა, მან რა იგრძნო, მან როგორ გაიხარა, როგორ წამოუვიდა ცრემლები. ეს არის აქ, ვერ ვიტყვი, რომ მთავარი, მაგრამ ძალიან მნიშვნელოვანი. მაშინ, როდესაც მართლმადიდებელი მისტიკოსისთვის მთავარი არის სწორედ, მან მიაღწიოს შინაგანი დუმილის იმ მდგომარეობას, როცა მასთან მოვა ღმერთი. თვითონ მოვა, ის კი არ შეიჭრება ღვთაებრივ წიაღში (ეს ელემენტი აუცილებლად არის მედიტაციაში – მე ვტრიალებ რაღაცის გარეშემო იმისათვის, რომ შევაღწიო შიგ). აღმოსავლელი მისტიკოსი ელოდება, მას არა აქვს სურვილი, შეანგრიოს კარი. მერმინდელ ნახევრადქრისტიანულ ან სულ არაქრისტიანულ XIX და XX საუკუნის ნეოგნოსტიციზმებში (რა ვიცი, საიდან დაწყებული და ძალიან გამოხატულად – ანტროპოსოფიაში) პირდაპირ ასეა – თქვენ უნდა შეაღწიოთ, უნდა შელეწოთ კარი მიღმურის, უნდა შეხვიდეთ შიგნით და იქ თქვენ ნებაზე იაროთ. ასეთი ცნობიერება აღმოსავლეთქრისტიანობისთვის უბრალოდ გაუგებარია, მას იგი საერთოდ არა აქვს.

ოღონდ, რასაკვირველია, აღმოსავლეთმაც იცის მედიტირების ელემენტი, დასავლეთმაც, რასაკვირველია, იცის ლოცვა; ლაპარაკი არის მხოლოდ იმაზე, რა მეტობს, რა არის უფრო მნიშვნელოვანი ერთისთვის და რა არის უფრო მნიშვნელოვანი მეორისთვის. ძალიან საინტერესოა მედიტაციის ბუნების გაგებისთვის სიტყვა, რომელიც აქვთ გერმანელებს. იქ ამ მედიტაციას ჰქვია „Andacht“ და მისი ზმნური ფორმა არის „andenken“, რაღაცაზე ფიქრი, „denken an“ და თუ ამ ზმნას თქვენ გააარსებითებთ, გამოგივათ „Andenken“, რომელიც არის „ხსომება“ და ეს ძალიან მნიშვნელოვანი არის ისევ, იმიტომ რომ დასავლური სურათი, თავისი ბუნებით, არ უნდა იყოს სხვა რამ, თუ არა შეხსენება. მან მხოლოდ უნდა შეგახსენოთ ოდესღაც მომხდარი ან ოდესღაც მცხოვრები. ეს ფუნქცია აღმოსავლეთქრისტიანულ გამოსახულებასაც, რასაკვირ-

ველია, აქვს. პირველი ფუნქცია ეს არის. თქვენ შეხედეთ შობას და გაიხსენეთ შობა, მაგრამ ეს არის მხოლოდ დასაწყისი. იქ, სადაც დასავლური გამოსახულება უნდა მთავრდებოდეს, იქ აღმოსავლური იწყება. სინამდვილეში, დასავლური გამოსახულებების მიმართაც ლოცვა აღევლინება, რა თქმა უნდა. ოღონდ, როგორც მე ვხვდები, ეს არის ცოტა სხვა გამოსახულებები (ვთქვათ, სადაც სიუჟეტია, იქ არ ლოცულობენ), ეს არის წმინდანის გამოსახულებები და ისე, თეოლოგიურად, ეს არ უნდა ხდებოდეს. როცა დასავლელი (კათოლიკე, რა თქმა უნდა) ლოცულობს გამოსახულების წინაშე, იგი იქცევა ისე, როგორც მართლმადიდებელი და არა ისე, როგორც უნდა იქცეოდეს თავისი ხატის თეოლოგიის მიხედვით. ასე არ უნდა იყოს, მაგრამ ლოცვის მოთხოვნილება ისეთი რამეა, რომ, რასაკვირველია, ნებისმიერი ჯურის ქრისტიანს კი არა, ნიანგს რომ თაყვანის სცემენ, იმათაც კი აქვთ – ეს ბუნებრივი ადამიანური მოთხოვნილებაა. ხშირად მახსენდება ხოლმე ჩესტერტონის ნათქვამი, რომ ზებუნებრივის რწმენა ბუნებრივია და მისი ურწმუნობა – არაბუნებრივი. ასე რომ, აქ არაფერი გასაკვირი არ არის.

ძალიან საინტერესო არის ამ სხვაობის დასანახად, რას აკეთებენ XVII საუკუნის შუა ხანასა და XVIII-ის დასაწყისში ჰაინრიჰ შ□ულცი და იოჰან სებასტიან ბახი, როცა წერენ პასიონებს. მოგეხსენებათ, ეს არის „უფლის ვნებები“, სადაც ტექსტი არის რომელიმე სახარებიდან აღებული – სხვადასხვა ადგილიდან შეიძლება დაიწყოს, შეიძლება „უფლის სერობიდან“, შეიძლება ცოტა უფრო გვიან – და მოდის ისევ საფლავად დადებამდე, ჩვეულებრივ. და რა ხდება? იკითხება ტექსტი, ერთთანაც და მეორესთანაც; ეს არის რეჩიტაცია, ოდნავ წამღერებით იკითხება და შემდეგ არის ჩანართი – არიები და გუნდები. ზოგიერთი გუნდი ეს არის, როდესაც უნდა ბრბო ყვიროდეს, მაგალითად „ჯვარს აცუე ეგი“ – ამას გუნდი მღერის, მაგრამ უფრო ხშირად გუნდები და არიები (უგამონაკლისოდ) ბახთან – ეს არის უკვე განსჯა ამ ტექსტზე. იქ ძალიან არის განსხვავებული – უფლის სიტყვა რა არის და მასზე მედიტირება რა არის; იმ ტექსტებში მედიტირება ხდება, გაყოფილია ეს ორი რამ. ძალიან თვალსაჩინოა. ახლა მეორე ამბავი არის, რომ შ□ულცთანაც და ბახთანაც, რასაკვირველია, ეს არის სავსებით რელიგიური მედიტაციები და XVII საუკუნისვე რამდენიმე ფრანგული ნაწარმოები მოვისმინე – ისეთი უცნაური! თუ თქვენ დაუშვებთ, რომ ეს არის ლოცვის ახმიანება, ეს არის სრულებით გაუგებარი მუსიკა. მაგრამ თუ გაიხსენებ, რომ, ვთქვათ, მოცარტმა დაწერა რექვიემი და მესა და როგორია ეს რექვიემი და მესა?! ამოიღეთ Lacrimosa მოცარტის რექვიემიდან და ჩასვით მის

ნებისმიერ ოპერაში. არა მგონია, ვინმე მიხვდეს, რომ ის იქიდან არის. ეს აბსოლუტურად იგივეა თავისი დამოკიდებულებით. მოცარტისთვის რომ მიგეცათ თქვენ პრეისკურანტი, მენიუ – ქათამი ღირს 2 მანეთი – ის იმაზეც დაწერდა ისეთივე მუსიკას. ასეთი რაღაცა უცნაური მოვლენაა, საერთოდ, ის, მაგრამ ნამდვილად ასეა. მე უკვე აღარ ვამბობ ვერდის და ბერლიოზის რექვიემებს, რომლებიც მე საერთოდ არ მესმის. ვერდის რექვიემი ტაძარში როგორ შეასრულეს, მთლად კარგად ვერც კი წარმომიდგენია. სად დაეტია იქ ეს უზარმაზარი ორკესტრი, ეს უზარმაზარი გუნდი? ეტყობა, საერთოდ განდევნეს სამღვდელოება და ყველა მლოცველი და მარტო ისინი დატოვეს. აბა, სად მოთავსდნენ? ან ეს გრგვინვა რომ იყო იქ – არ ვიცი, როგორ არ ჩამოინგრა მილანის ტაძრის კამარები! როგორღაც შეასრულეს. ეს არის აბსოლუტურად საერო მუსიკა – უბრალოდ, აიღეს ტექსტი, რომელიც მოეჩვენათ, ასე ვთქვათ, ხიბლიან ლიბრეტოდ, დრამატულ ლიბრეტოდ და გაახმოვანეს. მე არ ვამბობ ცუდად, ეს დამოკიდებულებაა და მეტი არაფერი. რატომაც არა, ოღონდ ეს ეკლესიის ცხოვრებასთან არაფერ კავშირში არ არის. სხვათა შორის, ჰენდელის ორატორიებიც, რელიგიური ორატორიები. ისინი იწერებოდა იმ ვარაუდით, რომ სცენაზეც შეიძლება დაიდგას. მე კი მგონია, რომ არ შეიძლება, მაგრამ ის ხომ ასე ვარაუდობდა. ასე რომ, იქ, უკვე XVIII საუკუნის შუა ხანიდან, საკმარისად გარკვეულია, რა მოხდა.

ეს დევს თვითონ ბუნებაში დასავლური გამოსახულებისა, რომელიც, აკი მოგახსენეთ, არის ან შეხსენება ან სამედიტაციო ობიექტი. არსებობს კატეგორია ასეთი გამოსახულებებისა, XIV, XV, XVI საუკუნის დასაწყისში, განსაკუთრებით ჩრდილოეთ ევროპაში, რომლებსაც გერმანულად პირდაპირ ასე ჰქვია – Andachtbilder. ეს უფრო ხშირად არის ჯვარცმები და ღმრთისმშობლის გამოსახულებები; თავიდან ვერ გავიგე რაშია საქმე, რატომ არის ცალკე სიტყვა. თურმე რაშია მთელი ამბავი – ეს არის სამლოცველოში, ეს გამოსახულება, ასეთი წესი იყო. მაგრამ იქ შესული ადამიანი მის მიმართ კი არ ლოცულობდა, მას უყურებდა იმისთვის, რომ მასში აღძრულიყო ის რელიგიური განწყობილება, რომლითაც ის შემდეგ იფიქრებდა ღმრთისმშობელზე, მაცხოვარზე, ვნებებზე და ასე შემდეგ. ეს აბსოლუტურად სხვა რამ არის. ამიტომ, როდესაც ჩვენ, რაღაც შემთხვევაში, გვიკვირს, ზოგ შემთხვევაში, გვაჯავრებს სხვაობა, რომელიც არის დასავლურ გამოსახულებასა და აღმოსავლურს შორის, ეს პირველ ყოვლისა მის ფუნქციაშია. ის, რომ ჯოტომ დახატა ისეთი ფრესკა, რომელიც დახატა, ეს იმიტომ არის, რომ მას სხვა ფუნქცია აქვს, ვიდრე, ვთქვათ, ყინცვისის ჯოჯოხეთის წარმო-

ტყვევნას, თუ ჯვარცმას. სულ სხვა ფუნქცია აქვს. ისინი არც შეიძლება ერთნაირი იყოს თავისი ბუნებით. სხვათა შორის, დასავლური მუდმივი ვერგაგება იმისა, რა არის აღმოსავლური გამოსახულება, აქედანვე მოდის. მათ ეს არ ესმით. ისინი სულ ელოდებიან, რომ იქ იქნება დუჩო და არ არის, ბატონო, ეს დუჩო. იმიტომ რომ სხვაა, მაგრამ, სამწუხაროდ (განსაკუთრებით, პროტესტანტული ცნობიერების ადამიანებისთვის), ძალიან ძნელი გასაგები აღმოჩნდა და გასაგებინებელი ხომ არ არის და არ არის. უბრალოდ, არა სჯერათ. დაუჩემებიათ, მაგალითად, რომ კმევა, ეს არის იგივე, რაც კერპის მსახურება. როგორ გინდა აუხსნა, რომ არავითარ შემთხვევაში ეს გამოსახულება შენთვის არ არის კერპი. აი, როგორ უნდა აუხსნა, როცა მას არ სჯერა. არ უნდა დაჯერება და რა უნდა ქნა? ძალიან რთულია, მაგრამ რა გავაკეთოთ?!

ახლავე მინდა ვთქვა, რომ ორივე ეს გზა – ლოცვის გზა და მედიტაციის გზა (ლოცვა უფრო აღმოსავლური გზაა, უფრო მეტობაზეა ლაპარაკი და არა ერთადერთობაზე და მედიტაციის გზა უფრო დასავლური გზაა, ისევ მეტობაზეა საუბარი და არა ერთადერთობაზე) – თავთავიანთ ხიფათებს შეიცავს. სავსებით აშკარაა ხიფათი დასავლური გზისა. ეს არის გზა, რომელმაც მიიყვანა ადამიანები აბსოლ¤უტური სუბიექტივიზმისა და ინდივიდუალიზმისკენ. არ შემიძლია, არ ვთქვა (იმიტომ რომ ძალიან მაწუხებს ეს), რომ დღევანდელ ქართულ მეტყველებაში (მე უკვე აღარ ვამბობ ჟურნალისტებს, მაგრამ ვინ ჩივის, როცა ასე ლაპარაკობენ კულტუროლოგები, ვინც გინდა ყველა!) „ინდივიდუურობის“ მაგივრად, ამბობენ „ინდივიდუალიზმს“. არ არის, ბატონო, ინდივიდუურობა – ინდივიდუალიზმი. ინდივიდუალისტები, უფრო ხშირად, დიდი ბოდიში, აბსოლ¤უტურად არა-ინდივიდუალურები არიან, სრულებით ერთნაირად ინდივიდუალისტები არიან. ინდივიდუალისტობა – ეს არის მსოფლმხედველობა, სადაც ღირებულება ეფუძნება მე-ს და ინდივიდუურობა – ეს არის გამოკვეთილი პიროვნულობა. ორი, სრულებით სხვადასხვა რამეა. რა უნდა ვქნათ, არ ვიცი, მაგრამ ძალიან მაწუხებს, მართლა, იმიტომ რომ გაუთავებელი ლაპარაკი ინდივიდუალიზმზე იქ, სადაც, საერთოდ, მისი ნასახიც არ არის, ცოტა ნამეტანია! და მე უკვე აღარ ვამბობ, რომ მოწოდება ინდივიდუალიზმისკენ, დღევანდელ დღეს, უბრალოდ, სასაცილოა, როცა ისედაც ყველა ინდივიდუალისტია. რისკენ მოუწოდებ, გამაგებინეთ? ადამიანებს „დილა მშვიდობისას“ ისე თქმაც კი არ სურთ, როგორც ასწავლიან და რაზეა საერთოდ ლაპარაკი, მე არ მესმის. ასე რომ, გაუგებრობაა.

ინდივიდუალიზმის ბოლო გზა, ბოლო წერტილი, სადაც ის მიდის, ჩვენ ძალიან კარგად ვიცით, რაც არის. ეს არის ღირებულებითი ქაოსი, საბოლოო ჯამში, ღირებულებათა კარგვა; არა განადგურება, იმიტომ რომ მათი განადგურება უბრალოდ შეუძლებელია. ეს ჩვენზე არ არის, თორემ გავანადგურებდით, მაგრამ დაკარგვა მათი, შესაძლებელია. ეს მომხდარია. მაგრამ თავისი ხიფათები აღმოსავლურ გზასაც აქვს. ეს გახლავთ რიტუალიზმი – ჩემი ტერმინი არ გახლავთ; ამას ამბობენ ე. წ. სინოდალური პერიოდის რუსეთის ეკლესიაზე თვითონ ისტორიკოსები, რუსეთის ეკლესიის ისტორიკოსები – ეს არის ფორმალიზმი (და ძალიან უსიამოვნო სიტყვა რომ ვიხმაროთ), ეს არის ფარისევლობა. იმიტომ, რომ ფარისევლობა, მოგეხსენებათ, მარტო ეს არის – გარეგნული აღსრულება. ეს ხიფათი აუცილებლად არის. შეჩერებული ფორმა, სამწუხაროდ, ატარებს თავის თავში ტენდენციას სქემატიზმისკენ, სქემატიზმი კი – უსულგულობისკენ. ეს ძალიან სახიფათოა, მით უმეტეს, რომ შეიძლება ასე იოლად ვერ დაინახო. შეიძლება დაიმალოს გარეგნულ აღსრულებაში სრული სიცარიელე. რას ვიზამთ ახლა?! ეს ასე იყო, მართლა, ყოველთვის, ყოველთვის ასე იქნება და ასე არის დღესაც.

ეს ძალიან კარგად ჩანს ხელოვნებაშიც. დასავლური გზა ხელოვნებისა მივიდა, მოგეხსენებათ, სახვითი შემოქმედების უბრალოდ გაუქმებასთან; ვერსად ვერავინ იმას ვერ გააუქმებს, მაგრამ დღეს არის ტენდენცია, ჩაენაცვლოს მას რაღაც გაუგებარი მოღვაწეობა, რომელიც ნამდვილად არ არის სახვითი შემოქმედება და მე პირადად მგონია, რომ საერთოდ არ არის მხატვრული შემოქმედება. ეს შეიძლება ძალიან საინტერესოა, ვერ გეტყვით – პირადად ჩემთვის არ არის, მაგრამ, ალბათ, ვიღაცისთვის არის; ოღონდ, ეს, უბრალოდ თავისი ცნებით, ვერ იქნება შემოქმედება. არ არის. რაციონალური გამოგონება რაღაცის და შემდეგ მისთვის მორგება რაღაც ობიექტის, ეს არ გახლავთ მხატვრული შემოქმედება. ეს სხვა პროცესია, თუნდაც იმიტომ, რომ აბსოლ¤უტურად რაციონალურია. იქ არ არის დარჩენილი შემოქმედებითი ინტუიციის მცირედი პროცენტიც კი. ეს არ გახლავთ ჩემი მონაგონი, წაიკითხეთ დასავლელი თეორეტიკოსები და კრიტიკოსები და ნახავთ ისინი რას წერენ. კიდევ უარესს, ვიდრე მე ახლა ვამბობ; უბრალოდ, მათ ჰგონიათ, რომ ის, რასაც ისინი საშინელებას წერენ – ეს არის კარგი. სინამდვილეში, ის კარგი არ არის, მთელი ამბავი ეგ არის (სულ მახსენდება ხოლმე კარლო კაჭარავა – მოვიდოდა ხოლმე ჩემთან და მომიყვებოდა, მოისმინა რაღაცა და მეუბნებოდა – დამაყრუა, შემძრა... და მერე ამას ყველაფერს მოჰყვებოდა – როგორ მოეწონა. ვეუბნებოდი – რანაი-

რად მოგეწონათ, თქვენ არ თქვით საკუთარი პირით, რომ დაგანგრიათ, მოგსპოთ, დაყრუვდით, განადგურდით? რა მოგეწონათ? სხვათა შორის, ვერ ამიხსნა ვერც ერთხელ, არც ამიხსნა. როგორ უნდა ამიხსნას?! მაგრამ ასეთი რამ, სამწუხაროდ, არ არის მხოლოდ ყმაწვილკაცური რაღაც ახირება, რაც, ვთქვათ, 19 წლის ავანგარდისტს, ბუნებრივია, რომ ჰქონდეს).

თუ ჩვენ შევხედავთ აი ამ სხვაობებს, რა უნდა გავაკეთოთ დღეს, თუ გვინდა გვქონდეს ხატწერა. აქ აუცილებლად გასათვალისწინებელია, რომ გზა ინდივიდუალიზმისკენ, გზა მატერიალიზმისკენ, არ არის მხოლოდ დასავლური მოვლენა და ყველამ ძალიან კარგად ვიცით, რომ ეს ამბავი, ეს შემობრუნება ქრისტიანული სამყაროს ცნობიერებაში, ერთდროულად მოხდა აბსოლუტურად ყველგან – დაწყებული კონსტანტინეპოლიდან, თბილისსა და ქუთაისზე გავლით, პარიზამდე და ლონდონამდე – დაახლოებით ერთდროულად, სადღაც XII საუკუნეში (არ ვიცი, შეიძლება პლუს-მინუს 5 წელი იყო, მაგრამ ძირითადად ეს ერთი ეპოქაა, მაინც). უბრალოდ, მოხდა ისე, რომ ტემპი იყო სხვადასხვა. არ გახლავთ მარტო ჩემი მოსაზრება, რომ აღმოსავლეთში ამ ტემპის შენელებას საკმარისად შეუწყო ხელი სწორედ ხატის არსებობამ. იმან, რომ დასავლური გამოსახულება უბრალოდ ყვებოდა და რაც უფრო დამაჯერებლად მოყვებოდა (ამ დამაჯერებლობაზე შემდეგ მოგახსენებთ), მით უკეთესი იყო და ხატს ჰქონდა შუამავლური ფუნქცია, შესაბამისად, იქ რაღაცას, უბრალოდ, ვერ შეიტანდი ასე იოლად; როცა შენ გამოსახავ მაცხოვარს და მაცხოვარს უყურებ (არა მოგონებას მაცხოვარზე, არამედ თვითონ მაცხოვარს), ეს ცოტა სხვა შინაგანი მდგომარეობაა და, რა თქმა უნდა, მუხრუჭი უფრო მეტი ჩნდება. ამიტომაც აქ ტემპი იყო სხვა და დასავლეთში სხვა, მაგრამ, არსებრივად, განვითარება ერთი და იგივე იყო. მე პირადად მგონია, რომ აღმოსავლეთქრისტიანობის ქვეყნებში (ჩვენთან, ყოველ შემთხვევაში, ასეა) იმ ტიპის ინდივიდუალიზმი, რომელიც დასავლურშია, არც არის და, როგორც ჩანს, ვერც იქნება. იმიტომ, რომ ჩვენ კულტურას ძალიან უჭირს და საერთოდ არ შეუძლია, მე მგონი, თქვას უარი უნივერსალურობაზე ღირებულების. დასავლელებსაც ეს სულ არ ულხენთ და ძალიანაც აწუხებთ, რასაკვირველია, მაგრამ მათ ეს შეუძლიათ. ჩვენ კიდევ არა მარტო გვაწუხებს, არც შეგვიძლია, ვერ ვაკეთებთ ჩვენ ამას, არ გამოგვდის და როცა ვცდილობთ ეს გავაკეთოთ, გამოდის კომედია. ინდვიდუალისტურობა, ინდივიდუალისტური ცნობიერება, სამწუხაროდ, შემოსულია, მეტი თუ ნაკლები ოდენობით, ყველა ჩვენთაგანის გონებაში, ცხოვრების წესში,

ყველაფერში და დაძლევა მისი, არცთუ ისე ადვილია. მეტობაზე და ნაკლებობაზე კი არის ლაპარაკი, მაგრამ მაინც ეს არის, რაღაცა ოდენობით აუცილებლად არის.

ახლა, თუ ჩვენ ვამბობთ, რომ ხატის გზა, ეს გზა არ არის, მაშინ გამოდის, რომ ჩვენ უნდა დავბრუნდეთ რაღაც სხვა მდგომარეობაში. ძალიან უხეშად რომ ვთქვათ, რელიგიური პრაქტიკის ენაზე რომ ვილაპარაკოთ ისევ, ჩვენ უნდა მედიტაციურობის მდგომარეობიდან ლოცვითობის მდგომარეობას დავუბრუნდეთ. ეს არავითარ შემთხვევაში არ გამოვა გარეგნულად. ამიტომ არის, რომ მე მაშინებს, უბრალოდ მაშინებს, როცა ვხედავ, რომ ხატწერის სწავლება – ეს არის გაუთავებელი კალკები, მითუმეტეს კალკები მთლად რეპროდუქციებიდან და იქიდან ფერების გადმოღება. ჩვენ ხომ ყველამ ვიცით, რა საოცარი რაღაცები ხდება – როგორც ყოვლად საპატივსაცემო მხატვარს, ბატონ ლევან ცუცქირიძეს, მე მგონი, დღესაც ჰგონია, რომ ფრესკა, ეს არის ბაცი ვარდისფერი და ბაცი ცისფერი, გადასმული რაღაცა ოქრისფერ ფონზე. მის ნამუშევრებს ეს არაფერს ვნებს, მაგრამ ფრესკა რომ ასეთი არ იყო, ხომ კარგად მოგეხსენებათ. მაგრამ რა ვქნათ, რომ მან გადარეცხილი გარეჯი ნახა და ის ჰგონია ძველი მხატვრობა. სამწუხაროდ, ასეა. და როდესაც ვიღებთ რეპროდუქციიდან, ღმერთმა იცის რა ფერებს, ისინი ხომ სულ არ ჰგავს იმას, რაც სინამდვილეშია... ან მაგალითად, აიღებენ მინანქარს. ეს მინანქარი არის გადიდებული, უბედური და პატარა რომ არის და უთხელესი ტიხრები რომ აქვს, ამ გადიდებულზე საშინელი, თოკებივით რაღაცა არის გაბმული, ტლანქი, უბედურება და არ არის ეს ნივთი ასეთი სრულებითაც, მაგრამ რა ვქნათ ახლა... რეპროდუქცია ასეა, ასე კეთდება.

ყველა შემთხვევაში, ასეც რომ არ იყოს, დედნიდანაც რომ აკეთებდეს; საქმე ის კი არ არის, რომ არ აკეთოს ასლები, ყველა განსწავლა ამ ქვეყანაზე ხელოვნებისა, ყველა დროს, გულისხმობდა ასლის კეთებას. მაგრამ ეს არ შეიძლება იყოს ერთადერთი. როცა, ვთქვათ, ადამიანმა ისწავლა ისეთი ხაზების გავლება (და მისი ხელი აკეთებს უკვე ამ ხაზს, მექანიკურად აკეთებს), როგორც ვიღაცა აკეთებდა და ჩვენ ეს ძალიან კარგად ვნახეთ, როცა ბევრი ჩვენთაგანისთვის ცნობილი ბატონი ადოლფ ოვჩინნიკოვი ჩამოვიდა აქ და აჭის კალკებს აკეთებდა. რომ შევხედე კალკებს, კარგა ხანს ვერ ვხვდებდი, რა არის ეს? რაღაცა ამბავია, რაღაცა არის იქ სხვა. მერე მივხვდი რაშია საქმე – მისი ხელი, რომელიც 10 წელი აკეთებდა ძველი ლადოგის ფრესკებს და მოქნეულ ხაზებს (უნებურად, იმიტომ კი არა, რომ თვალი არ ჰქონდა, შესანიშნავი

თვალიც აქვს და შესანიშნავი ხელიც აქვს, მაგრამ ეს უკვე თავისთავად კეთდებოდა ისე) და იმიტომ შემოვიდა აჭის კალკებში რაღაცა ექსპრესია, რომელიც ბუნებაში არ არის საერთოდ. იქ, იცოცხლე, არის ასე ლადოგის გუმბათის გამოსახულებებში. მე მეჩვენება საერთოდ, რომ არაფერში და, მით უმეტეს, ხელოვნებაში და, მით უმეტეს რელიგიურ ხელოვნებაში, გზა გარედან შიგნით, პროდუქტიული არ არის. ერთადერთი, რასაც შედეგი მოაქვს, ეს არის გზა შიგნიდან გარეთ.

აი, ეს ცნობილი ამბავი – „მე უნდა ვიყო მე“. ეს რას ნიშნავს, რომ არაფერი არ უნდა გავაკეთო ისე, როგორც გააკეთა სხვამ? ან მაგალითად, „იყავი ის, რაც ხარ“. რას ნიშნავს, „იყავი ის, რაც ხარ“? არ განვითარდე? დარჩი ისეთი ადამიანი, როგორიც დაიბადე? არ განავითარო ცნობიერება? არ გაიგო არაფერი? სინამდვილეში, ეს კი არ არის საქმე; საქმე ისაა, შენ რასაც ითვისებ – ეს გარეგნულია და შენ უბრალოდ ბაძავ ვიღაცას და შენ შიგნით არაფერი არ მოხდა ამის გამო, თუ შიგნიდან გაიგე შენ რაღაცის სიკეთე, რაღაცის სისწორე ან რაღაცის მცდარობა და იმის შესაბამისად იქცევი მერე. აი, აქ გადის ზღვარი. იმაზე კი არა, სხვისი არ გაიზიარო, როგორ იზიარებ – გარეგნული ფორმით, მოჩვენებითად თუ შიგნიდან. მე მგონია, რომ აქაც ასეა. უბრალოდ, მოვაჩვენოთ, რომ ჩვენ ხატს ვწერთ, ეს ხატს ვერ შექმნის. და კიდევ ერთი – არსებობს სრულებით გაუგებარი (ჩემთვის აბსოლ¤უტურად გაუგებარი) დებულება, რომ ხატმწერმა უნდა მოსპოს თავისი პიროვნება და ის პიროვნება არ უნდა იყოს. არადა, ეს საერთოდ არ არის ქრისტიანობა, ეს არის ბუდიზმი და ინდუიზმი. ვის გაუგია გამქრალი პიროვნება? დაგვავიწყდა ყველას, როგორ განსაზღვრავს მაცხოვარი, რა არის „ცხორება¤ საუკუნო¤“?! პირდაპირ არის ნათქვამი: „ესე არს ცხორება¤ საუკუნო¤, რა¤თა გიცოდიან შენ მხოლო¤ ჭეშმარიტი ღმერთი და რომელი მოავლინე იესუ ქრისტე“. „გიცოდიეს“ – ეს არის შეცნობა, ხომ? შეგიმეცნებია ეს და შემეცნების გარეშე შეცნობა შესაძლებელია? ცხოვნება – ეს არის პიროვნების ცნობიერებიანად და, სხვათა შორის, განღმრთობილი სხეულიანად (რომელზედაც ახლა მოგახსენებთ) პირისპირ დგომა ღვთის წინაშე და არა, პიროვნების გაქრობა. ეს არის ნირვანა ბუდისტური, ამას არავითარი კავშირი არ აქვს ქრისტიანულ ცნობიერებასთან. საუბარი იმაზე კი არ უნდა იყოს, რომ ხატმწერმა, როგორც რაღაცა მანქანამ, უნდა იმეოროს ხაზები, არამედ იმაზე, რომ, როდესაც (ავიღოთ წინადადება) „მე ვხატავ ღმრთისმშობელს“, მახვილი მოდიოდეს „ღმრთისმშობელ“-ზე და არა – „მე“-ზე. აი, ამაშია მთელი ამბავი. „ვხატავ“-ზეც კი არ უნდა მოდიოდეს მახვილი, ობიექტზე უნდა მოდიოდეს. აი, ეს იქნება

ლოცვითი დამოკიდებულება. მაგრამ ეს შიგნით უნდა მოხდეს, ეს ვერ მოხდება ვერც ხელში და ვერც ვერსად; ეს შეიძლება მხოლოდ ცნობიერებაში მოხდეს, მხოლოდ პიროვნების სტრუქტურაში.

არის კიდევ ერთი სპეციფიკური სიძნელე – ეს ის არის, რომ, ჯერჯერობით, ვერ ხერხდება, მე ვერ ვახერხებ, ყოველ შემთხვევაში, ვიპოვო ხატობის პირდაპირი და უშუალო ფორმისმიერი ნიშანი. ის აუცილებლად არის, მაგრამ მე მას, ამ წუთში ვერ ვიხელთებ... ეხლა კი არა... და იყო ასეთი სასაცილო ამბავი – ბევრისთვის მომიყოლია კიდეც; ეს იყო უამრავი წლის წინ, როცა (არც ვიცი რა სიტყვა, რა ზმნა უნდა ვიხმარო) შემოგვთავაზეს ლექციების კითხვა სასულიერო აკადემიაში. მეუფე იოანე რუსთველმა (მაშინ მამა გიორგი გამრეკელმა) დამავალა ასეთი საგანი – ქრისტიანული ხელოვნების შესავალი. დიდი თავხედობა იყო ჩემი მხრიდან, იმიტომ რომ ასეთი საგანი არ არსებობდა და გზადაგზა ვიგონებდი, რა შეიძლება მისი შინაარსი იყოს. ხომ დავალაგე რაღაცა, რასაც მოვყვები და ყველაფერზე ვფიქრობ და შუაში არის ხატწერა. და, მართლა, წინა საღამომდე მე მასზე არ მიფიქრია. ხომ ვიცი, ხატი რაც არის და ვიცი, რასაც ვიტყვი – შევალ და ვიტყვი, რომ როცა არის სივრცე, ეს არის სურათი, როცა სივრცე არ არის, ეს არის ხატი... და მართლა ასე იყო, წინა საღამოს აღარ ვიცი, რას ვაკეთებდი (ყოველ შემთხვევაში ასე ხდებოდა, ხელს ვიბანდი, მე მგონი) ვფიქრობ ახლა – ხვალ შევალ და... უცებ დამიდგა თვალწინ აი, ეს ხატი, რომელიც თვალით მაქვს ნანახი კიევში – ეს სინური ხატი, ღმრთისმშობლის, VI საუკუნის. უცებ მივხვდი, რომ საქმე ჩემი არის ძალიან ცუდად, იმიტომ რომ მაშინვე პეტრე მოციქულის ხატიც გამახსენდა, იქიდანვე და ერთ წამში დაიმსხვრა მთელი ჩემი ხვალინდელი ყველაფერი და რა ვილაპარაკე იმ დღეს მე, არ მახსოვს (არ ვიცი, ვშიშობ, რომ ეს იყო რაღაც ძალიან უცნაური), მაგრამ იმ დღიდან დღევანდლამდე სულ ვფიქრობ, როგორ შეიძლება ეს ფორმისმიერი ნიშანი ვიპოვო და ვერაფრით ვერ მიპოვნია. იმიტომ რომ (აქ ეს კიდევ არ ჩანს) იქ ისეთი კრაპლაკი ჩრდილებია და ისეთი მოცულობა და ისეთი სიფაშფაშეა, რუბენსმა ინატროს! ამ დროს, ნამდვილად ხატია. არც არავის, VI საუკუნიდან დღევანდლამდე, მე მგონი, აზრად არ მოსვლია, რომ ეს რამე სხვა არის და არა ხატი. გეკითხებით, რატომ? ყველაფერი არის იმის საწინააღმდეგო, რაც უნდა იყოს და ხატია მაინც. მაცხოვარიც – სინური... ეს გამახსენდა მაშინ იმიტომ, რომ თვალით მქონდა ნანახი და მაშინაც, როცა ვნახე, მაშინაც ძალიან შემაშინა, მინდა გითხრათ. შემაშინა, როგორც გამოსახულებამ კი არა, აი, იმით, რომ ვერ ვუფარდებ ვერაფერს და არ მესმის, ეს რა არის და

რატომ არის ის ასეთი (მინდა გითხრათ, რომ 25 წელია ამაზე ვფიქრობ და ვერაა კარგი ამის აღიარება, მაგრამ რა ვქნა?).

ახლა არის შემოთავაზებული რაღაც-რაღაცა კრიტერიუმები, რომელიც არ არის უინტერესო. ერთი მათგანი არის განსხვავება ჩვენებასა და თხრობას შორის. ასეთ რამეს გვეუბნებიან – იქ, სადაც არ არის სივრცე, იქ ვერ იქნება ფიზიკური მოძრაობა, ხომ? სადაც ფიზიკური მოძრაობა არ არის, იქ არ არის დრო; სადაც დრო არ არის, იქ არაფერი ხდება; იქ ჩვენ მარტო გვაჩვენებენ. ეგვიპტური ხელოვნების მიმართ, მე მგონი, ძალიან კარგად ჩამოაყალიბა 90 წლის წინ (მართლა 90 წლის წინ!) გვიდო კაშნი ფონ ვაინდერმა, რომელიც ამბობს, რომ ეგვიპტურ გამოსახულებებში მოძრაობა კი არ არის, მოძრაობის სახეა. აქაც ასეა, მოძრაობის სახეა, უფრო სწორად, ამბის სახეა და არა ამბის თხრობა. მაგრამ რაკი იგივე ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ ეგვიპტურზე, ეს უკვე იმას ნიშნავს, რომ ეს არ არის სპეციფიკურად ხატისმიერი. ეს არის, უბრალოდ, ამ არაილ◌უზიონისტური ხელოვნებისა და არ არის ეგვიპტური რელიეფი ხატი, ალბათ, ყველანი დამეთანხმებით (მიდი ეხლა და ფარაონს უყურე და რა ვიცი, რას გააკეთებ. ყოველ შემთხვევაში, ეს ის არ არის).

არის მეორე, ძალიან საინტერესო, შედარებით ბოლოდროინდელი, გოთფრიდ ბ◌ორნისა და ჰანს ბელტინგის შემოთავაზება. ისინი ასხვავებენ ხატისა და პორტრეტის მზერას. ისინი ამბობენ, რომ ხატის მზერა უმისამართოა, ის უყურებს ყველას და არავის; პორტრეტში, მზერა აუცილებლად ვიღაცისკენ ან რაღაცისკენ არის (ეს მართლა ასეა). როცა ვნახე მაგალითები, თეორიულად ეს ცოტა ისეთია და XIV და XV საუკუნის პორტრეტებს რომ შეხედავ – როგორღაც რომ გვერდით გააჩოჩებენ თვალს, ცოტა წარბებს აუზიდავენ აუცილებლად კიდევ (სხვათა შორის, XVI საუკუნეში ნაკლებად აკეთებენ ამას) და მაშინ, ძალიან აწუხებთ, ეტყობა, რომ ეს ინდივიდუალურობა გამოხატონ, აუცილებლად რაღაცა მიმართულ მზერას ხატავენ. ნიდერლანდურ პორტრეტებში ეს ძალიან კარგად ჩანს, ან იტალიურში, XV საუკუნისა.

მაგრამ ესეც ცოტა რთული ამბავია, იმიტომ რომ იგივე შეიძლება, დავუშვათ, რომელიღაც XIII საუკუნის გოთურ ქანდაკებასაც შეეხოს, იმასაც ასეთი არაკონკრეტული მზერა აქვს და ისევ – ეს არ არის მთლად სპეციფიკური. ძალიან საინტერესოა, მაგრამ მთლად ის პასუხი ვერ არის, რომელიც ჩვენ გვინდა.

ვფიქრობ, რომ აქ შეიძლება ჩვენ წავიდეთ ასეთი გზით – რა არის სრულებით აუცილებელი პირობა იმისა, რომ ხატი იყოს ხატი. ფორმის იქით, უბრალოდ – რა უნდა იყოს, აუცილებლად რა უნდა იყოს ხატი.

ეს არ გახლავთ ჩემი მიგნება, ეს ყველამ იცის, რომ პირველი ნიშანი უნდა იყოს ცნობადობა. თქვენ მას უცებ უნდა ცნობდეთ. ყოველთვის მახსენდება და ხშირად ვყვები, როგორ წავედით (მე მგონი, ეს იყო 1982 წელი) ბატონი ჟუზა ხუსკივაძე და ქალბატონი ჯილდა იოსებიძე, განსვენებული, და მე, რომ გვენახა ახლად მოხატული განივი მკლავები სიონისა. შევედით, ვიცანით ნათლისღება და გვერდით არის რაღაცა. 15 წუთი (არ ვაჭარბებ!), 15 წუთი, სამი მედიევისტი და მათგან ორი – სახვითი ხელოვნების ისტორიკოსი, ვუყურებდით ამას და ბოლოს, მე მგონი, მწყემსის არგანი დავინახეთ ერთ-ერთის ხელში და მივხვდით, რომ ეს არის შობა. ახლა, ჩვენ მედიევისტებმა თუ ის ვერ ვიცანით, უბედურმა მლოცველმა რა უნდა ქნას? ის მოანდომებს მთელ სამ საათ-ნახევარს, რაც წირვა იქნება, იმის რკვევას – ეს ვინ არის, ეს ვიღაცა, რაღაცა ჯამივით არის თუ მღვიმეა, ვიღაცა ზის შიგნით... და ერთი სიტყვით, ძალიან რთულია. აი, ასე არ უნდა იყოს. ამის პირობა არ არის რთული – ეს არის იკონოგრაფია; თუმცა ჩვენ ისიც ყველამ ვიცით, რომ იკონოგრაფია, თავისთავად, სრულებითაც არ არის მარტივი მოვლენა, რომ იკონოგრაფიული რედაქცია უამრავია, რომ ისინი თან იცვლებოდა, იქმნებოდა და დღესაც იქმნება. მე, სხვათა შორის, ხშირ შემთხვევაში, არ მესმის რატომ არის ხოლმე პანიკა. აი, მაგალითად, „შენ ხარ ვენახის“ ხატი. შეიძლება ხატად, უფრო სწორად, მხატვრობად მოგწონდეს ან არ მოგწონდეს, მაგრამ რა არის იმაში სახიფათო, როცა ეს ვაზი არის აბსოლჟუტურად ბუნებრივი სიმბოლო თუ ღმრთისმშობლის თუ მაცხოვრის, სიმართლე გითხრათ, უბრალოდ არ მესმის. რატომ არის აქ რაღაცა ძიგძიგი, ვერ გამიგია. არის სხვა შემთხვევებიც. სადაც მართლა უნდა შეგვეშინდეს – მიდგომილი ღვთისმშობლისა არ იყოს – იქ არ ღელავს არავინ და ყველა გადასარევად ღებულობს მას და რაღა ამაზე ვღელავთ, ვერ გავიგე.

ახლა მეორე ამბავი, რაც არის უფრო რთული; მე მგონი, ეს არის დებულება, რომელიც ჩვენ შეიძლება ჩავთვალოთ წმინდა მამებისგან მომავალი, თუმცა პირდაპირ ეს ძალიან იშვიათად არის ნათქვამი. ეს გახლავთ დებულება, რომ ხატზე უნდა იყოს არა ჩვეულებრივ-ყოფით-ფიზიკურ-ფიზიოლოგიური, არამედ განღმრთობილი სხეული. მაგრამ აქ დგება დიდი სირთულე იმისა, რას ნიშნავს განღმრთობილი სხეული. მე ვიცი სულ ორი ტექსტი, სადაც შეიძლება, მეტ-ნაკლებად, რაღაც წარმოიდგინო. უფრო სწორად, ერთი არის ტექსტი და მეორე არის ამბავი, საიდანაც შეიძლება რაღაცა გზა გაიკვლიოს ადამიანმა. ერთი არის პირდაპირ მაცხოვრის ნათქვამი – გახსოვთ

უთუოდ ბევრს, ნათქვამი არის ასე: აღდგომასო მასო, იტყვის უფალი, ადამიანებიო, ვითარცა ანგელოზნი ღვთისანი, იყვნენ ცათა შინა. რას ნიშნავს ეს? ალბათ იმას, რომ ის აღმდგარი სხეული ისეთი იქნება, როგორიც არის ანგელოსური სხეული. მაგრამ ანგელოსური სხეული როგორია? ამაზე შეიძლება ჩვენ გარკვეული წარმოდგენა ვიქონიოთ, ფაქტიურად, ფსალმუნის ერთი ადგილიდან, სადაც 103-ე ფსალმუნში, ყველას გემახსოვრებათ, არის ნათქვამი, რომ უფალმა შექმნა ანგელოზნი მისნი სულად და მსახურნი მისნი ალად ცეცხლისა. აი, პირდაპირ ამ სტრიქონებზე დაყრდნობით, წმინდა იოანე დამასკელი ამბობს, რომ ბუნებით უსხეულონი არიანო, მსგავსნი რაღაც სულისა და უნივთო ცეცხლისა. მაგრამ მერე, ცოტა ქვემოთ, ამბობს – მხოლოდ ერთმა შემოქმედმა უწყის ამ არსების სახე და განსაზღვრება, ხოლო უსხეულოდ და უნივთოდ, ანგელოზნი იწოდებიან ჩვენთან შედარებით, რამეთუ ღმერთთან შედარებით, რომელიც ერთია შეუდარებელი, ყოველივე სხვა უხეშიც აღმოჩნდება და ნივთიერიც. ანუ, როგორც ჩანს, ეს „ალად ცეცხლისა“ მაინც წმინდა იოანესთვის გულისხმობს, რომ რაღაცა ნივთიერობა, რაღაცა ტიპის ნივთიერობა, იქ არის. უბრალოდ, აღარ აზუსტებს. მერე ამბობს, რომ საკვები მათიო ღვთის ხილვა არისო, ანუ რასაც მაცხოვარი ამბობს – რაც არის საუკუნო ცხოვრება აღდგომილი სხეულისთვის, იგივე არის ანგელოზისთვის. აქ უთანაბრებს.

მაგრამ არის მეორე ამბავი, რომელმაც შეიძლება მიგვახვედროს, როგორი თვისებები შეიძლება ჰქონდეს აღმდგარსა და განღმრთობილ სხეულს. ეს არის ის ორგზისი გამოცხადება, რომელიც ჰქონდათ მოციქულებს, როცა მათ მოევლინათ მაცხოვარი. შეკრებილები არიან მოციქულები და „შევიდა იესო კართა ხშულთა“, (საგანგებოდ არის ნათქვამი, რომ ჩაკეტილი ჰქონდათ კარი). „შევიდა იესო კართა ხშულთა და დადგა შორის მათთა (მოციქულთა შორის) და თქუა თომას (ეს მეორე მოსვლაა): მოკვლენ თითნი შენნი და იხილვენ ხელნი და მოიღე ხელი შენი და დამდე გუერდსა ჩემსა“. ყველამ ვიცით, ეს რატომაც იყო ნათქვამი – ის უნდა დარწმუნებულიყო, რომ ის მართლაც აღმდგარი მაცხოვარია; მაგრამ ეს გულისხმობს, რომ, რაკი უნდა შეყოს თითი და მოყოს ხელი, ეს არის რაღაცა ნივთიერება, ხომ? ეს არის სხეული, რომელსაც შეიძლება შეეხო, ერთი მხრივ, მაგრამ ეს არის სხეული, რომელსაც არ აჩერებს კარი, არ აჩერებს კედელი, არ აჩერებს სხვა ნივთიერება, ის მასში გადის. ანუ მას აქვს რაღაც პრინციპულად სხვა თვისებები. როგორც ჩანს იქ კიდევ რაღაცა იყო, იმიტომ, რომ პირველ დილას, როცა მარიამ მაგდალინელი ხედავს მაცხოვარს, ის ეუბნება – „ნუ შემომეხები

მე“; რაღაცაში იყო საქმე, არ შეიძლებოდა რატომღაც ჯერ ამ სხეულის შეხება. რაღაცა ხდებოდა, რაღაცა თვისებრიობა იყო.

ახლა ამაზე არავითარი აზრი არა აქვს თავის მტვრევას, მაინც ვერ მივხვდებით რაში იყო საქმე, მაგრამ ყოველ შემთხვევაში, ჩვენ შეიძლება ვთქვათ, რომ განღმრთობილი სხეული, სხეული უნდა იყოს, აუცილებლად, მაგრამ ეს არ არის იმ სიმკვრივის, იმ მატერიალურობის სხეული, რომელიც ჩვენ ვიცით. აქედან გამომდინარე, ხატზე გამოსახული არსება არ შეიძლება არ იყოს რაღაცა სხეულებრიობის მქონე, თუ არადა, ის იქნება ლანდი. ამიტომ, მაგალითად, თურმე, ბიზანტიელები არ ხატავენ არასოდეს ხაზით; როდესაც ისინი სქემებს ხატავენ, ხატავენ ერთი ხაზით, ან ოდნავ ფერავენ, ალაგ-ალაგ – ეს არ შეიძლება იყოს ხატი, იმიტომ რომ მას არსებობა არა აქვს. არსებობა აქვს მხოლოდ იმ გამოსახულებას, რასაც ყველა ფერი ადევს. ეს სიტყვიერად არის დადასტურებული; ეს არ გეგონოთ, რომ ვიღაცის თეორიული დანასკვნია – ნათქვამია ასე. ეს მოდის არისტოტელედან, რომელიც ამბობდა, რომ ფერადობა – ეს არის სხეულთა თვისება. ის, რასაც ფერი არა აქვს, სხეული არ არის; ის არის ლანდი, აჩრდილია. ამიტომ, აი ეს, სხეულებრიობის თვისება, აუცილებლად უნდა შეიგრძნობოდეს, უნდა ჩანდეს. მაგრამ ეს უნდა იყოს სხვანაირი სხეული. აი, აქ იწყება, მე თუ მკითხავთ, ის ყველაფერი, რაც გვიქმნის ჩვენ დღეს ამდენ სირთულეს და რაც გვიქმნის ამდენ თავის-სატეხს. საქმე ის გახლავთ, რომ, თუკი ასეა, საქმე იმაზეა – რა მიაჩნია ამა თუ იმ ადამიანს ან ამა თუ იმ კულტურის, დროის, ქვეყნის, კონტინენტის ადამიანს, სხეულებრივად, დამაჯერებლად; სად მთავრდება მისთვის ლანდობა და სად იწყება ის, განღმრთობილი სხეულობა.

როგორც ჩანს, მაინც, სხვადასხვა დროს, ადამიანებს სჭირდებათ სხვადასხვა ოდენობა ამ სხეულებრიობისა. ყველას გვახსოვს, რა მოხდა, როდესაც ხატმებრძოლეობის შემდეგ, განკაცების ნიშნად, იხატება დედა ღვთისა, აია სოფიას კონქში. კიდევ კარგი პატარაა, თორემ ჩამოხტებოდა კამარიდან, ისეთი გამოძერწილია. და რატომ? სწორედ იმიტომ, რომ ამ დროს, როცა უნდა შემოვიდეს ხატი და უნდა დადასტურდეს, რომ ხატი ნიშანია განკაცებისა, შინაგანი მოთხოვნილებაა, ის იყოს ნამდვილი. უფრო მეტი, ვიდრე, ვთქვათ, არის შემდეგ – კომნენოსებთან, რომლებიც, რაღაც შემთხვევაში, სულ აქრობენ მას, ყოველნაირად. არის ერნსტ კიტცინგერის და ჰენრი მაგუაერის თეორია მოდუსების შესახებ, რომ სხვადასხვა ტიპის გამოსახულებებს, ეს პირობითობა სხვადასხვანაირი აქვს. ეს რთული ამბავია, ახლა ამას ნუ გამოვეკიდებით, მაგრამ, ყოველ შემთხვევაში, დროში რომ ეს მონაცვლეობს, ეს, მე მგო-

ნი, სავსებით აშკარა არის; პალეოლოგოსურ ხელოვნებაში ისევ – მეტი მოთხოვნილებაა, ამ ხელშესახებობაზე, ვიდრე იყო მანამდე, ვიდრე იყო ადრე.

მე ვფიქრობ, სწორედ აქედან გამომდინარეობს ის, რომ სხვადასხვა დროს არის სხვადასხვანაირი მხატვრობა და სხვადასხვანაირია (სრულებით თვალნათლივ) ოსტატობის კრიტერიუმები – ის, რითაც იზომება ამა თუ იმ დროის ოსტატობა, რაც ითვლება იმ დროს ოსტატურად, კარგად, პროფესიულად (ჩვენ ენაზე). ეს ძალიან რთული სათქმელია, იმიტომ, რომ ყოველთვის შეიძლება აურიო და შენ რაღაცა მიაწერო იმ დროს და ზუსტად არ იცოდე; მაგრამ რაღაცა ამდაგვარი უნდა იყოს. ნანამ თქვა წინა ჯერზე, რომ უბისის მხატვრობაო, გერასიმეო, აშკარად მაგარიაო და ატენის – ნაკლებადო. მე ვფიქრობ, რომ (ეს ნანამ ისედაც იგულისხმა) ატენელ ოსტატს აზრად არ მოსდის, იყოს ასეთი ხაზგასმულად ოსტატური – შემომხედეთ, მე რა შემიძლია. ამას ის ნამდვილად არ აკეთებს; იმიტომ კი არა, რომ ნაკლები ოსტატია, უბრალოდ, სხვანაირი დამოკიდებულება აქვს ხორციელის ბუნებისადმი და, შესაბამისად, იმისადმი, თვითონ როგორ უნდა ჩანდეს ამაში. მაგრამ აქ არის მეორე ამბავი, ნანამ იქ გააგრძელა, რომ ატენის მხატვრობაში არის სიმშვიდე, რომელიც ნაკლებად არის უბისაში. მე მგონია, რომ აქაც ეს არის – რა ესიმშვიდება, XIV საუკუნის ადამიანს და XI საუკუნის კაცს, როგორც ჩანს.

ეხლა, მეორე საქმეა, რომ მართლაც არის ეს განსხვავება, პრინციპული განსხვავება; რომ საბოლოო შედეგი აღმოსავლეთქრისტიანული, საერთოდ, რელიგიური ხელოვნებისა, რა თქმა უნდა, სიმშვიდის განცდა უნდა იყოს. ყველას გვახსოვს, ალბათ, ფრა ანჯელიკოს გამოსახულება, სადაც წმ. დენნი მოკვეთილი თავით ხელში მიდის – თვითონ აცვია ლაჟვარდი, გარეშემო არის ოქროს ფონი, იქ არის კიდევ სინგური და იმისთანა ზეიმია და რაღაცა, არ ვიცი ესეთი... ზეიმის საყვირები სცემს იმ მხატვრობაში. წარმოიდგინეთ ერთი წუთით, ეს რომ დაეხატა მუნქს, ეს რა იქნებოდა – სისხლები, რა ვიცი... ან კარავაჯოს – სრულებით წარმოუდგენელი რამ. მე ვფიქრობ, აქ საქმე სხვაა – ვთქვათ, ძალიან ექსპრესიული და დრამატულია თევდორე, ან, ვთქვათ, ფეოფან გრეკი, ხომ? მაგრამ საბოლოო შედეგად იქ არის მაინც განცდა იმ ზეიმური სიმშვიდის და ეს ხელოვნება არასოდეს არ გტოვებს შენ ძრწოლის პირისპირ, როგორც XX საუკუნის ხელოვნება (ძალიან ხშირად) და ეს მისი პრინციპია; აბა ახლა, საშინელებათა ფილმები და რა ვიცი, კიდევ რა – შემთხვევითი ხომ არ არის; ეს ტკბობა, სიმახინჯით ტკბობა, რო-

მელიც ასე დამახასიათებელია – ეს არ არის შემთხვევითი. ეშმაკს ხატავს, დემონს ხატავს შუა საუკუნეების ხელოვნება – ის დათრგუნვილია ყოველთვის. თანამედროვე ხელოვნებაში ის ყოველთვის იმარჯვებს – ეს არის ძალიან საინტერესო – ბოროტება იმარჯვებს ყოველთვის, მისი დამარცხება საერთოდ შეუძლებელია. ასე სწამს, უკუღმართად, სხვათა შორის, თანამედროვე ადამიანს.

ახლა, რა ხდება დღეს. ერთი აშკარა მოვლენა, რომელსაც, მე მგონი, ჩვენ შეიძლება დღეს ვადასტურებდეთ, ეს არის ის, რომ დღევანდელ ხატმწერს მეტი ფსიქოლოგიურობა უნდა. მას სურს, მისი ხატი იყოს უფრო ფსიქოლოგიური, ვიდრე ეს ოდესმე ყოფილა ადრე. დაიწყო ეს პალეოლოგოსურ ხანაში – სრულებით თვალსაჩინოდ – მაგრამ ისე, როგორც ახლაა, მე მგონი, მაინც არ ყოფილა... და თუ ის ამას არ აკეთებს, აი, მაშინ გამოდის... ამას ძალიან ხშირად ვყვები ხოლმე, იმიტომ, რომ დღესაც მახსოვს ეს ძალიან მძიმე განცდა. ბევრი წლის წინ იყო, პირველად ვათვალიერებდი მაშინ უსპენსკის, ოღონდ არა „Богословие Православной Церкви“-ს, ალბომი რომ არის ხატების, აი, იმას. იქ ხომ ყველანაირი ხატებია. ვათვალიერებ და მაცხოვრის ხატი იყო – არ მეამა მისი შეხედვა და ჩავფურცლე; მაგრამ ხომ შევხედე – „XVI საუკუნე, მოსკოვი“ – ჩემთვის ვთქვი და გადავფურცლე. მერე ვიფიქრე, რა საქციელია ახლა ეს? რას ნიშნავს ეს – ხატს არ შეხედო! გადმოვშალე უკან და რას ვხედავ, აწერია – 40-იანი წლები და სახელი და გვარი დამხატავის. ახლა ვფიქრობ – რაშია საქმე, ჩვეულებრივი მოსკოვური ხატწერაა, არაფერი ისეთი მაინცდამაინც აღმაფრთოვანებელი, მაგრამ... და უცებ მივხვდი, რომ მთელი ეს სახე, აი ასე, უპეებიანად, არის ნამდვილი მოსკოვი, იმდროინდელი და აი ამ რაღაციდან, ამ XVI საუკუნის სახიდან იყურება შეძრული თვალები, რომელიც არასოდეს, არავითარ ხატს არ ჰქონია მის დღეში. ეს ისეთი საშინელება იყო. მე მივხვდი, რომ ამ ხატის ყურება მართლა არ შეიძლება, იმიტომ რომ ის ადამიანი, ვინც ეს გააკეთა, უბრალოდ, ვერ მიხვდა, რას აკეთებს; მას ეს გაეპარა, რა თქმა უნდა, თორემ იმასაც გადახატავდა რაღაცა სქემით, მაგრამ რომ ვერ მიხვდა? ამ ნიღბის ხატვაში რომ გაეპარა ეს თავისი საკუთარი მზერა და იქ რა შევიდა! მე მაგალითად, მგონია, რომ იქ დემონური ძალა შევიდა. რაღაცა საშინელება იყურება იქიდან. სწორედ იმიტომ არის, რომ იმის გამო, რომ ის მთლიანად მინდობილი იყო თვალს და ხელს და არაფერ სხვას იქ არ აჭაჭანებდა, იქ შეიპარა რაღაცა... ადამიანებს ავიწყდებათ – მექანიკურ ქმედებას ხომ საშინელი თვისება აქვს; როცა შენ რაღაცას მექანიკურად აკეთებ, შენი ცნობიერება რას აკეთებს, შენ

საერთოდ ვერ ამჩნევ და იქ, ღმერთმა იცის, რა შეიძლება მოხდეს. ეს ხომ ხელოვნებაა. კი ჰგონიათ, რომ ხელოვნება თამაშია, მაგრამ, დიდი ბოდიში, ეს ძალიან სახიფათო თამაშია. მას ისეთი საშინელი რაღაცები შეუძლია, თოფი ვერ შეიძლებს ისეთი. კარგად ვიცით ჩვენ. უნდა ვიცოდეთ, ყოველ შემთხვევაში.

მეორე ამბავი ის არის, რომ, როგორც ჩანს, დღევანდელი მართლმადიდებლობის ცხოვრებაში (არ ვიცოდი ეს, სხვათა შორის, მაგრამ მერე მივხვდი, რომ მართლაც ასეა), როგორც ჩანს, მედიტაციურობა შემოვიდა უფრო მეტად, ვიდრე ადრე იყო. ჩემზე უკეთ იცით, ცხადია, აქ ბევრმა, დღევანდელი ათონელი ბერი ეფრემ ფილოთეველი – ავტორიტეტული, დღევანდელი, ლამისაა, წმინდანი და ის ერთ-ერთ დარიგებას ასეთს აძლევს თავის მრევლს: „როცა გტკივა და გიჭირს, ჯვარცმული მაცხოვარი გაიხსენე და ტკივილი დაგიამდება. ჯვარცმულის ცქერითა (ანუ ჯვარცმის ცქერით, ხომ? აბა ჯვარცმულს სად უნდა უცქიროს!), და იმ ვნებაზე ფიქრით, რაც მან ჩვენთვის დაითმინა, ვინ არ ჰპოვებს სულიერი თუ ფიზიკური ჭრილობების სალბუნს“. ეს ტიპური მედიტაციაა – უყურო გამოსახულებას და რაღაცა გუნებ-განწყობაზე დადგე. ეს მედიტაციაა, ეს ლოცვა არ არის.

რა თქმა უნდა, აღმოსავლეთქრისტიანულ და ათონურ და ვერანაირ სხვაში, მედიტაცია ვერ გახდება ის ღერძული, რაც არის დასავლეთში. მაგრამ ეს ელემენტი აშკარად გაძლიერდა. ეხლა, მე მეჩვენება, რომ ამასთან ბრძოლა – „მოდით, ჩვენ ეს განვდევნოთ“ – უბრალოდ, შეუძლებელია. უნდა გაკეთდეს ის, რასაც (საბედნიეროდ, კარგად არის ნათქვამი და გამოგონება არ სჭირდება!) ამბობდა წმინდა გრიგოლ პალამა: „არაფერი, რაც არსებობს, თავისთავად, არ არის ცუდი; იმას, უბრალოდ, წმინდა-ყოფა უნდა“. ანუ ამ, მედიტაციის მდგომარეობას უნდა მიეცეს ის ადგილი, რომელიც მას ეკუთვნის. ის არ უნდა ჩაენაცვლოს ლოცვას, უნდა დაიჭიროს რაღაცა ადგილი, მოკრძალებული. მაგრამ ჩვენ რომ დავიწყოთ იქ ადამიანების ფსიქიკის ჩეხვა – ჯერ ეს ერთი, არაფერი არ გამოვა. ეს შეუძლებელია. შეიძლება მხოლოდ ამის გასწორება, კალაპოტში ჩაგდება. მაგრამ აშკარაა, რომ გაჩნდა ამის მოთხოვნილება. მე ეს მეუბნება იმას, რომ, თუკი ასეა, ეს იმას ნიშნავს, რომ გაჩენილა ის, რაც ადრე არ იყო. გაჩენილა რელიგიური მხატვრობის, იმ, დასავლური ტიპის რელიგიური მხატვრობის მოთხოვნილებაც და შემთხვევითი არ არის, ეტყობა, რომ ამდენი რელიგიური მხატვრობაა ირაკლი ფარჯიანით დაწყებული. სწორედ რელიგიური მხატვრობა, რომელიც არ ჩემულობს ხატობას. აი, ამას წინათ რომ გვაჩვენ-

ებდა ნინო ჭინჭარაული მინიატ◌ურისტებს. ისინი ხომ ხატებს არ ხატავენ; ისინი რელიგიურ სურათებს აკეთებენ. ვფიქრობდი – რატომ არ გვიშლის ეს ჩვენ? მართალი გითხრათ, მე არ ვიცი; შესაძლებელია, რომ იმ შუა საუკუნეებშიც რაღაც ამდაგვარი იყო. აი მაგალითად, ჯრუჭის მეორე ოთხთავში რომ არის – აპოკრიფიდან ამოღებული „ხარება“ (მე მგონი, ლუკას ამბავთან არის ის დახატული; მაგრამ ლუკას ტექსტში ეს ხომ არ არის?), მსხმოიარე ვაშლის ხიდან რომ ახარებს ანგელოზი. ეს აპოკრიფიდან არის. შეიძლება, ესეც ეს არის – ეს ხომ არ არის გამოსახულება იკონოგრაფიულად კანონიერი? ეს არის რაღაცა, რაც შეიძლება სულაც არ იცოდეს მლოცველმა; რატომ უნდა იცოდეს აპოკრიფი? რა მოვალეა? ოთხთავში ეს ასე არ არის. შეიძლება ესეც არის რაღაცის სხვის შეხსენება, რაღაცა გამდიდრება, რაღაც ასეთი ასოციაციური ფიქრების გაჩენა – ანუ მედიტაციური ტიპის მოვლენაა. შესაძლებელია. მაგრამ დღეს ამას მეტი ადგილი აქვს. შესაბამისად, როგორც ჩანს, რელიგიური მხატვრობა ჩვენ გვჭირდება; ჩვენ გვჭირდება ის უფრო მეტად, ვიდრე ის საჭირო იყო ადრე, აღმოსავლეთ საქრისტიანოში. და, კიდევ ვამბობ, ჩვენ, უბრალოდ, უნდა ვიპოვოთ გზა, როგორ მოვიდეთ აქეთკენ, რა ვქნათ ახლა და რას მოგვცემს ეს?

რაღაც-რაღაცა ნიშნებით, მგონია, რომ შესაძლებელია რელიგიური მხატვრობა; სწორედ რელიგიური მხატვრობა, რომელიც არ იტყვის – „მე ვარ ხატი“, არამედ ამბობს – „ეს არის რელიგიური გამოსახულება, რომელიც რელიგიურზე ლაპარაკობს“ და ეს არ იქნება (როგორც, ვთქვათ, XIX საუკუნეში ყოფილა) წმინდა ისტორია, რადაც გადაიქცა რელიგიური მხატვრობა XVII საუკუნეში. ეს ჩემი დაკვირვება არ გახლავთ – კურტ ბაუხი კარგად ამბობს, რომ რემბრანდტი პირველი კაცი იყო, რომელმაც დახატა მითოლოგია თუ საღმრთო სჯულის ამბები, როგორც ჩვეულებრივი ისტორია, სადაც არ არის განსხვავება რომაელ მხედართმთავარსა და პავლე მოციქულს შორის. რემბრანდტს, უბრალოდ, შველის ის, რომ მისი ეს ნათელი (და ის ნამდვილად მისტიკური და მიღმური ნათელია, რა თქმა უნდა, და არავითარი სანთლებით და არავითარი ქროლვით არ ანათებს. ეს მისტიური ნათელია!) მსჭვალავს იქ ყველაფერს. მაგრამ ეს ხომ ქრისტიანული რელიგიურობა არ არის; ეს ხომ პანთეისტური რელიგიურობაა. რელიგიურობაა, მადლობა ღმერთს, მაგრამ, თავისთავად, დამოკიდებულება გამოსახულებისადმი იქ აბსოლ◌უტურად სხვაა, ვიდრე შეიძლება იყოს ქრისტიანულ გამოსახულებაში. ვინმეს მოუვა აზრად, წაიღოს რემბრანდტის ძალიან კარგი სურათები – ნებისმიერი! – და თუნდაც პროტესტანტულ ეკლესიაში

ჩამოკიდოს? ეს ხომ არასოდეს არც გამკრთალა არავის გონებაში. ბევრი-ბევრი, საკუთარ ოთახში ჩამოეკიდათ. ეს შემთხვევითი არ არის. და შემდეგ, XIX საუკუნეში – პოლენოვის სურათები, რა ვიცი, ლუკაჩის... ათასი არის ესეთი. პოლენოვი წავიდა პალესტინაში, ივანოვი ხატავს ებრაელებს, რომ დახატოს სანდო, ისტორიულად სანდო ქრისტეს ცხოვრება. ისინი ისტორიას ხატავენ. ეს აღარ არის რელიგიური მხატვრობა. ვილჰელმ ფონ ვუდე, რა ვიცი, უამრავია ასეთი... აი, ეს რომ აღარ იყოს და არ არის. ეს ჩვენს დღევანდელობაში ნამდვილად არ არის. დღეს ადამიანები ხატავენ რელიგიური განცდით, მაგრამ ეს მაინც არის მათი ასოციაციური დამოკიდებულება, მათი ასოციაციები, აღძრული ამ ამბების, ამ პირთა, წმინდანთა გამო. ამიტომ ეს რელიგიური მხატვრობაა, მაგრამ ის შეიძლება გახდეს გზა ხატწერისკენ.

რა შეიძლება იყოს ეს გზა. წინა ოთხშაბათს წამოიჭრა თეოლოგიური განსწავლის საკითხი. მე მაინც ვფიქრობ, რომ (უფრო სწორად ასე ჩანს) ჩვენ არ ვიცით ძველი ხატმწერი როგორი იყო; მას რას ასწავლიდნენ – ჩვენ არ ვიცით. ცნობილი ეს არ არის. აი, მაგალითად, დასავლეთში ისეთი კარგი წყაროები აქვთ, რომ ზუსტად იციან ქვის მთლელს რას ასწავლიდნენ. ქვის მთლელი რომ გამხდარიყავი, ლათინური და ფრანგული უნდა გცოდნოდა ინგლისში, თურმე. წყაროა! არ ჰქონდა სკოლაში ნასწავლი ეს ენები – არ უშვებდნენ ამქარში და იყო ასე მუდამ, უბრალოდ ქვებს ამტვრევდა სადღაცა. ოსტატი ის ვერ გახდებოდა. რა იყო ხატმწერობის პირობა – არ ვიცით. რა იყო პირობა კედელთან ადამიანი მიეშვათ – არ ვიცით. ჩვენ ვხედავთ იქ ცოდნას – ეს აშკარაა. მაგრამ რამდენად არის ეს საგანგებო თეოლოგიური ცოდნა? სხვათა შორის, ჯერ კიდევ (უიმე, რამდენი წელი გავიდა უკვე მას აქეთ!) 35 წლის წინ, როდესაც ჩვენში ინტენსიურად დაიწყო, ქალბატონ თინა ვირსალაძის კვალში, პროგრამების და თეოლოგიური საზრისების რკვევა, მაშინ, სხვათა შორის, სრულებით სტიქიურად, აღმოაჩინა ბატონმა ჲუზამ (და შემდეგ მიყვნენ მას სხვებიც), რომ ყველაზე კარგი წყარო, თუ შენ გინდა გაიგო პროგრამა, არის საგალობელი; რომ საგალობელი იძლევა ყველაზე მეტ კავშირს – თეოლოგიურ კავშირს – სიუჟეტებსა და იდეებს შორის.

მერე, 1990-იან წლებში, ასეთი კვლევა გააკეთა ბარბარა შელევალდმა და კაჰრიე ჯამის მოზაიკებით მან უტყუარად დაადგინა – იქ ძალიან რთული პროგრამაა, ოღონდ, ფრესკების (პარეკლესიონში რომ არის ფრესკები) – ეს გაუგებარი პროგრამა პირდაპირ საგალობელს მისდევს; და მან ეს საგალობელი იპოვა და კიდევაც თქვა, რომ არ უნდა ვეძებო-

თო პროგრამებში რაღაცა ისეთი, რაც ერთ რომელიმე თეოლოგს მიეწერება; კეთდებოდა ასეთი კვლევები, ნამდვილად, დასავლეთში (ჩვენ ამდენი თეოლოგია სად ვიცით?! და იმათ თეოლოგიის ფაკულტეტები ჰქონდათ და ჰქონდათ, ხომ. ჩვენთან ახლა ღორძინდება, იქ კი სულ იყო) – იპოვიდნენ ერთ სადღაც ფრაზას რომელიღაცა გადაკარგული თეოლოგის და იმით ამოხსნიდნენ ათას პროგრამას და ეს ასე არ უნდა იყოსო. იმიტომ, რომ, ჩვენ კი ვამბობთ, რომ შუა საუკუნეების ადამიანი უყურებდა ამ გამოსახულებებს და არ ესმოდა. რას ნიშნავს არ ესმოდა? მას შეიძლება არ ესმოდა ისე, როგორც ესმოდა იოანე პეტრიწს; რაღაცა დონეზე სულ თუ ვერ გაიგებდა – მაშინ რისთვის ეხატა, ან რისთვის აქანდაკებდნენ იმ უშველებელ პორტალებს? თეოლოგები დადიოდნენ იქ და ვარჯიშობდნენ? ჩვენ ხომ ვიცით, რომ იქ არავითარი თეოლოგიური ანალიზები, სორბონაში, არ წარმოებდა – პორტალების და კოშკების და კაპიტელების გამოსახულებების, ხომ? ეს ცხადია, მომსვლელისთვის იყო. ის გებულობდა რაღაც დონეზე. აი, ეს დონე რა იყო? როგორც ჩანს, ეს არის ის დონე სწორედ – ქალბატონი შელევალდი ამას აჩვენებს – რასაც ადამიანი ითვისებდა, ფაქტიურად (როგორ გითხრათ) თავისთავად; იმიტომ, რომ პატარაობიდანვე ისმენდა საკითხავებს და საგალობლებს. და ყველაფერი ის, რაც ჩვენ დღეს უნდა ვისწავლოთ, მისთვის იყო ისე ცნობილი... ისე... ეს იყო მისი ჩვეულებრივი აზროვნების წესი.

დღეს, ალბათ, მართლაც ვერ აუქცევს ადამიანი გვერდს, ვერც თეოლოგიურს... ოღონდაც, რაღაცა მოსაფიქრებელია. უნდა ვიპოვოთ რომელიმე დამყოლი თეოლოგი – ბატონმა ედიშერ ჭელიძემ ისე იუცხოვა, რომ როგორ გავუბედავ მეორედ ამის თხოვნას! ვთხოვე ერთხელ, რომ, იქნება, ისეთი ტექსტების ანთოლოგია შევქმნათ, რომელიც აუცილებლად უნდა იცოდეს ადამიანმა, რომ გაიგოს ეს, შუა საუკუნეების ხელოვნება და იმისთანა სახე გაუხდა, რომ იმ წამსვე დავივიწყე ეს ჩემი ნათქვამი სამუდამოდ. მაგრამ, ეგებადა, ნაკლებად ნერვიული თეოლოგი სადმე გამოჩნდეს, ოდესმე და დაგვეხმაროს. იმიტომ რომ მართლაც ძალიან ძნელია. იქნებ კიდევ რაღაცა არის – იმათ იციან ეს ტექსტები და გვითხრან; ეგება, კიდევ უკეთესია სადღაც, რამე, მაგრამ არ გვეუბნებიან. უნდა ვინმე ვიპოვოთ. იმიტომ რომ მართლაც ძალიან ძნელია. ეს აბსოლუტურად არარეალისტურია, რომელიმე ჩვენთაგანმა ან რომელმე ხატმწერმა დაიჩემოს, რომ ის ეხლა გახდება პატროლოგი – ეს იმას ნიშნავს, რომ მან უნდა გადადოს ყველაფერი და 20 წელი იკითხოს ეს უშველებელი... ეს ხომ არის, არ ვიცი მე, ჯომოლუნგმებია ტექსტების, ჯომოლუნგმები! ჯერ წაკითხვა ერთია, მერე უნდა გაიაზრო,

ერთმანეთს შეადარო და კიდევ უამრავი რამ გააკეთო. ვერ გავაკეთებთ ამას. ეს შეუძლებელია და ვერ მოვასწრებთ. ჩვენი ცხოვრება ამას არ ეყოფა! უნდა დაგვეხმარონ. მაგრამ ეს საჭიროა ნამდვილად. ოღონდ მე მაინც მგონია, რომ შეიძლება ნაკლებად მნიშვნელოვანი (მნიშვნელოვანი როგორ არ არის, მაგრამ), შედარებით ნაკლებად მნიშვნელოვანი იყოს კონკრეტული აზრების და დებულებების დამახსოვრება, ვიდრე იმ აზროვნების წესის ათვისება – ისინი როგორ ფიქრობენ. ეს ნამდვილად შესაძლებელია. მე მომიხდა, თავის დროზე – უფრო სწორად, ასე მოხდა: გაბმით წავიკითხე ბევრი (70-იან წლებში) – კაპადოკიელი მამები, დიონისე აროპაგელი... ბევრი ტექსტი წავიკითხე და მერე, უცებ აღმოვაჩინე, რაღაცა დროს – როცა ვკითხულობ რაღაცის დასაწყისს, უკვე ვხვდები, ეს როგორ გაგრძელდება. იმიტომ კი არა, რომ იოანე ოქროპირივით ჭკვიანი გავხდი; ცხადია, არა. უბრალოდ, გონება შეეჩვია იმ ხვიას – აზრს რომ შეუძლია ასე გაუხვიოს. ეს კი, მართლაც, ძალიან მნიშვნელოვანია. და მაშინ არ იქნება რაღაცა უცნაური ძალიან მოსაზრებები და კიდევ უფრო უცნაური ურთიერთკავშირები, რომელიც არაბუნებრივია და არ შეიძლება იყოს. მგონია, რომ ეს ნამდვილად საჭირო იქნება იმისთვის, რომ სუბიექტური რელიგიურობიდან, რომელიც გარდუვალად არის ყველა ჩვენთაგანში, ჩვენ მივიდეთ ლოცვით რელიგიურობამდე, რომელიც ხატწერას სჭირდება.

ვფიქრობ, რომ ამის შესაძლებლობის ძალიან კარგი მაჩვენებელი არის სწორედ გამოფენა, რომელიც მეზობელ დარბაზში გვაქვს. რა თქმა უნდა, აქ ყველა ადამიანი არ შეიძლება არ იყოს სუბიექტური; თუნდაც იმიტომ, რომ ბატონ ავტორს ველაპარაკები უკვე 30 წელია, ბუნებრივია, ვერაფრით ვერ ვიქნები არასუბიექტური. ამიტომაც (ისევე, როგორც საერთოდ, არ ვაკეთებ ამას არასდროს) არ ვაფასებ. მე არ ვიცი ეს როგორი მხატვრობაა. ვერაფრით ვერ შევაფასებ... ისტორიული თვალსაზრისით ვამბობ. აი ასე, ისტორიულად, მე მეჩვენება, რომ აქ პირდაპირ ჩანს – როგორ მიდის ადამიანი (თან ისე კი არა, გუშინ ასე იყო და ხვალ ასეა; შეიძლება ნახევარი საათი იყოს ისე, ნახევარი საათი იყოს ასე), როგორ ხდება მონაცვლება სუბიექტური რელიგიურობიდან – ლოცვითი რელიგიურობისკენ. მაგალითად, უფლის სერობა, რომელიც აქ გვაქვს – ერთი, ალბათ, ყველაზე ექსპრესიული და ესეთი იდუმალი სურათი. მაგრამ ის ხომ საცნობი არ არის, ის ხომ ამოსაცნობია. შესაბამისად, ის ხატი არ არის. თვითონ ბატონი დავითი გვეუბნებოდა, წინა ჯერზე, ძველი მხატვრები სერობაში როგორ ცვლიდნენ ერთ დეტალს და საზრისი იცვლებოდა. აქ საზრისი კი არ არის შეცვლილი, ეს

არის სხვანაირი სერობა. მოდი, შევხედოთ სერობას ასე – მედიტაციური მიდგომაა და არა ლოცვითი. მაგრამ იქვე არის წმინდა დედათა გამოსახულება ღმრთისმშობლის გარეშემო, რომელიც, მე ვფიქრობ, რომ ხატია. იქ არის გამოსახულებები, რომელიც, ასე ვთქვათ, გარდამავალია – ხატის თვისებები აქვს და მედიტაციური სურათის თვისებებიც აქვს. და ძალიან დამახასიათებელია, რომ იქვე არის პორტრეტები, სადაც პირდაპირ გვეუბნება ავტორი, რომ ის ეძებს ისეთ ხელოვნებას, სადაც საერო გამოსახულებაც შეიძლება შევიდეს რელიგიურ სივრცეში, როგორც ოდესღაც ქტიტორთა გამოსახულება არავის ეუცხოებოდა ხატზე – წმინდანის ფერხთით ან ეკლესიის კედელზე – საკურთხევლისკენ პირმიქცეული. მე მგონია, რომ ეს არის ძალიან კარგი გაკვეთილი, რომ დავინახოთ, როგორ შეიძლება. შეიძლება იყოს სხვა გზა – განა ეს ერთადერთი გზაა? მაგრამ ესეც გზაა და მე მგონია, რომ ეს გზა არის ძალიან კარგი იმით, რომ აქ ადამიანი არც ერთ წუთს არ თვალთმაქცობს – „მე ვარ XII საუკუნის ადამიანი“; ის არ ცდილობს თავი მოიტყუოს, რომ გახდა მიქაელ მაღლაკელი (კი ბატონო, ვთქვათ, რომ ვართ, მაგრამ ვიქნებით?). აი, ეს არ არის და ამიტომ შეიძლება ეს გზა უფრო მოკლე გამოვიდა აქ, ვიდრე შემოვლითი იქნებოდა. აი, რომ დაწყებულიყო უბრალოდ ასლებით, უფრო სწორად, ასლების კეთებით საკუთარის გამოვლენა, შეიძლება ეს გზა გაცილებით უფრო გრძელი ყოფილიყო.

და კიდევ ერთი გაკვეთილია აქ – ძალიან მნიშვნელოვანი, ჩემი თვალსაზრისით. ეს გახლავთ ის, რომ შეიძლება სრულებით მოულოდნელი რაღაცები მოიშველიო. განა ამ მხატვრობაში ექსპრესიონიზმის გამოცდილება არ არის? თუ შაგალის გამოცდილება არ არის? არის აშკარად. მაგრამ არის სხვაც და ეს არის ის, რაც მე უკვე დიდი ხანია მაწუხებს, იმიტომ, რომ არ მესმის – თუკი შეიძლებოდა IV საუკუნის მხატვარს, გამოეყენებინა ეს ანტიკური ილ◌უზიონიზმი (რომელიც ნატურალიზმი იყო ხომ, რაღაცა თვალსაზრისით), რატომ არ შეიძლება დღევანდელმა მხატვარმა, ვთქვათ, კუბიზმის გამოცდილება გამოიყენოს? არ ვიცი – შეიძლება თუ არა, მაგრამ ეგებადა... ან, ვთქვათ, მატისის – ეგებადა გამოადგეს? ჩვენ ხომ არ ვიცით. სხვათა შორის სცადა – ვერაფრით ვერ დავიმახსოვრე იმ ქალის გვარი – რეიკლინგერ (რაღაც ასეთი გვარი აქვს)[1]. მან სცადა, ეტყობა, მაგრამ, ჩანს, ისე შეუტიეს აქეთ-იქიდან, რომ გაჩერდა და აღარ გააგრძელა. რ◌ოკლინგერ... იმიტომ, რომ ვლადიმერ ვეირიდე წერს – ეტყობაო, რომ მატისის მოწაფეაო. შავ-თეთრ რეპროდუქციაში ეს არ ჩანს ისე, მაგრამ რატომაც არა, მართლაც! ეს

[1] რეიტლინგერი (რედაქტ. შენიშვნა)

აქ ძალიან კარგად ჩანს, რომ შეიძლება აქედან წამოხვიდე და, ვთქვათ, ფაღუმის პორტრეტის, სინური ხატების ტრადიციის და აი ამ, ექსპრესიული თანამედროვე ხელოვნების გადაკვეთაზე, შეიძლება მიიღო სხვანაირი რელიგიური ხელოვნება და სხვანაირი ხატწერა. ვფიქრობ, ეს ძალიან კარგი – ისტორიკოსისთვის – ძალიან კარგი მაგალითია.

და კიდევ ერთი, რასაც აგრეთვე გვეუბნება, აქედან გამომდინარე, ეს გამოფენა – აბსოლუტურად ამაოა მკითხაობა, როგორი უნდა იყოს ხვალ რელიგიური ხელოვნება. სულ რომ თავი მოვიკლათ, ჩვენ ამას ვერ ვიტყვით. როგორ შეიძლებოდა ვინმეს ეთქვა? კონსტანტინე დიდი რომ აშენებდა წმინდა მოციქულთა ტაძარს კონსტანტინეპოლში, მას შეეძლო წარმოედგინა, რომ 200 წლის შემდეგ იქ აია-სოფია აშენდებოდა ისეთი, როგორიც აშენდა? თუ ვინმე წარმოიდგენდა XIV საუკუნეში, თუნდაც უბისი რომ მოიხატებოდა ასე? ეს ხომ სრულებით შეუძლებელია. ამის წარმოდგენა შეუძლებელია. იმიტომ, რომ მოგეხსენებათ, მე არ ვთქვი, უფალმა თქვა – სული თავისუფალია და ქარივით ისე მიმოქრისო; თან, ჩვენ კიდევ გვინდა... ჩვენ ვინა ვართ? ძალიან სასაცილო პრეტენზიაა. და აქ რა არის ახლა? ადამიანი უნდა მივიდეს იმ მიჯნაზე, სადაც ის იპოვის ამ დროისთვის და დღევანდელი ადამიანისთვის მისაღებსა და დამაჯერებელ გადაკვეთას ხორციელებისას და სულიერებისას; განღმრთობილი სხეულის დღევანდელ ხატს, რომელსაც დღევანდელი ადამიანი აღიქვამს, როგორც თავისას. არა როგორც შეღებილ (ძალიან ლამაზად, თუნდაც, შეღებილ) ფიცარს ან კედელს, არამედ როგორც განღმრთობილ სხეულს. მან ეს უნდა იპოვოს. ეს ძნელი გზაა, შეიძლება სახიფათო გზაც არის, მაგრამ სხვა გზა, უბრალოდ, არ არსებობს – ეს არის ერთადერთი.

არ გავივლით და... მოხდება ის, რაც უკვე ხდება. და რაც მე ძალიან მაშინებს. და თუ ვინმე ვერ ხედავს, როგორ გამოდიან (როგორც XIX საუკუნეში) სასულიერო აკადემიიდან ათეისტები... მე თვითონ ვიცნობ ერთ ახალგაზრდა კაცს – რა დაემართა, მე არ ვიცი. ამაზე სუფთა ადამიანი მე საერთოდ არ შემხვედრია, რაღაცანაირი, წყლის წვეთივით ადამიანი იყო და რევოლუციონერად გადაიქცა. ეს ზუსტად ის არის, რაც უკვე XIX საუკუნეში ხდებოდა. ესე იგი რაღაცა ამბავია, ხომ? ამას უნდა დროზე ეშველოს. რომ მრავლდებიან ათეისტები, ვერ ხედავთ? ადამიანებს, 20 წლის წინ, ეუხერხულებოდათ ეთქვათ, რომ ათეისტები არიან. დღეს ისეთი ყელმოღერებულები დადიან ეს ახალი კომკავშირლები (ერთი სიტყვით, ვინც არიან ყველანი) მეტი აღარ შეიძლება... და ბატონი ნათელაშვილი მომდევნო პლაკატზე სანთელს ხელში აღარ

დაიჭერს (ძალიან კარგი რომ არ დაიჭერს!), მაგრამ ეს ხომ იმიტომ არა, რომ... არამედ იმიტომ, რომ ხდება ძალიან ცუდი რამ, ძალიან ცუდი და ძალიან სახიფათო. და ეს ვერგაცოცხლება რელიგიური ხელოვნებისა შეიძლება გახდეს ერთ-ერთი კიდევ კატალიზატორი. ჩვენ, მეორე ოკუპაციისა არ იყოს, მეორე ათეიზმსაც ვერ გადავიტანთ. ჩვენ პატარა და ბებერი ერი ვართ. ჩვენ ამდენი აღარ შეგვიძლია. ჩვენ ამდენი რესურსი აღარ გვაქვს. ამოვწყდებით უბრალოდ და დავიღუპებით და გონს უნდა მოვეგოთ. ეს ძნელი გზაა – კიდევ ვამბობ – და ყოველთვის ვფიქრობ, რომ, ალბათ, როგორ ცუდ გუნებაზე ვაყენებ ჩემ, განსაკუთრებით, სასულიერო აკადემიის სტუდენტებს. ვერ ვეუბნები – გააკეთეთ ასე, ან ვთქვათ, იფიქრეთ ისე. საერთოდ, არასოდეს არავითარი რეცეპტი არ მაქვს. მაგრამ, რა ვქნა, მე მგონია, რომ იმ ხუთი დოგმატის მეტი, რეცეპტები საერთოდ არ არსებობს. დანარჩენი – აი ასე, მოგვცა უფალმა ძეთა კაცთასა, ხომ? ქვეყანა მოგვცაო...

ძნელი გზაა, მაგრამ მე მაინც მგონია, რომ არავითარი საფუძველი სასოწარკვეთილებისა არ გვაქვს ჩვენ და ყოველთვის მახსენდება და ერთ-ერთი ჩემი წერილი, კიდევაც დავამთავრე, წმინდა მეფე დავით წინასწარმეტყველის ამ ფსალმუნით და უკეთესი არც დღევანდელი საუბრისთვის მეგულება – გახსოვთ ყველას: „ვიდოდეღა თუ აჩრდილთა სიკუდილისათა, არა შემეშინოს მე ბოროტისაგან, რამეთუ შენ ჩემთანა ხარ“.

უნდა ჩავჭიდოთ ხელი იმას, ვისაც უნდა ჩავჭიდოთ და გზა გამოჩნდება, ალბათ. ყოველ შემთხვევაში ჩვენ შეგვიძლია მარტო ერთადერთი რამ – სწორი მიმართულებით ვიაროთ. რამდენს გავივლით ჩვენ ამ გზაზე – ეს ჩვენზე არ არის. მე მგონია, რომ ქრისტიანობის მთავარი გაკვეთილი იყო ის, რომ ადამიანი არის დამოკიდებული გარემოებებზე მხოლოდ ერთადერთი თვალსაზრისით – ისინი მას ხელს უშლიან, ან ხელს უწყობენ, მაგრამ ისინი ვერ გააკეთებინებენ მას იმას, რაც გასაკეთებელია, ან არ არის გასაკეთებელი. ადამიანის არჩევანი, სწორი – ყოველთვის შესაძლებელია; უბრალოდ, შეიძლება, რაღაც ვითარებაში, ის მარტივი იყოს, რაღაც შემთხვევაში – ძნელი. ჩვენ შემთხვევაში – ერთმნიშვნელოვნად ძნელია, მაგრამ, რა ვიცი, თუ თქვენ სხვა გზას ხედავთ – კი ბატონო.

# ხილული სინამდვილის გადმოცემისათვის ქართულ ხელოვნებაში

## (დ. გაბაშვილის „ნატ, ურმორტი ხოჭოთი“)

(*Ars Georgica*, 2015)

2014 წლის ნოემბრის ბოლოს, გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრის საგამოფენო დარბაზში ჩვენი ცნობილი ფერმწერის, მოქანდაკის, დაზგური და წიგნის გრაფიკის, ასევე პლაკატის ოსტატის დავით გაბაშვილის (1914-1995) ნამუშევრები იქნა წარმოდგენილი. თუმცა ხელოვანის დაბადებიდან 100 წლის შესრულების გამო გამართული ეს ჩვენება არ მოიცავდა – და ვერც დაიტევდა! – მის მთელ დანატოვარს, მან, ვგონებ, ყველა მნახველს შეაგრძნობინა მხატვრის შემოქმედებითი მრავალფეროვნებაც, ოსტატობის დონეცა და შექმნილის მნიშვნელოვნებაც. ამასთან, უშუალოდ თუ არა, რეპროდუქციებით მაინც ხომ ნაცნობი ეს ნაწარმოებები, როგორც ნამდვილ ხელოვნებას სჩვევია, მოულოდნელობის შემცველი, სხვანაირი, ხშირად გასაკვირი და ლამისაა გამოუცნობიც აღმოჩნდა. პირადად ჩემთვის ერთ-ერთი ყველაზე „იდუმალი“ 1958 წელს ტემპერით შესრულებული სურათი (83X62 სმ.), „ნატ ურმორტი ხოჭოთი“ გამოდგა.

საგნობრივი შედგენილობა, ასე ვთქვათ, „სუჟეტი“ ამ სურათისა რთული არ გახლავთ: შუაში მოზრდილი ქოთანია, მისი პირიდან გადმოკიდებული გადატეხილი თავთავით; მის წინ – მარცხნივ, კიდევ ორი, სურათის კიდიდან ირიბად მარჯვნივ სხვადასხვა კუთხით „ჩამომავალი“ კიდევ ორი თავთავი, მარჯვნივ კი თეფში (თუ ჯამი) ზედ ორი კვერცხითა და მასზე მარჯვნიდან შეცოცებული, წინა თათებით შემდგარი ხოჭო; უკან კვლავ თიხის ჭურჭელია – ყველაზე წინ ასეთივე ქოთანი (დიდის უკან და ოდნავ მარჯვნივ), მის მომდევნოდ მარცხნიდან მარჯვნივ: ტუჩიანი და ყურიანი საინები, და დაბალყელიანი ჭურჭელი, სულ ბოლოს კი (წინა მარცხენა კიდის აყოლებაზე) ერთი მისნაირივე მოჩანს.

ყველა ეს ნივთი მოთეთრო ზედაპირზეა მოთავსებული, რომელსაც სიბრტყის დაახლოებით 4/5 უჭირავს, დარჩენილი არე კი მოცისფრო-მონაცრისფრო ზოლს ეთმობა.

ესაა და ეს – არადა, ეს არცთუ დიდი გამოსახულება სიძლიერის, მონუმენტურობის შთაბეჭდილებასაც ახდენს, ზედმიწევნითი „ყოფითობისას“ უჩვეულობისაც, მოგინდება თქვა – ირეალობისას. ზოგმა აქ გამოყენებულმა სახვით-გამომსახველობითმა ხერხმა იმდენად შეკრთომამდე განმაცვიფრა, რომ გადავწყვიტე ეს ნატ¤ურმორტი გასარჩევად თბილისის სამხატვრო აკადემიის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის მიმარულების III და IV კურსელთათვის მიმეცა, რომლებთან ერთადაც იმჟამად ხელოვნების საისტორიო მეთოდებზე ვმსჯელობდით და მათთვის აქ სივრცე-მოცულობის გადმოცემაზე დაკვირვება დამევალებინა. როგორც ყოველთვის ხდებოდა, ხდება და მოხდება, ჩვენი შეგირდების ნაწილმა შეთავაზებულ ამოცანას გული ვერ დაუდო და ორიოდ გვერდი „ვალის მოსახდელად“ თუ მინიმალური შეფასების მისაცემადღა დამიწერა. მაგრამ საკმაოდ დიდი ნაწილი მას პასუხისმგებლობით მოეკიდა, ბევრი რამ საგულისხმოც შენიშნა და საყურადღებო დასკვნებიც გამოიტანა.

თითქმის ყველა სტუდენტმა აღნიშვნის ღირსად, უპირველესად, სურათის აგება – „შეჭედილობა“ – მიიჩნია.[1] მართლაც, რომ შეხედავ, კომპოზიცია თვალსაჩინოდ მოწესრიგებული და მყარი წარმოგიდგებათ: ყველაზე დიდი საგანი ცენტრშია; მის მიმართ სიმეტრიულადაა დალაგებული დანარჩენი დოქ-ქოთან-ქილები (ერთი მის ასწვრივ და ორ-ორიც აქეთ-იქით); ქვემოთ, მართალია, ნივთები მხოლოდ მარჯვნივ გვაქვს, მაგრამ მარცხენა მხარეს მათ ქოთნის ჩრდილი „პასუხობს“. ამას გარდა – კვერცხებიანი ჯამი მისსა და ქოთნის ჩრდილიანად შესამჩნევ ჰორიზონტალურ „საყრდენს“ წარმოქმნის, ზედა შუა დოქის ყური კი, ქოთნიდან გადმოშვერილი თავთავის ბოლო და წინ მდებარე თავთავების ფოთოლი და ფოჩი საკმაოდ აშკარა შვეულ ღერძსაც მონიშნავს. ოღონდ ეს ყველაფერი როდია: ა) შუანა ქოთანი ოდნავ მარცხნივაა ჩაწეული; ბ) კიდურა ზედა დოქი, ჯერ ერთი, მთლიანად ჩანს, თან კი კიდესაც მოცილებულია და ისე დაყენებულიც, რომ მისი ძირი

[1] გასათვალისწინებელია, რომ ზოგადად ხარისხიან, ევგენია გაბაშვილის შედგენილსა და გიორგი ხოშტარიას ტექსტით გამოცემულ წიგნში *დავით გაბაშვილი. ფერწერა, გრაფიკა, ქანდაკება, აბსტრაქცია, წიგნის გრაფიკა* (თბ., 2000, გვ. 82) ბეჭდვისას ნამუშევარს მცირედად „ჩამოაჭრეს“ მარჯვენა და ქვედა კიდეები – ოღონდ ეს „მცირედიც“ ცვლის, გამომხატველობას აკლებს ერთიანად მოფიქრებულსა და განცდილ ნაწარმოებს.

მთლიანად თეთრ ზედაპირზე ისახებოდეს; გ) პირიქით, ზედა მარცხენა ქილას მის წინ მდგომი ქოთანი ძირის, ალბათ, 1/3-ს უფარავს, მარჯვნივ კი იგი სურათის კიდითაა ჩამოკვეთილი; დ) ზედა ჯგუფში ყველა ნივთის ზედა საზღვარი სხვადასხვა დონეზეა. ეს ყოველივე წარმოქმნის დიაგონალურ სვლებს (მარცხნიდან მარჯვნივ აღმავალს – დიდი ქოთანი და ორი ზედა მარჯვენა ჭურჭელი; მარცხნიდან მარჯვნივ ჩამომავალს – თვალნათლივ შუა ზედა სამი ჭურჭელი, უფრო „შეფარულს“ – კიდურა მარცხენა ზედა დოქი, დიდი ქოთანი და კვერცხიანი ჯამი ხოჭოიანად), რასაც ქვედა თავთავების გამოკვეთილი დიაგონალებიც ემატება და ქოთანში ჩადებულის „ელვისებრი“ დატეხილობაც და ცხადი ხდება: ამ თითქოსდა ტექტონიკურობა-სტატიკას მოძრაობა მსჭვალავს. და კიდევ: ქვემოთ, ზემომითითებული თარაზული „ფუძის“ ქვემოთ და დიდი ქოთნის ორივე მხარესაც საკმაოდ დიდი დაუტვირთავი ზედაპირებია, მაშინ როდესაც უკანა ფონი ნაკლებადაა დატოვებული; გამოდის, რომ ჩვენკენ დიდი სივრცეა, გამოხაზული საგნები კი ჩვენგან მიიწევს, რასაც მწერის გადაადგილების გეზიც მოგვინიშნავს; დამატებით, როგორც ითქვა, განლაგება მარცხნივა და მარჯვნივ „ბიძგებსაც“ სახავს. გარდა ასეთნაირად დასახული კიდევ ერთი დინამიკური ძვრისა, დატვირთულ-დაუტვირთავის თანაფარდობა, ვგონებ, „სიცარიელისა“ და ნივთიერის შეპირისპირებასაც აჩენს; ნივთები, ასე ვთქვათ, „გამოდგმულია“ გარემომცველ სივრცეში, „თავს იმკვიდრებენ“ მასში, შეუპოვრობით ეგებებიან მას. ამგვარ შეგრძნებას საგნების ჩვენკენ ოდნავ გადმოხრაც განაპირობებს, თუმცა ის უკვე „სურათოვანი სივრცის“ აღნაგობასთანაა კავშირში.

ამ მხრივ ჩვენი ბაკალავრიანტების გულისყური „ხოჭოიან ნატიურმორტში“ წინასა და უკანის, ახლომდებარისა და შორსმყოფის არაერთმნიშვნელოვნებამაც მიიპყრო. თავი და თავი, ვგონებ, ზომათა შეფარდება უნდა იყოს. შუა ქოთანი იმდენადაა ხაზგასმული, რომ ის „დიდად“ აღიქმება, დანარჩენი დოქ-ქილები კი მომცროდ. ამასთან კი, პირველი მისგან მარჯვნივ მდგომი ჭურჭელი ხომ ისეთივე მოყვანილობისაა და ჩვენ არაცნობიერად ზომის მხრივაც მას წინამდებარის ტოლად ვთვლით, ხოლო თუ ასეა სიღრმეში გვარიანად შეწეულადაც. ახლა, იმავ „დიდობიდან“ გამომდინარე დანარჩენი ჭურჭელი მასზე პატარა უნდა იყოს, ეს დოქები კი მას ზომით ჭარბობს – შესაბამისად, უკანანი წინ იწევს და სივრცეც „იზნიქება“, მასთან ერთად კი, იქნებ ძალიან ძლიერად არა, სავსებით შესაგრძნობად კი „აყირავდა“, ზემოთკენ წაიფერდა ძირითადი სულერთია, იატაკის, მაგიდის თუ სკივრის ჰორიზონტალუ-

რად საგულვებელი ზედაპირიც. ვგონებ, თავისას რაკურსიც შვება. გამოსახულ ნივთებს ჩვენ, ასე უნდა იყოს, ოდნავ ზემოდან დავყურებთ. ამასთან კი, ყველა მათგანის პირი თითქმის ერთნაირადაა „დაღებული“, რაც სინამდვილეში არ ხდება ხოლმე – უფრო შორსმდგომთ შინამო ნაკლებად უნდა უჩანდეთ, ვიდრე ეს სურათზე გვაქვს და – ასე მეჩვენება, – მარცხენა კიდურა დოქს თავი ოდნავ წინ წამოუხრია კიდეც. ზედხედისას უფრო მეტად უნდა დარღვეულიყო მონახაზთა სიმეტრიულობა და იმავ მარცხენა დოქის ფეხიც – ნაკლებად გამოჩნდებოდა. უცნაურად „გაოვალებული“ მგონია კვერცხებიანი ჯამიც – თითქოსდა მარცხნივ ცოტათი გაზიდეს და ცოტაც გადმოკეცესო. აქვე იცნობა ჩრდილთა დაფენის ერთგვარი პირობითობაც – ისინი ზომაზე მეტადაა გათარაზებული და ცალმხრივ წარზიდული და ჯამის ქვეშ მაინც ოდნავ მარჯვნივაც, უფრო შემრგვალებულად უნდა იშლებოდეს. ჩავთვალოთ ეს თვალისა და ხელის „შეცდომებად“ უკვე იმიტომაა შეუძლებელი, რომ ჩამოთვლილი „ცდომილებანი“ უშუალოდ არც დაინახება და არც გეუხერხულებათ, თანაცვე ყოველივე ერთი „მიმართულებით“ მოქმედებს – აგრერიგად „ჩვეულებრივი“ საგნების მათთვის ცხოვრებისმიერად არცთუ კუთვნილი ღირსება-საჩინოების მისანიჭებლად.

ამავდროულად, ეს არც მარტოოდენ ყოფისმიერის „გამონუმენტურებაა“, როგორც, დაუშვათ, ჟ.ბ.ს. შარდენის „წყლის ჩასასხმელი ავზის“ შემთხვევაში გვაქვს. საგნები დ. გაბაშვილთან კი არის[2] სახმარ-ყოველდღიური, ოღონდ მათი შენაკრები, მათი თანაყოფნა არ ჩანს მთლად ბუნებრივი. ცარიელი ჭურჭელი, თან ვითომ ასე მიყრილ-მოყრილი რომელიმე საკუჭნაოში თუა წარმოსადგენი და თუკი ასეა, რა უნდა მათ გვერდით და მთლადაც ერთ-ერთის შიგნით ხორბლის თავთავებს? და მით უმეტეს – კვერცხები ვინ და რისთვის მიუდგა? ამგვარმა უჩვეულობამ არაერთ ჩვენს სტუდენტს გაუჩინა აზრი, აქ რამ სიმბოლურობა, რამ დაფარული შინაარსი ხომ არ არისო, როგორც ეს XVII საუკუნის ევროპულ ნატ¤ურმორტებში ვიცით. მათი – და ყველა ჩვენგანის! – ფიქრი უწინარესად ქრისტიანულ სახითმეტყველებას მიადგა, თუმც გადაჭრით რისიმე „მიწერა“ მათთვის მოცემულ მოკლე დროში ვერ მოხერხდა. რა შეიძლება ითქვას, სურათს ამ კუთხით თუ დავაკვირდებით. ზოგი რამ განსაკუთრებული ჩაძიება-ჩაკვირვების გარეშეც შეიძლება „გავაშინაარსოთ“. უპირველეს ყოვლისა, კვერცხის ზოგადრელიგიუ-

[2] უფრო ზუსტად „იყო“! რადგან დღეს და მაშინაც, ნახევარი საუკუნის წინ, ისინი სამზარეულოდან შემგროვებელთა კაბინეტებსა და მხატვრების სახელოსნოებში „გადმობარგებულიყო“, მათი ადგილი კი უფრო თანამედროვე ალუმინის და მომინანქრებული ლითონის ქვაბებსა და მისთანებს დაეკავებინა.

რი და ქრისტიანული საზრისი გაგახსენდებათ – ის სიცოცხლის, მისი ჩასახვისა და მომავალი დაბადების მაუწყებელია. ამგვარივეა თავთავის სიმბოლიკაც – სხვა მრავალთესლიანი მცენარის (ვაზი, ბროწეული, გირჩი, ვაშლი) მსგავსად, ისიც გამრავლება-ნაყოფიერების, აქედან კი ცხოვრების მუდმივობის, მოურევლობის, საბოლოოდ კი მისი მარადის განგრძობის მიმათითებელია. ვერც ის დაგვაბრკოლებს, თავთავები რომ გამხმარია, შესაბამისად კი – სწორედაც უსიცოცხლო. იქნებ რომელიმე დემეტრა-ცერერას მოთაყვანეთათვის ეს შემაშფოთებელიც იყოს, არკი ქრისტიანთათვის, იმიტომ უკვე, რომ თავად ჩვენი უფლის ნათქვამია: „უკეთუ არა მარცუალი უფლისაჲ დავარდეს ქუეყანასა და არა მოკუდეს, იგი მარტოჲ ხოლო ეგოს, ხოლო უკეთუ მოკუდეს მრავალი ნაყოფი გამოიღოს“ (იოანე, 12: 24). ასე რომ, იფქლ-ხორბლის მარცვლის სწორედ „სიკუდილია“ ხატება იესო ქრისტეს მაცხოვნებელი მსხვერპლისა და – შუალობით! – ამისვე მოქმედი ზიარების პურისაც. ასე მარტივად არაა ცარიელი ჭურჭლის საქმე. მართლაცდა, რას შეიძლება ნიშნავდეს იგი?[3] ჩვენს წინ, ვთქვათ, საღვინე საინები რომ ყოფილიყო, ვიტყოდით, ესეც ევქარისტიაზე ან, ვთქვათ, კანას სასწაულზე მინიშნება არისო. მაგრამ აქ უფრო სალობიე, სარძევე თუ სამაწვნე ქოთან-ქილებია. იქნებ ისინი იმ საყვავილეებს უნდა მივამსგავსოთ, რომლებიდანაც ადრექრისტიანული ხელოვნების ნიმუშებსა თუ ჩვენივ, ოზაანის X საუკუნის კანკელზე სამოთხე-ცხოვნების სახედ გაფოთლილ-აყვავებული მცენარეები ამოიზრდება ხოლმე? ჩავთვალოთ, ეს ასე არისო და ამით ავხსნათ ქოთანში ჩადებული თავთავიც. მაგრამ ხოჭოს რაღა მოვუხერხოთ?[4] XVII საუკუნის ზემონახსენებ ნატჲურმორტებზე ათასნაირი მწერი და ხოჭო, ხილსა თუ ყვავილებს მისეული,

[3] ცარიელ ჭურჭელს რომ რამ საზრისი საერთოდაც შეიძლება ჰქონდეს, მიგვანიშნებს ფრანსისკო ზურბარანის შესანიშნავი ნატჲურმორტი „ოთხი საწყაული“ (1630-იანი წწ.) მადრიდის პრადოში – მქონდა მისი ნახვის ბედნიერება და – სხვებთან ერთად – დავრწმუნდი, რომ მისი ზემოქმედება არა მხოლოდ (არც იმდენად, ალბათ) მის ფერწერულ მაღალოსტატურობასა და მაღალმხატვრულობაზე ჰკიდია, რამდენადაც იმის განცდაზე, რომ ეს ასე ხელშესახები დოქ-თასები ეს-ესაა ფონის სიშავით აღნიშნული ღვთაებრივი წიაღიდან შემოტივტივდა.

[4] სურათის სახელწოდება „ნატჲურმორტი ხოჭოთი“ (ასე ერქვა მას ზემოხსენებულ გამოფენაზე და დამოწმებულ გამოცემაშიც ასეთივეა ასახულობის მინაწერი) თითქოს სურათის ამ „მოქმედი პირის“ გამორჩეულობაზე მიგვითითებს, მაგრამ უკვე გ. ხოშტარიას ტექსტში მას „ნატჲურმორტი ქოთნებითა და ხოჭოთი“ ეწოდება, ხოლო – და ესაა მთავარი! – ქ-ნი მერი კარბელაშვილი, რომელიც დ. გაბაშვილის შემოქმედებას მხატვრის (მაშინ არცთუ დიდად ხანდაზმულის) სიცოცხლეში სწავლობდა და, ცხადია, სახელწოდებასაც მას უთანხმებდა, ჩვენს ამორჩეულ სურათს უბრალოდ „ნატურმორტი ქოთნებით“-ს ეძახის (იხ. მისი: დავით გაბაშვილის შემოქმედება, *ქართული ხელოვნება*, 6-, 1966, გვ. 46).

ყველაფერ ცოცხლის სწრაფწარმავალობის, გარდაუვალი კვდომის შემახსენებელი იყო. თუ ამ კვალს გავყვებით, კვერცხებს = სიცოცხლეს მიპარული ხოჭო მტრული ამსოფლური ძალის განსხეულება გამოგვივა. ან ეგების, ის, პირიქით, სიცოცხლის განმასახიერებელია, გარდასულსა და დაუბადებელს შორის? ამის გაფიქრება შეიძლება, ოღონდ ასე უკვე გავსულვართ ქრისტიანულ წარმოდგენათა რკალიდან და გამოტეხილად ვიტყვი – ეს იოტისოდენადაც არ მაკვირვებს.

ყველამ ვიცით, რომ ნებისმიერი სიმბოლურ-მინიშნებითი განმარტების პირობა შესაბამის შეხედულებათა შესაბამის დროსა და ქვეყანაში, მოცემულ ხალხთან თუ საზოგადოების შრესა თუ წრეში შესაძლო არსებობაა. რამდენადაა ალბათი დავით გაბაშვილთან ასეთი, ნიშანდობლივ-ქრისტიანული დამოძღვრება, სახვითი „ქადაგება“ მოიპოვებოდეს? გამორიცხვით ვერაფერს გამორიცხავ, მე თვითონ კი ამის შესაძლებლობა ნაკლებად მევარაუდება. არ იძებნება საამისო საფუძველი მის შემოქმედებაში – რაიმე რელიგიური თემა ან ნიშანი, რომელნიც მრავლად ჩნდება 1980-იანი წლებიდან სულ სხვადასხვა მხატვართან, ზოგჯერ იმათთანაც, ვისგანაც ამას არც ელოდები (მაგ., რევაზ თარხან-მოურავთან ან ზურაბ ნიჟარაძესთან) მასთან არ გვაქვს. თუ გამოჩნდება კიდეც რაღაც მსგავსი – ვთქვათ, ეკლესიები თუ მათი მონახაზები (სურათზე „თამარ მეფე“ (1945 წ.), წიგნების „საქართველოს ხუროთმოძღვრული ძეგლები“ (ტაო-კლარჯეთი. 1947 წ.), „სამცხის ხუროთმოძღვრული ძეგლები“ (1947 წ.) – სხვათა შორის: ყველა უჯვროა!), ანდა წმინდანების თუ ანგელოზების სახებანი („ბობნევის მოხატულობა“, 1951, „ყინწვისი“, 1978), თუ სულაც შუასაუკუნოვანი რელიგიური ხელოვნების „ციტატი“ (ეკლესიის „მტვირთველი“ მეფე აშოტ კურაპალატი – „ძველი ქართველი ხუროთმოძღვრები“, 1955) ეს შესაბამისი შინაარსის გათვალისწინებაა და სხვა არაფერი[5]. ზოგადად რომ შევხედოთ იმდროინდელ ვითარებას, ბ-ნი დავითის თაობის განათლებულნი, იშვიათი გამონაკლისით ან გამოკვეთილი ათეისტები იყვნენ, ან არიდებდნენ თავს ე. წ. „საბოლოო კითხვების“ და მათ შორის უპირველესის, ღმერთის არსებობა-არარსებობის, გამოდევნებას, დღეს სიამაყით რომ ამბობენ, „აგნოსტიკოსები“ ეთქმოდათ, ან – სულ ბევრი! – გაურკვეველი „რაღაც ძალის“ მეუფობის ან ბუნდოვანი პანთეიზმის[6]

[5] იხ. დასახ. გამოცემა, „დავით გაბაშვილი“ – გვ. 56-57, 184, 188, 191, 202, 204.

[6] ამგვარი „განცხადებით“ – „ღმერთი ბუნება არის“-ო გააოგნა 30-ოდ წლის წინათ ერთმა ყოვლად კარგმა ქალბატონმა, მამიდაჩემი, მუსიკისმცოდნე და კომპოზიტორი ქეთევან თუმანიშვილი (1919-2001), რომელიც საიმდროოდ უკვე ყოველდღიურად ოთხთავს კითხულობდა...

მაღიარებელნი და არამც და არამც ქრისტიანული ჭეშმარიტებისა. ყველაფერი ამის გათვალისწინებით, ძნელი საფიქრალია – თუ არადა, შეგვეძლებოდა მსჯელობა ქრისტიანობის „სიმბოლური ენის“ განზრახ არაპირდაპირ ან შედარებით „თავისუფალ“ გამოყენებაზე, – დავით გაბაშვილი მაინცადამაინც ძველქრისტიანთა იდუმალმეტყველების თუ XVI-XVII საუკუნეების რენესანსულ-მანიერისტულ-ბაროკალური ალეგორიზმის მიმდევარი ყოფილიყო[7]. სამაგიეროდ, არაფერი საეჭვოა, დავით გაბაშვილისნაირ ხელოვანს, თუგინდ იმიტომ, სულ წიგნთან რომ ჰქონდა საქმე, ძალიანაც რომ შეეძლო თავისი ნაწარმოებისათვის უფრო ზოგადი, თუმც კი მიწიერ-ამქვეყნიური (ე. ი. რელიგიურზე გარკვეულწილად უფრო ფართო, მაგრამ სწორედ ამიტომ მასზე მეტად აბსტრაჰირებულ-სქემატური[8] მნიშვნელობა მიეცა.

მისი „კონცეპტუალურობის“ დასტურად შეიძლება მოვიყვანოთ 1937 წლის ერთი მომცრო, ნახევრად-ესკიზური ნამუშევარი, რომელსაც ბ-ნ დავითზე წიგნის გამომცემლებმა „მსუქანი ქალი“ უწოდეს. ბ-ნი გიორგი ხოშტარია აქ, სავსებით მართებულად, „გროტესკულ-სახასიათო ნიშნებს“ ამოიცნობს და ასევე სამართლიანად, იხსენებს ალექსანდრ დეინეკასაც[9]. ამას რომ წერს, მხედველობაში მას, უთუოდ, სხეულის ნაწილთა, უპირველესად – კიდურების უზომოდ გადიდება აქვს, რასაც, ალბათ, თანადროულ თუ მომდევნო ათწლეულების ხელოვნებაში უფრო ფართო წრეც შეიძლება მოენახოს – გავიხსენოთ თუგინდ ფერნან ლეჟეს „პოსტკუბისტური“, ან პაბლო პიკასოს ნეოკლასიცისტური ნამუშევრები, გნებავთ ჩვენი მხატვრებიც დ. გაბაშვილზე ცოტათი უფროსები – კორნელი სანაძე, სერგო ქობულაძე, თამარ აბაკელია, ვგონებ, იოსებ გაბაშვილი... საგულისხმოა, ამასთანავე, რომ ყველა ამ (უსათუოდ, ასევე სხვა არა ერთ) ხელოვანთან უწინარესად მხარ-ხელებია გადიდებული და, თანაც ეს გაზრდა (ისევე როგორც მრავალ წარმართულ – ქვის ხანიდან შუასაუკუნოვან ინდოეთამდეც, – ასევე მერეც, XX ს-ში, ვთქვათ არისტიდ მაიოლთან) ხელ-ფეხისა, თუ მკერდისა, თუ თეძოებისა მოჭარბებულ ვიტალურ, სიცოცხლისმომტან ძალას დაგვანახებს – იქნებ გვგონებოდა კიდეც, დ. გაბაშვილთანაც იგივე არისო, რომ არა მისი პირისახეზე – გამოხატულად სლავურ-მდაბიუ-

[7] ამ აზრისაა ქ-ნი მარიამ გაჩეჩილაძეც, რომელსაც ბ-ნი დავითი პირადად სცნობია და მასთან უსაუბრია კიდეც.

[8] გავიხსენოთ, როგორი დაჟინებით იმეორებს გ. ვ. ჰეგელი, ცნებები ჩემთან რაციონალურ-სქემატური (ამდენად ერთგვარად „ცარიელი“) კი არ არის, ნიშანდობრივი შინაარსით არისო ავსებული (თუმც ამის ჩვენებას, ასე მგონია, ვერ ახერხებს...).

[9] დასახ. გამოცემა „დავით გაბაშვილი“ – გამოსახულება გვ. 29; ბ-ნი გოგის მოსაზრებანი – გვ. 45 და 51.

რი და ბრიყვული. სწორედ ეს კარიკატურულობაა, დროისმიერ ხერხს სულ სხვანაირ შინაარსს რომ სძენს და მომეტებული სიჯანსაღისა და სისხლსავსეობის გამომხატველ ფორმებს „სიმსუქნედ“, მის იქით კი ცალმხრივი ხორციელების სახებად აქცევს[10], ისიც კი მოგინდება – აქ რაღაც სოციალურ-პოლიტიკური სატირა თუ კარიკატურა დაინახო, თუმც იყო თუ არა აქ ჩადებული არსებულ ვითარებასთან რაიმე ცნობიერი დაპირისპირება, ჩვენ ვერასოდეს გავიგებთ... აზრი ამ გეზს თუ გავუყენეთ, დიახაც რასმე ზემოთქმულისნაირს მივიღებთ: უსულო ჭურჭელი, სიცოცხლისაგან უკვე დაცლილი თავთავები, გამოუჩეკელი სიცოცხლის დამტევი კვერცხები და თვითმოძრავი, ამწუთიერი სიცოცხლის მატარებელი მწერი; ამას ისიც შეგვიძლია დავუმატოთ, ირანული (იქიდან კი – ასევე ჩვენი) პოეზიის ერთ-ერთი სახეთაგანი მეთუნის თიხა რომაა, ცოცხალ არსებათა ნეშთთაგან შეზელილი და სიკვდილ-სიცოცხლის ამსოფლიური წრებრუნვის ხატებაც დაისახება.

ახლა ისიც ვიკითხოთ: რატომ სჭირდება ზემოჩამოთვლილ „შეუსაბამობებს“ საგანგებოდ გაცნობიერება? რაც სავარაუდო სიმბოლურობა-ალეგორიულობას შეეხება, ეს საერთო თვისებაა ე. პანოფსკის ტერმინით, „ფარული სიმბოლიზმის“ მატარებელი ნაწარმოებებისა – უწინდელი სახვითი „იგავური ენის“ არმცოდნე ახლანდელი (თუ გნებავთ, XIX ს-ის) ადამიანები XVII საუკუნის ჰოლანდიური ჟანრული ტილოებისა ან დ. ველასკესის „მქსოველების“ შემხედვარე ერთგვარ შეცბუნებას ვგრძნობთ გამოსახულების გამოსახულთან შედარებით მომეტებული შინაარსეული „წონადობის“ გამო – თუმც კი იგი მხატვრული ფორმით ზოგადად გაცხადებული, გამოსაწვლილავად დამატებით ძიებას ითხოვს. აი, საკუთრივ სახვითი „ახირებულობის“ ძნელადსაცნაურობა კი ცალკე უნდა იქნას ახსნილი. თუმცა, ეგების, მიზეზი მისი არც თუ ისე მიუგნებელია – მგონია, ეს სხვა არაფერი უნდა იყოს, თუ არა გამოსახულ დიდ-პატარა საგანთა ნივთიერ-მოცულობრივი დამაჯერებლობის რაგვარობა. ერთი ყველაზე გამაკვირვებელი, დაუჯერებელიც ამ სურათზე ჩემთვის, ძირს დალაგებული თავთავების გამოხატვის ხერხი შეიქნა – ამ სიტყვის პირდაპირი აზრით, თვალებს არ დავუჯერე, დავინახე რა: მათ მთელ სიგრძეზე გასდევს მოცისფრო ჩრდილი, ე. ი. სხვაგვარად თუ ვიტყვით: ისინი ჰაერშია გაჩერებული! ალბათ, სინამდვილეში ისინი ბევრად გრძელი იყო და ჩარჩოს გარეთ დარჩენილ, სიბრტყეზე დაფენილ, ნახევრად უქმნიდა, აჩერებდა საყრდენს, ჩვენთვის ხილულ ნაწ-

[10] იგივე იკითხება 1936-1939 წწ-ის რამდენიმე სხვა ნამუშევარშიც – „მსუქანი ქალი“ (ფანქარი), „ქალი კატით“ (ლინოგრავიურა), „მჯდომარე ქალი“ (ტემპერა) – იქვე გვ. 28, 30, 35.

ილს – ზედ ჩარჩოსთან თავთავი თითქოს ეკვრის კიდეც ჩრდილის ხაზს. თვალი კი მაინც „არაჩვეულებრივ“ ლივლივს ხედავს და, გამომდინარე აქედან, ერთიღა დარჩენია: ჩათვალოს, რომ ამ სურათის სინამდვილეში სიმძიმის ძალა, გინდათ, მიზიდულობის კანონი თუ არ გაუქმებულა, ძალადამცრობილი მაინცაა. ცხადია, ესეც თავისას მატებს გამოსახულების „გამოუცნობლობას“.

ახლა ნივთები ვნახოთ – ასე თვალსაჩინოდ გამონაკვთულნი. მათი ნივთიერი დამარწმუნებლობა, რამდენადაც ვიცი, საცილოდ არავის გაუხდია – ზოგიერთ ჩვენს სტუდენტთაგანს თუ გაუკრთა დაეჭვება, ამ მხრითაც ხომ არ არისო რაღაც უჩვეულო. არათუ ერთი, რამდენიმე შეხედვითაც – თითქოსდა არა. მაგრამ თუ უცნაურობის გრძნობას დაჰყვებით და თვალიერებას არ შეწყვეტთ, აღმოაჩენთ, მაგალითად, რომ დიდ ქოთანზე მარცხნივ, მაქსიმალურ ამობურცულობაზე დადებული უმუქესი ჩრდილი, ასე თვალნათლივ რომ აძლევს სიმრგვალეს საგანს, თურმე, ზემოთკენ და, განსაკუთრებით, ქვემოთკენ დატანილ მომუქო ტონში თანდათანობით სულაც არ გადადის; და თუმცა ვერ იტყვის კაცი, ქოთნის გვერდი ჩაჭყლეტილიაო, ცხადია, მას არც „გამოწერილი“ ეთქმის – და მერე და მერე გაარკვევთ, რომ ყველა დანარჩენიც ასე ყოფილა დამუშავებული; გამოარკვევთ, ასევე, რომ, მაგალითებრ, მარჯვენა ზედა ქილაში შიგნით ჩაღვრილი და გარეთა მამოდელირებელი ჩრდილი ერთი ძალისაა; რომ საგნებისა და მათი მკაფიოდ მოსაზღრული ჩრდილების სიმკვრივე დიდად არ სხვაობს ერთმანეთისგან, ან – რაც უკვე მეტისმეტიც კია, – კვერცხებიან ჯამს ერთი ტონისა და ძალის ხაზი შემოსდევს, ეს კი მას, რაღა თქმა უნდა, „აბრტყელებს“ და „ასიბრყტოვნებს“. ასე, რომ, ისიც კი, რაც ეგზომ ნივთიერ-სანდო ჩანდა, „ნამდვილისმაგვარი“ არა და არ ყოფილა, მოცულობა აქ ამოყვანილი კი არაა, მინიშნებულია. და სწორედ ახლა შეიძლება დაჭეშმარიტებით ვთქვათ, რაზეც ზემოთ ითქვა, ხელისმიერი ცდომილებანი სულაც არ არისო, რომ აქ ყველაფერში ერთიანობა მოქმედებს, რომ რაც კი „მართლმაგვარობა“-სამგანზომილებიანობას ემსახურება, სიღრმის აგება გნებავთ თუ ფორმის გამონაკვთვა, მინიშნებულიღაა, ოღონდ იმდენად კი, რომ მაყურებელი მას ისევე კმაროს, როგორც, ეტყობა, მხატვარმა იკმარა.

რასთან გვაქვს საქმე – გადახვევასთან, ექსპერიმენტთან, თუ რამ კანონზომიერ-არსებისმიერთან? ავიღოთ, ალალბედზე, რამდენიმე, სხვადასხვა რიგის ნამუშევარი. აი, თუნდაც, 1939 წლის ფანქრით დახატული „მჯდომარე მოდელი“. დავანებოთ თავი იმას, რომ გამოყვანილი ლავიწი ებმის რამ უფორმოს – თუმც ახედვისას ის სავსებით მრგვალი

მოგეჩვენებათ; ვთქვათ, ეს დაუმთავრებლობის გამოა ასე. ახლა აგრერიგად „ამოსულ“ მარცხენა ფეხს დააცქერდით – აქ ორი მუქი ზოლი (მარჯვნივ მუხლიდან ტერფამდე სწორად და მარცხნივ მუხლისთავიდან წვივის შუამდე რკალურად გადრეკილი) და მარჯვნივ ღონიერი კონტურია, რაც გამოძერწილობას შეგვაგონებს, თორემ სითეთრესა თუ ბაც დაჩრდილვებთან მათ არაფერი აშუალებს. ახლა 1980 წლის „მოდელის“ ზურგი ნახეთ – ბეჭებზე ასეთივე „უცაბედი“ შავი ლაქებით „აღნიშნული“ ზურგის მოცულობით; ან კიდევ 1941 წლის სათეატრო პლაკატი (უ. შექსპირი, „ჰენრი VIII“), სადაც სრულიად სიბრტყითი სხეულების მომრგვალება მართლაც რომ „გვეჩვენება“ მსუბუქი ჩრდილებით მოდელირებული თავებისა და ხელის მტევნების წყალობით; ანდა დ. გაბაშვილის ერთი უცნობილესი ნაწარმოები, 1955 წლის ლინოგრავ◌ურა „ქოთანი ტყემლით“ – აქ ქოთნის გარე და მის ყელში დანახული ჩრდილი, ტყემლის ტოტის გაუნათებელი მონაკვეთები და მაგიდის გვერდითი მონაკვეთი ერთი და იმავე სიშავისაა, ხოლო ქოთნის შიდა განათებული ადგილი, ტოტის შუქმიმდგარი ნახევარი და კედელი მათ უკან – ერთი და იმავე სიბაცის, თან კი ფურცელი, რომელზედაც ქოთანი; აშკარად ჩვენკენაა დაქანებული, წინ დადებული მავთული კი რაღაც მანქანებით ჰაერში ამართულა და გაჩერებულა[11] – შემთხვევითი როდია, რომ ქ-ნ მერი კარბელაშვილს, აქ საგანთა დამუშავებაზე საუბრისას, მაშინვე სიბრტყითი იაპონური გრავ◌ურები გაახსენდა და ისიც კი წასცდა, „ნატურმორტში საკუთრივ საგნებს იმდენად დიდი მნიშვნელობა არა აქვთ საერთო შთაბეჭდილებისათვის, როგორც მათ ირგვლივ განლაგებულ სიბრტყეებს“[12]. ერთი სიტყვით, დ. გაბაშვილის თუ ყველა არა, უმრავლეს ნაწარმოებთ შეიძლება მივუყენოთ განსაზღვრებანი, ბ-ნი გიორგი ხოშტარიას მიერ მხატვრის ადრეულ ნახატებსა და ეტ◌უდებზე გამოთქმული: „სიძუნწე, სასურათო ზედაპირის, სიბრტყის დატვირთვაში (განსაკუთრებით, ფორმათა მოდელირებაში)“ დაუფარავი პირობითი ნიშნები, სრული დამაჯერებლობით გამოხატავენ თუ გამოსახავენ: ცოცხალ, მოცულობით „ფორმებს“[13] – და ეს ნებისმიერი „სკულპტურულობისას“ (ესეც ბ-ნი გოგის მოშველიებული ეპითეტია) და „ილუზორულობის“ ნებისმიერი ხარისხისას.

საყურადღებოა დ. გაბაშვილის მიერ ფერის ხმარებაც. ჩვენი გან-

[11] „დავით გაბაშვილი“, გვ. 78, 114, 172, 81.

[12] მ. კარბელაშვილი, დასახ. ნაშრ, გვ. 47 (გარჩევა მომდევნო, 48-49 გვ.-ზეც გრძელდება.) სხვათაშორის, ქ-ნი მერი ამ ნაწარმოებსაც სხვაგვარად სახელდებს – „ნატურმორტი მავთულით“.

[13] „დავით გაბაშვილი“, გვ. 43.

სახილველი სურათის მიმართ ხელოვნებათმცოდნე სტუდენტებიც საკმაოდ ზოგადი გამონათქვამებით შემოიფარგლნენ და ბ-ნი გ. ხოშტარიაც საკუთრივ ფერადოვნებაზე არაფერს ამბობს და გამოყენებულ მასალაზე ამასღა გვეუბნება, „ტემპერა თავისი სიმშრალით, თითქმის ხაოიანი ფაქტურით, პირდაპირ „ჯდება“ კერამიკის ფაქტურაში და გეგონება, გამომწვარი თიხით არის გამოძერწილი სურათზეც ეს ქოთნები“-ო[14]. უფრო მეტი აქვს ნათქვამი სურათის ფერადოვნებაზე ქ-ნ მერი კარბელაშვილს. „ფერადოვანი გამა სადაა, თავშეკავებული“ და მერე, ფერების ჩამოსახელების შემდეგ: „მხატვარი იყენებს ტემპერის ტექნიკის თვისებას, რომელიც იძლევა საშუალებას შექმნას ტონი ჩამქრალი, მაგრამ არა გამოხუნებული, შენარჩუნებული იქნეს ფერის სიმკვრივე, მიღწეულია შეხამებათა ის ჰარმონიულობა, რომელიც ცხადჰყოფს მხატვრის მიერ ფერის დახვეწილ შეგრძნებას“[15]. ყოველივე ეს, რასაკვირველია, ასეა – ტემპერა დიახაც თითქოს „ზედგამოჭრილია“ გამომწვარი თიხის ზედაპირისთვის (ისიც კია დ. გაბაშვილი ფაქტურულად ზუსტად ასევე წერს ფონსაც), შეხამება ფერთა დიახაც ლამაზია და არც „გამოხუნებული“ ეთქმის. ვერ კი ვიშორებ განცდას, რომ საგნების – კი ვიცით უკვე, რომ უფრო მოზმანებული! – „ნამდვილობისას“ მათი ფერი გაცრეცილია, ისინი, თუ ასე შეიძლება ითქვას – „შეფითრებულა“. ესეც, თავის მხრივ, მათ, ვერ იტყვი ლანდისებურებასო, მაგრამ ერთგვარ რეალობას დაცილებას ჰმატებს და ასვე ხდება მათი არა-ჩვეულებრიობის თანაგანმსაზღვრელი. არც ესაა დ. გაბაშვილთან უმაგალითო რამ: ზუსტად ასევეა „გაფერმკრთალებული“ საგნები „ტყემლიანი ნატ¤ურმოტის“ ფერწერულ, ტემპერით ნახატ ვერსიაზე და აქაც იგივე ხდება – გამოსახულს აკლდება, ასე ვიტყოდი, „სინამდვილის ხარისხი“. ეს ჩემი მიგნებაც არ გახლავთ; ფერებით წერისას ფერადობის მოკლებას რეალურობის კლება რომ მოსდევს საუკუნეზე მეტი ხანია, რაც აბი ვარბურგმა შენიშნა. დ. გაბაშვილთან თითქოს პრინციპადაც ჩანს ფერ-ფორმის ასეთი მიმართება – რაც უფრო გამომრგვალდება მეორე, მით უფრო მკრთალდება ფერი (იხ., მაგ, 1942 წლის „ეთერის პორტრეტი“, 1943-ის – „ეთერი კერპით“ ან ზემოთ ნახსენები „თამარ მეფე“) და პირიქით: ფორმის გაპირობითებას ფერის გაძლიერება და „გაბუნებრივება“ მოაქვს („ალიოშა ჯაფარიძის პორტრეტი“, 1947 წ.)[16].

ერთი სიტყვით: დ. გაბაშვილის გულს არ ეკარება დაწვრილებითი სახვითი „თხრობა“ თვალით დასანახის და რაოდენ „რეალისტურ-

[14] „დავით გაბაშვილი“, გვ. 113-114.
[15] მ. კარბელაშვილი, დასახ. ნაშრ, გვ. 45-46.
[16] „დავით გაბაშვილი“, გვ. 50, 55, 56-57. 64.

იც“ უნდა გვეჩვენოს, პირველი შეხედვისას, მისი ნამუშევრები (მათი უმეტესობა მაინც), მათში ხან უფრო დაუფარავად, ხანაც ნაკლებ შესამჩნევად, იმგვარი პირობითობა არის ხოლმე შეტანილი (რადგან ნებისმიერი „ნატურალიზმ“-„ფოტოგრაფიზმიც“ ხომ გარდაუვალად პირობითია), რომელსაც გამოსახულის მონუმენტალიზება აქვს შედეგად. ამ მოვლენას, რასაკვირველია, შეიძლება წმინდა პიროვნული მიზეზებიც ჰქონდეს. ასე, სივრცის ა-ნატურალობას, სიბრტყის თუ განზოგადებულობის მნიშვნელობის ზრდას ეგებდა დავით კაკაბაძის შემოქმედების ზეგავლენა აპირობებდეს – ამ ხელოვანისადმი გამორჩეული პატივისცემის გამოხატულება უნდა იყოს მისი 1967 წელს გამოძერწილი სკულპტურული პორტრეტიც და მისივე საფლავზე დასადგმელი ნახევრად აბსტრაქტული ბრინჯაოს ქანდაკებაც. გარკვეული გარემოებები შეიძლება იყოს ასახული ზემოგარჩეულ ნატ¤ურმორტზეც. ეს, უწინარესად, გამოსახვის საგანს შეეხება. მაშინ, 1950-ინი წლების დამდეგსა და 1960-ანების დასაწყისში, ერთი მხრივ, პირდაპირ მოუწოდებენ, სიტყვითაც და სხვა საშუალებებითაც, ყველაფერ ძველის მოშორებას, მეორე მხრივ კი, სხვები, უპირველესად, სხვათა შორის, მხატვრები გამალებით აგროვებენ წინანდელ, მეტადრე ხალხურ ნივთებს – ჩვენებურსა თუ ჩრდილოკავკასიურ ფარდაგებს, კერამიკას, სპილენძის თუნგებსა და ქვაბებს; განსაკუთრებული სიყვარულით იკითხება ხევსურული თუ ფშავური ლექსები; ხალხურ სიმღერას, ახლა განსხვავებულად დაფასებულს, წვეთ-წვეთ საეკლესიო საგალობლებიც ემატება... „მრავალთავის“ ახლებური შარავანდით იმოსება ძველი საქართველო – 2014 წლის დეკემბერში წაკითხულ მოხსენებაში ქ-ნი ანა კლდიაშვილის ნათქვამისა არ იყოს, ყველას, ვისაც საბჭოური აწყმო თავისად ვერ მიეღო „საკუთარ“ დროს წარსულის ხილვაში დაეძებდა; სახვით ხელოვნებაში ეს ყველაზე თვალნათლივ, ვგონებ, რევაზ თარხან-მოურავის გრაფიკულ სერიებში „ქართული სიმღერები და ცეკვები“, ასევე ბელა ბერძენიშვილის „არქეოლოგიურ ნატ¤ურმორტებში“ გამოჩნდა... ვერც იმას გამოვრიცხავთ, არაფრით ღირსშესანიშნავი ქოთნების ასე „გა-განსაკუთრებულება“ ნიკო ფიროსმანაშვილთან შესიტყვებაც იყოს (გავიხსენოთ, მაგ., ვეება ქვევრები მისი „კახეთის მატარებლისა“, უკანასკნელზე თუ მეტად არა, არანაკლებ შთამბეჭდავნი). ეს ხელოვანი დ. გაბაშვილისათვის, წესით, მაინცდამაინც ახლობელი არ უნდა ყოფილიყო, 1910-იანი წლებიდან კი ხომ მუდამ ქართველ მხატვართა თვალსაწიერშია და მაშინაც, 1950-1960-იანთა მიჯნაზე ცხოველი ბჭობისა და განსჯის საგანი.

ოღონდ ჩვენ ამჟამად სხვა რამ გვაქვს სამსჯელოდ – არის თუ არა სინამდვილის ზედმიწევნით ყოფითად აღბეჭდვის უკუგდება ერთი კაცის თავისებურება, თუ ეს მეტ-ნაკლებობით საზოგადოდ ქართულ სახვით ტრადიციაზეც ითქმის? ზოგი რამ უკანასკნელი ვარაუდის სასარგებლოდ აქამდეც მეტყველებდა. ჯერ კიდევ 1970-იანი წლების დასაწყისში ქ-მა მერი კარბელაშვილმა მიაპყრო ხელოვნების ისტორიკოსთა ყურადღება ქართველ პეიზაჟისტთა (ა. ციმაკურიძე, დ. კაკაბაძე, ელ. ახვლედიანი...) ნაწარმოებებში სივრცის გადმოცემის ნიშან-თვისებებს, უპირველესად – პერსპექტიული „გასახედების“ უარყოფას, შესაბამისად კი, სიბრტყის, ასე თუ ისე, „გამთავრებასაც“. 15-ოდ წლის წინათ ჩვენი თითქოსდა ყველა სხვაზე მეტად „გაევროპულებულ“-„გარუსებულ“ მხატვრებთან – გიგო გაბაშვილთან, ალექსანდრე მრევლიშვილთან – დასავლური „რეალიზმისთვის“ არადამახასიათებელი გამნიშვნელოვნება-გაზედროულება ხილულ-ჟამიერისა აჩვენა ქ-მა ირინე არსენიშვილმაც[17]. სხვადასხვა დროს ქართული პორტრეტული მხატრობის, ქანდაკოვანი პორტრეტის, კინემატოგრაფის სწრაფვაზე ერთგვარი არსებითობა-განზოგადებისადმი დაასაბუთეს ქ-მა მაია ციციშვილმა და სოფიო იოსელიანმა, ბ-მა გიორგი გვახარიამ; ამ რიგში, ეტყობა, ქართული თეატრიც უნდა ჩავაყენოთ, 1880-იანი წლებიდან მაინც[18].

მაგრამ მოდით დ. გაბაშვილის ხანის მხატრობა-გრაფიკას მივექცეთ და შევეცადოთ იმჟამინდელი ვითარება გავარკვიოთ. სამაგ-

[17] საგულისხმოა, რომ ქ-ნ ნინო ჭოლოშვილთან კერძო საუბრებში გ. გაბაშვილის არსობრივი სხვაობა მათთვის მშობლიური მ≈უნხენური (ბ-ნი გიგო იქ სწავლობდა) მხატვრობისაგან გერმანელ-შვეიცარელმა მკვლევარებმაც აღნიშნეს.

[18] იხ. ნათელა არველაძე, *თეატრმცოდნეობითი კვლევის ფორმები (სპექტაკლი „სამშობლოს“ შესწავლა რეკონსტრუქციის მეთოდით*), თბ., 1998: – 1882 წ-ს დავ. ერისთავის „სამშობლოს“ დადგმასთან დაკავშირებით აქ ამოვიკითხავთ: „ქართველი არტისტები არ იყვნენ მიმეტური თეატრის კლასიკური ადეპტები... არც მუდმივმოქმედი ქართული დრამა იქნებოდა ცხოვრების მაქსიმალური მსგავსების წარმომქმნელი სცენაზე... ცხოვრებისეული ნამდვილობა, ცხოვრებისეული სიმართლე, გრძნობათა სიწრფელე ათვლის წერტილად მოიაზრებოდა, ხოლო ჰიპერბოლური აზროვნების სიმახვილე, ფერთა სიუხვე, გამომსახველ საშუალებათა სიჭრელე და თამაშის ელვარება მათი მჩქეფარე არტისტიზმის გამოხატულება იყო... „იყო და არა იყო რა“ ქართული ბერიკაობის, საზეიმო სანახაობის დვრიტაა. შესაძლოა, ამიტომაც ვერ იხარა ჩვენში ზუსტი სახით ვერც ნატურალისტურმა სათეატრო ესთეტიკამ და ვერც კლასიცისტურმა დრამამ კრისტალური სიწმინდით. ამ მიმართულებათა კანონიკური დოგმა შეუთავსებელი აღმოჩნდა ქართველი სასცენო მეზღაპრის გამომგონებლურ სითამემასთან. ქართველ ბერიკათა სისხლსავსე თამაშით გატაცებამ ...თავისი სტიქია მაინც გამოკვეთილ და ფერადოვან სანახაობით-რიტუალურ სასცენო ქმედებაში აღმოაჩინა“ (გვ. 80-81).

ალითოდ ორი ხელოვანი ამოვარჩიე, რომელთა „ნამდვილის-მიმსგავსებითი“ ხელგაწაფულობა ისევე უეჭველია, როგორც დავით გაბაშვილის ოსტატობა – სერგო ქობულაძე და უჩა ჯაფარიძე. ბ-ნი სერგო (უთუოდ სავსებით გულწრფელად) თავს იტალიური აღორძინების იდეალთა მადიდებლადა და ხორცშემსხმელად მიიჩნევდა – არც არის რთული მის ადრეულ პორტრეტებს თუ ოდნავ გვიან დასურათებებში რენესანსული სქემა-მოტივების ამოცნობ-ამოკრება. ერთი კია – ძნელია დაჭეშმარიტებით თქვა, რა გზას გამოატარებდა მას მისი მრწამსი, თუ არა – როგორც ანტისაბჭოურად განწყობილი მოსკოველები იტყოდნენ 1960-იან წლებში – „სტალინური ვ-ამპირი“. მისი 1930-იანი წლების დასაწყისის და 1960-1970-იანი წლების ზოგი ნამუშევარი იმას თუ გვათქმევინებს, ფორმათა „გამარტივებას“ უფრო მეტად მიმართავდაო. ჩვენთვის ახლა ისაა უპირატესად თვალმისადევნი რა „კმა არს“ მისთვის „რენესანსულობისთვის“ იმ მის ნაწარმოებებში, რომელნიც ასე თუ ისე, მიესადაგა ყბადაღებული „სოციალისტური რეალიზმის“ პროკრუსტეს სარეცელს. გადავფურცლოთ, თუნდაც, „ვეფხისტყაოსნის“ ილ◌უსტრაციები (1935-1937 წწ.) – ავიღოთ რამდენიმე ფერადი და ერთი-ორიც შავ-თეთრი სურათი. პირველთაგან სანიმუშოდ პირველსავე, როსტევან მეფისა და თინათინის ამსახველს დავაკვირდეთ. სულაც არ ვიქნებით შემცდარი თუ ვიტყვით – აქ ყველაფერი „რიგზეა“-ო: სამოქმედო ბაქანიც არის, არქიტექტურული ფონიც, ქანდაკებისებრი ფიგურებიც. მაგრამ თუ ჩავეძიებით, რანაირია ეს ყოველივე, უფრო არაერთმნიშვნელოვანი რამ გამოვა. აი მაგალითად, მარცხნივ მთელი ტანით მდგომი მეომარი – მყარადაც დგას, შიგნითკენ წვერმოქცეული მარჯვენა ფეხი ან რიკულებიან მოაჯირზე ჩამოდებული ხელის იდაყვი თუ მტევანი, გინდა გვერდხედით მოტანილი სახის ყვრიმალი როგორი „გამომოდელირებულია“. მაგრამ ითქმის იგივე მისსავე მარცხენა ფეხზე – ვითომ დამამრგვალებელია მოცულობისა მუხლზევით დადებული ჩრდილი? ნათლად კი ებმის იგი ჩამუქებით გამოყვანილ ბარძაყს? მომიგებენ, ეს დაცემული ჩრდილების გამო არისო ასე. საქმე კი ის გახლავთ, რომ უკანასკნელთ ამდენ მნიშვნელობას თუ მივცემთ, სულ სხვაგვარი, ცხოველხატული, „სკულპტურული“ კი არა, მასების მაჩენი მოდელირება უნდა გვქონოდა (როგორც რემბრადტთან, როგორც – რათა სულ სხვა ფორმათმეტყველების მხატვარიც მოვიყვანოთ! – ნ. პუსსენის ჩანახატებზე). ეს იმიტომ, ახლა ამას მეტყვიან,

რომ აქ მიქელანჯელო-რაფაელის კლასიკა კი არა, კლასიციზმი არისო. დიახაც, XVII-XVIII თუ XIX საუკუნეთა კლასიცისტ-აკადემისტებთან ყოველთვის წამოჰყოფს ხოლმე თავს ნაირბუნებოვანი, ბაროკოს გამოცდილებიდან მომდინარე საწყისი და ჩვეულებრივ, ყველაზე თვალსაჩინოდ „ნაქანდაკარი“ ფიგურების მიღმა შემლღვარ, ტონალურად ნაწერ ფონებზე – საამისოდ ჩინებული ნიმუშია ჟ. ლ. დავიდის „ჰორაციოსთა ფიცი“, სადაც მკაფიოდ განყოფილი პლანები, თანაცვე ორი ფერწერული „საუფლოა“ – წინ თანდათანი გამუქება-გაღიადფერებით გამოყვანილი გამკვეთრებით „გამომოდელირებული“ „მოქმედი პირები“, უკან ოთახისა თუ ატრიუმის ჩაბინდული, „რბილი“ სივრცე. ქობულაძესთან, ჯერ ერთი, სულ პირიქითაა – კონტრასტული შუქ-ჩრდილი (აკადემიზმ-კლასიციზმი მას, ისე, დიდად არ სწყალობს), წინ გვაქვს უკან – უზუსტესად, სუფთა ხაზებით ნახატი არქიტექტურა; და ეს მარტო აქ როდია ასე, „ვეფხისტყაოსნის“ სხვა ფურცლებზეც, უ. შექსპირის ტრაგედიის დასურათებაშიც. ოღონდ „კლასიკური“, გნებავთ, კლასიცისტური, საზოგადოდ „ილ¤უზიონისტური“ სახვა-ასახვის თვალსაზრისით ამ ბურჯ-სვეტებსაც რამ „უცნაურობა“ სჭირს: ბურჯის უკანა მოცულობის გვერდითი წახნაგი თუ მეტით არა, არანაკლები ძალითაა განათებული, ვიდრე წინა. ხომ შეიძლებაო, შემომედავებიან, შუქი ეცემოდეს ასე. რასაკვირველია! მაგრამ: ერთი რომ სურათზე „განათება“ მხატვრის ხელშია და ისე ნაწილდება, როგორც ის მოისურვებს. და რაკი ასეა, უფლებამოსილნი ვართ დავსვათ კითხვა: უკეთუ ს. ქობულაძესაც ილ¤უზორული სიღრმის გადმოცემა სურდა, რატომ „მიჰფინა“ შუქი ისე, რომ უკანმყოფი წინაზე აქეთ გამოჩენილიყო?[19] მეორეც, ეს ერთეული მოვლენა არაა – ასევე ათინათს „გამოჰყავს“ წინ უკანა თაღი ნესტან-დარეჯანის გატაცების გამოსახულებაზე, მარჯვენა კიდეზე დახატული თაღედისა; მეტ სიბაცეს „გამოაქვს“ ჩვენკენ, წინ მდებარე თაღის აქეთ, ორთაღედი და წირთხლი იმ სადგომის სარკმლისა, სადაც ნესტან-დარეჯანი თავის „უსტარს“ წერს; განათებულობა და ალაგ-ალაგ ჩართული მოვარდისფრო ქვების ფერი ეზიდება სულ წინ ბურჯებს და თაღებს ქაჯეთის დაცემული ციხის გვირაბოვანი ბჭისა, ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანის შეყრას რომ აჩარჩოებს.

[19] მეტიც კიდევ: იმპოსტი მხედველობითად უფრო ახლოსაა ჩვენგან, ვიდრე მის წინ გადაყვანილ თაღზე გადასროლილი თაღი! ასეთი რამ – ერთი ზედაპირის ერთდროულად მეორეზე ზედდება და მის უკან ჩაფენა დავ. კაკაბაძის ზოგიერთ არაფიგურატიულ ნამუშევარში შეიძლება ვნახოთ – არამც და არამც „კლასიკურსა“ თუ „კლასიცისტურში“.

და საზოგადოდ, საიდან შემოდის და როგორ განეფინება სინათლე ამ ფურცლებზე? უკანასკნელზე, მაგალითად, მარცხნიდან კი ადგება, მაგრამ, ჯერ ერთი, თითქოს სხვადასხვა ადგილიდან, თან კარიბჭეში ერთხელ მიმქრალი, შიგნით კვლავ ინთება; „ნესტან-დარეჯანის გატაცებაში“ მარცხნიდან შემოჭრილი სინათლე, რატომღაც, ანათებს მეფის ასულის ხელებს და მხარს, ვერ კი – მის ტანს და ცოტათი ნაკლებად მისი გამბორკავი ქაჯის იქვე ჩამოდგმულ წვივს; ავთანდილისა და ტარიელის შეხვედრის (თითქმის მონოქრომულ) სცენაში შუქი ასევე საიდანღაც, მარცხნიდან, შემოდის და, გასაგებია, იქით მდგომ ინდოელ უფლისწულს უფრო მეტად ეფინება, მაგრამ რატომღაა თითქმის უჩრდილო მარჯვნიდან შემოსული არაბთა სპასპეტის კიდესთან მიტანილი, თან უკან გადგმული ფეხი? ზუსტად ასევე მარცხნივაა შუქის წყარო „ავთანდილისა და თინათინის საუბრის“-ას, უფრო განათებული კი წინ და მარცხნივ მჯდომ სპასპეტზე, მარჯვნისკენ და უკან მყოფი თინათინია[20]. ჩვენს ძირითად სამსჯელო როსტევანისა და თინათინის ბაასის სურათზე არსობრივად თანაბრადაა განათებული „მეორე რიგში“ მდგომი როსტევანის შუბლი (წარბებს ქვემოთ – სახე უფრო ჩრდილშია) და თინათინის სეფექალის სახე (მარჯვენა კიდეზე), ასევე სახე წინ მდგომი თავად თინათინისა, როსტევანის ხელი (მეტადრე – მკლავი), ზემოთ აღწერილი მეომრის მარჯვენა მხარზე მოგდებული მოსასხამი; აი მისი სახე კი თითქმის ისევეა შუქდაფენილი, როგორც მეორე, მოაჯირის მიღმა მდგომი მეომრისა და ამ ორის ჯაჭვის პერანგები და ჩაჩქნები მათგან ჩამოფენილი ჯაჭვისვე ნაქსოვით; და აქაც თინათინის მარჯვენა (ე. ი. მარცხნივ მდებარე) მარცხენაზე ნაკლებადაა განათებული; თან სხივი ერთგან თითქოს ზემოდან ადგება (როსტევანის სახე), ხან ქვემოდან (წინ მყოფი მეომარი). რას აღწევს სინათლის ასეთი წაყვან-წამოყვანით (გერმანელები იტყვიან – „Lichtführung“) მხატვარი? ერთი რომ მისთვის შინაარსობრივადა თუ ფორმისმიერად სასურველ მახვილებს აჩენს და შუქი აქ (ცალკეა განსასჯელი და ამას აქ ვერც და არც გამოვეკიდები, რა ჰნათის), როგორც ვოლფგანგ შჳონე იტყოდა „Zeige-licht“ არის – „გამომაჩენი შუქი“ (მაგ., ასე „წინ იწევს“ ავთანდილს ხელმწიფობით აღმატებული თინათინი; ნესტან-დარეჯანის ხელი წინ ექცევა ქაჯის მუხლთან შედარებით – არადა, წესითა და რიგით, იგი მასზეა ჩამოდგმული და ა. შ.). მეორე – და ჩვენთვის ამჟამად უმთავრესიც – ისაა, რომ ასე ხდე-

[20] იხ. მაგ., *სერგო ქობულაძე. გრაფიკა, თეატრის მხატვრობა, ფერწერა*, მარ. გაჩეჩილაძის რედაქციით, თბ., 2012, გვ. 92, 94-95, 97, 98-99.

ბა ნაგულისხმევი და კიდევაც დახატული სიღრმის თვალისთვის დაკუმშვა, თითქმის რომ რელიეფად შენივთება. და ასეა ეს ს. ქობულაძის სხვა გრაფიკულ სერიებშიც (უ. შექსპირის ტრაგედიები, „ქართული ხალხური ზღაპრები“...) და სავსებით ცალსახად თქმულება „იგორის ლაშქრობაზე“-ს დასურათებაში, სადაც, როგორც ცნობილია, ძველრუსულ მხატვრობასთან შეხმიანებით, ფონად სადა წითელი ზედაპირია, ორ პლანად დალაგებული ლაშქარი კი თვალისთვის უთუოდ ერთ სიბრტყედ დაინახება[21]. აღსანიშნავია, ამ მხრივ, ისიც, როგორაა განთავსებული შენობაში გამოხატული ცალი ფიგურები – მაგალითად, სრული ტანით მოტანილი შოთა რუსთაველი[22], ანდა წერად მჯდომარე ნესტან-დარეჯანი – ისინი ძალზე ახლოს არიან (და მას კიდევ უფრო მიბჯენილები ჩანან) კედელთან. საგულისხმოა ისიც, რა ილეთს მიმართავს ხელოვანი, თუ რაღატომღაც ინტერიერის სიღრმის, ან კიდევ შორი გასახედის გამოხატვა ისურვა. შორეული პეიზაჟები უფრო მეტად ოთახის სარკმლებში, ღიობის არქიტექტურით თუ სხვაფრივ მოფარგლული და „სამოქმედო არისგან“ განყოფილია. ასეა ამწუთს მოტანილ შოთა რუსთაველის პორტრეტზე, „უსტარის“ წერისას გამოსახული ნესტან-დარეჯანის უკან; ტარიელის მღვიმეში „ჩარჩო“ მისი კლდოვანი შემოსასვლელია; „წყლისა პირსა“ ე. ი. ღია ცის ქვეშ – ჭმუნვით! შეპყრობილ ტარიელს კი ბორცვიან-მთიანი პეიზაჟისგან ცალკე „მიკროსივრცედ“, ქვის ლოდი განყოფს.

დიდთაღებიან-კიბეებიან დარბაზებში „თამაშდება“ 1946 წელს შესრულებული „მეფე ლირის“, ორი ილ¤უსტრაცია (კორდელიას განდევნა და უფროს ასულთაგან გაწბილებული ლირი), არქიტექტურა (ე. ი. სივრცის მომზღუდავი თუ შემავსებელი ზედაპირ-მოცულობები) ორივეგან ძალზე მკაფიოა, ფიგურები ცოტათი უკანაც ნაკლებ დასრულებულია, სულ შორს, მონიშნულიღაა (ერთ-ერთი მათგანი, მეორე სცენისა, საერთოდ პირველად მონახაზადაა დატოვებული); ასე სხვაგვარად, დაუმუშავებელ-ფერნაკლულია უკანა ჯგუფი იმავ წელს, იმავ ნაწარმოების სანგინით ნახატ „გლოსტერის თვალების დათხრაშიც“[23]. ამგვარი ხერხით ისინი ძალზე ნათლად იყოფა წინ „რელიეფურ“ ჯგუფად და, ასე ვთქვათ, „დანარჩენად“ – ეს მით უმეტეს, რომ მთავარ მოქმედ პირთა სამყოფელს პირველ ორ ფურცელზე ზემოდან ჩამოფენილი ფარდაც მოსაზღვრავს. სივრცის ამგვარი „შეგუბების“ ერთი თანმდევი ისიცაა – ეს დაკვირვება არაერთგან შეგხვდებათ, – რომ გამო-

[21] დასახ. ნაშრ., გვ. 118-119.
[22] დასახ. ნაშრ., გვ. 86.
[23] დასახ. ნაშრ., გვ. 104-105, 112.

სახული მოძრაობის შენელება-შეყოვნების შთაბეჭდილებას ბადებს და ამასვე გვაძლევს, როგორც ვიცით, მკაფიოდ მოხაზვაც. ნამდვილადაც, გაჩერებული ჩანს ხელგაწვდილ-ხელგამართული დავარიცა და ვეფხვთა მმუსვრელი ტარიელიც[24], უკანასკნელის თავშესაფარში ფართოდ გაბიჯული ავთანდილიც... ამ დროს კი, არც ის იქნება, ალბათ, სწორი, გვეთქვა ამ კომპოზიციაში უძრაობა თუ მშვიდი წონასწორობა სუფევსო. ამის გასარკვევად, ვფიქრობ, ძალზე არსებითია კიდევ ერთი რამ – პირველ ილუსტრაციაზეც და სხვათა უმრავლესობაზეც ნახავთ სახელოებზე წვრილად დაყრილ ნაოჭებს, პარალელური რკალებით გამოსახულს. თუ ეს ხერხი აღორძინების ხანის იტალიელთაგან მოდის, მაშინ მათში ყველაზე „არარენესანსულთაგან“, როგორც იტყვიან, „რეგოთიზებულთაგან“, როგორიცაა, ვთქვათ, სანდრო ბოტტიჩელლი; ისე კი, ის უფრო დამახასიათებელია შუასაუკუნოვანი, მათ შორის ჩვენებური მხატვრობისთვისაც. ვგონებ, არ გადავაჭარბებ, თუ ვიტყვი, მუქზე ბაცით დატანილნი, ისინი მოციმციმე ზედაპირს წარმოქმნიან, რომელიც საკმაოდ ძლიერი ჩაჩრდილვისასაც, უწინარესად, სიბრტყის დამუშავებად ჩანს. იგივე ითქმის წვრილ-წვრილი ნახევარწრეებით დაფარულ ჯაჭვის პერანგებზე, მოთვალულ გვირგვინებზე, სამკაულებზე, ნაქარგზე, აქაც და დანარჩენ ნახატებზე; მეტიც, ნაკეცების ან თმის ღერების მკვეთრი ღია ფერის, ხშირად თეთრი ხაზები არსებითად თვითკმარ ნახატად თუ ნაყშადაც მოჩანს. ესეც წინააღმდეგობაში უნდა მოდიოდეს „კლასიკურ“-„რენესანსულ“ ფორმებთან – თუკი ის, რასაც ს. ქობულაძე ქმნიდა, მართლაც „რენესანსულის“ უბრალო მინაბაძია. ძირითად გამოსახულებებზე კონტრასტული ჩრდილების დადება, რაც მიუღებელია „რაფაელურ“-„მიქელანჯელოური“ „კლასიკის“, გინდაც მოგვიანო კლასიციზმის თვალსაზრისით, გაუგებარი შეუღლებანი (იხ. კიდევ ფეხის და ტანის ჩრდილებში გაუჩინარებული შენაწევრება წყალთან მჯდომარე ტარიელისა, ან თინათინთან მისული ავთანდილის უცნაურად ამოშვერილი, ბნელ ლანდად ქცეული მარცხენა ფეხი და ა. შ.), ორთავესთვის ასევე უჩვეულო ზედაპირის ზემოთ ნახსენები „დაჩითვა“ ამ მტკიცებას მეტად სათუოდ წარმოაჩენს; არადა, იგივე დამოკიდებულება ფორმისადმი – უფრო ხშირად მისი გამოწვლილვის ისეთგვარივე მოჩვენებითობა, როგორიც დ. გაბაშვილთან, ისეთივე სიმრავლე და აქტივობა ხაზებისა და ნაყშებისა ამ მხატვრის თითქმის ყველა ნამუშევარში დაგხვდებათ.

[24] იქვე, გვ. 96.

და ნებაუნებურად გაგიჩნდება კითხვა: მეტისმეტად ხომ არ ვიწამეთ ჩვენც და – ეგების! – თავად ხელოვანმაც მისი „კლასიკურობა“-„კლასიცისტურობა“, სწორად კი „ვკითხულობთ“ მის ნაწარმოებებს? ყველა ეს „შეუსაბამობა“, თანაც, ვერ-შეძლებისა დანამდვილებით ვერ იქნება. მოცულობის გულდაგულ „გამოყვანა“ რომ ეხერხებოდა (დაცემული ჩრდილების ჩვენებისასაც!), ჩინებულად გვიჩვენებს ზოგიერთი, სხვადასხვა დროის ნახატი ნატურიდან, (შიშველი ნატურები), უფრო, ასე ვიტყოდი „სასწავლო“ ხასიათისა[25]. მეორე მხრივ კი, ხომ არ შეიძლება ს. ქობულაძის ფორმათშეგრძნების ერთგვარ დვრიტად, ერთგვარ გასაღებად მისი მერმინდელი შემოქმედებისა პატარა ნახატი გამოგვადგეს, 12 წლის ყმაწვილის ხელიდან გამოსული (1921 წ.): პატარა ფურცელზე გზად, ყანად და ხე-ბუჩქებად დატანილი სხვადასხვა სიბაცე-სიმუქის ხაზთა ჯგუფები და მკვეთრი კონტურით მოვლებული ქედი და ღრუბლები?[26] მოდით, ყველაფერ მოგვიანოსაც ამ თვალით შევხედოთ – და რა წარმოგვიდგება: საშუალო თუ ძლიერი სიმუქეების, ბაცი ამონათებების, სადა და ხაზებითა თუ ორნამენტებით „აჭრელებული“ მონაკვეთები, რომელნიც გარეგნული სტატიკისასაც დინამიკურობის შემომტანია, მოძრავში კი – სიმძაფრის (ნახეთ, როგორ გადმოქანებულა სიშავის გაბაცების თანახმურად ვეფხვებს შებმული ტარიელის ვითომდა „გაშეშებული“ სხეული; როგორ მოუსვენარ რიტმს, მისი მიმათითებელი მარჯვენისკენ მიმყვანს, წარმოქმნიან დავარის ინდური „სარის“ ნაკეცები და ამავე მიმართულებით როგორ შეიკვრება ლათინურ შ-ად ასევე მარჯვნისკენ გადრეკილი ნესტან-დარეჯნის ქვემოთ ჩამოსრიალებული კაბის კალთა, ქალის მიერ მის სხეულზე შემოტარებული ღვედი და მისსავ თავზე გადავლებული, მარცხნისკენ გაფრიალებული მოსასხამი)[27]. „ფერად“ გამოსახულებებზე (თუმც აქ შეფერილ-მონოქრომულად დახარისხება რამდენადმე პირობითია, რაკი უკანასკნელებში თითქმის ყველგან სხვა ფერიცაა შეჟონილი, „ფერადოვნებში“ კი ჭარბადაა აქრომატული შავ-ნაცრისფერები თუ სიგლუვე–განფენის გამო ასეთადვე აღქმული ყავისფერი) გამომყოფ, შინაარსეულ-გამაწონასწორებელ მახვილებად შემოდის მოწითალოდ

[25] იქვე, გვ. 22, 24.
[26] იქვე, გვ. 15.
[27] ეს „ეს“-ი, სხვა ყველაფერთან ერთად, სივრცითი პლანების გამაერთიანებელია და, ამდენად, სივრცის კიდევ ერთი „შემკუმშველ“-„გამაქრობელიც“.

თუ ლურჯად აფერადებული ადგილები[28]. სწორედ ამ საერთო ხაზოვან-ტონალური მთლიანობიდან ამოიზიდება აქა თუ იქ ამოყვანილი მოცულობები თუ „გამოწერილი“ სახის ნაკვთები თუ ხელები. მაგრამ უკეთუ მოვინდომებთ, თვალმიყოლებით, რენესანსულად ჩამოქნილ ტან-ფეხად გავაერთიანოთ, ხელი მოგვეცარება; იგივე გველის, თუკი ჩრდილთა სიმუქენი XVII საუკუნის ევროპული ბაროკოს კვალობაზე, შუქჩრდილოვან მასებად გავამთლიანეთ – ამაში ხაზთა სიბასრე შეგვიშლის ხელს და ასეა ეს ყველგან, ყველა ნამუშევარში. იმის თქმა როდი მსურს, აქ „სკულპტურულ“-პლასტიკური საწყისი არ არის, ან კიდევ ის არაფრის მომტანიაო – „ამოყვანილი“ მონაკვეთები ნამდვილად სძენს ფიგურებს ხორციელებას, სწორი (ცხადია, გარკვეული გემოვნება-ესთეტიკის თვალსაზრისით!) ნახატი თუ დგომა-დაყენება, ალუზიები რენესანსის დიდოსტატთა „იდეალური“ გამოსახულებებისა მათ სხვაგვარ მნიშვნელოვნებასა და, თუ გნებავთ, „ჰეროიკულობასაც“ სძენს; ოღონდ ეს არაა ერთადერთი სახვა-გამომსახველობის საშუალება და, იქნებ, ღირდეს აქ ახლა ეგზომ ქებული „პოლისტილისტიკაც“ კი ვთქვათ[29] – სწორედ ასეთ, ფორმისმიერად მრავალშემადგენლიან მთე-

[28] ყველაზე მეტად ს. ქობულაძის ილ«უსტრაციებში ფერი, რასაკვირველია, „იგორის ლაშქრობის ამბავში“ „მეტყველებს“, სადაც წარმმართველია წითელი ფონისა და შეაბჯრული მეომრების მოვერცხლისფრო-ფოლადისფერის შეპირისპირება. ისიც უნდა ითქვას, რომ ზუსტად ისევე, როგორც დავ. გაბაშვილთან არის, შეფერილობა „პირობითდება“ მომეტებულად პლასტიკურ ფიგურებზე და „ბუნებითდება“ – თუმცა, მაგ., სხეულის ვარდისფერი თუ აღაჟღაჟებული ლოყების სიწითლეც გვარიანად პირობითი რამაა, – მოცულობის მეტი დაუნაწევრებლობა-გამარტივებისას (შდრ. იგივ ილ«უსტრაციები, 1930-იანი და 1960-იანი წლების ზეთით ნამუშევრები – იმავ გამოცემის გვ. 40, 48, 50-53, 57-60, 62, 65-68, 70 – კვლავ პლასტიკური და ფერით უფრო „უცხო“ – გვ. 54-55, 61 ...). მრავლისმთქმელია, რომ ამ გამოცემაში ორგზის დაბეჭდილ ესკიზზე თბილისის ზაქ. ფალიაშვილის ოპერისა და ბალეტის თეატრის ფარდისა, გაკრული ხელით ნაწერ ესკიზზე მექნარე ჭაბუკის სხეული ვარდისფერია, განხორციელებულ – 32 წელია უკვე ფერფლად ქცეულ! – ფარდაზე კი მას, კუნთ-კუნთ გამონაკვთულს, უცნაური მომწვანო ფერი ედო, რომელიც გაცოცხლებულ ქანდაკებას – თუ ქანდაკებაქმნილ ადამიანს? – ამსგავსებდა.

[29] საგულისხმოა ამ მხრივ, ლ. რჩეულიშვილის ასეთი გამონათქვამი (რომელიც, უნდა ვაღიარო, თავის დროზე შორს დავიჭირე): „[ს. ქობულაძე] ეძიებდა ახალსა და ახალს გამოთქმის საშუალებებს, შემოქმედებით საუბარში შევიდა წარსულის უდიდეს მხატვრებთან და საუბარში ამბობდა თავის სათქმელსაც“ და აქვე ახსენებს – პ. პიკასოს, დ. კაკაბაძეს, ი. სტრავინსკის... (სერგო ქობულაძე, კრ-ში: ლ. რჩეულიშვილი, *ახალი ქართული ხელოვნების საკითხები*, თბ., 1998, გვ. 53-54; პირველად წერილი დაიბეჭდა ჟურნალში *საბჭოთა ხელოვნება*, №7, 1979); ახლა გადაკითხვისას მენიშნა ამ ნაშრომში შოთა რუსთაველის პორტრეტზე ნათქვამიც: „ქობულაძემ ამ პორტრეტ-სურათებში ქართული ფრესკის პირობითი ხაზობრიობა ბრწყინვალედ შეუთანხმა მაღალი რენესანსის ოსტატთა დახვეწილ, მკაცრ პლასტიკურობას...“ (იქვე, გვ. 47). ისიც ყურადღება მისაქცევია, როგორ „მუშაობს“ ს. ქობულაძესთან, არცთუ იშვიათად, კონტური – ბევრად აქტიური და ცალსახად, ასე ვთქვათ, „ცალხაზოვანი“ (არა მოკლე-მოკლე განასმების შეერთებით მიღებული, რაც ხშირია აღორძინების ხანის ოსტატებთან), ვიდრე რენესანსის ხანასა, ან თუნდაც ხაზის ისეთ ოსტატებთან, როგორიცაა ჟ. ბ. დ. ენგრი.

ლად დანახვისას დავაფასებთ აბობოქრებას ბუნებისას მეფე ლირისა და მასხარას ნახშირით შესრულებულ კომპოზიციაში (და „ნიღბად“ არ გვეუამურება ბერიკაცის თვალებდაქაჩული სახე) და თეთრი ხაზების მორევად მოტანილ იმავ მეფის შავზე თეთრი გუაშით შექმნილ ხატებას (და აქ ტაქტილურ-შეხებად გამონაკვთას აღარ მოვისაკლისებთ)[30] რომ ამგვარი ხედვა არა თუ შესაძლებელია, ბუნებრივიც, დამარწმუნა – და აზრიც ბოლომდე მიმაყვანინა! – მწერალმა გიორგი ახვლედიანმა (იგივე „აკა მორჩილაძე“) – ის ლაპარაკობს გარინდებულობაზე, სხეულთა იდეალურობაზე და თავის დაკვირვებებს ასე ასხარტულებს: აქო „მთავარი განცდა და ვნებები [არისო], თანაც შეკავებული“[31], სხვაგვარად, ჩვენებურ-პროფესიულად თუ ვიტყვით, ხელოვნებათმცოდნეობითი კატეგორიებით, სტილური სქემებითა და ფორმულებით დაუბორკავმა მზერამ იხილა გამოსახულთა რაობაცა და სახვით-ფორმისმიერით შემოტანილი განწყობა-განწყობილებაც და, ასე მგონია, ესაა სწორედ ს. ქობულაძის სწორი „წაკითვა“.

ბ–ნ სერგოს შემოქმედებაზე სიტყვა ისე გამიგრძელდა, რომ რასაც ახლა უ. ჯაფარიძეზე მოგახსენებთ, შეიძლება, თვით სიმოკლითაც, მისდამი უპატივცემულობად წარმოსდგეს. თავის გასამართლებლად ვიტყვი, რომ: ა. ბ–ნი უჩას ფრიად ვრცელი ნაღვაწი ს. ქობულაძეზე ნაკლებადაა ნაკვლევ–გამოწვლილული; ბ. ამიტომაც, მე მასზე ბევრად ცოტა ვიცი; გ. ზემოთქმულის შემდეგ შეიძლება უკვე ბევრი რისამე უბრალოდ დეკლარირება და მარტოოდენ იმაზე შეჩერება, რაც აქ უმთავრესია – ყოველ შემთხვევაში, ჩემი თვალისთვის, ამჟამადაა და აქ მოტანილი განსჯისთვის. ასე, ვიტყვი უბრალოდ, რომ მის სურათებზეც ხშირზე–უხშირესია მოცულობითობის „მოჩვენება“ და არა „ამოხატვა“, ყურადღებას კი მის „რაჭულ“ სურათთაგან ერთზე შეგაჩერებინებთ, რომლის – ჩემთვის „განმაცვიფრებელი“! – ერთი ნიშან–თვისება, ეგებდა, სხვა მრავალის არსებობის ჩაწვდომაში შეგვეწიოს. მხედველობაში მაქვს 1955 წლის „ქალი ჩაფით“[32]. არაფერს ვიტყვი ამ ცალფიგურიანი სურათის აგებასა და წერაზე (ისე, მოდელირება აქაც ასეთივეა, „ჩაგონებითი“), მხოლოდ მარცხნივ პირშებრუნებული ხნიერი დედაკაცისა და მის წინ და ქვემოთ დახატული სახლების თანაფარდობას მინდა დავაკვირდეთ. ჩავლით თუ გახედავ – ბევრი არაფერი – ქალი ჩვენთან

[30] „სერგო ქობულაძე“, გვ. 106, 115; თეთრი ხაზების ასეთივე „ჩქერალებით“ გამოყვანება ირაკლი გამრეკელის სახე (1932 წ., გუაში – იქვე, გვ. 38).
[31] იქვე, გვ. 84.
[32] ნ. ჯანბერიძე, ძიება და ტრადიცია, თბ., 1989 (ტაბულები და მათი გვერდები პაგინირებული არაა).

ახლოსაა, სოფელი კი შორს; ახლა გააყოლეთ თვალი ნიადაგს – რამდენადაც პერსპექტივის კანონები (უ. ჯაფაიძის „მხატვრული სამყარო“ კი, ყველა ნიშნით, მათ უნდა სცნობდეს) კანონობს, ამ დაცილებისას შენობები აგრე პაწია არ უნდა ყოფილიყო; ამ დროს, მთელი გამომსახველობა აქ ფიგურის მონახაზია და მისი ყოველივე გარშემომყოფთან შედარებით აღმატებული ზომა. ერთადერთი, რასაც შეეძლო სიმაღლეთა ასეთი სხვაობა „გაემართლებინა“, გამოსახულის შემაღლების პირზე დგომა იქნებოდა, დახატული კარმიდამოსი კი – ქვემოთ ყოფნა. სხვათა შორის, მსგავს, ათი წლით ადრეულ, სურათზე „დედის ფიქრები“ (განსხვავება ისაა, რომ ქალი აქ მარჯვნივაა შეტრიალებული, ხედი – მთაგორიანია, ხოლო მარჯვენა კიდეზე ხეა, მის ძირში გადმოსული წყაროს ნაკადით, რომელიც დოქში ისხმება)[33] ბ-ნი უჩა ასეც მოიქცა – მუქად მონიშნა თხემი სერისა, თუ ზეგანის კიდე; თუმცა კი აქაც ეს მხოლოდ ერთგანაა, ქალსა და წყაროს შორის, თორემ მარცხენა კიდეზე, ქალის უკან ნიადაგის ზოლის ფერი და უკან პეიზაჟისა ლამისაა ერწყმის ერთმანეთს და, კაცმა რომ თქვას, აქაც, ასე გამოვლენილად არა, როგორც პირველზე, წინასა და უკანას კი არა, დიდ-პატარის დაპირისპირება გვაქვს. თუ ასეა, მაშინ ბ-ნ უჩასთან გეომეტრიულ-ახალდროინდელს მაგიერ იერარქიული პერსპექტივა გვქონია, უფრო ზუსტად, მისი პრინციპი, გარკვეულწილად ძველ აღმოსავლურ-შუასაუკუნოვანის მონათესავე.

ბევრი ფიქრობს, ალბათ ნეტავ, ეს ადამიანი რამ გადარია, რაებზე გველაპარაკება, ან ფორმის გამოუყვანებლობაში რა ნახა ასეთი, XVII საუკუნის ოსტატებსაც თვალი თუ მოვარიდეთ, იმპრესიონისტებიდან მოკიდებული ხომ მაინც, ან სივრცით თუ სიდიდეთა მიმართების დარღვევა რა ბედენაა, ამას ვინ დაგიდევსო. რასაკვირველია, ანრი მატისზე ან ლუდვიგ კირხნერზე რომ გვქონოდა საუბარი, არც ერთი იქნებოდა სადავიდარაბო, არც მეორე. მაგრამ ჩვენ ხომ იმგვარ ხელოვნებაზე ვბჭობთ, რომელიც „გვიცხადებს“: გამოსახულის ხილული თვისებების ზედმიწევნით აღმბეჭდავ-მაჩვენებელი ვარო; ხელოვნებაზე თუ ნაწარმოებებზე (ს. ქობულაძესა და დ. გაბაშვილსაც და – ახალგაზრდობაში მაინც, – უ. ჯაფარიძესაც სულ სხვანაირი ნამუშევრები შეუსრულებიათ), რომელთათვისაც ე. წ. „ილ◌ზიონიზმი“ უნდა ყოფილიყო ამოსავალი. რას შეიძლება მიგვანიშნებდეს ეს გარემოება? ჩემი ვარაუდით, რასმე არსებითს, ქართველი ხელოვანის და, საბოლოო ჯამში, ქართული კულტურის მატარებლის რაღაცანაირ მიმართებას სინამდვილეს-

[33] ვ. ბერიძე, *საქართველოს სსრ ხელოვნება*, Ленинград, 1971, ტაბ. 6.

თან, მყოფ-არსებულთან. თავს ნებას მივცემ ორიოდ სხვა მოვლენაც ვახსენო, ამგვარივე ბუნების რომ მეჩვენება.

რამდენიმე წლის წინღა გახდა ფართოდ ცნობილი ელენე ახვლედიანის პარიზული ჩანახატები[34]. სხვადასხვა ხელოვნების ისტორიკოსმა ამ „NU“-ებს განსხვავებული კუთხით შეხედა, მე კი კარგა ხანს არ მასვენებდა რაღაც, რაც მეუცნაურებოდა და რასაც სახელს ვერ ვარქმევდი. ბოლოს და ბოლოს, მგონია, მივხვდი საქმე რა არის: ფიგურებზე თამამად, მოქნეულად დადებული ჩრდილები თავისგუნება მოხაზულებებს წარმოქმნის; ვერ იტყვი, ისინი „დეკორატიულიაო“ – გამოსახვითი უფუნქციობის აზრით, ისინი ნამდვილად სახავენ ფორმებს, ოღონდაც არა ადამიანის ანატომიურ აგებულებას. ამ აზრით – ისინი თვითმიზნურია. ამან მიმახვედრა, რატომ არის ქ-ნი ელენეს გრაფიკული ფურცლების „მოქმედი პირნი“ ხან უცდომელად, ხანაც გაუმართავად დახატულნი – მატერიალური სხეულის კონსტრუქცია თავისთავად მისთვის არაფერს წარმოადგენს, იგი მას ზოგჯერ ესაჭიროება, ზოგჯერ კი არა. ახლა მეორე ამბავი – როგორც, საფიქრალია, ყველა ქვეყანაში, ჩვენშიც მოიძებნება სურათები, კერძოდ, ნატ¤ურმორტები, რომელნიც პოლ სეზანნისას ეხმიანება. ამ ოსტატზე დაჭეშმარიტებით ვერ იტყვი, წვრილმანები ვერ ემეტებაო; მასთან განზოგადება მაღალი ხარისხისაცაა, მაგალითებრ, ვაშლს მოცილებული აქვს სიპრიალე, ატამს კი ხაოიანობა, მათი მოყვანილობაც ბურთისებრსაა მიახლოვებული, რათა წარმოჩნდეს ნივთიერების სიმკვრივე, მატერიალური აღნაგობის და ამით, ჩანს, როგორც ეს არის მუდამ ევროპაში ჯოტტოს შემდეგ, ქვეყნიერების აგებულების უძირითადესი მახასიათებლები. ზემოთქმული თუ სიმართლეა, მოსალოდნელი უნდა ყოფილიყო ჩვენს მხატვრებს მისი მიდგომა გაეზიარებინათ. გვაქვს, დიახაც, ტილოები, სადაც გამოსასახის შერჩევაც „გვე-სეზანნურება“, კომპოზიციის სქემაც, მაგრამ ფრანგი ფერმწერის უმთავრესი საზრუნავი მათ გულს არ მიკარებია. ასე, დიმიტრი შევარდნაძე ხილულის ფერადოვნებას წამოსწევს წინ და საჭოჭმანო ხდება, მართლა პ. სეზანნია მისთვის შთამაგონებელი, თუ ა. მატისსი; ავთანდილ (ავთო) ვარაზთან კი ლიმონები, ასევე სხვა საგნებიც „გაგეომეტრიულებით“ მატერიით კი არ იყურსება, პირიქით, იცლება მისგან, თითქმის რომ ზედაპირამდე მყიფდება[35]...

[34] თ. ღვინერია, ცნობილი მხატვრის უცნობი რეალობა, *ძველი ხელოვნება დღეს,* 4, 2013, სურათები გვ. 120-121-ზე.

[35] შდრ., მაგ. პ. სეზანნის „თაბაშირის ასლებიანი ნატ¤ურმორტი“ და ა. ვარაზის „ნატ¤ურმორტი თეთრი ჩაიდნით“ და „ნატ¤ურმორტი დანით“ (მ. ხვთისაშვილი, ავთო ვარაზი, თბ., 2013, გვ. 144, 153).

და კვლავ რას შეიძლება ნიშნავდეს ეს ყოველივე? დასკვნა – ცხადია, სავსებით წინასწარული! – რაც აქედან გამოიტანება, ჩემის აზრით, შემდეგია: ქართველ ხელოვანს არ ემნიშვნელოვნება რამ მატერიალური თუ რაიმე მატერიალური მახასიათებლები როგორც ასეთი: ეძვირფასება მას მხოლოდ ის თვისებები, რომელთა მეოხებით მას რაიმე ღირებული ეთქმევინება, ან რომელნიც მას რასმე ღირებულს ამცნობს. ამიტომაც იგი არათუ ვერასოდეს შეიქნება „სოც-რეალისტი“ აკადემიკოსი, ლაკტიონოვის მსგავსი ფოტოგრაფიული ნატურალისტი, არამედ ვერც დიდი იან ვან ეჲკივით სპარსული ხალიჩის ყველა ნაყშსა და ბუწუწს გამოეკიდება და ვერც დიდივე ალბრეხტ დჲურერივით ყველა ნაოჭს დაითვლის საკუთარი დედის შუბლისას... ამავდროულად, არც დავით კაკაბაძეს დაზარებია და არც მერაბ აბრამიშვილს მოზრდილ ზედაპირზე პატარ-პატარა ფოთოლ-ყვავილების გულდაგულ, „ჰერბარიუმისებრ“ გამოწერა. მაგრამ: ამათგან პირველი ხომ ჩვენ ჩვენი სამშობლოს წარუვალ სახებას გვიხატავდა, მეორე კი – ედემის წალკოტს...

# კულტურული მემკვიდრეობის დაცვა და აღდგენა

# ხუროთმოძღვრების დაცვა-აღდგენის საკითხისათვის

(*Academia*, 6, 2017-2018, გვ. 5-40)

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

„ – ჯერ ერთი, ქვემო დარბაზი.

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

– რატომ?

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

– თუ ასეა, ფიტული გამოვრიცხოთ.

ბეთერეჯმა ჩაიწერა.

– – – – – – – – – –

– კიბეზე გაიშალოს ხალიჩა, როგორც წინათ.

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

– რატომ?

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

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

ბეთერეჯმა ჩაიწერა...

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

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

– რა თქმა უნდა, არა.

– – – – – – – – – – –

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

კვლავ დავუთმე...[1]„

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

არ ვიცი, თუ დამეთანხმება ვინმე, მგონია კი: ასეთსავე სირთულეებს ვხედავთ ნებისმიერი ძეგლთადაცვითი მოქმედებისასაც. ყველამ ვიცით ხომ – რაც უნდა ვაკეთოთ, რასაც მივიღებთ მთლად ის ვეღარ იქნება, რაც მანამდე იყო. ეს სახურავზე ერთი ცალი კრამიტის

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

გამოცვლაზეც კი ითქმის, არადა, როგორც წესი, სხვაობა განუზომლად მეტი არის ხოლმე. უ. ქოლლინზის ფიტულისა და კუპიდონის ფრთისა არ იყოს, ხშირზე ხშირად შესანარჩუნებელსა თუ აღსადგენ ნაგებობას (ქანდაკებას, სურათს, ნივთს...) რაღაც აკლია და არცთუ იშვიათად არც კი ვიცით რა თუ რაგვარი (როგორი იყო, მაგ., სამოთრაკიის ნიკეს თავი ანდა გეგუთის სასახლის შიდა მორთულობა?). არანაკლებ საყურადღებოა და – მეთოდის თვალსაზრისით! – იქნებ უფრო მნიშვნელოვანიც ის იყოს, რომ რაღაც-რაღაცების გადმონარჩუნება ან დაბრუნება – მის ვერინდერის ოთახიდან სავარაუდოდ გახვეტილი სარჭების მსგავსად, – სრულებითაც არ გვინდა. ეს იქნებ ასე განყენებულად უცნაურად ჟღერდეს, ვგულისხმობ კი აი რას: მოუვა ვინმეს აზრად აყაროს ქვაფენილი შუასაუკუნოვანი ქალაქების ქუჩებში, მათზე მდგომ სახლებში კი ელექტრო-დენის გადაჭრა და მაცხოვრებლებისგან ტელევიზორების და მაცივრების გადაყრა მოითხოვოს? მეტიც – რაოდენ სათუოც უნდა გვეჩვენებოდეს, ვთქვათ, თბილისში 1930-იან წლებში მოწყობილი სანა-პიროები, მეეჭვება ვინმეს მოესურვოს ისინი უბრალოდ მოვარღვიოთ და ის სახისუქონელი ნაპირები მივიღოთ, როგორსაც XIX საუკუნისა ან XX-ის დასაწყისის ფოტოსურათებზე ნახავთ.

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

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

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

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

დიდი ხნის წინ, შორეულ 1989-ში, მე თავს უფლება მივეცი დამეხარისხებინა ისტორიულ ნაგებობზე შესასრულებელი სხვადასხვა მოცულობის შესაძლო სამუშაოები. ბიძგი საამისოდ დღევანდელი ამბა ალავერდელი მიტროპოლიტი დავითის (მაშინ ახლადნაკურთხი ქუთათური ღვთისმსახურის) მოწოდება იყო, ქუთაისის ე. წ. „ბაგრატის ტაძარი“ ბოლომდე, გუმბათ-კამარებიანად ამოვიყვანოთო. ამ განცხადებამ ელდა დასცა ხელოვნების მკვლევართა თუ დამცველთა მთელ წრეს, რომლის წინაშე ამგვარი ამოცანა მანამდე, შეიძლება ითქვას, არც დამდგარა. უმრავლესობის დამოკიდებულება იმთავითვე მკვეთრად უარყოფითი იყო და ეს იოტისოდენადაც არაა გასაკვირი – ეს ხომ „ისტორიული ნანგრევის“, ოდინდელი დიდებულებისა თუ ჭირ-ვარამის სევდიანი შემახსენებლის განახლებას, თანამედროვეობის მხრივ ძველი ხელოვნების უდაო შედევრს უხეშ მიკარებას, „ძველი დიდების ნაშთის“ რომანტიკული ხიბლის გაქრობას ნიშნავდა. ამგვარი იყო, რა დასამალია, პირადად ჩემი გულის პასუხიც – ვიდრე დამევალა საჯაროდ გა-

მომეთქვა ჩემი აზრი (თამარ ცაგარეიშვილის ტელე გადაცემაში, სადაც თავი სიტყვა ბ-ნ ვახტანგ ბერიძეს ეკუთვნოდა). და მაშინ მივხვდი – ეს არაერთხელ მითქვამს! – რომ ენა არ მომიბრუნდება ქრისტიან მორწმუნეებს მივუგო, ეს მშვენიერი რუინაა და მერე რა, „ლოცვის სახლად“ თუ შეუქმნიათ ოდესღაც, ასეთად მინდა-მეთქი. მაშინ ვიგრძენი მთელი სიმძაფრით, ასე ვთქვათ, „რადიკალური კონსერვაციონალიზმი“, „კონსერვაციის“, ამჟამად არსებული მდგომარეობის დატოვების მოთხოვნა საკმაოდ ცალმხრივი რომაა. სწორედ ამ დაუკმაყოფილებლობამ გამაბედინა გამემიჯნა, ერთი მხრივ, ნაგებობანი, რომელთა მეცნიერული აღდგენა-შეკეთება შესაძლებელია და ისინი, რომელნიც შემოქმედებითად, დღევნდელი ხელოვანის ხედვით უნდა „დასრულდეს“ (რასაკვირველია, წინანდელის სრულად შენახვა-შენარჩუნების ვალდებულებით); მეორე მხრივ, ამგვარი განყოფის საფუძვლად დღევანდელ ყოფაში ამა თუ იმ ნაგებობის მონაწილეობა დავასახელე, მისი მორალური სიცხოვლე (მაგ., „ცოცხალი“ რელიგიის სალოცავი ან საცხოვრებელი) ან უადგილობა (ვთქვათ, კრომლეხი ან აფროდიტეს ტაძარი)[2].

იმ შფოთიან დროს, როდესაც სხვა ყველაფერთან ერთად, ძეგლთა დაცვის წარმართვა-გაძღოლაზეც ცხარედ კამათობდნენ, არ მიზრუნია იმის გარკვევაზე, აზრის მსგავსი მსვლელობა ვინმესთან ხომ არ მოიპოვებოდა, არც იმაზე, როგორ უყურებენ სხვები თითქოსდა შეუვალ კანონად აღიარებულ და სხვადასხვა დოკუმენტში (უპირველეს ყოვლისა 1964 წლის „ვენეციის ქარტიაში“) ასახულ კონსერვაცია-რესტავრაციის[3] პრინციპებს, არც მათი შესაძლო დაზუსტება-გარდასახვა მომიკითხავს; და რომც ვცდილიყავ, ალბათ, ბევრს ვერაფერს

[2] იხ. ჩემი „აუცილებელ ძალთა თანაფარდობა (ძველი ხუროთმოძღვრების დაცვა-აღდგენის მეთოდის გამო“. ის 1989 წლის თებერვალ-მარტში დაიწერა, ხოლო პირველად დაიბეჭდა ჟურნალში *ძეგლის მეგობარი*, 1992 წლის პირველ ნომერში, ამ გამოცემის, ასევე ძეგლთა დაცვის საზოგადოების სწავლული მდივნის, ქ-ნ მაია ასანიძის მონდომებითა და მეცადინეობით. მეორედ გამოქვეყნდა ჩემი ნაშრომების კრებულში *წერილები. ნარკვევები*, თბ., 2001, გვ. 148-152.

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

გავხდებოდი. სხვაა დღეს, როდესაც ხელთ გვაქვს თუგინდ ჯუკა ჯოკილეტოს 1999 წლის შესანიშნავი წიგნი „არქიტექტურის კონსერვაციის ისტორია“[4], მიხეილ პეტცეტის მიმოხილვითი ნარკვევი ძეგლთადაცვითი შეთანხმებების ავ-კარგზე[5]; თან მაშინ ჯერაც არ ყოფილა მიღებული 1994 წლის ე. წ. „ნარას დოკუმენტი“ ავთენტურობის შესახებ, რომელიც, ჩემი წარმოდგენით, ზემოხსენებული პრინციპების კრიზისის უტყუარი მანიშნებელიცაა და გამოსავლის მიმანიშნებელიც. თუკი დღეს კვლავ იმავე სათქმელს მივუბრუნდი, ეს იმიტომ, რომ „კონსერვაციონიზმი“ კვლავაც ბატონობს თეორიაში, მაშინ როდესაც სინამდვილეში, თუნდაც ორთავ ამწამს დამოწმებული მკვლევარის აღიარებით, მისი წესები ვერა და ვერ სრულდება, რაც შემთხვევითი არ უნდა იყოს. ეს, ასე ჩანს, მათ სიხისტეს უნდა მივაწეროთ, რომელსაც, ვგონებ, მეტი სითამამით ჩაკვირვება უნდა. აი, ორი მაგალითი მ. პეტცეტის ზემომოყვანილი ნაშრომიდან: ა. კონსერვაციაზე მსჯელობისას მკვლევარი გვეუბნება – „ისტორიული შენობების შემთხვევაში, კონსერვაცია გულისხმობს ყველა სახის ღონისძიებებს, რაც წინ აღუდგება შემდგომ ნგრევას და დაიცავს ისტორიულ ქსოვილს. ამან შეიძლება მოიცვას სტრუქტურული გამაგრება სათანადო დამხმარე კონსტრუქციებით, ან ძეგლის შემადგენელი ნაწილების შეცვლა ან შემადგენელთა დასრულება იმ ზომამდე, რაც ხელს შეუშლის მის შემდგომ დაზიანებას“ და ოდნავ ქვემოთ – „შეკეთების სამუშაოები, რომელნიც ცდება არსებული ნივთიერი ქსოვილის უბრალოდ დაცვას, აღარ შეიძლება შედიოდეს საკონსერვაციო სამუშაოს სფეროში. მაგალითად, ნაპრალის შევსება... [მაგ.,] ზღუდის განარღვევის, არ მიიჩნევა საკონსერვაციო სამუშაოდ, გარდა იმ შემთხვევებისა, როდესაც ასეთ შევსებას მოითხოვს ის ტექნოლოგიები, რაც გამოიყენება ძეგლის უსაფრთხოებისათვის“; ბ. მეორეგან, რეკონსტრუქციების განხილვისას, მეცნიერი ჯერ ამბობს – “...განსაცვიფრებელია, თუ როგორ შეიძლება ხელახლა აგებულმა ძეგლმა არა მარტო შეასრულოს მისი ძველი ფუნქციები, არამედ ხელახლა დაიკავოს ადგილი ისტორიაში, მიუხედავად სრულად განახლებული სამშენებლო ქსოვილისა“-ო; ოდნავ ქვემოთ კი – [II მსოფლიო ომის შემდეგ] „მრავალი ხელახლა აშენებული ნაგებობა ახლა თავიდანაა შესული ძეგლების სიაში, როგორც ავთენტური ისტორიული შენობა; მიუხედავად იმისა,

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

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

რომ ისინი ვერასოდეს შეცვლიან ომის წინა პერიოდის ნაწილობრივ თუ მთლიანად დაკარგულ ორიგინალებს, ახლა ისინი წარმოადგენენ იმ პერიოდის მაჩვენებელს, როდესაც ჩატარდა მათი რეკონსტრუქცია“[6].

რაც პირველ განსჯას შეეხება – გასაგებია, რომ მ. პეტცეტი მისდევს „ვენეციის ქარტიას“, მისი „კონსერვაციონისტული“ სულისკვეთებით; გასაგებია ისიც, რომ არსებულის (დავსძენ – ღირებულის! ამაზე ქვემოთ!) კონსერვაცია ნებისმიერი ძეგლთადაცვითი ღონისძიების აუცილებელი პირობაა და ამის ისევ და ისევ ხაზგასმა, სამწუხაროდ, დღესაც აზრიანია. მაგრამ: ერთი მხრივ, მან მშვენივრად იცის, რომ „კონსერვაციონიზმი“ XIX საუკუნის ე. წ. „სტილისტურმა“ რესტავრაციამ წარმოშვა, უწყის რა უკანასკნელის თავისი დროის „ისტორიზმთან“, ხოლო პირველის XX საუკუნის „ახალ“ არქიტექტურასთან კავშირიც[7] და მხედველობიდან არც მისი გადაჭარბებანი გამოჰპარვია; ამასთან, ის არა მხოლოდ იმავ განდრეკის მიმდევარი ჩანს, არამედ, ჩემი შეხედულებით, გვერდს უვლის მის თანდაყოლილ სირთულეებს, რასაც მოყვანილი ამონარიდებიც გვიმოწმებს. მართლაც, თუ დაშვებულია შემდგომი დაზიანების შესაჩერებლად ჩანაცვლება (ე. ი. დაკარგული ნაწილის სანაცვლოდ ახლის შემოტანა) და დასრულება, რატომ არის სხვა რამ ნაპრალის ან ამონარღვევის ამოვსება? განა ნახეთქი და გამონანგრევი სამომავლო ხიფათის შემცველი არაა? და თუ ასეა, როგორ გავმიჯნოთ, ამ ნიშნით, კონსერვაცია – რესტავრაცია? რისაც გინდა შემოტანა **შეიძლება** დაცვითი საჭიროებით გამართლდეს (ეს ასე ხდება კიდეც!) და ვეჭვობ, აქ რაიმე ცხადი რაოდენობრივი კრიტერიუმის შემუშავება გამოგვივიდეს. ახლა რეკონსტრუქციაზე ნაწერი ვნახოთ: თუკი მთლად ახლად ანაგებმა შენობამ შეიძლება საზოგადოებრივ ცნობიერებაში დაკარგულის ადგილი დაიჭიროს (იქვე ისიც კი წერია, ისინი ისევე სასიცოცხლოდ აუცილებელია „მოსახლეობისთვის, როგორც საკუთარი ჭერი გქონდეს“-ო); თუკი ისინი – უთუოდ სათანადო სპეციალისტების მონაწილეობით, – ძეგლთა ნუსხებშიც მოხვდა, რაღანაირად შეიძლება ითქვას, ისინი რეკონსტრუქციის დროის მაჩვენებლებიაო? ისიც გავიაზროთ, რანაირი იქნებოდა ევროპა, 1919 ან 1946 წელს იქ „კონსერვაციონიზმი“ გამარჯვებული რომ ყოფილიყო? წამით წარმოიდგინეთ ჩაქცეულ-გადანგრეული (**ნაწილობრივი** რეკონსტრუქციაც ხომ სათუოდაა ჩაგდებული) რაიმსის თუ ნოჟურნბერგის ეკლესიები, ვენა ან ვარშავა – ნუთუ ამას ვინმე დათანხმდებოდა? ან წარსულში უფრო უკან თუ მივიქცევით, დროის მანქანა რომ ჰქონოდათ,

[6] მ. პეტცეტი, დასახ. ნაშრ., გვ. 18, 35.
[7] იქვე, გვ. 17, 45-46.

დაუშვებდნენ „კონსერვაციონისტები“ კიოლნის კათედრალის დასრულებას და გაპარტახებულ პარიზის Notre Dame-ს უქანდაკებებოდ, მირბეულ-მორბეულს თუ დაატოვებინებდნენ? გამოტეხილად ვიტყვი, ევროპელი მეთოდოლოგების რიგორიზს ისიც კვებავს, რომ მათი ქვეყნები, მათივე წესების დარღვევით, მათ დარადვეა მილაგ-მოლაგებული და არაცნობიერად მათ კარგად ესმით, რომ არავინ დალეწავს „სტილისტების“ „მილამაზებულ“ დაბა-ქალაქებს. არც ის მესმის, რატომ არავის აფიქრებს, რაოდენ დიდი წინააღმდეგობა ხვდება ამ „კონვენციებსა“ და „მითითებებს“ მათი სიტყვა-სიტყვით, უშეღავათოდ შესრულებისას – თუმცა აშკარაა, რომ ზოგად ორიენტირად ისინი სავსებით სწორია! – რაოდენ დიდია, რიცხობრივად ჭარბიც კი, ის მაგალითები, სადაც ისინი უგულებელჰყვეს[8].

შეიძლება სადაო იყოს, ვვარაუდობ კი, რომ თეორიაში „კონსერვაციონისტულმა“ სიხისტემ მემკვიდრეობისადმი დამოკიდებულების უარესობისკენ შეცვლა მოიტანა, რაც თვალსაჩინოდ შეინიშნება, მეტადრე 1990-იანი-2000-იანი წლების ქალაქმშენებლობაში, რასაც თვალის შევლებითაც შენიშნავთ, მაგალითად ლონდონის ბოლოდროინდელ ხედების თვალიერებისას, სადაც ამოშვერილი ახალი შენობები აღარ „ა-დომინანატებს“ არც წმ. პავლეს ტაძრის გუმბათს და აღარც რა სახელგანთქმულ ისტორიულ შენობას[9]. ძალზე საგულისხმოა, როგორ უპასუხა ამ ვითარებას ბრიტანულმა ძეგლთადაცვითმა აზრმა, რის გარკვევაშიც ცნობილი ორგანიზაციის „English Heritage“-ის მიერ მომზადებული ორი მეთოდური ანგარიშის ურთიერთშედარება გვეხმარება. საკმაოდ გახმაურებულ პუბლიკაციაში „საცხოვრისის ძალმოსილება“ (Power of the Place, 2000), სხვათა შორის, ითქმის: „თუმცა ადამიანები აფასებენ ისტორიულ გარემოს, ის როდი წარმოადგენს დაბრკოლებას ცვლილებებისთვის. პირიქით, ადამიანთა უმრავლესობას სჯერა, ცვლილება აუცილებელი და სასურველი რომაა. მაგრამ ისინი ხედავენ ამ ცვლილებას ისტორიული გარემოს კონტექსტში... ჩინებული ახალი ნაგებობა და დიზაინი შეავსებს, თან კი თავისას შემატებს ისტორიულ გარემოს“[10]. ახლა ნახეთ, რა წერია ზუსტად ათი წლის შემდეგ, 2010-ში დაბეჭდილ

[8] იქვე, გვ. 21; J. Jokilehto, დასახ. ნაშრ., გვ. 303 (აქ პირდაპირაა ნათქვამი, XX ს-ში სტილური რესტავრაცია მთელ მსოფლიოში, პრაქტიკაში წამძღოლი იყოო).

[9] ამის შესახებ საგანგებო მოხსენება წარმოადგინა 2011 წელს თბილისში გამართულ სამეცნიერო თავყრილობაზე ფრიად ცნობილმა მეთოდოლოგმა ჰერბ სტოუველმა (იხ. H. Stovel, Maintaining Values – Communities and Heritage Preservation in a Market Economy Perspective, კრ. *საზოგადოება და ისტორიული გარემო*, კონფერენციის მასალები, თბ., 2012).

[10] Power of the Place, 2000, გვ. 2.

წიგნში „საცხოვრისის დაფასება: დადებითი პრაქტიკა საკონსერვაციო არეალებში“: „ადგილობრივი განსხვავებულობის აღიარება კანონმდებლობითაა განმტკიცებული. იგი ცვლილების ან ახლებური განვითარების თავიდან აცილების იარაღი როდია. ყოველი საკონსერვაციო არეალი მოიცავს ადგილებს, რომელთაც ცვლილება განუცდია. ხშირად სწორედ ეს ცვლილებებია იმ ნიშან-თვისებათა შემომტანი, რომელთა დაცვაც გვსურს; ხშირადვეა შემდგომ ცვლილებებს უნდა მიეჩინოს კიდეც ადგილი, თუ ჩვენ გვსურს უზრუნველვყოთ ამგვარ საცხოვრისთა... მომავალი“[11]. შეიძლება მოგეჩვენოთ, ამ გამონათქვამთა შინაარსი ერთი და იგივე არისო. მაგრამ დავუკვირდეთ: მათგან პირველში ისტორიული გარემო მოსაკრძალი მოცემულობაა, რომლის წიაღ და რომლის სასიკეთოდაც ხდება რაგინდარა ცვლილება. მეორეში – თავად ეს უკანასკნელია მოცემულობა და თვით გარემოც მისი უწყვეტი დინების ნაყოფია, რომლისთვის დამღუპველი ცვალების შეფერხების ცდა იქნებოდა. ნაკლებად მჯერა ეს ახალი თვალთახედვა საკუთარი მოწადინების შედეგი ყოფილიყოს, ეს უფრო შეცვლილ გარემოებათა გამოძახილი უნდა იყოს. მართალია, დროით მოტანილი, იგი, ეგებდა, უკვე მიჰყვება კიდეც მისსავე მდინარებას, მაგრამ ვიცით კი, წინ რა გველის? და გინდაც ხვალეს სიძველის მიმართ კეთილი განწყობილების მოძლიერება მოჰყვეს, საპირისპირო შემობრუნება სავსებით მოსალოდნელია და თუნდაც ამიტომ გვიჯობს უფრო ნათლად გამოვირკვიოთ, რას ვემყარებით, რა გვაქვს საზომადა და სახელმძღვანელოდ.

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

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

ა. „რესტავრაციას მიზნად უნდა ჰქონდეს აღადგინოს ხელოვნების ნაწარმოების პოტენციური მთლიანობითობა, რამდენადაც ეს შესაძლებელია მხატვრული თუ ისტორიული ყალბისმქნელობის გარეშე და ხელოვნების ნაწარმოების დროში არსებობის ყველა კვალის წაუშლელად“, თანაც – „რესტავრირდება მხოლოდ ხელოვნების ნაწარმოების მასალა“;

ბ. „თუკი ხელოვნების ნაწარმოები, რომელიც არ არის ნაწილთა ჯამი, ფიზიკურად ფრაგმენტირებულია, იგი როგორც **პოტენციური მთლიანობა** ფრაგმენტთაგან ყოველში განაგრძობს არსებობას... ხელოვნების ყოველი ნაწარმოების „ფორმა“ განუყოფელია, თუკი ნაწარმოები ფიზიკურად დამსხვრეულია, უნდა ვცადოთ განვავრცოთ ყოველ ფრაგმენტში არსებული მთლიანობითობის პოტენციალი. ეს მცდელობა იმის პროპორციულია, რა ოდენობითაა კვლავაც დაცული ყოველ ფრაგმენტში თავდაპირველი ფორმა... სამუშაო, განზრახული თავდაპირველი მთლიანობითობის **მთელის** ფრაგმენტთა პოტენციური მთლიანობითობის განვრცობის გზით აღსადგენად... ფრაგმენტებში დედნის ანდა სანდო წყაროებიდან მოპოვებული მოწმობებით უნდა იყოს საზღვარდებული“;

გ. “...მაინტეგრირებელი ჩარევა ყოველთვის იოლად საცნობი უნდა იყოს, ოღონდ არ უნდა შეუშალოს ხელი მთლიანობითობას, რომლის აღდგინებისთვისაცაა ის გამიზნული. ამიტომაც, გამამთლიანებლები არ უნდა მოჩანდეს იმ მანძილიდან, რომლიდანაც იხილვება ხელოვნების ნაწარმოები. ახლოდან დაკვირვებისას ის მაშინათვე, საგანგებო აღჭურვილობის გარეშე უნდა იყოს ცხადი“;

დ. “...ხელოვნების ნაწარმოების წიაღ... დროის სამი განცალკევებული მომენტით წარმოსდგება. პირველი **ხანგრძლიობაა** ხელოვნების ნაწარმოების ექსტერნალიზაციისა, ხელოვანის მიერ მისთვის ფორმის მიცემისა; მეორე **შუალედია** შემოქმედებითი პროცესის დასასრულსა და იმ ჟამს შორის, როდესაც ცნობიერება აღიქვამს ხელოვნების ნაწარმოებს; მესამე, ის **წამია** (instant), როდესაც ხელოვნების ნაწარმოები ცნობიერებას მეხის დაცემასავით დაეძგერება“;

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

ნანგრევი... გახლავთ ყველაფერი, რაც ადამიანთა ისტორიას ემო-

წმება, მაგრამ მისი თავდაპირველი იერი იმდენად შეცვლილია, რომ ის თითქმის ვერსაცნობია...

...არსებობს და მუდამ ჯიუტად ბრუნდება ილ¤უზია, რომ შესაძლებელია ნანგრევს მისი თავდაპირველი ფორმა დაუბრუნდეს.

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

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

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

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

„...[გვიანი] დანამატის კონსერვაცია ნორმაა, მოცილება გამონაკლისი";

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

„...ასლით ჩანაცვლება ვერც ისტორიულ საფუძველზე იქნება გამართლებული და ვერც ესთეტიკურზე...";

„...ძველი ისტორიული გარემოს იერცვლა მისი ქსოვილის შემადგენელი ნაწილების ჩანაცვლებით ვერ იქნება ნებადართული"[12].

ჩ. ბრანდის ნააზრის ეს ამონაკრები – სრული ტექსტი (სხვათა შორის, არც ისე ვრცელი, არცთუ 60 გვერდი), ცხადია, აზრის ელფერებითა და ხვიებით ბევრად მდიდარია – საკმარისად უნდა გვიჩვენებდეს მისი ხედვის ამომწურაობას. თუ ზემომოყვანილს დავუმატებთ შედარებით სასხვათაშორისოდ ნათქვამს, „რესტავრაცია წინ კი არ უნდა აღუდგეს რაიმეგვარ მომავალ რესტავრაციას, არამედ უფრო უნდა გააადვილოს იგი" და „რესტავრაციაში კიდევ ერთი მწვალებლობა „ფანტაზიით რეს-

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

ტავრაცია“ არისო[13], რაც გამოყენებული მასალის „მოცილებადობის“ ცნობილ პრინციპსა და არანაკლებ ცნობილი მოთხოვნის – „რესტავრაცია მთავრდება იქ, სადაც იწყება ვარაუდი“ – ტოლფასია, მასთან ყველაფერს ნახავთ, რასაც კი ე. წ. „რესტავრაციის ფოლოსოფია“ გვასწავლის. თანაც ყოველივე სავსებით ლოგიკურად ებმის ერთმანეთსაცა და პირველ, ხელოვნების ნაწარმოების განსაზღვრებასაც. მართლაც, თუ ხელოვნების ნაწარმოები ერთჯერად-უმაგალითოა, მას ვერც რას გამოაკლებ-დაამატებ და ვერც რითიმე ჩაანაცვლებ. ეჭვი არ არის, ჩ. ბრანდის თავადაც მოეხსენებოდა და ჩვენც ვიცით, სინამდვილე ასე საუცხოოდ ლოგიკური რომ ვერ არის ხოლმე. ის თავად აღიარებს – თუმც მისთვის ეს საკუთრივ „ხელოვნებასთან“ კავშირში არაა – ნაწარმოებთა კულტურულ-ისტორიულ მხარეს[14] და დანამატების მიმართ ფრთხილი დამოკიდებულებაც მთლად ვერ ეთანხმება მის (ცხადია, ეს ერთადერთი არაა!) წარმოდგენას მხატვრულ ქმნილებათა ე. წ. „კუნძულოვნების“, ყველაფრისა და ერთმანეთისგან სრული განკერძოებულობა-შეუპირობებლობის თაობაზე.

არის არანაკლებ რთული სხვა გარემოებანიც – რა ვუყოთ, მაგალითად დიდი ხნის, ათწლეულებისა და, ზოგჯერაც საუკუნეების განმავლობაში მშენებარე ნაგებობებს, ასე ხშირს შუასა და დასავლეთ ევროპაში, რა მოვუხერხოთ არა უბრალოდ რამდენიმე ადამიანის (სადაც რამდენიმე კაცი სხვის ჩანაფიქრს ასრულებს), არამედ რამდენიმე ოსტატის (რომელთაგან თითოეულს საკუთარი შემოქმედებითი სახე აქვს და საკუთარი ხელქვეითებიც ჰყავს) შეერთებული შრომით შექმნილ ფერწერულსა თუ ქანდაკოვან მორთულობას? ერთი კი უთუოა – თუ რამე მართლაც გვასწავლა რიგიანი პოსტრენესანსულმა „ახალმა დრომ“, ეს ხელოვნების ნაწარმოებთა (დიდებული ნაქმნი იქნება ეს, თუ სულ მოკრძალებული) ერთადერთობაა, „მოქმედთა“ მსოფლმხედველობა-მსოფლგანცდის განმსახოვნებელი. აქედან გამომდინარე, რომელიმე მათგანის „ხელის შევლებაც“ შეიძლება „ხელყოფა“ გახდეს, წაბაძვით რისამე მიმატება კი – „გაყალბება“. არადა, გულმისავალისა თუ, სულაც, ჩვეულის შენარჩუნების მოთხოვნილებაც, შეიძლება ითქვას, კაცობრიობის მთელი თავგადასავლის თანმდევია და ისიც ძველთაგანვე გაირკვა, საამისოდ რამ „ჩარევა“ რომაა აუცილებელი. ეს სავსებით გაცნობიერებული უნდა ჰქონოდა ჩ. ბრანდისაც და, ამ შემთხვევაში, ძეგლთადაცვითი ქმედებების „რესტავრაციად“ სახელდება მისი მიდგომის არსების წარმომჩენიცაა – მისთვის მათგან უმთავრესი სწორედ

[13] იქვე, გვ. 57, 64.
[14] იქვე, გვ. 62.

ვიწრო გაგებით „რესტავრაციაა“, ე. ი. რისამე შელახული მთლიანობის აღდგენა. მხატვრული ნამუშევრის ზემოაღნიშნული რაობიდან თუ ამოვალთ, თანმიმდევრული და გასაგებია შემდგომი მოთხოვნებიც – რამდენადაც ვიცი, არც ვინმესთვის საკამათო. რაღა თქმა უნდა, თუ განუმეორებელი სულიერი მოძრაობის ნაყოფს უნდა შევეხოთ, არათუ დარწმუნებული უნდა ვიყოთ, უტყუარობით უნდა ვუწყოდეთ, რას და რატომ „ვუბრუნებთ“ (ჩ. ბრანდი შესაბამის ადგილზე ანალოგიების მოშველიებასაც კი კრძალავს) და „მომავალთა ჩვენთა“ ჩვენი მინამატი უნდა დავანახოთ კიდეც, რათა ის ნაწარმოების შემქმნელს არ მიეწეროს. ეს კი იმ უბრალო მიზეზით, რომ, სავარაუდოდ, მას ვერ შევედარებით და ისიც შეიძლება, რამ შეგვეშალოს და კარგად უნდა განირჩეოდეს, რა აქვს მოსაშორებელი ჩვენი შეცდომის შესაძლო გამომასწორებელთ (აქედანვე აღდგენა-„შეკეთებისას“ გამოყენებული მასალების მოცილებადობის საღზე საღი მოთხოვნაც). როგორც ვნახეთ, ჩ. ბრანდი დამატებით პირობად იმასაც გვიწესებს, ჩვენეულის „დამატებულობა“ საგანგებო თვალიერებითღა – თუმც იოლად, – უნდა იყოს აღმოსაჩენი, არათუ – როგორც უფრო ხშირად წერენ და ამბობენ, ხელს არ უშლიდეს ისტორიული ნაგებობის (სურათის, ქანდაკების...) ერთიანობაში აღქმას.

ეს ყოველივე, ვიმეორებ, ლოგიკურიცაა და არც შედავების სურვილს აღძრავს. მეორე ამბავია, რამდენად მარტივია ამ იმპერატივების აღსრულება, რაოდენ ერთმნიშვნელოვანია ისინი რეალურ ნაწარმოებთან, რეალურ მუშაობასთან მიმართებით. ამის გამორკვევაში, ჩემი აზრით, ძალიან დაგვეხმარება რამდენიმე ხნის წინათ ნიკ. ვაჩეიშვილის შემოთავაზებული „ჩარევის სახეობები“[15]. ამათგან პირველს, ბუნებრივია, უმარტივესს, მან „აღდგენადი სხეული“ დაარქვა – ეს ისეთ მაგალითებს გულისხმობს, სადაც დანაკარგი უმნიშვნელოა, მდგომარეობა ნაკლებად შეცვლილი (არაა საჭირო გათხრები და ა. შ.); საკეთებელი ასეთ დროს უფრო მოწესრიგება-მოწყობაა (საბურველის, იატაკის). მეთოდის თავსატეხები ამ რიგის სამუშაოებისას, შეიძლება ითქვას, არც ჩნდება – ბევრი-ბევრი იმაზე შეკამათდნენ დამკვეთ-შემსრულებელ-შემფასებელნი როგორი გადამხურავი მასალა იქნას გამოყენებული – პირვანდელს მიახლოებული თუ თანამედროვე. ძალიან ხშირად ამ თუ სხვა არჩევანის სასარგებლოდ გადამწყვეტი არა რამ სხვა, არამედ გამძლეობა და მოვლის სიიოლე გამხდარა (ალბათ, ახლაც ხდება). ასე, მოთუთიებული თუნუქი, ყოვლად უცხო ჩვენი ხუროთმოძღ-

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

ვრებისთვის, მისაღები არაერთხელ იმიტომ შეიქნა, რომ ის კრამიტზე იშვიათადაა გამოსაცვლელი და წყალსაც მასზე მეტი ალბათობით არ გააპარებდა. საქმე, უთუოდ, ისიც გახლავთ, რომ არავინ მოელის, შენობას სახურავი, იატაკის ფენილი, კარები თუ სარკმლის ალათ-შემავსებლები საუკუნეების მანძილზე შეუცვლელად შერჩენოდა და ქვეშეცნეულად მათ ნაგებობის საერთო სახეს არც მივათვლით. იშვიათად თუ მოგვიწადინებია, განსაკუთრებული შთამბეჭდაობის გამოისობით, სახურავი ოდინდელი სახით გვეხილა (ასე იყო 1970-იან წლებში კვეტერის ეკლესიის აღდგენისას – თუმც მასზე „ჯანსაღი სხული“ ჰქონდაო არ ითქმის, – ასეა ბოლო ხანს გელათის მონასტრის რეაბილიტაციისას). ქვემოთ მოგვიხდება იმაზე საუბარი, ეს რამდენად „სწორი“ თუ „არასწორია“, ახლა კი იმასღა შეგახსენებთ, რომ თითქმის არასოდეს დამდგარა საკითხი, მაგალითად ეკლესიის ოდინდელი მოშანდაკებისა, მაშინაც კი, როდესაც ეს, ლამისაა სასწაულებრივ, ვიცით. ასე, მცხეთის სამთავროს მაცხოვრის თავ-ტაძარში გამოვლინდა აგურგარეული დუღაბის ფენილი, XI საუკუნის აღმშენებლობის თანადროული და არც ვის უფიქრია მისი განახლება, იქაურობა ქვის ფილებით მოფინეს... ასევე არ ვაყენებთ ხოლმე, ამჯერად უკვე ცოდნის სიმწირის გამო, საკითხს ძველებური ნახატის ალათების ჩასმისა ტაძართა გამობდღვნილ ანდა XIX საუკუნის უხეში ხის ჩარჩოებით შევსებულ სარკმლებში. ეს მაშინაც, როდესაც რამდენიმე ათწლეულია უკვე, დასავლეთში დაჟინებით ითხოვენ ალათები არ შეიცვალოს, რათა არ დაირღვეს გარე იერის რიტმული წყობა. ამასთან, ამან შეუძლებელია ზემოქმედება შიდა სივრცის სურათზეც არ მოახდინოს. ჩემთვის დაუვიწყარია, თუ რა დამხვდა 1990-იან წლებში ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ახლად შემინულ ეკლესიაში. სიმართლე ვთქვა, ცოტა ვღელავდი, ვშიშობდი რა, სასინათლო ხვრელობების ნაწილობრივი ამოვსების გამო, შუქმოკლებულ ტაძარში მოხატულობა უფრო ცუდად დასანახი ხომ არ იქნება-მეთქი. რარიგი იყო ჩემი განცვიფრება, როდესაც აღმოჩნდა, რომ გუმბათის ყელის წმ. წინასწარმეტყველთა ხატებანი განუზომლად უკეთ განირჩევა – ეტყობა, მომხატველებს უფრო მცხრალი შუქის გათვლით დაეტანათ ხაზებიცა და ფერებიც. რა ვიცით, აბა, რა სიკეთეს მოგვიტანს ალათების უფრო წვრილად გაყოფა – წვრილნახატიანობა კი ერთადერთია, რასაც ჩვენებური მცირერიცხოვანი გადარჩენილი ნიმუშებიც გვიდასტურებს და დანარჩენი მსოფლიოც. ასევე არსებითი შეიძლება გამოდგეს ამომავსები მასალის რაგვარობა და შეფერილობაც. ძველ საქართველოში სასარკმლე მინა რომ იცოდნენ, საკითხავი ოდნავადაც არ არის. მაგრამ

შუშა იყო, ვითომ, ჩასმული, მაგალითად კორცხელის სარკმლებში? და თუ არა – რა? გაპოხილი ქაღალდი? ქარსი? ან – სად და როდის რანაირი – სისქით, ელფერით, – მინის ფირფიტები გამოიყენებოდა?[16]

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

[16] ალათ-შემინვაზე ჩვენში იხ.: დ. თუმანიშვილი, ნ. ნაცვლიშვილი, დ. ხოშტარია, *მშენებელი ოსტატები შუა საუკუნეების საქართველოში*, თბ., 2012, გვ. 179-184. აი კარები კი ჩვენში მრავლად გაკეთდა – უფრო ხშირად „ჩვეულებრივი“, უბრალოდ კლიტის დასადებად, 1960-იანი წლებიდან კი მთელ რიგ მნიშვნელოვან ტაძარს საგანგებოდ დახატულიც, „დაპროექტებული“. ესენი უმეტესად გერგეტის სამების კარის ყაიდაზე ლითონითა და დიდთავა ლურსმნებითაა ხოლმე მოჭედილი, რაც მეეჭვება ასე გავრცელებული ყოფილიყო და, არსებითად, რაღაც პირობითი „შუასაუკუნოვანი“ იერის შექნას ემსახურება. 1990-იანი წლებიდან გამოჩნდა XI ს-ის მოხარატებულ-ნაჩუქურთმევი კარების მინაბაძები – ამ დროიდან ჩვენს საეკლესიო ხელოვნებაში ფეხმოკიდებული „ტრადიციონალიზმის“ რიგისა.

დიდი ენაწყლიანობა არ უნდა იმის ჩვენებას, ეს ადვილი რომ ვერ იქნება. კამარის მცირე ჩამონაშალისა ანდა გარე თუ შიდა პერანგის ერთი-ორგან ამონარღვევის გამთელებასაც კი გაუნელებელი გულისყური და თვალისა თუ ხელის სიფაქიზე სჭირდება. მიმსგავსების მხრივ გადავაჭარბებთ და, ერთი რომ, წინანდელ-ახლანდელის საზღვარს წავშლით; მეორეც, წყობის სურათი შეიძლება გაგვიუსახურდეს – რაკიღა, როგორც ყველამ ვუწყით, თავდაპირველისნაირ თლას[17], გინდა უთლელი ან რიყის ქვის ზომა-მოხაზულობის და ხსნარის ოდენობასთან იმდაგვარსავე თანაფარდობას ვერასოდეს მივაღწევთ და, ამიტომაც, ძველის ახლისგან გაურჩევლობისას პირველი გამოჩნდება ზადიანი. თუ სხვაობას გავამკვეთრებთ, ახლად ჩასმული ზედაპირს „დაალაქავებს“ და უსიამოვნო სიჭრელეს წარმოშობს. ეს სიძნელე თითქოსდა სულ მარტივი საქმის შესრულებისას სხვა რიგის, უფრო დაზიანებულ ნაგებობებთან დაკავშირებითაც ისევ და ისევ შემოგვხვდება; ახლა კი, აი რა გვაქვს სამსჯელო. არასოდეს უნდა გვავიწყდებოდეს ხელოვნების ერთგვარი „არაპროგნოზირებადობა“ და თვით მცირე დანაკარგისასაც კი გულარხეინ-თავდაჯერებულნი არ უნდა ვიყოთ. ვერ დამივიწყია ერთი, ჩემი აზრით, მეტად ჭკუისსასწავლებელი მაგალითი. 1980-იანი წლების ბოლოს სოფ. ატოცის შემოგარენის ერთი მომცრო, კოხტა, X საუკუნით დათარიღებული ეკლესიის რესტავრაციის წინადადება მომზადდა. ნამუშაკევის სისუფთავისა და ტანწყობილების გარდა, ამ სადა ნაგებობაზე ერთი რამეღა იტაცებდა მზერას – ერთ-ერთ კუთხეს შერჩენოდა ცალნავიანი მოცულობის გამასრულებელი თაროსებრი ლავგარდანის ქვა, განივ კედელზე გაკეცილივით ჩენილი. მაგრამ ამ შენაკეცს ჩვეულებრივი სწორკუთხედის კი არა, წელში გამოყვანილი სურის მოყვანილობა აქვს. ნათელია, რომ ის სრულებით შემთხვევითაა გადარჩენილი და უკეთუ ჩამოვარდნილიყო, ვერავინ წარმოიდგენდა ოდესმე აქ ამგვარი დეტალი თუ ყოფილა. ვინ იცის ახლა, ნგრევა-დაზიანებას რამდენი ასეთი მონაფიქრი და მონაგონი გადაყვა, ეს კი გვავალებს რისამე ჩანაცვლებისას ზედმიწევნით მოკრძალებულნი ვიყოთ, რათა ოდენდელ ოსტატთა ნაქმნი ჩვენი გამონაგონით არც ზედმეტად გავაპრიმიტიულოთ და არც „გადავპრანჭოთ“.

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

უმთავრესი სიძნელე კი მაინც ისაა, სად გადის ზღვარი „აღდგენადსა“ და – განსაზღვრებებს ისევ ნ. ვაჩეიშვილს დავესესხები! – „ნაკლულ სხეულსა“ და „ნანგრევს“ შორის ან, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, აღდგენა-რესტავრირებას, „მთლიანობითობის აღდგენასა“ და „ყალბისმქმნელობას“, რეკონსტრუირება-ასლისმკეთებლობას შორის. კაცმა რომ თქვას, საქმე ხომ დაკარგულის და მოღწეულის შეფარდებაა და როგორ გინდათ უეჭველობით თქვათ, ეს ჯერ კიდევ „აღდგენადია“, ის კი არაო[18]. ჩ. ბრანდი თითქოს საიმედო ხელმოსაჭიდს გვაძლევს – ნაშთი ან ატარებს თავის თავში თავდაპირველ მთლიანობითობას ან არა. არკი მგონია, ეს საზომიც სახელდახელოდ მოსახმარი რამ იყოს. მოდით, „ქვემოდან“ დავიწყოთ და პირველად „ნანგრევზე“ ვთქვათ ორიოდ სიტყვა. ჩ. ბრანდის ფორმულა ზუსტად ერგება ისეთ შენობებს, რომელთაგან, ვთქვათ, მიწაზე გეგმის კვალიღაა დარჩენილი ან კიდევ კედლის ნაგლეჯები, გნებავთ, ერთი, კენტად გადარჩენილი კედელი. მაგრამ ავიღოთ, მაგალითად რომელიმე ციხე. მაინცდამაინც სათავდაცვო ნაგებობა უცაბედად როდი წამომცდა – სწორედ ციხე-სიმაგრეებს ახსენებს იგივე მ. პეტცეტი ნანგრევების ხსენებისას და მათ მხოლოოდენ კონსერვაციას განუწესებს კიდეც[19]. ავიღოთ თუნდაც ქსნის ციხე. ის რომ ნანგრევია, აბა, რა საკამათოა, ითქმის კი, მასში მთლიანობითობა აღარ იცნობა, პირვანდელი იერი სულ დაკარგულიაო? სხვებისა რა გითხრათ, მე ასე არ მეჩენება – არც თუ ბევრი ფორმაა აქ, რომლის დადასტურებულად წარმოსახვა არ შეიძლებოდეს. ვნახოთ ახლა სხვა მაგალითები – თუნდაც ნ. ვაჩეიშვილის მოყვანილი აკვანების ეკლესია, ახლახანს აღდგენილი. შეიძლება ითქვას, მისი ჩანაფიქრისმიერი სახე თითქმის გამქრალი იყოო? კი ბატონო, მას კამარა აღარ ჰქონდა, არც გარე პერანგის დიდი ნაწილი. მაგრამ კი არის მის აგებულებაში, გნებავთ, ცალკეულ ნაკვთებში რამ „საიდუმლო“, რამ ისეთი, სამკითხაოს გაგვიჩენდეს, ასეთი იყო თუ ისეთიო? თითქოს – არაფერი. რაკი ასეა, ის, ალბათ, არ ჩაითვლება „ნანგრევად“ ჩ. ბრანდის აზრით... აკვანებას გვერდში ათობით თუ ასობით სხვა ნატაძრალიც შეიძლება ამოვუყენოთ. მაგალითად, ისეთნი, სადაც მეტი ნაწილი – ზოგჯერ თითქმის ყველაფერი, კამარაც კი, – ადგილზეა, პერანგი კი შემოცლილია, თუმცა ბუდეები დაკარგულის რაოდენობისა და ზომა-მოყვანილობის ზუსტად

[18] ეს ნ. ვაჩეიშვილის ნაშრომშიც არის ნაჩვენები, როდესაც „აღდგენადსა“ და „ნაკლულ სხეულს“ შორის ჩანართად ჩამოქცეული კამარის ამოყვანა-არ ამოყვანის საკითხს განიხილავს – სწორედ იმიტომ, რომ ის აშკარად ერთ ჯგუფშიც შეიძლება წამოიჭრას და მეორეშიც.

[19] მ. პეტცეტი, დასახ. ნაშრ., გვ. 18-19.

დადგენის საშუალებას იძლევა – ბევრი ასეთი განძარცული შენობა გვაქვს სამცხეში, ქვემო ქართლშიც... ახლა იმგვარ მაგალითებს შევხედოთ, როგორიც მრავლადაა, ვთქვათ, კახეთის ძველ სამეკლესიიან ბაზილიკებში (ნ. ვაჩეიშვილი, სხვათა შორის, ერთ-ერთ მათგანს, ვაჩნაძიანის „ამიდასტურს“ ახსენებს). ამ საყურადღებო, ხშირად კომპოზიციის თვალსაზრისით მეტად ღირშესანიშნავ ტაძრებს (მრავალთაგან რამდენიმეს შეგახსენებთ – რუისპირის წმ. თევდორე, კალაურის წმ. იოანე ნათლისმეცემელი, ცხვარიჭამიას ეკლესია...) კედლის მოზრდილი მონაკვეთები აქვს ჩამორღვეული თუ შემორღვეული – მაშასადამე, ისინი „ნანგრევებად“ უნდა მივიჩნიოთ; არადა მათი „თავდაპირველი იერის“ თაობაზე საჭოჭმანო ან საერთოდ არაფერია, ანდა ძალიან ცოტა თუ არის.

ახლა ცოტა ხნით დავანებოთ თავი დაზიანებული შენობების ნაირსახეობათა ჩამოთვლას და ვიკითხოთ, რა მოვუხერხოთ უკვე ჩამოთვლილთ – ისინი კი ჩვენი „ნივთიერი მემკვიდრეობის“ გვარიან წილს შეადგენს. პირადად მე, რაოდენ უცნაურიც უნდა იყოს, მეთოდის (არა განხორციელების!) მხრით ყველაზე მარტივად გადასაწყვეტი პირწმინდა „ნაშთების“ ბედი მგონია. „საყრდენ წერტილად“ აქ კვლავ სავსებით შეგვიძლია ჩ. ბრანდის ერთ-ერთი დაკვირვება გამოგვადგეს. კერძოდ, მხედველობაში მაქვს მოსაზრება ახალი მთელის შექმნის შესახებ, რომელიც შეიერთებს, შეინაწევრებს უწინდელის სახედაკარგულ ნარჩენს. ამას რომ წერდა, ჩ. ბრანდი, რასაკვირველია, ისტორიული არქიტექტურის რომელიღაც ნიმუში ედგა თვალწინ. ჩვენ ასეთთა შორიშორ ძებნა არაფერში გვჭირდება – რომც განზე დავტოვოთ ადრეულის „მასალად“ გამოყენება (როგორც ეს ქუთაისის XI ს-ის კათედრალში გვაქვს), ყველას გვახსოვს არსუკისძის აშენებულ „სვეტიცხოველში“ ჩართული V საუკუნის ბაზილიკის ბურჯების ძირები თუ, განსაკუთრებით, გრძივი კედლები მათი ნაშვერებითა და მათზე გადაყვანილი „კამარუკებით“, გუმბათიანი ეკლესიის გამბრჯენი ძალების გადასანაწილებელ კიდევ ერთ საფეხურად გადაქცეული; ასევე შეიძლება დავასახელოთ ჯვავახური ტაძრები – XIV საუკუნის აფნიას ეკლესია, რომელსაც ჩრდილოეთი კედელი „თაღუკებიანი“ ლავგარდანით VIII-IX საუკუნეებისა აქვს ანდა XI საუკუნის ზედა თმოგვის სამნავიანი ბაზილიკა, მის ჩრდილოეთ კედელში შიგნიდან ჩაყოლებული VIII საუკუნის ცალნავიანი ნაგებობის ფასადითურთ[20]. გვიანისგან ადრეულის „შთანთქმის“ ამგვარივე შემთხვევე-

[20] დ. ბერძენიშვილი, ი. ელიზბარაშვილი, ნ. ვაჩეიშვილი, ც. ჩაჩხუნაშვილი, *ჯვავახეთი*, თბ., 2001, გვ. 102 და 113.

ბი საერო არქიტექტურაშიც მოგვეპოვება – რაღა თქმა უნდა, როგორც წესი, მრავალგზის შეკეთებულ-განახლებულ ციხე-კოშკ-ციხე-დარბაზებშიც, თბილისურსა თუ თელავურ საცხოვრებელ სახლებშიც. ბოლო დროს ასეთი „ინკორპორირების“ საგულისხმო მაგალითები გამოვლინდა დუშეთში და მათ შორის ყველაზე მოულოდნელი, ალბათ, XIX საუკუნის სახაზინო შენობაში ჩარჩენილი XVIII საუკუნის გალავნის ფრაგმენტია[21]. ამ თუ სხვა „ჰიბრიდული“ შენობების შეხედვა ხან გვახალისებს, ხან გულს გვიჩუყებს, ჩვენებური გალატოზების, ცალკერძ, არსებულისადმი პატივისცემას, ცალკერძაც მათ – სულერთია დიდ ხელოვანთა თუ სოფლის უბრალო „მშენებლების“ – შინაგან თავისუფლებას გვიჩვენებს. მაშ, რაღა გვიშლის ხელს, ჩვენც ასევე მოვიქცეთ? შიში, ვაითუ, არაფერი გამოგვივაო? დავუჯეროთ ჩვენს ანდაზას „მგლის შიშით ცხვარი არავის გაუწყვეტია“-ო და ვცადოთ ბედი – ერთიც ვნახოთ, დიდებული არქიტექტურა დაიბადოს! და თუ არა, გაუგებარი მაინც ხომ არ იქნება – როგორც ახლა მცხეთის „გეთსიმანიის“ ტაძარი, სადაც ძველისძველ ნაშთზე ვარაუდ-მკითხაობით ისეთი რამაა ამოყვანილი, რაც ვითომც ოდესღაც მდგარა... თუ როგორი იქნება ეს ახალი „მთლიანობები“ მხოლოდ და მხოლოდ იმაზეა დამოკიდებული, რაგვარი არქიტექტურის პატრონები ვართ და ვიქნებით ხვალ და, ბოლოს და ბოლოს, ვივარგებთ თუ არა, სიძველეს ხომ მაინც ვუშველით? ერთი კი შეიძლება გადაჭრით ითქვას: თავად გადმოსანარჩუნებელი უდანაკლისოდ უნდა შევინახოთ და საუკეთესოდ დავაკონსერვოთ.

ხოლო მაშინ რაღა ვიღონოთ, როდესაც ნამემკვიდრევი მხატვრული მთელი კვლავაც იხილვება და ის ახლის წიაღ დასანთქმელად არ გვემეტება? ჯერ პერანგჩამოცვენილსა თუ შემოფლეთილ ნაგებობებზე შევჩერდეთ. რა შეიძლება მოიფიქრო ამ „გაფცქვნილ“, თან კი, არცთუ იშვიათად ძალიანაც მოსაფრთხილებელი შენობების პირისპირ? ყველაზე მარტივი მათი პირობითად, რამ მსუბუქი კონსტრუქციით გადახურვაა; ასეთი ხერხიც ვიცით: გამაგრდება კუთხეები, დანარჩენი კი ისევე იქნება დატოვებული, როგორც დაგვხვდა – არის ამა თუ იმ ადგილზე ქვა, ხომ კარგი, თუ არა და – არა. პირველი გადაწყვეტა საკმაოდ ნათლად დროებითი ხასიათისაა, ამასთან, მომცრო ნაგებობებისათვისღა გამოსაყენებელი; მეორე – ესთეტიკურად ნაკლებად მომგებიანია, თვალისთვის შემაწუხებელი, ის ყოველთვის დაუბოლოვებელი, შემთხვევითი, ამდენად კი, წესრიგ-ნაკლული ჩანს და ასევე, სამუშაოს

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

გაგრძელების განწყობას აჩენს. ეტყობა, ამის გამოცაა ყველაზე გავრცელებული ბუდეებში ქვების დაბრუნება. არ შეიძლება არ დაეთანხმო ნ. ვაჩეიშვილს, რომ ამ მიდგომისას ყოვლთვის არის ხიფათი, „ძალიან შევიწროვდეს ძველი და „მოიგუდოს“, „ჩაკვდეს ახალში“. სავსებით გასაგებია მისი შეშფოთება ახლახან ხსენებული აკვანების ეკლესიის რესტავრაციის დროს თლილი ქვით გადამოსვის შედეგით – გარედან მაინც ძალზე მაღალხარისხოვანი ძველი ფრაგმენტები მართლაც ახალ მოპერანგებაში ჩაიკარგა და მშვენიერი ინტერიერი თითქოს ახლადნაგებშია „გამომწყვდეული“. გასაგებია ნ. ვაჩეიშვილის წინადადებაც, ქვის გამოყენების ნაცვლად „შეფარდებულად კონტრასტული მასალის მოხმობა, რომელიც... დაუბრკოლებლად წარმოაჩენს ძველს“, საამისოდ კი, ყოველ ჯერზე განხილულ იყოს მრავალფეროვანი მასალების (შუშა, ლითონი, აგური, ჩამოსხმა, ხე...) „მთელი კრებული“, თუმცა როგორც მეთოდის, ასევე მისი მაგალითის, ხით გადახურული მცხეთის წმ. ჯვრის მცირე ეკლესიის ცალსახა დადებითი შეფასების ერთმნიშვნელოვანი გაზიარება გამიჭირდება. ზემოგანხილული „ნაშთების“ შემთხვევაში, კვლავ ვიტყვი, ნებისმიერი ტექნიკა ჩემთვის წარმოსადგენია – გააჩნია, რამდენად დამაჯერებელი, გამართლებული იქნება დღევანდელი არქიტექტურა. მაგრამ ჩამოსახელებული მასალების შეთანხმიერება იმავ აკვანებასთან არცთუ შესაფერისად მესახება – რანაირად უშველის მათგან რომელიმე ამობდღვნილ კედლებს? რაც მცხეთის წმ. ჯვრის ეკლესიას შეეხება, როდესაც 15-ოდე წლის წინათ მისი შუა სადგომის გადახურვის საკითხი წამოიჭრა, მე თვითონაც ხის მოხმარების მომხრე გახლდით, რაკი ვერც მაშინ ვხვდებოდი და ვერც ახლა ვხვდები, სად უნდა ვიპოვოთ ისეთი ხუროები, ვინც ძველი ჯვრული კამარის შემონახულ კუთხეებს შესატყვისად გამოაგრძელებდა; ტლანქი თანამედროვე ნაჩორკნი კი, მათ ფიზიკურად თუ არ დააზიანებდა, თვალისთვის უსათუოდ „გააუჩინარებდა“ და ერთიანად დაარღვევდა ამ უძველესი სალოცავის მხატვრულ სახესაც და წყნარი ამაღლებულობის მისგან მიღებულ შთაბეჭდილებასაც. ოღონდ იმხანად მე ეს „შეფიცვრა“, ჯერ ერთი, მხატვრულად მოსაფიქრებელი მეგონა (ნახატის, ფერის, ფაქტურა-ტექსტურის მხრივ), მეორეც, დროებითი ღონისძიება. ახლაც მეჩვენება, რომ გადარჩენის „ღონედ“, რამდენიღაცა (გინდათ ასი!) წლით, უკეთესი საშუალების გამონახვამდე, ხით შემოჭედვა სავსებით დასაშვებია. მაგრამ როგორც მუდმივი ზომა ის, სულ ცოტა, თავიდან **მხატვრულ** გადააზრებას მოითხოვს, თორემ ახლანდელივით – ეს მეტადრე ჩრდილოეთი ფრთის „ღობისებრსა“ თუ „საშუშაბანდე“ აფიცრვას შეეხება! – ის იქაურობას, არა მგონია, დიდხანს შერჩეს.

გამოსავალი, იქნებ, ჩვენსავ ძველ ხუროთმოძღვრებაში იყოს საძიებელი. საამისო მინიშნებად მეგულება მე თბილისის ანჩისხატის დასავლეთი კედელი. ყველამ ვიცით, რომ აქ ორი გამოკვეთილი სამშენებლო ფენაა – დიდრონი ქვათლილებისა ქვემოთ, დაჩი მეფის დროისა და XVII საუკუნის, აგურისა, ზემოთ. სინამდვილეში მათ შორის კიდევ ერთი, მესამეც ჩნდება – მომცრო თლილი ქვებისა. ეს უტყუარად ვერ იქნება ზემოთკენ კვადრების ჩანაფიქრისმიერი შემცირება – ამ ფენაში ჯვრის ამაღლების რელიეფი მოხვედრილა, თავიდან სამხრეთი კარის შემამკობელი; შესაბამისად, ეს გვიანი აღდგენაა – არა მარტო ზომით მსხვაობარი, არამედ ზედაპირის ხასიათითაც. რუსუდან გვერდწითელის აზრით, ეს წყობაც XVII საუკუნეში გაჩნდა და მის გამოსაყვანად VI საუკუნის დასაწყისის ლოდები გადათალეს[22]. არც იმას გამოვრიცხავ, ეს რომელიღაც შუალედური „მეორედ აღდგენის“ კვალი იყოს, მაგრამ მთავარი სხვაა – ჩვენ ნათლად „ვკითხულობთ“ ორ, ცხადი საზღვრების მქონე შრეს, თან კი არც მათი უსიამო „შეჯახება“ ხდება – შეცვლილი რიტმი და – ჩანს, სხვაგვარად გათლით მიღწეული, – მეტი სიმსუბუქის შეგრძნება ერთდროულად გამოჰყოფს კედლის ამ მონაკვეთს და იგი უძველესთან თანხმობაში მოჰყავს კიდეც. რაღა თქმა უნდა, „ანჩისხატის“ შუასაუკუნოვანი განმაახლებლების მიერ ჩვენთვის დატოვებულ ამ „გასაღებს“ ყველგან და ყველაფერს ერთნაირად ვერ მოარგებ. ასე, სადაც ნაგებობა დუღაბოვან „ჩონჩხად“ ქცეულა მასზე დაჭდეული მოპირკეთების ბუდეებით, ვერც ქვების სიგრძე-განს შეცვლი და, შესაბამისად, ვერც წყობის სურათს. აქ მთავარი, საგულვებელია, ქვის დამუშავება და შერჩევა უნდა გახდეს (რასაკვირველია, ბუნებრივი მოცემულობის – თანაბარი გაფართოების კოეფიციენტისა და ჰიდროსკოპულობის – სრული დაცვით) – შეფერილობით, ტექსტურით განსხვავებულ-მოსახდენის ამორჩევა; ზედაპირისთვის სხვადასხვანაირი ხასიათის მინიჭება – სადღაც, ეგებ, ხაოიანობა მოუხდეს, სადღაც – გადაგლესით ნაკერების „გაქრობა“ და სიბრტყის „ბურუსისებრი“ გადამთლიანება. შეიძლება, საფიქრებელია, ხელოვნური ქვის მოსინჯვაც, რომელიც, როგორც ამბობენ, რაგინდარა ელფერისა და ფაქტურული თვისებებისა შეიძლება იყოს. სადაც კედლის ნაწილებია ამოსაყვანი – დიდი თუ პატარა, – შესაძლებლობებიც მეტია, სამოქმედო ასპარეზიც და, თუ გნებავთ, პასუხისმგებლობაც. ქვა-ქვა დასახატია ასაშენებელი მონაკვეთი, ცალკეული ფილების ზომა-მოყვანილობითურთ, ნაყშივითაა მოსაძებნი რიგები, მათი შეუღლება არსებულ წყობასთან და

[22] რ. გვერდწითელი, *„წმ. მარიამის“ ეკლესია თბილისში – ანჩისხატი,* თბ., 2001, გვ. 34.

ა. შ. გამოუსწორებლად, გულუბრყვილოდ იმედიანი ვარ, ალბათ, მჯერა კი, რომ აქ შემოქმედებით ძალთა მოკრებას თუ მივაღწიეთ, სასიკეთო შედეგიც არ დააყოვნებს და მეტი გაბედულებაც მოგვეცემა ისეთ ძეგლებს მოვკიდოთ ხელი, რომლებსაც თვალს ვარიდებთ. მაგრამ ამისი პირობათაგანი მექანიკური დამოკიდებულების დაძლევაა, რისიმე პასიურად დაკრობასა და შემოდგმაზე უარის თქმა[23].

ახლა რეკონსტუქციაზეც უნდა ითქვას – სრულსა თუ ნაწილობრივზე. პირველი ჩვენში, რამდენადაც ვიცი, მხოლოდ საგანგებოდ დაშლილი, ნამდვილად თუ ვითომ „ავარიული“ შენობების ჩანაცვლებითაა წარმოდგენილი. თუმცა არც კი ვიცი, მოერგება თუ არა ეს სახელწოდება იმ უცნაურ საქმიანობას, რაც ჩვენში ამ მიმართულებით დაახლოებით 30 წელია რაც დაიწყო. საფუძვლად მას, თუ ასე შეიძლება ითქვას, რესტავრაციაში „კონსტრუქტორების დიქტატია“ – მშენებელი წყვეტს დაზიანებულ ნაგებობათა ბედს, რადგან ძნელად „სამკურნალო“ შენობებზე დროისა და ძალ-ღონის დახარჯვას არსებულის დანგრევა და „ანაზომის მიხედვით ზუსტად იმისვე აგება“ ურჩევნია (1988 თუ 1989 წელს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა დაცვის სამმართველოს სამეცნიერო-მეთოდური საბჭოს სხდომაზე ეს მიამიტურად პირდაპირ ითქვა კ. აფხაზის – მაშინ კ. ლესელიძის – 36-ზე, იაგორ მაისურაძე – ალექსანდრე ხოჯაპარუხოვის ყოფილ ქარვასლაზე[24] და ამან იგი კიდეც გადაარჩინა). სამწუხაროდ, ყველამ კარგად ვიცით, ეს რასაც ნიშნავს – ნგრევით კი ანგრევენ, „ზუსტად გამეორებისა“ კი რა მოგახსენოთ – აგურის ნაცვლად რკინაბეტონისა თუ ბეტონისას აგიშენებენ, ზოგიერთი საერთოდ ქრება (ასე აღიგავა პირისაგან მიწისა ერეკლე II-ის მოედნის კიდეზე, სიმონ ბატონიშვილის ნასასახლარ ადგილზე, წმ. გიორგის კარის ეკლესიის წინ მდგარი მშვენიერი სახლი); ხოლო თუ ნაცვლად აიგო რამ, როგორც წესი, ის არც მთლად ისეთნაირია – მაგალითად ორი მოცულობა ერთად იქცევა (ასეა შავთელის ქუჩის ერთ, ოდესღაც მეტად საგულისხმო კომპლექსზე), ფართობიც იცვლება და ა. შ. იმაზე ხომ არავინ ზრუნავს, რომ „რეკონსტრუირებულს“ რამე მაინც შერჩეს უწინდელისგან – არც საშენი მასალა ხმარდება თავისი, არც ხის ელემენტები, არც რომელიმე ნაძერწი მოსართავი. ფასადების მორთულობის მთლიანად ჩამოთლა და მის ადგილზე ახლად ჩამოსხ-

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

[24] M. Mania, *Architectural Walks in Old Tbilisi*, Tb., 2008, გვ. 24.

მულის მიწებება ხომ დაუნგრეველ სახლებზეც ხდება და რაღაც უებარ წამლად ითვლება, ისევე როგორც ღიობებში ლითონის ჩარჩოების ჩაჭედება (ე. ი. მათი პროპორციების დამახინჯება!) და შიდა-გარე ზედაპირებზე ლითონის ბადეების მოჭიმვა. ვთქვათ, ეს კონსტრუქციული ილეთები მართლაც ეშველება სიმყარის და სეისმომედეგობის გაზრდას – რა ვქნა, ვერ დავიჯერებ, არ მოიძებნებოდეს სხვა ხერხი – უკეთუ თავს შევიწუხებთ და ყველაზე გაცვეთილს და გაჩვეულს არ ჩავებღაუჭებით. ისიც მესმის, რომ შეიძლება – თუ მოხერხებულობის, თუ, ისევ და ისევ, სიმყარის მიზეზით, – დავუშვათ, გააჩინო სარდაფი, იქ, სადაც ის არ ყოფილა, ჩააყოლო დამატებითი სეისმური სარტყლები ან რაღაც სხვა გამამაგრებელი კონსტრუქცია. ვერ გამიგია კი, რა მოსაზრებით არ ამოგვყავს შენობა მისსავ კუთვნილი აგურით, რატომ ვანადგურებთ (თუ სხვაგან მიგვაქვს?) კარებს, ხის სვეტებსა და რიკულებს, დაჭვირულ მოაჯირებსა და „ფარდებს“, თაბაშირის ორნამენტებსა თუ „ნიღბებს“. ამ დროს, ეს კი არა, წინააღმდეგ ფეხმოკიდებული აზრისა, „ტალახით ნაგები“ ძველთბილისური სახლები აგურებად ირღვევაო, რკინის ბადროებით, ბულდოზერებით, თუ რა ვიცი, კიდევ რით მათი, სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით, დალეწვისას კედლები დიდ-დიდ „ნაჭრებად“ მოდის ხოლმე (მაგ., ერეკლე II-ის მოედნის ზემოხსენებული სახლის მთელი სარკმლები თავისი მოჩარჩოებით) და გონივრული გაძღოლისას, დარწმუნებული ვარ, ასევე „პანელებად“ შეიძლებოდა მათი მართლაცდა რეკონსტრუქციისთვის გამოყენება, რომ აღარა ვთქვათ მოსართავების, საღი (ისინი კი არც ისე ცოტა იქნებოდა!) ნახარატევი და ნაჭედი შემადგენლების და ა. შ. „დასაწყობებაზე“, რაც უბრალოდ სავალდებულო უნდა ყოფილიყო (და უნდა იყოს!) და რის მოუგვარებლადაც ასეთ საქმეებს არც უნდა წაეპოტინო. ასეა თუ ისე, რასაც ჩვენში აკეთებენ, ან არც არის რეკონსტრუირება-კოპირება, ანდა თუ არის – მეტისმეტად ხარვეზიანი, ხოლო თუ მუშაობა სწორ კალაპოტში მოექცევა, მეტსაც მივაღწევთ და ყოველ ჯერზე ავთენტურობის რაღაც წილს მაინც შევირჩენთ, უკეთეს შემთხვევაში კი თითქმის რომ ანასტილოზს მივუახლოვდებით.

აი, გაისმა კიდეც სიტყვა „ავთენტურობა“ – ცნება, რომელსაც შელოცვასავით ვიმეორებთ სიძველისადმი უდიერების მოსაგერიებლად და რისამე გადმონახვის საჭიროების დასასაბუთებლად. თითქმის ყოველთვის მისი წარმოთქმა-დაწერისას ნივთიერი „ქსოვილის“ თავდაპირველობა-ოდინდელობა იგულისხმება, თუმცა ოციოდ წელია – ამას ხაზგასმით გვეუბნება, მაგალითად მ. პეტცეტი, – ის არა მარტო მატე-

რიალურს გულისხმობს, სხვა მხარეებსაც – თუნდაც, იმავ მ. პეტცეტის სიტყვისამებრ, „ღირსშესანიშნავი ადგილების ავთენტურ სულიერება“-საც[25]. ეს, რასაკვირველია, 1994 წლის „ნარას ავთენტურობის დოკუმენტს“ უკავშირდება და გვიღირს, ვგონებ, მასზე ცოტა ხნით შეყოვნება, ვინაიდან მასში, თითქოსდა, იმაზე მეტის ამოკითხვა შეიძლება, ვიდრე ჩვეულებრივ კეთდება და ვიდრე თუგინდ მ. პეტცეტი გვეუბნება. ზემოთ გაკვრით შევნიშნე, ეს ხელშეკრულება კონსერვაციის პრინციპების კრიზისის მიმანიშნებელია-მეთქი. დოკუმენტის მე-5 მუხლში ვკითხულობთ: „კულტურული მემკვიდრეობის მრავალგვარობა დროსა და სივრცეში არსებობს და ითხოვს პატივი მივაგოთ მათი სარწმუნოებრივი სისტემების ყველა ასპექტს. იმ შემთხვევაში, როდესაც კულტურული ღირებულებები თითქოსდა ერთი მეორეს არ ეთანხმება, კულტურული მრავალფეროვნებისადმი პატივისცემა მოითხოვს ვაღიაროთ ყველა მონაწილე მხარის კულტურულ ღირებულებათა მართლზომიერება“. აქედან გამომდინარე, მუხლ 11-ში ითქმის: „ამდენად, შეუძლებელია ღირებულებებსა და ავთენტურობაზე მსჯავრის გამოტანა მყარ კრიტერიუმებს დაეფუძნოს. პირიქით, ყველა კულტურისადმი ჯეროვანი პატივისცემა მოითხოვს, რომ კულტურული ობიექტების შესახებ განსჯა და მსჯავრის გამოტანა იმ კულტურულ კონტექსტში ხდებოდეს, რომელთაც ისინი მიეკუთვნება“. ვის შეუძლია – ქართველს ხომ მითუმეტეს! – კულტურული მრავალფეროვნების პატივმიგების საწინააღმდეგო თქვას რამე. მისი აღიარებაა ის ფუძეთ-ფუძე, რომელზედაც დგას და უნდა იდგეს ყოველნაირი ადამიანისმიერი შემოქმედების, მათ შორის ხელოვნების რაიმეგვარი განხილვა. ოღონდ: ნიშნავს კია ეს, რომ არსებობს ანდა **შეიძლება** არსებობდეს მრავალგვარი და მთლადაც ერთმანეთს შეწინააღმდეგებული ღირებულებები? იმასაც თავი რომ დავანებოთ, რომ „ღირებულება“ თავისი ბუნებით საყოველთაო უნდა იყოს და საპირისპირო ღირებულება ხომ სწორედაც მეორის გამომრიცხველი უნდა იყოს – როგორც ეს უნდა ვიგულვოთ ფრ. ნიცშესთან, რომელიც მის მიერ უარყოფილი, რელიგიურად ნახილვები ქვეყნიერების **ნაცვლად** მატერიალისტური, მარტოოდენ ფიზიკო-ბიოლოგიური კანონზომიერებებით მართული მსოფლხატის დასამკვიდრებლად „ფასეულობათა გადაფასების“ მოლოდინსა და ცდაში იყო. ასე არაა, რასაკვირველია, დღევანდელ რელატივისტებთან, რომელთა გათვალისწინებით წერენ „ნარას დოკუმენტის“ შემდგენელნი (საბოლოოდ ის რაჲმონ ლჲომერსა და ჰერბ სტოუველს გაუმართავთ), მათ

[25] მ. პეტცეტი, დასახ. ნაშრ., გვ. 46.

პლ◌ურალიზმს, რომლის მიღმა რაიმე პასუხისმგებლობაზე ხელის აღება იმალება, ამდენ სიღრმესა და პრინციპულობას ვერ „დავაბრალებთ“. რაწამს ამის საჭიროება გამოუჩნდებათ, ისინი მაშინათვე „ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებებზე“ აყვირდებიან ხოლმე. ამ დოკუმენტშიც, მე-8 მუხლში მათვე ჩაწერეს, ხაზს ვუსვამთო „UNESCO-ს საფუძველმდებელ პრინციპს... რომ ვინმე ერთის კულტურული მემკვიდრეობა ყველას კულტურული მემკვიდრეობა“ არისო. როგორღაა შესაძლებელი, ვინმე საკუთარის უარმყოფელ ღირებულებებს თავისად რაცხდეს? მეორე მხრივ, რანაირად შეიძლება ერთდროულად ყველა პატივდებდეს „სარწმუნოებრივი სისტემის ყველა ასპექტს“? თუ ასეა, პატივი მიეგება, ვთქვათ, კამბოჯურ კომუნიზმს, საზოგადოდ რომ არ ცნობს რაიმე მემკვიდრეობას ანდა, მაგალითად რიტუალურ კანიბალიზმს? პასუხად, ეჭვი არაა, მეტყვიან, ესენი ღირებული სრულიადაც არ არისო, მაგრამ ეს ხომ ისეთგვარად მოფიქრალთადმი უპატივცემლობა იქნება.

ჭეშმარიტება ისაა, რომ ღირებულებანი უნივერსალურია, მხოლოდ მათი **გამოვლინებანია** კულტურულ-სპეციფიკური და არეულობა მაშინ შემოგვეპარება, კონკრეტულ განსხეულებას ან, რაც კიდევ უფრო მძიმეა, ღირებულებებიდან აღმოცენებულ იდეალებს თავად უნივერსალურად თუ ჩავაგდებთ. აი, მაგალითად „დემოკრატია“ **არ** არის ღირებულება, რადგან ის მარტოოდენ ერთ-ერთი ნაირსახეობაა საზოგადოების წარმართვისა და, ალბათ, „სამართლიანობის“ ღირებულების განსახოვნებაა. ღირებულებათა ამნაირი რაობა, წარმოიდგინეთ, როგორც ეტყობა, დამწერთა უნებურად, საკუთრივ „ნარას დოკუმენტში“ შეიძლება ამოიცნოთ. მე-13 მუხლში წაიკითხავთ: „...მსჯავრი ავთენტურობის თაობაზე შეიძლება ინფორმაციის წყაროების დიდი ნაირგვაროვნებიდან გამომდინარე ფასეულობებს მიუკავშირდეს. წყაროთა ასპექტები შეიძლება მოიცავდეს ფორმას და ჩანაფიქრს (ინგ. design, ფრ. conception), მასალებს და ნივთიერებას (substance), გამოყენებასა და ფუნქციას, ტრადიციებსა და ტექნიკას, ადგილმდებარეობასა და მიდამოს (setting) და სულისკვეთებასა და გრძნობიერებას და სხვა შიდა და გარე ფაქტორებს“ (შდრ. ასევებ. მ. ფილდენი, ი. იოკილეტო, მსოფლიოს კულტურული მემკვიდრეობის ღირსშესანიშნავი ადგილების მართვის სახელმძღვანელო პრინციპები, II რედ., 1998, 3.3.5). ნუთუ შეიძლება ეს ყველაფერი სხვადასხვა **ღირებულებები** იყოს? თვალსაჩინო უნდა იყოს, რომ ეს ერთი ღირებულების, „ავთენტურობის“ სხვადასხვა გამოხატულებებია, რომელნიც სხვადასხვა კულტურაში სხვადასხვა თანაფარდობით და იერარქიული წყობით წარმოჩინდება.

ცხადია, ოდნავადაც არაა შემთხვევითი, „ავთენტურობის დოკუმენტი“ სწორედ ნარაში რომ დაიწერა – აკი პირველსავე მის მუხლში ითქმის, იაპონიის ხელისუფალთ მადლობა ეკუთვნითო იმ თავყრილობის მოწვევისთვის, რომელზეც მონაწილეთ „შეეძლოთ წინ დასდგომოდნენ საზოგადოდ გაზიარებულ აზროვნების წესს კონსერვაციაში და ეკა-მათათ თავისი თვალსაწიერის გაფართოების გზებსა და შესაძლებლობებზე, რათა კონსერვაციის პრაქტიკაში მეტი პატივი კულტურისა და მემკვიდრეობის მრავალფეროვნებას მივაგოთ“. საქმე კი ისაა, რომ, როგორც ცნობილია, თუ ევროპის სანახებში „ავთენტურობა“ ცალსახად ნივთიერ შედგენილობას მიემართება, იაპონიაში გუშინ დამზადებული ძელებისგან შეჭედილი ტაძარი VIII საუკუნისად იწოდება, რაკი მოყვანილობა-გეგმარებით და მასალის დამზადების და შენების წესით ზუსტად ისეთივეა, როგორც მისი ათობით წინამორბედი. მაგრამ განა შეიძლება ითქვას, დასავლურ-ევროპულმა ცნობიერებამ ფორმისა თუ ჩანაფიქრის ფასი არ იცისო ან კიდევ იაპონელებს არ ეძვირფასებათ ნამყოს მატერიალური სახსოვარნი? თქმაც არ უნდა, ეს ასე არ გახლავთ. შესაბამისად, საუბარი იმაზეღა გვაქვს, რომელ კულტურაში ამა თუ იმ ღირებულების, ამჯერად „ავთენტურობა“-„ნამდვილობის“ (ის, თავის მხრივ, საფიქრებელია, „ჭეშმარიტების“ უზენაესი ღირებულებიდან მომდინარეა) რომელი წახნაგი პირველობს. ქართველ სიძველეთმცოდნეთა და კულტურის შემსწავლელთა ერთი უახლოეს საკვლევთაგანი, აქედან, ისიც უნდა გახდეს, რას ნიშნავს „ავთენტური“ ჩვენი კულტურისთვის, ჩამოსახელებულ – იქნებ კიდევ რამ სხვაც აღმოჩნდეს, – მხარეთაგან რა არის **ჩვენთვის** უძირითადესი.

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

რა ხდება **სრული** რეკონსტრუირებისას? უწინარესად ამა თუ იმ გარემოს რამ მიზეზით დაკარგულ მოცულობას უბრუნებენ, რაიმეგვარად – ანსამბლურად, ასოციაციურად, სიმბოლურად... – ღირებულს. უმთავრესი აქ – ეს საცილო, ალბათ, არ იქნება, მდებარეობა, ზომები და დანაწევრებაა. ყველა ესენი ფორმა-ჩანაფიქრის ცნებაში თავსდება და, ამგვარად, რიგიანი განხორციელებისას, რეკონსტრუქციამ **შეიძლება** დააკმაყოფილოს ავთენტურობის ერთ-ერთი განზომილება. თუ ამას დაემატება თავდაპირველთა იგივეობრივი მასალები და მოშველიებული სამშენებლო ტექნიკა, ავთენტურობის ხარისხი კვლავ გაიზრდება. ასე რომ, ერთი რამეღა არის გარდუვალად სხვა – ნაგებობა ასწლეუ-

ლების წინ ნაცხოვრები კი არა, მათზე ბევრად გვიან დაბადებული ადამიანების ხელიდანაა გამოსული. რას ნიშნავს ეს, რას ცვლის, რა წილი აქვს ამასა და არა იმისმიერობას მხატვრულ ერთადერთობა-მთლიანობითობაში?

ამგვარ კითხვათა რკალში გზის გასაგნებად კიდევ ერთ სახელგანთქმულ მოაზრეს, XIX საუკუნის ერთ-ერთ ყველაზე გასმენილ და ნაყოფიერ ბრიტანელ მოაზრეს, ჯონ რასქინს (1819-1900) უნდა მივმართოთ. „კონსერვაციის ფილოსოფიაში“ ის უმთავრესად რესტავრაციის უარმყოფელადაა შესული და მისი შეძახილი – რესტავრაცია „ტოტალური ნგრევა“ არისო[26], „რადიკალური კონსერვაციონიზმის“ მომხრეთათვის საუკეთესო შთამაგონებელია. აქ არაა იმის ახსნის ადგილი, რომ ასეთი სიმძაფრე მნიშვნელოვანწილად იმდროინდელი აღდგენების თვისობრიობით იყო შეპირობებული – მათ მართლაც ბევრი რამ ღირებული ეწირებოდა. ვერც იმაზე გავაგრძელებთ სიტყვას, თუ რაა მისი მრწამსის ჭეშმარიტი სათავე, მოკლედღა ვახსენებ: ეს მისი მაშინდელი (მოგვიანებით მის ცხოვრებაში სხვაგვარი პერიოდებიც ყოფილა) ღვთისმოსაობაა, რომლის კვალად ხელოვნების საზომი ზნეობრივი ბუნებისაა – ოსტატის თავდადება საქმისადმი, მისთვის გაღებული გარჯა, ჭეშმარიტებას შეზიარებული და ღვთისადმი თავისუფალი მორჩილებით გამკვიდრებული რწმენით ამოძრავებულნი. სწორედ ამ რწმენიდან „გამოიყვანება“, რომ იმ გულანთებულის ნაკეთებს სხვას ვერ ჩაუნაცვლებ, არქიტექტურის „სიმართლე“ კონსტრუქციულობის არ-დაფარვაა და ა. შ. ჩვენს მსჯელობას მისი სხვა დაკვირვება მსურს მივუყენო – 1849 წლის იმ თხზულებაში, „შვიდი სანთელი არქიტექტურისა“, სადაც ამ წუთს მოყვანილი აზრებია მოტანილი, ასეთი რამ გაკრთა – „სრულყოფილი და უაღრესად ფაქიზი გამოყვანილობა“ (finish) კი არისო კარგი, მაგრამ შესრულება მაინც ჩანაფიქრ-კონცეფციას უნდა ექვემდებარებოდეს, ხელოვნების განვითარებისას მას წინ არც უნდა უსწრებდესო[27]. ორიოდ წელიწადში დასტამბულ მეორე სახელგანთქმულ წიგნში ჯ. რასქინისა, „ქვანი ვენეციისა“ (1851-1853), ეს ნააზრი მიახლოებით ასეთნაირად გაიშალა: წარმართულ ხელოვნებაში, კერძოდ, ბერძნულში, შემსრულებელი – მონა სრულყოფილად ასრულებს ზედმდგომის დავალებულს; შუა საუკუნეებში ქრისტიანობა აღიარებს ყოველი სულის ინდივიდუალურ ღირებულებას მისი რაგინდა იყოს არასრულყოფილებისას და გოთური ხუროთმოძღვრების სკოლებში დაბალ გონთა (inferior minds) ნაღვაწი შეწყნარებულია მისი არასრულყოფილებითურთ, საბოლოო

[26] J. Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*, London [წლის მითითების გარეშე], გვ. 203.
[27] იქვე, გვ. 160-161.

მთლიანობას კი არაფერი დაეწუნება. აღორძინების ხანა – ხელოვნების სრულქმნილობას მოითხოვს და ამით ღუპავს არქიტექტურას; ამ ხანას დიდი მოქანდაკეები და, მეტადრე, ფერმწერნი ჰყავს, მათზე ნაკლები ხელოსანი კი ასლისმკეთებლად იქცა, „რის სანაცვლოდაც სული დაკარგა“[28].

ვიზიარებ რა ჯ. რასქინის აღფრთოვანებას შუა საუკუნეების ხელოვნებით და კრიტიკულობას ევროპული რენესანსის, ვითარცა სულიერი მოვლენის, მიმართ, არა მგონია, ამ ეპოქის ნაშენი ასე ათვალსაწუნებელი იყოს. ამასთანავე, ცალკე აღებული **თვისებები**, ერთი მხრივ, მედიევალური, მეორე მხრივ, რენესანსულ-პოსტრენესანსული ხუროთმოძღვრული მორთულობისა, საკამათო არ უნდა იყოს: შუა საუკუნეების მქანდაკებელ-მეჩუქურთმენი ბევრად მეტად იყვნენ „მიშვებული ნებასა“, ვიდრე მერმინდელი სკულპტორები და დეკორატორები – ხელწერისმიერი თუ ფორმგანცდითი სხვაობები ადრე ბევრად აშკარად ცხადიყოფა და ეს, მართლაც, არ ლახავს ერთიანობას, მაშინ როდესაც მოგვიანოდ ეს უკანასკნელი თვალსაჩინო დეინდივიდუალიზაციით მიიღწევა. ესეც კია: დაპირისპირება ზედმეტადაა გამკვეთრებული – „ახალი დროის“ წინათაც, დასავლეთში თუ ჩვენს მშობლიურ სამხრეთ კავკასიაში, ძალიანაც იგრძნობა წარმმართველი გამძღოლის წვლილი – უამისოდ ვერც კომპოზიციური გამართულობა გვექნებოდა და ვერც შინაარსობრივი დატვირთულობა; ასევე არც XV-XVI საუკუნეების ნაშენობაში გამქრალა ხელისმიერი სხვაობები, საუბარი, ცხადია, მეტ-ნაკლებობაზეა და არა აბსოლუტურ სხვადასხვაგვარობაზე. ოღონდ ახლა ყველაზე საყურადღებო ისაა, რაგვარად აისახა მომდევნო დროის მეთოდოლოგთა ნააზრში შენიშნული ნაირგვაროვნება. XIX საუკუნის ბოლოსკენ იტალიელმა კამილლო ბოიტომ (1836-1914) შეიმუშავა სამგვარი მიდგომა სამი ჯგუფის ძეგლთადმი – ა. ანტიკური, არქეოლოგიური ღირებულების მქონე ნაშთები არსებულის შენარჩუნებით უნდა ყოფილიყო დაცული („არქეოლოგიური რესტავრაცია“); ბ. შუასაუკუნოვანი, ცხოველხატული იერით გამორჩეული ნაგებობები შესაკეთებელ-საკონსოლიდაციო არისო, ზოგჯერ ძველის ჩანაცვლებითაც, ოღონდ ისე, რომ ხელნახლებობა არც ეტყობოდეს („ცხოველხატული რესტავრაცია“); გ. არქიტექტურული მშვენიერებით აღბეჭდილი ნაგებობები უშვებს ორიგინალური ფორმების შეცვლას („არქიტექტურული რესტავრაცია“) – აქ ეს უფრო ადვილიაო. უკანასკნელი ნებადართული

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

რატომაა, ამ დაყოფის გამზიარებელი გუსტავო ჯიოვანნონისგან (1873-1947) ვტყობილობთ – იმიტომო, რომ XVI საუკუნიდან მშენებლობა ტექნოლოგიურად სრულყოფილია, ამდენად კი, იოლია მისი რეპროდუცირებაც[29]. სხვაგვარად თუ ვიტყვით, მოგვიანოდ ინდივიდუალური გადახვევების უქონლობა შესაძლებელს ჰყოფს იმიტირებას: რაც პირად-პიროვნულის ბეჭედს არ ატარებს, ასლისგან დიდად ვერ განსხვავდება.

საფიქრებელია, ეს დაკვირვებები მართლაც შეიძლება განზოგადდეს – რაც ნაკლებია შემქმნელისმიერი, ინდივიდუალობით განსაზღვრული, რაც მეტია სტერეოტიპულობა, დაყალიბებულობა ან დაყალიბებულობისმაგვარობა (მაგ., განმეორებადი, დადგენილი ანტიკური პროფილები, მარტივი, ცალსახად ერთნაირი – მაგ., ბურთისებრი, კუბური...), მით უფრო მცირეა საშიშროება არსებრივად შეიბღალოს უწინდელი მონაფიქრი. ამგვარი მოსაზრებებით უფრო ადრეც ხელმძღვანელობდნენ, მაგალითად მაშინ, როდესაც 1817-1823 წლებში რაფფაელე შტერნმა (1774-1820) და ჯუზეპპე ვალადიემ (1762-1839) რომში ტიტუსის სატრიუმფო თაღი[30], ხოლო 1854 წელს ვინმე გალატოზმა არქიმანდრიტ ტარასის (ალექსი-მესხიშვილი) მეთვალყურეობით ქვათახევის ტაძარის სარკმელთა საპირეები[31] ზოგადი პროფილების მიმსგავსებით, ოღონდ კვეთილობის გარეშე აღადგინეს. ამდაგვარსავე გზას დაადგნენ, მაგალითად 1944 წელს დაქცეული მცხუნხენის საკათედრო ღმრთისმშობლის ტაძრის (1468-1525) განმაახლებელნიც – გოთური კამარა კი გადაიყვანეს, მოურთველად კი, და შედეგი, ისე ჩანს, რიგიანია[32]. ჩვენს სინამდვილეში შეიძლება ამავე ყაიდის „უპიროვნო“, არა იმდენად შემსრულებლის, რამდენადაც დამგეგმავ-არქიტექტორის, მათი მოდელის (ინდივიდუალურიც სწორედ ისაა) მომფიქრებლის ნებით განსაზღვრულ ელემენტებად მივიჩნიოთ და დაკარგულებსა და დამპალ-გამოფიტულებს – არამც და არამც „ჯანმრთელთ“! – ჩავუნაცვლოთ გამოჩარხული ან კიდევ მარტივად დანაკვთული ხის შემადგენელნი – სვეტები, რიკულები, ალათები, კარები, კოჭები... იგივე შეიძლება ითქვას სხმულ მოსართავებზე – თუ საფასადოზე, თუ შიდაზე, – ანუ მარტივ მოძერწვაზე (მაგ., ჭერს შემოყოლებული კოზმიდები). შესაძლოა, სწორედ ამგვარი ფორმებით „აწყობის“ გამო „აკეთებს თავის საქმეს“, ე. ი. შესაბამის უბანს ხასიათს უნარჩუნებს ერთი ჩვენებური უადრესი რეკოსტრუქცია თუ ასლი (რადგან გამოყენებული მასალა პირვანდელს არ იმეორებს) –

[29] J. Jokilehto, დასახ. ნაშრ., გვ. 202, 222.
[30] იქვე, გვ. 84-85.
[31] ვ. ბერიძე, *ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია*, თბ., 2014, ტ. 2, გვ. 134.
[32] M. Inhof, T. Kunz, Deutschlands Katedralen, Petersberg, 2008, გვ. 276-279.

სახლი რ. თაბუკაშვილისა და შ. მესხიას ქუჩების გადაკვეთაზე (თუმც უკეთესი იქნებოდა აქაც ძველი რაღაც ოდენობით მაინც შემოენახათ)[33]. სხვათა შორის, საკვირველი კია, მაგრამ „არაინდივიდუალურ“-„ინდივიდუალურის“ სხვაობისადმი ფრიად ცნობილი „კონსერვაციონისტები“ ზოგჯერ ნაკლებ მგრძნობელობას იჩენენ – გემახსოვრებათ ჩ. ბრანდის განწესებული, მთლიანობის ასაღორძინებლად თავად ფრაგმენტს დაკვლეულის გარდა, სანდო წყაროების ინფორმაციაც არისო გამოსადეგი. რას შეიძლება ნიშნავდეს ეს, ნახავთ სერ ბერნარდ ფილდენის, ერთ ხანს „კულტურული მემკვიდრეობის შენარჩუნებისა და რესტავრაციის შესწავლის საერთაშორისო ცენტრის“ (რომი) დირექტორის, წიგნში „ისტორიულ შენობათა კონსერვაცია“, რომელზედაც ითქმის, ეს არისო „სახელმძღვანელო... არქიტექტორებისათვის, შემმოწმებელთა და მშენებელთათვის“ და „ბრანდის მიერ დასურათხატებულ კრიტიკულ მიდგომასა და მეთოდოლოგიებს“ ასახავსო[34]. აქ „კარგი ხელობის“ ნიმუშად მოწვდილია, მაგალითად ნორვიჩის კათედრალის კარიბჭეზე დაშლილის ნაცვლად ორნამენტული რელიეფის ასლის დამზადება (ზედ კედელზე!) 1820 წლის ჯ. ს. კოტმნენის გრავიურის მიხედვით[35]. რეკონსტრუქციასთან მიმართების პარადოქსულობა, თავის დროზე, მთელი სიგრძე-განით დამანახა 1990-იან წლებში „კონსერვაციის ფილოსოფიაზე“ ცნობილი ჟორკელი პროფესორის, პიტერ ბჲერმანის თბილისში წაკითხულმა ლექციამაც. თავისთავად, ის ვრცლად უბნობდა რისამე უბრალოდ გულვებულის შემოტანის დაუშვებლობაზე, ამას კი მიაყოლა, სხვებთან ერთად, XVII საუკუნის ინგლისური სამონადირეო სახლის ამბავიც. ის არცთუ ურიგოდ ყოფილა დაცული, ერთიღა დაჰკარგვოდა უკვალოდ და უნახაზ-უნახატოდ – ერკერი, სადაც მონადირეები დგებოდნენ და ელოდნენ, როდის მოლალავდნენ მარეკნი ირმებს ან მისთანებს. მართა-

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

[34] J. Jokilehto, დასახ. ნაშრ., გვ. 241.

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

ლი გითხრათ, დასკვნად ველოდი დანანებას, ესაო და ასეც ხდება, ვერაფერს გავხდებით ხოლმეო... ნურას უკაცრავად! სულ სხვა რამ ითქვა – საცოდაობა იქნებოდა, ნაგებობა ასე დასახიჩრებული დარჩენილიყო და ამდაგვართა მიმსგავსებით რეკონსტრუირება მოვახდინეთო... ვინმეს ნიშნს როდი ვუგებ, ესღაა: ამ არათანმიმდევრულობამ კიდევ ერთხელ მაგრძნობინა, რაოდენ უიმედოა რიგორისტული კონსერვაციონიზმი...

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

ახლა კი დროა საქართველოში ნაწილობრივი რეკონსტრუქციის პრობლემას მივუბრუნდეთ. ნ. ვაჩეიშვილის კლასიფიკაციაში ის არ გაინიხილება, როგორც ასეთი, ეს სახესხვაობა ძეგლთადაცვითი მუშაობისა მომეტებულად შელახული შენობების წრეში მოიაზრება. თავად მათ იგი ორ ქვეჯგუფად მიმოიხილავს. პირველში მოქცეულია ისეთი შენობები, რომელნიც „ახლო წარსულში დაინგრა და არსებობს მრავალრიცხოვანი ფოტომასალა, ანაზომები და ცოცხალი მახსოვრობაც“ (დავსძენ კიდევ – ორიგინალური მასალაც) და რომელთა „კონსერვაცია“, მისი მოსაზრებით, მიზანშეწონილი არაა. უნდა ითქვას, რომ ამ

[36] J. Jokilehto, დასახ. ნაშრ., გვ. 95. განსაკუთრებული ფასი ასე გაგებულ რეკონსტრუქციებს ანსამბლების შესანარჩუნებლად აქვს. სხვათა შორის, ზოგ შემთხვევაში ისიც საკამათო იქნება, განადგურებული შენობის ზომები და მოხაზულობა გავიმეოროთ – არსებული მაგალითები საკმაოდ იმედისმომცემი ჩანს. ცხადია, სხვაფრივაც აქ „ნოვაციების“ ასპარეზი მაინცდამაინც დიდი ვერ იქნება (იხ. მაგ., როთენბურგი – II მსოფლიო ომის დროს განადგურებული განაშენიანების 40%-ის შევსება მასშტაბისა და მოცულობის გამეორებით მოხდა, თუმც აღადგინეს გალავანი და გადამწვარი ქალაქის სახლი – Michael Knappe, Rothenburg ob der Tauber als Inbegriff des deutchen Mittelalter, in: *Europäische Städte in der Stauferzeit, Schwäbisch* Gmünd, 2014, გვ. 91).

ნიშნით კატეგორიზაციას ყველა არ მიიღებდა, დანგრევის ხნოვანებას „შემამსუბუქებელ გარემოებად“ არ ჩააგდებდა – ამის სამტკიცად საკმარისია ის შეფარული გაღიზიანება, რომლითაც ლაპარაკობენ „პროფესიონალები“ სულ ახლად დაშავებული ნაგებობების (მაგ., ვენეციაში თეატრის „ლა ფენისე“ – დაიწვა 1991 წელს – ის საზოგადოების მოთხოვნითაა „რეპლიცირებული“) რეკონსტრუქციაზე[37]. ისე, სახელდობრ ნ. ვაჩეიშვილის მოყვანილი ნიმუშები – 1991 წლის მიწისძვრით დანგრეული რაჭის ეკლესიები – მრავალძალის წმ. გიორგი და კორტის კვირიკეწმინდა, – მდურვას, ალბათ, არც გამოიწვევდა, რადგან აქ, დიდწილად, ანასტილოზი იყო ჩასატარებელი. ვერკი ვიტყვი, ყველაფერი რიგზე ყოფილიყოს – მაგალითად კვირიკეწმინდის პროექტი აშკარად ვერ იყო ჯეროვანი პასუხისმგებლობით გაფიქრებულ-გაკეთებული და მას არც „ჩვენი ძველებისადმი“ სათანადო პატივისცემა ეტყობოდა, კიდევ მეტი, მათი ნაკეთების „შესწორების“ გაზრახვაც კი... რაც მრავალძალს შეეხება, აქ რეკონსტრუქცია იქნებ არც ყოფილიყო ერთადერთი და საუკეთესო გამოსავალი. როგორც ვიცით, ის ორფენოვანია – მისი დღევანდელი საკურთხეველი X-XI საუკუნეთა მიჯნის ცალნავიანი ეკლესიაა, მას კი XIX-ის ბოლოს „თავისუფალი ჯვრის“ სახის გუმბათოვანი ნაგებობა მიადგეს, რამაც პირველის დასავლეთი ბოლო შეიწირა. მიწისქვეშა ბიძგებმა ძირითადად XIX საუკუნის მონაშენი ჩამოშალა, ამან კი რესტავრატორებს აზრი გაუჩინა, მოდით მრავალძალს შუასაუკუნოვანი სახე დავუბრუნოთო. ეს იმთავითვე სათუო ჩანდა, რადგან პირვანდელი ტაძრის ყველა მონაცემი, ცხადია, ვერ გვექნებოდა, თან კი ამ შეთავაზებამ ადგილობრივი მკვიდრნი ააღელვა, რადგან გვიანდელს შეჩვეულნიც ხომ იყვნენ, ამასთან ერთად კი, ადრეული ნაგებობა ფართობის სიმცირითაც ვერ „მოემსახურებოდა“ უცნობილესი სალოცავის ხატობაზე მოსული ადამიანების სიმრავლეს. სწორედ, ასე ვთქვათ, „მომხმარებლის“ ნებამ დააჩქარა გადაწყვეტილების მიღებაცა და ტაძრისთვის XIX საუკუნის იერის მინიჭებაც. ეგების, აქ უფრო შესაფერისი „ახალი მთლიანობის“ შექმნა ყოფილიყო, მასში X–XI საუკუნეთა ფენის ხელახალი „შენაწევრებით“ და XIX-ის ღირსშესანიშნავი რელიეფების დატანებითაც. ალბათ, კარგი იქნებოდა ამ ჯგუფში მაშინვე დაღუპული ჯრუჭის ტაძარიც ჩაგვერთო. კაცმა რომ თქვას, აქაც საფუძველში ანასტილოზი იქნება, მაგრამ ნგრევის მაღალი ხარისხი, მრავალშრიანობა და ა. შ. აქ ტექნიკურისა და ფინანსიურის გარდა, მეთოდურ სირთულეებსაც წარმოქმნის, თუმც, ზემორე განსჯის კვალობაზე, არცთუ ვერდასაძლევს.

[37] იქვე, გვ. 314

მეორე ქვეჯგუფი, ნაგებობები, რომელნიც „დიდი ხნის დანგრეულია და... დაკარგული გვაქვს არსებითი და მოზრდილი დეტალები“, კიდევაა დახარისხებული – აქ, მაგალითად ერთადაა ზემოდასახელებული აკვანება და მცხეთის წმ. ჯვრის მცირე ტაძარი და ისეთი ძეგლები, რომელნიც ჩ. ბრანდისთან „ნანგრევებსაა“ გატოლებული (არ ვიცი, რამდენადაა აქ მოსატანი მათ მითვლილი საორბისისა ან ქვემო ქართლის ვანათის ნაეკლესიარები) და ახალ მთლიანობაშია მოსაქცევი – რაც, საფუძველში, მისაღებია. ჩვენთვის კი ახლა მთავარი იმ რიგის შენობებია, რომელთა მიმართ ნ. ვაჩეიშვილი ნამემკვიდრევისა და თანამედროვეს „ურთიერთშემსჭვალვაზე“ გვესაუბრება. მას ჰგონია, რომ თუ, დიდი დანაკარგებისას, ახალი მასალით მომცრო ნაგებობისთვის ძველი სახის დაბრუნება ჩაკლავს თავდაპირველ-ფასეულს, გამორჩეულად დიდი მასშტაბის ნაწილებდაკლებულ ნაგებობებში ამასვე ძალუძს „გამოხატული სახოვანება“ მოგვიტანოს. ოღონდ ეს არ შველის უკვალოდ გამქრალის „დაბრუნებას“ და აქ „ღონედ უღონობისა“ ახალი მასალების და კონსტრუქციების მოხმობა, ძველ-ახლის ურთიერთშეწონა – ე. ი., სხვაგვარად თუ ვიტყვით, შესაძლებლობის ფარგლებში რეკონსტრუქცია – ხდება, ხოლო სადაც ეს აღარ გამოდის, „დასრულება“, „ახალი მთლიანობითობის“ შექნა შემოდის. ზემორე განსჯის კვალდაკვალ ნ. ვაჩეიშვილის ნაფიქრი ასე გარდაითხრობა: მარტივი აღნაგობისას ჩანაფიქრის ავთენტურობა ბევრს ვერაფერს გვშველის, ის ვერ „ერევა“ ახლანდელის მოძალებას; უჩვეულო, დიდი გაქანების სივრცით-მოცულობითი კონცეფციის – როგორც ასეთის! – ავთენტურად, თუნდაც მნიშვნელოვანწილად სულ სხვა ნივთიერი მასალით „აღწარმოებისას“ თავისთავად ჩანაფიქრის „გაცოცხლებაც“ უკვე ღირებული რამაა. ხოლო სადაც მისი ცხადლივ, მეტიც, უეჭველობით, განჭვრეტა არ ხერხდება, მას დღევანდელი შემოქმედება უნდა შევაწიოთ, ისეთი „ახალი მთლიანობითობა“ გავაჩინოთ, რომელშიც „ძველი“ ისევ წამყვანი, „პირველი ხმის“ მთქმელი იქნება. საამისო მაგალითად, – და ეს არცაა საკვირველი, – ქუთაისის ღმრთისმშობლის მიძინების სახელობის, ე. წ. „ბაგრატის ტაძარი“ სახელდება, რომელზედაც მცირეოდენი აქაც უნდა ითქვას. 2012-2013 წლებში რამდენჯერმე მომიწია აღმენიშნა, ავიკრძალე-მეთქი, იმაზე ფიქრი, მომწონს მისი აწ უკვე არსებული სახე თუ არ მომწონს – რადგან ეს ისევე არაფერს ცვლის, როგორც ის, მომწონს თუ არა, თუგინდ, როსტომ მეფის მიერ XVII საუკუნეში ანაგები მცხეთის „სვეტიცხოვლის“ ტაძრის გუმბათი. საკითხავი ერთადერთია – სწორია თუ მცდარი თავად გადაწყვეტის გეზი, სხვა ყველაფერი კი

კიდევ მრავალი წელი, საფიქრებელია, ყოველთვისაც სადაო და სადავიდარაბო იქნება.

ქუთაისის კათედრალის უკანასკნელ რეკონსტრუქციაზე მრავალწლიანი, განსაკუთრებული სიმწვავით ზემოხსენებულ წლებში წარმოებული კამათი, სამწუხაროდ, იმდენად გახლდათ პოლიტიკური ვნებათაღელვით გაზავებული, რომ, ეგებ და, ათი კაციც კი არ ყოფილა მართლაც ხუროთმოძღვრების თავსატეხით შეფიქრიანებული. ამ გულწრფელმა „მონაღვლეებმა“ კი ვერ შევძელით ისეთი საბუთიანობის მომარჯვება, საზოგადოება კი არა, ერთმანეთი რომ დაგვერწმუნებინა. მთელი ამ სჯისა თუ მითქმა-მოთქმის არააკადემიურობის ერთი მაჩვენებელთაგანი ისიცაა, რომ მის მსვლელობაში ერთსულოვნად მოწონებულად იხსენიებდნენ პროფ. ვახ. ცინცაძის და მისი მოწაფეების და მათი გამძღოლის, საამდროოდ უკვე გარდაცვლილი ვანო გრემელაშვილის ნაღვაწს. არადა, წლების განმავლობაში საყვედური უფრო მეტი გაისმოდა, ვიდრე შექება და მე თვითონაც წამცდენია სამდურავი. ედავებოდნენ კი ბ-ნ ვახტანგს, მერე და მერე კი მის მოწაფეებსაც ზუსტად იმასვე, რასაც ბოლო პროექტს – მეტისმეტ ჩარევასა და ავთენტურობის დაცოტავებას. სრულიად ობიექტურად 1940-1980-იანი წლების სამუშაოების და შემდგომ ტაძრის დასრულების შედეგად[38], **ნივთიერად** ახალი თვალსაჩინოდ მეტობს ძველს, რაც – თუ მხედველობაში XI საუკუნის ხელობის აღმატებულებასაც მივიღებთ! – მრავალთ დაუკმაყოფილებლობის, მეტიც, უკმაყოფილების შეგრძნებას უღვივებს. მეორე მხრივ, XIX საუკუნის ბოლოსა თუ XX-ის პირველი ნახევრის ფოტოსურათებს გულდასმით თუ დავათვალიერებთ, ნათელი გახდება, რომ ნაგებობაზე, სადაც ზედა-ნაწილ-ჩამონგრეულ ძველ კედლებზე თავდაპირველი წყობა „ლაქებად“ შუა წელზე შერჩენილიყო, არსებული ბუდეების ამოვსება და სიმაღლის წამატება, არსებითად, **საკონსერვაციო** ღონისძიება გახლდათ, ვინაიდან უამისოდ აქ ყველაფერი უსათუოდ ჩამოიშლებოდა. ამ გამაგრების შემდეგ კი გამოგვივიდა „ხელოვნური ნანგრევი“, რომლის დაზიანება, თანაც, არ შეწყვეტილა და ისიც რა საცილოა, ყოველი მომდევნო „შეკეთება“ ავთენტურის კიდევ და კიდევ მოკლებას გამოიწვევდა. ვგონებ, ყველას ესმოდა, რომ ადრე თუ გვიან უნდა დამდგარიყო „ბაგრატის ტაძრის“ გადახურვის საკით-

[38]ამ, შემდგომ საფეხურს ვ. ცინცაძე აღარ მოსწრებია, მაგრამ სრული რეკონსტრუქციის მის მიერი ნახაზი და ტაძრის ბოლომდე აშენების იდეის მხარდაჭერა მისი ქვრივის, თავადაც ცნობილი არქიტექტურის ისტორიკოსისა და ძეგლთადამცველის, ქ-ნი რუსუდან მეფისაშვილის მხრიდან მაფიქრებინებს, – ეს ადრეც დამიწერია, – რომ ასეთი გადაწყვეტილება ბ-ნი ვახტანგის ნების საწინააღმდეგო არ უნდა ყოფილიყო.

ხი და სამსჯელო ისღა იქნებოდა, რაგვარად. ამასობაში დაგროვდა დიდძალი, შეიძლება ითქვას, ქართულ სინამდვილეში უმაგალითოდ ბევრი ნაკვლევი და, ბოლოს, მოიძებნა მყარი მონაცემებიც (ფრაგმენტები) გუმბათ-გუმბათის ყელის პირვანდელი სახის აღსადგენად, რამაც, ბაგრატ III-ის გალატოზთა გამოყენებული სიგრძის ერთეულის დადგენასთან ერთად, თითქმის გამორიცხა რაიმე მძიმე ცდომილება. უპასუხოდ რჩებოდა – და დარჩება კიდეც ჟამთა აღსასრულამდე! – მარტოოდენ ტაძრის დასავლეთ მკლავთან დაკავშირებული კითხვები, როგორიცაა გრძივი კედლების შიდა და გარე გაწყობა, პატრონიკენის გეგმარება, მათი აღმოსავლეთი კედლის ღიობებით დანაწევრება, თაღთა მოხაზულობა და ა. შ. მიუხედავად ამისა, მაინც შედგა ტაძრის სრული რეკონსტრუქციის პროექტი, საბოლოოდ კი უცილობლად გამორკვეულის (სამი მკლავი და გუმბათი) რეკონსტრუირება (საბოლოო ვერსია ვ. გრემელაშვილის ჯგუფისა) გადაწყდა, ხოლო დასავლეთი მკლავის პირობითი ფორმებითა და ახლანდელი მასალით აგება (არქიტ. ანდრეა ბრუნო).

უნდა ჩაითვალოს თუ არა მცდარად ასეთი კონცეფცია? რეკონსტრუირებული ნაწილი უთუობით გვიყენებს თვალწინ X-XI საუკუნეთა გასაყარის ხუროთმოძღვრის სივრცითსა თუ მოცულობით ჩანაფიქრს, მის მიერ მოაზრებულ ფასადთა დამუშავებას და ა. შ.; შენახულია ყოველივე ძველი და ღირებული (არა მგონია, რაიმე წონა ჰქონდეს აღშფოთებას ბაზისებში ღრმულების ჩაბურღვის, კედლებში ახალი კონსტრუქციების ჩამაგრების და ა. შ. თაობაზე – თუ არის, ნეტავ, ქვეყნად აღდგენილი ნაგებობა, სადაც ფიზიკურ „სხეულს“ საზოგადოდ არ შეხებიან? ან იქნებ – ჩვენში არის?); არაა წაბაძული რაიმე ინდივიდუალურად-ვერგანმეორებადი; მხოლდღა – სავარაუდო მონაკვეთები არა-მიბაძველობითად, თანამედროვე, თუმც არცთუ ძალიან „შემტევი“ არქიტექტურითაა მოტანილი. ზემოთაც მოგახსენეთ, ვის რა მოუვა აქ თვალში, ვის რა, ან, პირიქით, ვინ რის გამო აიმრიზება – ეს სულ სხვა რამაა, ისევე როგორც ცალკეული დეტალის (მაგ., გუმბათის კონუსის ფერი) ავ-კარგი. მეჩვენება, რომ ის ვარგისია, როგორც ერთგვარი **მოდელი**, რომელსაც შეგვიძლია რაღაცწილად სხვა საპროექტო წინადადებები „მივაზომოთ“ კიდეც. ამაზე ახლავე მოგახსენებთ, მანამდე კი იმასაც ვიტყვი, რომ გამოხატულ მეთოდურ ხარვეზად აქ გუმბათ-კამარების „არამოცილებადობა“ თუ დასახელდება და ესეც – საბედნიეროდ თუ სავალალოდ! – დამგეგმავ ჯგუფს ვერ დაბრალდება. სულ პირიქით, პროექტი ითვალისწინებდა მსუბუქ, სურვილისამებრ დაშლად (არა „დროებით“, როგორც მაშინვე ითქვა და რამაც იდეისადმი უნდობლო-

ბა გააჩინა) ლითონის კონსტრუქციას, ხელოვნური მსუბუქითვე ქვით შემოსილს. მოსალოდნელია, განხორციელებისას ამ მონაგონის დაზუსტება-გაუმჯობესება მომხდარიყო – მაგალითად გამოიძებნებოდა საშუალება ამ „ჩონჩხზე“ გადარჩენილი ქვების მიმაგრებისა, გაიზრდებოდა მისი მდგრადობა და სეისმომედეგობა და ა. შ. მაგრამ საქმე აქამდე არც მისულა – რამდენიმე ადამიანის უწადინობით და ჩარევით, პროექტანტებს მოუხდათ გადაემუშავებინათ პროექტის კონსტრუქციული ნაწილი და ის კირ-დუღაბისა და ქვისთვის გადაეანგარიშებინათ – ამან გამოიწვია დიდძალი ბეტონის ჩასხმა (რაც, მართალია, ისე „გამანადგურებელი“ არ არის, როგორც მავანნი იტყოდნენ, რადგან კედლებს ზოლოვნად გასდევს, სასურველად კი ვერასგზით ჩაითვლება) კედლების ხისტი არმირება და ა. შ. რაც შეეხება ა. ბრუნოს, მის აშენებულ მონაკვეთს ამ კუთხით არაფერი დაეწუნება – თუ ტაძარმა ის არ „იგუა“, ქუთათურებმა თუ საერთოდ ქართველობამ არ შეიწყნარეს, ის მოიხსნება – იმედია, მაშინღა, როდესაც ხელთ უკეთესი რამ გვექნება[39].

ნ. ვაჩეიშვილი აქვე აწყურის ღმრთისმშობლის კათედრალსა და კუმურდოს მაცხოვრის საეპისკოპოსო ტაძარსაც ახსენებს. ისინი დიახაც ამავ რიგისაა, რამდენადმე მსხვაობარი კი. აწყურის კათედრალი „ბაგრატის ტაძარს“ იმით არა ჰგავს, რომ მისი გამართული – არა-ჰიპოთეტური! – რეკონსტრუქცია ქაღალდზეც კი შეუძლებელია – მთელი ზედა ნაწილი აქ ვერასდროს დასაბუთდება. ასე რომ, ეს თუმც ზომა-მოცულობით დიდრონი, მაინც „ნანგრევია“ ჩ. ბრანდის აზრით, შესაბამისად კი, აქ მხოლოდღა „გასრულება“, ახალი მთელის შექმნა თუ ხელგვეწიფება. ამ მიზეზით ის, რაც ახლა კეთდება აწყურში რეკონსტრუქციად (მიღებული საზრისით), ვფიქრობ, ვერ ჩაითვლება – ეს ძველი ნაშთის მომცველი ახალი ნაგებობაა და მას იმაზე შეიძლება ვედავოთ, რომ ის – გაიხსენეთ ჩ. ბრანდის განსაზღვრება! – არაა საკმარისად გამოკვეთილად „ახლებური“, მეტისმეტად „ძველ-ტაძრობას“ ასახიერებს.

კიდევ უფრო რთულია კუმურდოს ტაძრის ვითარება. აწყურისგან განსხვავებით და ქუთაისის კათედრალის მსგავსად, არსებული ფრაგმენტი აქ, ძირითადად, შეგვაგონებს ოდინდელ „მთლიანობითობას“, გამომსახველობასა და მხატვრულ ღირსებასაც ინარჩუნებს. სწორედაც მათი გასიგრძეგანება გვიმხელს, სავსებით შეუძლებელი რომაა თეორიულად (ანალოგიები და ა. შ.) ჩვენდა სავალალოდ დაკარგული ნაწილების – პატრონიკენის (უწინარესად აქაც – მისი აღმოსავლეთი

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

კედლის) და, მეტადრე, გუმბათ-გუმბათის ყელის მეტ-ნაკლები დაზუსტებით წარმოსახვა. უცნაური სახელის პატრონმა ხუროთმოძღვარმა საკოცარმა ყველაფერი რაც გააკეთა – უჩვეულოა, გამონაკლისი – გეგმარება-აგებულებაც, ფასადების კომპოზიციაც, მორთულობაც (მარტო საკურთხევლის სარკმლის მოჩარჩოება რადა ღირს! არის კი კიდევ – თავები საფასადო ნიშების კონქებში, რელიეფები კარიბჭისა და საკურთხევლისწინა კუთხეების დეკორატიულ ტრომპებზე, ბოწკინტები გუმბათქვეშა თაღების ძირში...), ჩუქურთმოვანი სახეები. როგორღა გინდა თუნდაც ივარაუდო, როგორი იქნებოდა მისმიერი გუმბათი, რომლის შესახებ ისღა ვიცით, თაღნარი ამკობდაო? კი მაგრამ, მომიგებენ, ხომ ამბობთ, კუმურდო X საუკუნის ხუროთმოძღვრებისთვის ტიპური არისო? დასტურ არის და კიდევ ამიტომაც ვერა პარალელი გვიშველის – რადგანაც სხვა დროის ნაგებობათაგან, თუნდაც „თამარის ხანის“ გუმბათიანი ეკლესიებისგან განსხვავებით, სადაც მიახლოებით თანაგვარ პროპორციებსა და შემკულობის პირდაპირ განმეორებად სქემაზე შეიძლება ვილაპარაკოთ, X საუკუნეში საზოგადოდ ვერ ნახავთ ორ ერთნაირ გადაწყვეტას. ყველა ტაძარს გუმბათის ყელის სიმაღლე-სიგანის სხვადასხვა თანაფარდობა აქვს, ყველგან – მეტობით თუ ნაკლებობით სხვადასხვანაირი მორთულობაა. მართალია, გამაერთიანებლად ჩანს მზარდი ზეაზიდულობა და გარეთა (ზოგჯერ შიდაც) თაღნარი, მაგრამ სიმაღლის მატებას წრფივს ვერ დავარქმევთ (გავიხსენოთ სიგანეში გასული დოლისყანის გუმბათი); არაა ერთნაირი თაღების რაოდენობა, მოხაზულობა, სარკმლების რაოდენობა და მოყვანილობა, მოკაზმულობა, ხან სად და ხან სად ჩნდება რელიეფები (მაგ., ისევ დოლისყანაში – ერთ წახნაგზე, ჯავახეთის წყაროსთავში კი – თაღთაშორისებში) და ა. შ. დავუმატოთ ამას ისიც, რომ „ბაგრატის ტაძრისგან“ განსხვავებით, აქ თითქმის არ ჩატარებულა კვლევა – პირველ ყოვლისა, არქეოლოგიური. ამ პირობებში რაიმეგვარი პროექტის შედგენა და საბჭოს განსახილველად გამოტანა ყოვლად არასერიოზულია – ის ხომ, საბოლოო ჯამში, აკად. ნიკ. სეველოვის **გრაფიკულ რეკონსტრუქციას** ემყარება, ეს უკანასკნელი კი საალბათო გახლდათ და არა დაბეჯითებითი. კვლავაც არის იმედი, რომ ტაძრის და მისი ეზოს გათხრა-გაწმენდა ისეთ და ისეთი რაოდენობის ფრაგმენტს გამოამზეურებს, რომ ჩვენ შეგვეძლება კუმურდოს აღარარსებულ შემადგენლებზე რაღაც მაინც ვთქვათ დაჭეშმარიტებით. თუ ასე მოხდა, შესაძლებელი შეიქნება რეკონსტრუქციაზე კვლავ სიტყვის ჩამოგდება. ჯერხანობით კი ერთადერთ გზად აქ ახალი შემოქმედების ამოქმედებაა – გნებავთ „დასრულება“ დაარქვით ამას, გნებავთ „ურთიერთგანმსჭვალვა“, გნებავთ კიდევ რაღაც სხვა;

შესაქმნელია ისეთი ფორმები, რომელნიც არაა აუცილებელი გამომწვევად „მოდერნული“, მინა-ლითონის თუ რაღაც ამგვარი იყოს, ირინე ელიზბარაშვილის მართებული მოთხოვნით, იმას კი უნდა „ამბობდეს“ უმეშვეოდ – X საუკუნისა **არ** ვარო.

„დასრულება“ – „ურთიერთშემსჭვალვის“ ნაირსახეობაა, ჩემი თვალთახედვით, იმგვარ მდგომარეობაში მყოფი ნაგებობანი, რანაირსაც ნ. ვაჩეიშვილი ეძახის „ნაკლულ სხეულს დანაკარგის ნაკვალევით“, რომელთა წარმომადგენლად აკაურთის ცნობილი ეკლესია ეგულება. არის რამ სევდიანი ამ მართლაცდა „ნაშთში“, სადაც ბაზილიკა ცალნავიან სივრცედ ქცეულა, იატაკზე უფორმო კვალებად დამჩნეული ბურჯებით; სადაც შვერილი აფსიდი და გვერდითი ნავების კედლების აღმოსავლეთი ნახევრები, სიძველის კვალობაზე, შეიძლება ითქვას, კარგადაა შემორჩენილი, დასავლეთი კი XIX საუკუნის ბოლო ათწლეულების განახლებაა; სადაც ნავთგამყოფი თაღების წამოწყებებით თაღის ზომა კი დგინდება, მაგრამ არც გვერდითი და არც შუა ნავის სიმაღლე, არც ბურჯთა მოყვანილობა... ვერაფერს იტყვი, დიახაც „ნაკლული სხეულია“ და დიახაც „დანაკარგის ნაკვალევით“. ნ. ვაჩეიშვილი, ჩანს, დადებითად აფასებს 2007 წელს აქ ჩატარებულ სამუშაოებს (არქიტ. ნინო ნოზაძე). მეთოდი, ასე ვფიქრობ, სწორად უნდა ჩაითვალოს – ხის პირობითი გადახურვა, რომლის ქანობიღა – არა XIX საუკუნეში გადაკეთებულივით დახრილი, არამედ უფრო ზომიერი, – აღძრავს ასოციაციას ადრეული საუკუნეების ფორმათმეტყველებასთან და ყველა მოღწეული დანაშრევის შენარჩუნება არათუ საუკეთესო, ალბათ, ერთადერთიც კია, რაც აქ დღევანდელობას ხელეწიფება. ამასთან, საბურველის ფერდების კუთხის შესაცვლელად ზედდებული აგურის წყობა ცოტათი ზედმეტად „მეკონტრასტება“, ასე ვიტყოდი, „მე-სახელდახელოება“; ამას გარდა, ვეთანხმები ჩვენი კოლეგების აზრს, რომ ბურჯების ძირების დამფარავი ხის იატაკის დაგებისას სწორედ დაკარგულის „ნაკვალევი“ მიიჩქმალა[40]. ესეც კია სათქმელი – ეს აღმდგენელის უფიქრებლობას არ უნდა

[40] ი. ელიზბარაშვილი და სხვ., დასახ. ნაშრ., გვ. 46. სხვათა შორის, იქვე, მინიშნებით, სინანული გამოითქმის, რომ არ განხორციელებულა რუსუდან გვერდწითელის მიერ 1980-იანი წლების მიწურულს დამუშავებული სრული აღდგენის პროექტი, რადგანო „ჩაითვალა, რომ ეკლესიის თავდაპირველი სახით აღდგენისთვის სათანადო მასალა არსებობდა“. ნათქვამი ისე ჟღერს, თითქოს ვიღაცამ (სამეცნიერო-მეთოდურმა საბჭომ, ხელმძღვანელობამ...) დაუშალა ქ-ნ რუსუდანს განაფიქრის ბოლომდე მიყვანა – სინამდვილეში, კოლეგებთან აზრთა გაცვლა-გამოცვლის შემდეგ მან თვითონ არ ისურვა პროექტის განსახილველად გატანა – ასე წარმომიდგენია, ეს საკუთარივე სარესტავრაციო პრინციპების დარღვევად ჩათვალა და ასე კიდევ ერთხელ დაადასტურა თავისი იშვიათი „მაღლამხედობა“.

დავაბრალოთ – ქ-ნ ნინო ნოზაძემ არაერთი რამ მოსინჯა, მხოლოდ თავისთვისვე დამარწმუნებელი ვერა გამონახა რა და ეს ცალსახად დამცავი საფარი ამჯობინა, ნეიტრალურიცა და შედარებით იოლად მოსაშორებელიც – ვფიქრობ, ის გულისხმობს კიდეც ძველი კვალის მომავალში ჩვენების გზათა ძიებას და დაწყებულის ასე დაბოლოებას...

„დასრულებას“, ჩემი აზრით, კიდევ ერთი გამოვლენაც აქვს. წინამდებარე ნარკვევის დასაწყისში ითქვა, რამდენს რასმე ვისაკლისებთ „მარტივი სამუშაოებისას“, იმიტომღა, ნაკლებარსებითი თუ, ესეც შეიძლება, უიმედო რომ გვგონია. მეორე მხრივ, ვითომ არაფერს ვაკლებთ ამით „ჩანაფიქრის ავთენტურობას“? ბოლო დროს მე მეჩვენება, რომ კი – და ძალიანაც. ამას კი ერთიც ემატება – „ავთენტურის“ ჩვენს წარმოდგენებში ჩვენივ თვალისთვის ჩვეულთან გაიგივება. ამის ერთ-ერთ მაჩვენებლად შეიძლება მოვიტანოთ გერმანელი პოეტის, ერნსტ ბარლახის ახლობლის, თეოდორ დაიბლერის (1876-1934) სიტყვები, XIX საუკუნის რესტავრატორთა შეცდომების ჩამოთვლისას დაცდენილი: „მთვარულ-ვერცხლისებრი შინაგანობა წმინდა გერეონისა აღარ არსებობს, მარია ინ კაპიტოლში შესვლა საღამოსღა თუ შეიძლება... მატერიალიზმის შავმა მუშებმა ძალა იხმარეს ჩვენი მისტიკის ქვის გამოცხადებებზე“[41]. მგოსანი, რასაკვირველია, ინტერიერების „ისტორისტულ“ მოხატვას გულისხმობს, შესაძლებელია, არც ისე „ზუსტად“ გოთურს თუ რომანულს და არც ისე მოსახდენს, როგორც შემქმნელთ ეგონათ. არ ვიცი, გაახარებდა თუ არა მას, რომ II მსოფლიო ომის ნგრევამ მთელი ეს მონამატები გააქრო, მე კი სხვას რასმე ვკითხულობ – კი იყო ნამდვილად მედიევალური, მართლაც გერმანული მისტიკის აღმონაცენი ქვის გაულესავ-დაუფერავი ზედაპირები, კაოლნის თუ რომლის გნებავთ ევროპული ქალაქის ეკლესიათა სინაცრისფრე თუ სიშიშვლე? თქმაც ხომ არ უნდა, რომ არა – გარეთაც და შიგნითაც ისინი (ძველბერძნული ტაძრებისა არ იყოს) ალაგ შეღებილიც ყოფილა და მოოქრულიც და თ. დაიბლერს რელიგიური – მით უფრო შუასაუკუნეებრივ-რელიგიური! – გულმხურვალება კი არა, მოდერნისტული ესთეტიზმი ალაპარაკებს, სინაცრისფრეს (ბეტონი!) ფრიად მიდრეკილი... ვშიშობ, არც ისე იშვიათად ჩვენც რაღაც ამდაგვარი გვემართება.

ზემოთ სასხვათაშორისოდ ვახსენე, გეგუთის სასახლის შიდა გამართულობაზე არა ვიცით რა-მეთქი. მიბრძანეთ ახლა, საერთოდაც როგორი იყო შიგნით ჩვენებური „სრა-პალატნი“? მობდღვნილ, სიპებით უსწორმასწოროდ ნაწყობ კედლებში ცხოვრობდნენ ქართველი

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

დიდებულნი – როგორც ამას ბოლო წლების ქართული საისტორიო ფილმები გვარწმუნებს! – თუ ისინი მობათქაშებული მაინც ჰქონდათ? და ეს განა მარტო საერო, საცხოვრებელ ნაგებობებს ეთქმის? ცოტაა ჩვენში ეკლესიები, რომელთა შინა-თუ გარეკერძო უთლელ ქვათა არც მაინცდამაინც მზერისმიმტაცებელ სიბრტყეებს გვაგებებს? რომელიღაცა მათგანი თავიდანვე ასეთი იქნებოდა, მაგრამ ყველა კი იყო? ჩვენ ხომ ვიცით ასეთი წესიც, ქვებსშორისი ღრეჩოების ამოგოზვისა მათი „შუბლების“ სუფთად დატოვებით, ერთიანი, ნაძერწი მასების სურათს რომ წარმოქმნის (მარტო ვაჩნაძიანის ყველაწმინდა რადა ღირს – თუგინდ მისი მარტო აღმოსავლეთი ფასადი!). ისიც ვუწყით, რომ ეს ამოლესვა შეიძლება დროთა მსვლელობაში ამოცვივდეს – ამის საბუთს იძლევა, მაგალითად ძველი გავაზის ღმრთისმშობლის ეკლესია, სადაც ის აღმოსავლეთ აფსიდზეღა, ისიც მის ერთ ადგილზე შემორჩა. მჭიდროდ „ნაქსოვად“ გამომზირალი ეს მონაკვეთი იმასაც უმწვავესად გვაგრძნობინებს, რამდენი დაკარგა ამომავსები ბათქაშის ამოფშვნა-ამოცვენით ეკლესიის დარჩენილმა ნაწილმა. რა ვიცით მერე, რამდენი სხვა ეკლესიაა ასევე გაუსახურებელი – და არა მარტო ფასადები, ინტერიერებიც? გჯერათ, მაგალითად თლილი შირიმით მომაპერანგებელმა წირქოლის ღმრთისმშობლის მშენებელმა დასტურ გრძივი კედლების შუაგულს თაღოვანი შეღრმავებები ალალბედზე ნაწყობი ქვებით ამოაშენა? რატომ არ ვიფიქროთ, რომ მათ შელესავდნენ და, საფიქრებელია, მოხატავდნენ კიდეც? ანდა – რამდენჯერ გვსმენია, ახლად ამოქმედებულ ეკლესიებში ბარძიმში ზემოდან კენჭები და ნაფხვენი ცვივაო? აქ საერთოდაც არაა საცილო – ეს ნალესობაამოცვენილი ნაკერების გამო ხდება. შესატყვისად ამისა, როგორც ეტყობა, **ყველა** ცალკეულ ნაგებობაზე კვლევაა ჩასატარებელი იმის გასარკვევად, ხომ არ არის ჩვენთვის ჩვეული, ალაგ ულაზათო წყობა დაზიანების შედეგი და მოსაძებნია კვალიც დაკარგული ბათქაშის რაგვარობის სანახავად. როგორც ჩანს, ამას ვარაუდობენ ის რესტავრატორები, რომელნიც ბოლო ათი წელია ხან რომელ და ხანაც რომელ ეკლესიას ხსნარის სქელ ზოლებს ათხიპნიან, რაც, თქმაც არ უნდა, ასეთივე უჯერობაა და ისეთივე, ვიტყოდი, „ცილისწამება“ ავთენტურ მდგომარეობასთან მიმართებით, როგორც ნალესობაგამოცლილი წყობა. თუკი კედლებს მაინც ვეხებით, ვცადოთ მაშინ ჩვენი ნამუშევარი მათი შემქმნელებისას მიემსგავსოს და არა პონტოელი ბერძნების XIX საუკუნის სოფლის სახლებს, რაც მით უფრო მისასალმებელი იქნება, რომ ნაკერების ხსნარით „გასწორება“ ინდივიდუალობის გამომაჩენად ძვირად თუ ჩაით-

ვლება; დღეს მეტად გაჭირდება ოსტატებისა კი არა, ერთი ოსტატის მონახვაც, ვინც ქაფჩის ქვების კიდეებისთვის შემოყოლას გულს დაუდებდეს, ცდას კი წინ არაფერი უდგას.

ეს მითუმეტეს, რომ დაგროვდა გარკვეული გამოცდილება ქვების დამუშავებისა და კედლის მხატვრობაშიც გაკეთებულა რამ მონათესავე. მხედველობაში კაფე „ქიმერიონის“ მოხატულობის გახსნა-გამაგრებისას 15-ოდ წლის წინათ გამოყენებული ხერხი მაქვს – თუ, ასე ვთქვათ, „საავტორო“ კომპოზიციები (სერ. სუდეიკინის, დავ. კაკაბაძის, ლადო გუდიაშვილის...) ისეა დატოვებული, როგორც 1930-იანი და მერმინდელი დანაშრევების მოხსნისას დახვდათ, გადარჩენილი ფრაგმენტების მიდევნებით აღდგენილ იქნა გადამხურავი კამარების მამკობი ტრაფარეტული ორნამენტი. იმხანად ეს მიდგომა საკამათო ჩანდა, გაამართლა კი – ახლა ფერად „მოჩარჩოებაში“ ლაქებად მიმოფანტული, სხვადასხვა შენახულობის გამოსახულებანი რაღაც სისტემის ფრაგმენტებად შეიცნობა, უმისოდ კი ისინი უწესრიგად გაბნეულ ნაგლეჯებად წარმოგვიდგებოდა. ამ წესით არც ზოგიერთი შუასაუკუნოვანი ინტერიერის მოგვარებაა გამორიცხული, იმათი, სახელდობრ, სადაც მარტივად გავლებული ხაზებითღა იქმნებოდა ანიკონური, შიდა წყობის გამამახვილებელი ფერწერა (იხ., მაგ., ბენისის IX ს-ის ეკლესია), ასეთი რამ სხვაგანაცაა ნაცადი – 1960-იან წლებში ასე აღუდგენიათ რატცენბურგის XII-XIV საუკუნეების კათედრალის ფერადოვნება[42]. თავისთავად ცხადია, თუ ამოლესვისას, თუ არასახვითი ნახატის შევსებისას ოდნავ შესაცვლელია (ასეა „ქიმერიონშიც“!) ტონალობა, ე. ი. შესარჩევია თანაგვარი მასალა, ფერადები კი პირვანდელს შეწყობილიცა და მსხვაობარიც უნდა ინახოს. უფრო საფრთხილო და ასაწონ-დასაწონი კია, ხოლო ღირს დაფიქრებად – იქნებ გარეჯის მონასტერთა XVII-XVIII საუკუნეთა მკულ სენაკ-სადგომებსაც მიეხედოს; იქნებ მათი – უკეთუ აზომილ-ჩახატულ-ფოტოგრაფირებული, – ნაძერწი ორნამენტიკაც შეივსოს – თუ სხვანაირად არ ეგება, ოდნავი გამარტივებითაც.

აქამდე რაც ითქვა, კაცმა რომ თქვას, რესტავრაციის ფარგლებში თავსდება, შეგვიძლია კი მომდევნო ნაბიჯიც გადავდგათ და უკვე „გასრულებას“ მივადგებით. ზემოთ მცირედი გაუჩინარებულ ალათებსა და შემინვაზეც ითქვა; იმაზეც დღევანდელები რაღაცწილ თავდაპირველ გარე სახესაც ასხვაფერებს და შიდასაცო. თუ ასეა, „ჩანაფიქრის ავთენტურობასაც“ მეტ-ნაკლები ზიანი ადგება. ბიზანტიაში, ნამეტურ კი დასავლეთის გოთურ ეკლესიებში, სადაც ფერადი შუქის წყაროდ

[42] M. Imhof, T. Kunz, დასახ. ნაშრ., გვ. 334.

შექმნილი, ახლა კი უფერომინიანი ღიობებით ახდილი ფართობი ჩვენი ნაგებობებისას განუზომლად აღემატება, ეს კიდევ უფრო საგრძნობიცაა და, გარკვეული თვალსაზისით, გამანადგურებელიც. მაგრამ ყინცვისის ტაძრისა არ იყოს, რა ვიცით, რომ ამა თუ იმ ინტერიერისთვის (გარედან, მეტადრე ვიწრო სასინათლო ხვრელობებისას, დანაკლისი იმდენად თვალშისაცემი ვერ იქნება) „თეთრი“ შუადღის შუქი ძალიანაც დამაკნინებელი არაა? უკვე უტყუარობით ვიცით, რაოდენ დამამახინჯებელია შუასაუკუნოვანი სივრცეებისთვის XIX თუ XX-XXI საუკუნეების ცარცგარეული მოლესვა, სხივებს თანაბრად რომ ირეკლავს და შუქ-ჩრდილს თანაბარ სინაცრისფრედ გადააქცევს – ამაში დასარწმუნებლად საკმარისია ქვათახევის ეკლესიასა ან ზედაზნის ბაზილიკაში შეაბიჯოთ. ამათგან პირველი მოსახატად იყო გათვლილი და ბათქაში უსახურ არეულ წყობას მალავს, უგამონაკლისოს XI საუკუნის მერმინდელ ტაძრებში; მეორე, სავარაუდოდ, პირიქით, ერთიანად მაინც, არ უნდა შეებათქაშებინათ და ამის გამოა, დღევანდელი მდგომარეობა მთლიანად რომ არღვევს ამშენებელთაგან განზრახულ სივრცით სურათს. დასავლეთში ადრეც მდგარა და ახლაც დგას ვიტრაჟების ამოლეწვითა და მოხატულობათა დაკარგვით მოტანილი ზარალის რაიმენაირად ანაზღაურების საკითხი. XIX საუკუნეში ამას, როგორც ვიცით, „ისტორისტული“, „სტილური“ რესტავრაციით, ვითომ-ძველდროინდელის შემოტანით ცდილობდნენ, რის გამოც, მაგალითად სახელგანთქმულმა უილ₫ამ მორრისმა, თურმე უარი თქვა ძველი შენობებისთვის ვიტრაჟების დამზადებაზე – ყალბისმქნელობა არ მსურსო[43]. მერე და მერე სულ უფრო ხშირია გამოხატულად თანამედროვე ყაიდის (მათ შორის უსაგნო) ხელოვნების მოხმობა და მის ცნობილ წარმომადგენელთა მოწვევაც – ყველაზე გახმაურებულთაგანი, ალბათ, მარკ შაგალის მიერ რაიმსის კათედრალის, ოდესღაც საფრანგეთის მეფეთა კურთხევის ადგილისა, ახლა კი „მსოფლიო მემკვიდრეობის ნუსხის“ ძეგლის შემამკობლად შესრულებული ვიტრაჟებია და პარიზის „დიდი ოპერის“ წარმოდგენათა დარბაზის ჭერის მისივე მოხატულობა.

გამოტეხილად ვიტყვი, რაიმსის ტაძრის სამღვდელო კრებულის ადგილზე სხვა რჯულის ხელოვანს არ დავუძახებდი; არც პარიზული თეატრის ნეობაროკოს შვენის, ასე მგონია, მ. შაგალის მონეოპრიმიტივისტო-მოექსპრესიონისტო (თუ – მოს₫ურეალისტო?) ფერწერა – ბაროკოსთან მას საერთო ღრუბლებს შეცურებული ადამიანები თუ აქვს. მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, თავად ეს გზა არისო მცდარი და ფრიად წარ-

[43] J. Jokilehto, დასახ. ნაშრ., გვ. 185.

მატებული ნიმუშების მოყვანაც არც ისე საძნელოა. საუკეთესოთაგანი, ჩემი აზრით, XX საუკუნის უცნობილესი პოლონელი მოქანდაკე ქსავერი დუნიკოვსკის ნამუშევარია – 1926-1927 წლებში მან შეასრულა ე. წ. „ვაველის თავები“; ისინი კრაკოვს პოლონეთის მეფეთა სასახლის ერთ-ერთი დარბაზის ჭერის სამკაულს შეემატა, სადაც კესონებში XVI საუკუნის სკულპტურათა ნაწილი დაკარგულიყო; კიდევ უფრო სახელგანთქმულია ლ◌ჳბეკის წმ. ეკატერინეს გვიანგოთური ეკლესიის დასავლეთი ფასადის ცარიელად დარჩენილ ნიშებში ჩადგმული ე. ბარლ◌ახისა და გერჰარდ მარკსის ქანდაკებათა წყება. სამთავ ამ ხელოვანის ნაწარმოებები სრულიად არამიმბაძველობითია, საუკუნეებისწინანდელ ხუროთმოძღვართა მონააზრის ხორცშესხმას კი ემსახურება. ესეც, ჩემი წარმოდგენით, „გასრულება“-„ურთიერთშემსჭვალვის“ კიდევ ერთი სახეობაა, ოღონდ თუ ადრე მოყვანილ მაგალითებში ახალი შემოქმედება წარსულის ოსტატთა ჩანაფიქრის, თუ ასე შეიძლება ითქვას, „თეთრ ლაქებს“ ავსებს, აქ ის ცნობილი განჭვრეტადი, თუმც ნაკლული თუ დაუბოლოვებელი მთელის (ბრანდი გაიხსენეთ!) ახლებურად შევსება-გასრულებას ნიშნავს[44]. შეიძლება ეს ვისმე იმავ „სტილური რესტავრაციის“ პრინციპად ჩაეთვალა, რომელსაც ეჟენ ვიოლე-ლე-დ◌ჳკი აყალიბებს,

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

რესტავრაცია არისო შენობის „აღდგენა იმ სრულყოფილი მდგომარეობის სახით, რომელიც შესაძლოა არც როდის არსებულა“-ო[45], ოღონდ: თუ იქ შემატებული „განასახიერებს“ ისტორიულს, ძველს, ახლა ის ხმას უწყობს მას, არა ნივთიერი მხატვრული მთელის მოჩვენებითი ფიზიკური შეუბღალავობის, არამედ მხატვრული შთაბეჭდილების სისრულის მისაღწევად.

რა დასკვნები შეიძლება გამოიტანონ აქედან სიძველეთა დაცვის ჩვენმა მესვეურებმა თუ ეკლესია-მონასტრების ღვთისმსახურებმა და კეთილისმყოფელებმა? ათწლეულები გაივლის, ალბათ, ვიდრე შესაძლებელი გახდება გაუქმება საქართველოს მართლმადიდებელი ეკლესიის წმიდა სინოდის დადგენილებისა ისტორიული მაღალმხატვრული ტაძრების მოხატვის აკრძალვის თაობაზე – ახლა აშკარად არავინ გვყავს, ვის თაობაზეც საზოგადოების თუნდაც რაღაც ნაწილი შეთანხმდება, იმავ ქვათახევისთვის ან, დავუშვათ, თბილისის მეტეხთა ღმრთისმშობლის ტაძრისთვის მისი მხატვრობა გვწადიაო[46]. ჯერჯეობით საქმეს იქნებ ხატების შინაარსობრივად და მხატვრულად გამართულმა განფენამ, კედელ-კამარების კი რამ ნეიტრალური ტონით დაფერვამ უშველოს, რომელიც ჩრდილების ჩაფენას ხელს არ შეუშლის. მაგრამ სხვაფრივ ჩვენც ხელგვეწიფება რაღაც-რაღაცეები – მაგალითად: იქნებ არქიტექტორმა (ან მხატვარმა) დახატოს ალათები, აშკარად არა

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

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

„მაშინდელი“, მაშინდელივით წვრილ-წვრილი კი და შუშაც მიახლოებით იმ პალიტრისა და სიბაცე-სიმუქის მოარგოს, როგორიც ძველებურ სასარკმლე მინას სჩვეოდა. ამ მიმართულებით მცდელობა უკვე გვაქვს კიდეც – 1980-იანი წლების თელავის მეფეთა სასახლის რესტავრაციისას რეკონსტრუირებულ სარკმლებში ირანული ნიმუშების და „ვეფხისტყაოსნის“ ე. წ. წერეთლისეული ნუსხის წაშველებით[47] არქიტექტორმა ზაალ მელვინეთ-უხუცესმა შებეკეები მოაწყო.

როგორც ვიცით, კახთ-ბატონთა საყოფელმა XX საუკუნის შუა ხანამდე ძლიერ იერცვლილმა, მიშენება-დაშენებებში დანთქმულმა მოატანა. რესტავრატორებს შეუძლებელი იყო არ გასჩენოდათ სურვილი მისთვის პირველ-მაშენებლთაგან მინიჭებული სახის დაბრუნებისა. ბევრი სჯა-კამათის შემდეგ, საბოლოოდ ამის მიღწევა სცადეს კიდეც – მოიხსნა XIX საუკუნეში დადგმული მეორე სართული და სხვა დანამატები, გაშიშვლდა ძველი წყობა, კვალებით მოძებნილ იქნა სარკმლების გვიანშუასაუკუნოვანი მოხაზულობა[48]. ...ამდენად, წარმოსდგა ძველი საქართველოს ბოლო ჟამის არქიტექტურა, ოღონდ „მოკლებული დამახასიათებელ მდიდრულ სამკაულსა და ბრწყინვალებას“, რომლის სამაგიეროდ „მოგონილი დეკორატიული ელემენტების“ შემატებაზე პროექტანტებმა უარი თქვეს – და გონივრულადაც[49]. საქმე კი ისაა ხომ, რომ „მდიდრული სამკაული“ არა მარტო დამახასიათებელია, არამედ აუცილებელიც იმ არქიტექტურული წრისთვის (ისფაჰანის ნაგებობე-

[47] ი. ელიზბარაშვილი და სხვ., დასახ. ნაშრ., გვ. 197.

[48] აქ არ არის ადგილი ამ რესტავრაციაზე შეყოვნებისა, ვიტყვი მხოლოდ, რომ ზოგი რამ კვლავაც საკამათო მგონია (მაგ., მთავარი დარბაზის ირგვლივ ერთგვარი „ანტრესოლების“ გამართვა) და, რაც მთავარია, არ იქნა – ეგების მართლაც დროის ნაკლებობის და აჩქარების (1983 წელს რუსეთ-ქართლ-კახეთის გეორგიევსკის სამოკავშირეო ტრაქტატის 200 წლისთავი იზეიმებოდა და სამუშაოების დასრულება საიმდროოდ მოითხოვეს) გამო არ იქნა გაფიქრებული სასახლის „გამოთავისუფლების“ ყველა შედეგი. განსაკუთრებით თვალშისაცემი ის გახლდათ, რომ ერთსართულიანი შენობა მიბჯენილი გამოჩნდა (ისტორიულად – ცხადია, პირიქით მოხდა!) წმ. ნინოს სასწავლებლის XX ს-ის დასაწყისის ზორბა ნაგებობაზე – გამოვიდა, რომ ბატონის-ციხის გული მის სხვა შემადგენლებზე ნაკლებ საჩინოა. არსებითად, ამან **მორალურად** გარდუვალობით მოიტანა აზრი სასახლისთვის პირველობის დაბრუნების და მოგვიანო ნაშენობის აღებისა, რასაც, თავის ჯერზე, გასაგები აღშფოთება მოჰყვა (იხ., მაგ.: ლ. ანდრონიკაშვილი, თელავის ურბანული მემკვიდრეობის ღირებულება, კრ. მხატვრული ფორმა: ეპოქები და ტენდენციები, თბ., 2015, გვ. 134-135), თუმცა მსჯელობისას არ არის ხოლმე თვალმიდევნებული მოვლენათა მთელი ეს ჯაჭვი. იმას როდი ვამტკიცებ, „ასჯერ გაზომვა“-ც სასახლის „გამოშიშვლების“ გადაწყვეტილებას არაფრით მიგვაღებინებდა-მეთქი, ძალიანაც შეიძლება იგი არც შეცვლილიყო – იმასღა ვამბობ, რომ არ ყოფილა ჯერისაებრ გათვალისწინებული, თუ რას მოიტანდა მისი აღსრულება.

[49] ი. ელიზბარაშვილი და სხვ., დასახ. ნაშრ., გვ. 197.

ბი იქნება ეს თუ ნუხის სასახლე – თელავისას უახლოეს ანალოგიად მიჩნეული)[50], აქედან კი, რაც მივიღეთ, **ჩანაფიქრის** თვალსაზრისით ავთენტური სულ მცირეოდენადაც არ არის. რესტავრატორებმა ეს იგრძნეს, მაგრამ შეძლებით რა შეეძლოთ? დღევანდელი თვალისთვის ასე ხიბლიანი შეულესავი აგურის ფასადები XVII-XVIII საუკუნეთა მომგებელთა თუ გალატოზთათვის ბევრს არაფერს წარმოადგენდა, ისინი მათ ან შორენკეცებით გააწყობდნენ ან ნაძერწობით – მერედა რას ვეწიოთ, როდესაც კედლებზე რისამე ერთი ნაკუწიც არ შემოგვრჩენია? ვიცით, რომ შუა დარბაზი მოხატული ყოფილა (ისევე როგორც ბატონის-ციხის ახლანდელი აღმოსავლეთი ჭიშკრის ზედა სართული)[51] და – არც მხატვრობის ნაკვალევი ჩანს სადმე. ერთშიღა ვერავინ შეიტანდა ეჭვს – სარკმლებში გეომეტრიული სახეებით შედგენილი შებეკეები იქნებოდა და ეს ფერადოვანი და ფერადოვნების შემომტანი ელემენტი იქნა კიდეც შემოყვანილი თელავის სასახლის ყველაფრისგან განძარცვული ინტერიერის ცოტათი მაინც გასაცხოვლებლად. ვფიქრობ, ეს სავსებით სწორიც იყო, ოღონდ – ზემომოყვანილი საბუთიანობის კუთხით თუ შევხედავთ! – არასაკმაო. ჯერ ერთი, ასე ვთქვათ, à la Nukha სტილიზებული ალათების ნაყში შეიძლებოდა – ახლაც შეიძლება! – უფრო თავისუფლად, ისევ გეომეტრიულად, არკი ასე „გვიანირანულად“ დახატულიყო, იქნებ და, სულ სხვა გეომეტრიით და სულაც სხვა საზრის-დებით. სამაგიეროდ, „ჩანაფიქრის ავთენტურობისთვის“ ყველაზე მთავარი – მინების ფერადოვნება უმჯობესი იქნებოდა სხვა ყოფილიყო. თბილისში შემორჩენილი (სამხატვრო აკადემიის = არშაკუნის სახლი, სხვა საცხოვრებელი სახლების) XIX საუკუნისა და XX-ში აღდგენილი შებეკეების შედარება ნათელჰყოფს, რომ ძველი მინის ფერი უფრო ნაჯერია, რაღაცნაირად „მანათობლად მუქი“ (ასეთივე იყო XII-XIV სს-ის ევროპული ვიტრაჟებიც), თანამედროვე კი ჭყეტელაცა და წყაწყალაც; კარგი იქნებოდა მოგვეხერხებინა ძველისგვარი ფერები მიგვეღო – ძნელი დასაჯერებელია, ეს **ტექნიკურად** შეუძლებელი იყოს. და კიდევ: რა გვიშლის კედლები ფერწერით მოვრთოთ – სავსებით, გნებავთ, ხაზგასმულად სხვანაირ-დღევანდელით, ორნამენტულობითა და ფერთა შემადგენლობით კი ძველს შეხმიანებულით? ამას მარტოოდენ თელავისთვის როდი ვნატრულობ – განა საცოდაობა არ არის, რომ იმერეთის მეფეთა სასახლიდან შემორჩენილი ერთადერთი რამ, ოდესღაც „ოქროს ჩარდახად“ წოდებული, ახლა გაპარტახებული და გაუბედურებული იდ-

[50] იქვე.

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

გეს? არ ვიცი, რა ვუშველოთ ფასადებს, მაგრამ რა უდგას წინ შიგნით იქ ადრე არსებული საისტორიო-ბატალური მხატვრობა „დავაბრუნოთ“[52]? ისიც მგონია, ვიცი, ეს საუკეთესოდ ვის გამოუვა – ლევან ჭოლოშვილს, ვისთვისაც გვიანი შუა საუკუნეების ჩვენი ტრაგიკული ისტორიაც აგრე ახლობელია და იმერეთის სამეფოს ბედი და უბედობა... გაუჭირდება მას, ვითომ, სინგურ-ლურჯ-მწვანე-ყვითელ-ყავისფრებით ჩვენს კედლის მხატვრობას შეესიტყვოს, თან კი სავსებით თავისი და სავსებით ჩვენდროინდელი ფერწერა შექმნას? არც ის მგონია საჭირო, თუ თელავში, თუ ქუთაისში პირდაპირ კედლებზე ვხატოთ – გადავჭიმოთ რამ მასალა და ფერი მასე დაიდოს; დე, ნუ „შევაწუხებთ“ თავად კედლებს და შემდგომ დროს დავუტოვოთ შესაძლებლობა ჩვენი ნაკეთები გაუნადგურებლად მოაშოროს ბაგრატოვანთა ნაბინევს და თავისას ეწიოს... მეორე მხრივ, რით არ შეიძლება, ეს მხატვრობანიც ჩვენმა სასახლეებმა ისევე „შეიგუოს“, როგორც, ვთქვათ, მორიც ფონ შვინდტის XIX საუკუნის რომანტიკული კომპოზიციები აიზენახის ვარტბურგის რომანულმა ციხე-დარბაზმა[53]?

ვიდრე, დამაბოლოვებლად, ასე ვიტყოდი „საკონსერვაციო იდეოლოგიის“ მსოფლმხედველობრივ ქვეშრეზე შევჩერდები, ვნახოთ, რა იკვეთება ყოველნაირი „პრინციპებიდანა“ და „მითითებებიდან“, როგორც ძეგლთადაცვით მოქმედებათა მიუცილებელი საფუძველი, მათ თუ დროისმიერსა და ცხად, გინდა ფარულ პოლემიკურ ჩენჩოს გადავაცლით.

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

ბ. შენარჩუნებულ უნდა იყოს შეძლებისდაგვარად ყველაფერი და აუცილებლად – ყოველივე რაიმე კუთხით (მხატვრული, ურბანული,

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

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

ისტორიული, ლანდშაფტური...) ღირებული; სავსებით აუცილებელი ჩანს ბოლო დროის მეთოდიკაში მოთხოვნილი ღირებულებათა ცალკე გამოყოფა– ამით თუ სულ არ გამოირიცხება, მინიმუმამდე მაინც დავა რისამე ფასეულის გაწირვა (მაგ., ვფიქრობ, არ დავკარგავდით პირველი სართულის ინტერიერებს და სადარბაზოს ყოფ. იუსტიციის სამინისტროში რუსთაველის გამზირზე);

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

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

ახლა კი, დასასრულ, კიდევ ერთხელ დავსვათ კითხვა: რატომ არის, რომ ვერა და ვერ იკიდებს ფეხს თეორიულად ასე რიხიანი „სუფთა კონსერვაციონიზმი“? რომ ვერა და ვერ შეეთანხმიერა ერთი მეორეს თეორია და პრაქტიკა? ვფიქრობ, გამოცანის ამოხსნა ხელოვნებისა და ადამიანის ცხოვრების მიმართების გაცნობიერებაში უნდა ვეძიოთ. ზემოთ ვახსენე, რანაირად იმოქმედა ჩემს შეხედულებებზე მოწოდებამ, „ბაგრატის ტაძარი“ აღვადგინოთო. სინამდვილეში პირველი ბზარი ჩემს „ავთენტიზმს“ მაშინ გაუჩნდა, როდესაც გიორგი ჩუბინაშვილის არქივში ვნახე მისი დადებითი გამოხმაურება წრომის ტაძრის გუმბათის რეკონსტრუქციის პროექტზე – და ამას ბ-ნი გიორგი წერდა, ზედმიწევნით მეცნიერული დამოკიდებულების ქომაგი! ბ-ნი გიორგი, ვინც, ქ-ნ ეკა

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

პრივალოვას მონაყოლით, რომელიღაც, ეტყობა, ზღვარგადასულად აგრესული ძეგლთადაცვითი იდეის გამო ასე თქვა, „ძეგლებს ბუნებრივი სიკვდილით კვდომა აცალეთ“-ო...

კიდევ უფრო მომხვდა გულს ცოტა ხანში ჩემი საყვარელი ჯილბერტ ქ. ჩესტერტონის მოთხრობის „დარნაუეჲთა ბედისწერა“ შემდეგი ადგილი: მისი ცნობილი გმირი, კათოლიკე მღვდელი, მამა ბრაუნი ურჩევს ძველი გვარის ავსტრალიიდან ახლახანს ჩამოსულ მემკვიდრეს, მეტი შუქი შემოუშვას მის პირქუშ-ჩაბნელებულ საგვარეულო ციხე-კოშკში. ამის შემსწრე მხატვარი და სიძველის ტრფიალი მარტინ ვუდი აღშფოთებით შესძახებს: „რას ბრძანებთ,... ვისგანაც გნებავთ, თქვენგან კი არ მოველოდი, მშვენიერ გოთურ კამარებს ასე უდიერად თუ მოეპყრობოდით! ისინი ხომ ლამისაა საუკეთესოა, რაც თქვენმა რელიგიამ მსოფლიოს მისცა. თითქოსდა თქვენ ამგვარ ხელოვნებას უფრო სათუთად უნდა ეკიდებოდეთ!“; ხუცესმა ამაზე ასე უპასუხა: “...თუკი თქვენ არ იცით, რომ მე მზად ვარ მტვრად ვაქციო ამ ქვეყნად რაც კი გოთური კამარებია, რათა სიჯანსაღე გინდაც ერთადერთი ადამიანის სულს შევუნარჩუნო, ჩემს რელიგიაზე კიდევ უფრო ნაკლები გცოდნიათ, ვიდრე თავად გგონიათ“-ო. არ ვარ დარწმუნებული, ოდესმე, რისამე გამო იოლად თუ გავიმეტებ რასმე მშვენიერს, ამ სიტყვისგებამ კი შემაგრძნობინა, მხატვრულად ლამაზს მსოფლწესრიგში ადგილი რომ აქვს მისაჩენი; დაემატა ამას ბ-ნი იუზა ხუსკივაძის კითხვა: ხანძრისას ან ადამიანის გადარჩენა რომ შეგეძლოს ან რემბრანდტის სურათის, რომელს აირჩევდიო; ან კიდევ – ბ-ნი შალვა ხიდაშელის მტკიცება, ეთიკა ესთეტიკაზე აღმატებული არისო... გადახედეთ ახლა ჩ. ბრანდის – კვლავ ვადასტურებ, უღირსშესანიშნავესსა და უმნიშვნელოვანეს, – წიგნს და აღმოაჩენთ, რომ იქ სიტყვა „ზნეობას“კი არა, „ფუნქციასაც“ ვერ წააწყდებით. ან ნახეთ, როგორი ამრეზით ამბობს ნამდვილად კრიტიკული „პლჲურალისტი“ მიხ. პეტცეტი „...ძეგლების მრავალი კატეგორიის „გამოყენებითი ღირებულება“ მოითხოვს მათ შეკეთებას და მნიშვნელოვან რეაბილიტაციას, რაც ცდება კონსერვაციის მეთოდს და მოიცავს შენარჩუნების სხვა მეთოდებსაც,... და მაინც კონსერვაცია არის და ყოველთვის იქნება ათვლის წერტილი ძეგლის შენარჩუნების საკითხებზე მსჯელობისას“-ო, ცოტა ადრე კი ითქმის „გარკვეული კატეგორიის ძეგლებისათვის კონსერვაცია არის უპირველესი და ერთადერთი საშუალება... ეს, კერძოდ, ეხება ძეგლებს, რომლებიც გაიაზრება მუზეუმის მსგავს კონტექსტში“[55].

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

არა მგონია, შემთხვევითი იყოს ან ჩ. ბრანდის ესთეტიზმი – რომლისთვისაც მას, თურმე საყვედურიც შეხვედრია[56], – ან კიდევ მიხ. პეტცეტთან მუზეუმის ხსენება. ერთიცა და მეორეც ეფუძნება ხელოვნების თვითკმარობის და თვითარსობა-თვითმდგომობის, მისი პრინციპული უფუნქციობის რწმენას, რაც XVIII საუკუნის ბოლოსკენ გამოინაკვთა იმანუილ კანტის და ფრიდრიხ ფონ შილლერის თხზულებებში, სადაც **ნამდვილ** ხელოვნებას არ აქვს წილი ადამიანთა ცხოვრებაში – თუმც (ფ. ფონ შილლერთან მაინც) მათი არსებობის გარეთარაა, როგორც მოგვიანებით, მაგალითად ხოსე ორტეგა-ი-გასსეტის „დეჰუმანიზაციის თეორიის“ მიხედვით. **ისტორიულად** სულ სხვა ვითარება გვაქვს – მხატვრული შემოქმედების თვისება, სახე-ჰქმნას ადამიანთა მსოფლხედვა, მისი დასაბამიერი დანიშნულება ფორმისმიერ-ესთეტიკური მოწესრიგების მეოხებით საკრალურ-მიღმურის ხილულ-თუ სასმენელ ქმნის გზით შეხსენებისა თუ გამოხმობის, მას სწორედაც ადამიანთა ყოველდღიურობის შუაგულში აქცევდა, თუმც ის მართლაც აღზევებული იყო ყოფითობაზე, ყოფა-ცხოვრებას (რიტუალთან ერთად!) ზეჟამიერის განზომილებას სძენდა. როდესაც „სეკულარიზაციამ“ ხელოვნებას ამის საშუალება თითქმის წაჰგვარა, მას პოლიტიკურ-იდეოლოგიურ „ანგაჟირებულობასა“ და მხოლოო ესთეტიკურ „წმინდა ხელოვნებას“ (ე. ი. ოდინდელი მთლიანობის განმხოლოებულ მხარეებს) შორის არჩევანის მეტი თითქმის აღარც შერჩა რა. „კონსერვაციონისტები“, ცხადია, „ხელოვნება ხელოვნებისთვის“ იდეის მომხრეთა შორის ექცევიან, „კლასიკური მოდერნიზმის“ თეორეტიკოსებივით – ვინ იცის, იქნებ უნებურადაც. მაგრამ ფერწერა-ქანდაკების, მწერლობისა ან მუსიკისგან განსხვავებით, არქიტექტურისთვის **გამოიყენებოდეს** რაობა-რაგვარობის არსებისმიერი განსაზღვრებაა. და აი, **პრაქტიკოსი** (არადა, ჩ. ბრანდის იდეების გამზიარებლად ცნობილი) სერ ბ. ფილდენი გვმოძღვრავს: „შენობების შენარჩუნების გზა, საგნებისგან განსხვავებით, მათი მუდმივი გამოყენებაა – პრაქტიკა, რომელიც შეიძლება... მოდერნიზაციასაც მოიცავდეს, ადაპტიური ცვლილებებითა ან მათ გარეშე“[57]. თითქოს მას, თუ მისებრ მოფიქრალთ, გულისხმობდეს მიხ. პეტცეტი, საკმაოდ აშკარა გულისწყრომით რომ წერს „გამოყენების ფეტიშიზმის“ შესახებ, რომელიც განიმარტება წინადადებით „ძეგლი გამოყენების გარეშე დაკარგულია“-ო[58]. პირადად მე ამ გამონათქვამში საირონიოს ვერაფერს ვხედავ და ნიშნეულია, რაოდენი გასაქანი მიეცა

[56] J. Jokilehto, დასახ. ნაშრ., გვ. 237.
[57] B. M. Feilden, დასახ. ნაშრ., გვ. 10.
[58] მ. პეტცეტი, დასახ. ნაშრ., გვ. 15.

სწორედ რეაბილიტაციას ბოლო ათწლეულებში, რა ადგილი უჭირავს განხორციელებულ სამუშაოებში ადაპტაციას. ყურადსაღებია, აგრეთვე, რომ ამგვარი მუშაობა სათავდაცვო ნაგებობებსაც შეეხო, რომელთა ნანგრევები იმავ მ. პეტცეტისთვის ცალსახად საკონსერვაციოღაა. ერთი მათგანი, რივოლის ციხე-დარბაზი (ტურინის მახლობლად) ზემოშემოთავაზებული ტერმინოლოგიით „გასრულება“-„ურთიერთშემსჭვალვის“ მეთოდით ანდრეა ბრუნოს მიერ თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმად გარდაქმნილი, თვით ჯ. ჯოკილეტომ შეაქო; მეორე თბილისში დადებით მაგალითად „English Heritage“-ის თავკაცთაგანმა, დანკან მაკკალუმმა წარმოადგინა – ამავ მიდგომით „გაცხოვლებული“ ბლინკოუ ჰოლლი ჩრდილო-დასავლეთ ინგლისში[59]. გარკვეულწილად ეს თეორიაშიც აისახა – ამ მხრივ მემნიშვნელოვნება ევროკომისიისა და ევროსაბჭოს შეერთებული ძალისხმევით მომზადებული და 2006 წელს დასტამბული „მემკვიდრეობის შეფასების სახელმძღვანელო“, კერძოდ კი მას დართული სანიმუშო შეფასება ჩერნოგორიაში კოსმაჩის ციხე-სიმაგრისა. 1840-იანი წლების ეს, საერთაშორისო (ე. ი. უმაღლესი) მნიშვნელობისად მიჩნეული, შენობა ვერც თუ კარგი დაცულობისაა – მორღვეულია დიდი ნაწილები, რაც მთავარია, უცნობია როგორი იყო მისი გადამხურავი კონსტრუქცია; ამ პირობებში (გავიმეორებ, ეს **სანიმუშოდ** მოტანილი დოკუმენტია!) მთავარ სავარაუდო სამოქმედო გეგმად სასტუმროს ან ჰოსტელის მასში მოწყობა განიხილება (ე. ი. სრული აღდგენაც) და მხოლოდღა ალტერნატივად – სამუზეუმო ობიექტად მისი გადაქცევა[60]. ცალსახად ცხადია – რესტავრაციის უპირველესი წესიც კი – არავითარი ვარაუდიო, – უკან გადადის ძეგლისთვის სიცოცხლის დაბრუნების, ცხოვრებაში მისთვის ადგილის მიკუთვნების საჭიროების პირისპირ.

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

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

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

ადეკვატური შესანახი სათავსოების და შესაბამისი მეთოდების უზრუნველყოფა“[61]. არ გეჩვენებათ, რომ ეს უკვე ნამეტანია – ხელოვნების ქმნილებებთან მიმართებით მაინც! მათი გადამალვა დაცვის მიზნით ფაქტიურად აუქმებს მათ, ვითარცა ნიმუშებს მხატვრული შემოქმედებისა, რომელნიც ყოველ მიზეზს გარეშე **აღქმული** უნდა იყოს, თუ არა და, გინდ არსებულა, გინდ არა; ხელოვანის ნაწარმოებს ვერც რაგინდა იყოს ასახულობა შეცვლის. არსებობს, კიდევ კარგი, ასეთი სიძველეთსაცავები (ასე უნდა მოწყობილიყო 2000-იანი წლების ბოლოს ქართულ-გერმანული პროექტით ქუთაისის მუზეუმი), სადაც ფონდები დამატებითი ექსპოზიციაა, – მხოლოდღა გამოფენილის საგანგებო კომპონირების გარეშე. მოტანილი ნაწყვეტიდან კი ისიც ჩინებულად უნდა გამოჩნდეს, სად შეიძლება მიგვიყვანოს მუზეუმის, როგორც შესანახი ადგილის, იდეამ – მისი ბოლო საზრისდაკარგული, აღარავისთვის (მეცნიერებმა ისინი, სავარაუდოდ, უკვე შეისწავლეს და გამოაქვეყნეს) სასარგებლო ნივთების მატერიალური მყოფობაა. ვშიშობ, აქამდევე მივა „კონსერვირებული ნანგრევების“ უპირობო კულტიც – ნაშთთა თვითმიზნურ მოვლამდე, რაც დიდხანსაც ვერ გასტანს, რაკი არასაჭიროს ხანგრძლივად გადაყოლა ადამიანებს არ სჩვევიათ.

ჩვენში „სამუზეუმო“ განწყობილებას ისიც კვებავდა, რომ საბჭოთა ვითარებაში ყველაფერს რელიგიურს, ფეოდალურს, ბურჟუაზიულს ესთეტიკურის ცალმხრივი წინწამოწევით თუ იხსნიდი მოსპობისგან – და ასეც ვირჯებოდით ყველანი, რამე მაინც რომ გადაგვერჩინა „სხვა დრომდე“. ეს იმას არ ნიშნავს, ვერ ვხვდებოდე, რომ „გამოყენებით მიდგომას“ თავისი ხიფათები აქვს – სულერთია, „ფუნქციას“ პირდაპირი, ვიწრო აზრით გავიგებთ, თუ მასში საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ-სიმბოლურ საზრისდებასაც ვიგულისხმებთ. ვინც დაცვის ხერხთა (კონსერვაცია თუ რესტავრაცია) ნაირგვარობას ფუნქციას უკავშირებდა (პირველი, თითქოს, ფრანგი ჟ. ჟ. ბურასსე იყო, 1845 წელს) ან პირდაპირ თანადროულ მოთხოვნებს აყენებდა წინ (მაგ., ინგლისური გაერთიანება „ეკლესიოლოგისტი“, ანდა გერმანელი კ. ვებერი) საკმაოდ მსუბუქად უყურებდა გემოვნებისეულად არგულმისატანის უანგარიშო ნგრევასაც და გემოვნებისმიერსვე „სტილიზებას“ თუ მომატება-დაკლებას[62]. ნაირგვარ სიმბოლურ ასოციაცია-საზრისებსაც ძალუძს ბევრი უსიამოვნება შეგვამთხვიოს – დაწყებული აღსაფრთოვანებლის უაზრო „გალამაზებით“, დამთავრებული პოლიტიკურად თუ სარწმუნოებრივად

[61] ლ. მიქაბერიძე, *არქეოლოგიური წარმოშობის ბრინჯაოს არტეფაქტების კონსერვაცია და კვლევა*, თბ., 2016, გვ. 85.
[62] J. Jokilehto, დასახ. ნაშრ., გვ. 149-150, 186-187, 196.

მიუღებლის ხელაღებით განადგურებით, რისი სამწუხარო მაგალითები არც ბოლო ათწლეულებში დაგვკლებია.

მაგრამ საფრთხეები და უკუღმართობანი საზოგადოდ სდევს თან ადამიანის ცხოვრებას და ამის გამო, რა ვქნათ, სიცოცხლის შეწყვეტა-განადგურების ქადაგებას შევუდგეთ? ჩვენ, ქართველ ხელოვნებათმცოდნეებს, მემკვიდრეობით მიღებული გვაქვს ხელოვნების გაგება, ვითარცა, გ. ჩუბინაშვილის თქმით, „ხელოვნებისა ადამიანისთვის“[63] (ე. ი. პიროვნებისთვის), რაც – არ დავიღლები ამის გამეორებით, – პირველად დაბეჭდვისას, 1951 წელს, დემაგოგიური ლოზუნგის „ხელოვნება ხალხისთვის“ ბატონობის ჟამს, გადატრიალების ტოლფასი უნდა ყოფილიყო, ახლა კი, სხვა ყველაფერთან ერთად, ძეგლთადაცვითი „თავსატეხების“ ამოხსნის გეზსაც დაგვანახებს. ამ თვალსაზრისით თუ შეხედავთ, მხატვრული დანატოვარის მნიშვნელოვნება ჩვენი არსებობისთვის ისტორიული, გნებავთ, მეტაფიზიკური თუ ესთეტიკური პერსპექტივის მინიჭებაა – ამიტომღა გვაქვს უფლება ვთხოვოთ ჩვენს თანამოქალაქეებს თუ ხელისუფალთ, მატერიალურთან ერთად, ნივთიერი გარემოს ამ, სულიერ-მშვინვიერი ბუნების წახნაგებსაც მიაგონ სათანადო პატივი. თავის ჯერზე, ვისაც ეს გვევალება და ვინც დავივალეთ, მოწოდებულნი ვართ წარსულის „ნაშთნი“ ისე ვაცოცხლოთ, რომ აზრი შერჩეს მათ სათქმელს, არ განელდეს მათი ზემოქმედება ჩვენი სამოსახლოების იერსა თუ ჩვენს გუნებ-განწყობაზე. საამისოდ კი გარემოებათა და თვისებათაებრ ნებისმიერი მეთოდი უნდა მოვიმარჯვოთ – უმარტივესი დამცავი ფენის დასმა იქნება ეს, თუ რეკონსტრუქცია. რადგან ყველაფერი, რასაც ვიქმთ, ხომ ადამიანის განსასპეტაკებლადა და ასამაღლებლად გვინდა; აკი ითქვა 20 საუკუნის წინ თვით იუდეველთა რელიგიური ცხოვრების უმკაცრესი პირობის, შაბათის უქმობის გამო: „შაბათი კაცისათჳს დაებადა, არა-თუ კაცი შაბათისათჳს“ (მარკოზ, 2:27).

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

# ბაგრატის ტაძრის აღდგენის საკითხისათვის

(*ძველი ხელოვნება დღეს*, 3, 2012, გვ. 81-82)

ქუთაისის საკათედრო, ღმრთისმშობლის მიძინების (ე. წ. „ბაგრატის“) ტაძრის აღდგენის საკითხი 1950-იანი წლებიდან არის კამათისა და მითქმა-მოთქმის საგანი – იქ ჩატარებული სამუშაოები ყოველთვის აღელვებდა ხელოვნებისა და სიძველის მოყვარულებს, რესტავრატორების ყოველი ნაბიჯი, ხუროთმოძღვრების ამ ნამდვილ შედევრზე მიმატებული ყოველი ქვა, ბადებდა დაეჭვებას, აღძრავდა ფიქრს მისი მშვენიერების შესაძლო შელახვის გამო.

მით უფრო საღელვებელი გახდა ეს საქმე მას შემდეგ, რაც 1989 წლის გასულსა თუ 1990 წლის დამდეგს, დაისვა „ბაგრატის ტაძრის“ სრულად აღდგენის საკითხი. პირადად მე ეს მოთხოვნა ტელეეკრანიდან მოვისმინე, მაშინ ახლადნაკურთხი მღვდლის, ამჟამად ამბა ალავერდელი მიტროპოლიტის პირით. მას შემდეგ ეს სურვილიც ხანგამოშვებით გაისმოდა და შესაბამისი პროექტის დამუშავებაც დაიწყო – ჯერ გამოჩნდა პროფ. ვახტანგ ცინცაძის ესკიზური პროექტი, შემდგომ კი მისმა მოწაფემ და, „ბაგრატის ტაძრის“ სამუშაოების დროს, მისმა თანაშემწემ ივანე გრემელაშვილმა თავი მოუყარა მრავალდარგიან ჯგუფს, რომელიც წლების განმავლობაში ამუშავებდა და მოიპოვებდა მონაცემებს კათედრალის შესახებ, რის შედეგად, 2001-2002 წლებისთვის, მომზადდა მართლაც საფუძვლიანად დასაბუთებული პროექტი, რომელიც კიდევ შეივსო 2010 წლამდე – ძირითადად არქეოლოგიური მონაპოვრების მოშველიებით.

თანადროულად, საკმაოდ ცხარედ, მიმდინარეობდა ცილობა როგორც პროექტის, ასევე რესტავრაციის თავად იდეის თაობაზე. თავიდანვე გამოიკვეთა რამდენიმე თვალსაზრისი:

ა. რესტავრაცია შესაძლებელი და აუცილებელია (სხვათაშორის ამ აზრს ადგა ქ-ნი რუსუდან მეფისაშვილი რაც მისი მეცნიერული გამოცდილების გამოც გასათვალისწინებელია და იმიტომაც, რომ ის არ შეე-

წინააღმდეგებოდა ბ-ნ ვახტანგ ცინცაძეს, შესაბამისად, ეს მისი მოსაზრებაც უნდა ყოფილიყო);

ბ. რესტავრაცია დაუშვებელია – რადგან ამით შეილახება ავთენტურობა, ჩვენ შევაბიჯებთ უნიადაგო ფანტაზიის საუფლოში და ბევრად უკეთესია შევინარჩუნოთ ნანგრევები, თავისი უტყუარობითა და რომანტიკული ხიბლითაც.

გ. რესტავრაცია საჭიროა, რადგან: ტაძარი უპირველეს ყოვლისა, ლოცვის და ჟამისწირვის ადგილია; „ბაგრატის ტაძარი“ თავისი ისტორიული მნიშვნელობით, გაერთიანებული საქართველოს სიმბოლოა და მისი ნანგრევად ყოფნა ცუდია ეროვნული თვითშეგნების, საზოგადოებრივი ცნობიერების თვალთახედვით.

პირადად ჩემთვის – რაც მეხმარება კიდეც და დიდ სირთულეებსაც მიქმნის, ყველა ეს შეხედულება გასაგებია, მეტიც, შიგნიდან განცდილი. ჩემთვის გასაგებია შიში, ვაითუ ესოდენ ღირებული „ნაშთი“ ახლადნაგებში ჩაიკარგოს; მაგრამ ასეთივე სიმძაფრით მესმის მორწმუნისა და ღვთისმსახურის, რომლისთვისაც ეს „ნანგრევი“ კი არა, უპირატესად „უფლის სახლია“ და მისი უქმად ყოფნა მისი აზრისგან გაცლაა, ისიც არ უნდა იყოს დიდი ვერმისაწვდომი, რატომ აწუხებს ადამიანს, მაგალითად, ბ-ნ რევაზ ჭეიშვილს, ქართული სახელმწიფოს ერთიანობის განსხეულებად ნაგები ტაძარი მის ქალაქს თავმორღვეული რომ გადმოჰყურებს.

როგორც ერთმა წევრმა ქართული საზოგადოებისა, მოკლედ, ჩემთვის ჩამოვიყალიბე აზრი:

ა. აუცილებლად შესანარჩუნებელია ყველაფერი, რაც წარსულიდან შემოგვრჩა, რასაც რაიმე ღირებულება აქვს. მას უბრალო კეთილსინდისიერებაც მოითხოვს და თანამედროვე მეთოდოლოგიის (ვგონებ, ერთადერთი უტყუარი) მოთხოვნაც ეს არის.

ბ. მე *ვერ* ვეტყვი მორწმუნეს, არაფრად მიღირს შენი სარწმუნოება, მე ნანგრევები მიყვარსო. მითუმეტეს, რომ ვერ ვიპოვე ერთი მაინც ისტორიულ-ეკლესიურად საყურადღებო სალოცავი ცოცხალი სარწმუნოებისა, რომელიც არ გაემრთელებინათ – მათ შორის მრავლის მრავალი XX საუკუნეშიც;

გ. ასევე, ვერ წარმომიდგენია ვუთხრა მამულიშვილს შენი სიმბოლური ღირებულება არაფრად მიღირსო, მით უფრო, ეს ერთ-ერთი კატეგორიაა „ძეგლების მინიჭებისა“ თეორიულადაც და პრაქტიკულადაც.

ამიტომაც, 1990 წლიდან ვფიქრობ, რომ „ბაგრატის ტაძრის“ დასრულება შესაძლებელიცაა და საჭიროც, მაგრამ – როგორ?

ჩემის წარმოდგენით, საუკეთესო იქნებოდა – ჩვენც არსუკისძის კვალზე, ჩვენი დროის ნაშენში ძველი დროის ნაშთთა, მთელი სისრულითა და პატივმიგებით ჩართვა.

ამავე დროს, როგორც გაირკვა, *ჩვენს დროს* სხვა გზა არ ესახება ადრეყოფილის აღდგენის მეტი, და უნდა ითქვას, რომ ამ მხრივ, ივ. გრემელაშვილის ჯგუფის პროექტი იშვიათი სისავსისაა – ყველაფრის შენარჩუნებასაც ითვალისწინებს და დიდძალ, სადღეისოდ შესაძლებლის ფარგლებში, სრულ მონაცემებსაც ემაყრება.

მეჩვენებოდა, რომ საუკეთესო იქნებოდა სარესტავრაციო მეთოდოლოგიის კიდევ ერთი რაციონალური მოთხოვნის შესრულებაც – მოცილებადი მასალებისა და კონსტრუქციების გამოყენება. აღმოჩნდა კი, რომ პრაქტიკულადაც და ცნობიერებითი მხრითაც, ეს დღეს არ შეგვიძლია, შეგვიძლია თუმცა, ამ კუთხით დიდად არ ვიღელვოთ, რაკი პროექტის თანაავტორად, ბოლო ეტაპზე, შემოვიდა უეჭველად მსოფლიოს ერთი გამორჩეული სპეციალისტი ბ-ნი ანდრეა ბრუნო.

ამ ვითარებაში ვთვლი, რომ საუკეთესო, რაც ჩვენ *ამჟამად* შეგვიძლია, ისაა, რაც „ბაგრატის ტაძარზე“ განხორციელდა. ვფიქრობ, სხვადასხვანაირ მიდგომა-ინტერესთა ნასკვში ეს ყველაზე სწორი გზაა, თუმცა, აშკარაა, შეფასება რესტავრაციისა დიდი ხნით, ალბათ, სამუდამოდაც საკამათო დარჩება, აკი, დღესაც დაობენ ე. ვიოლლე-ლე-დ◌უკის ნახელავის თაობაზე.

# კულტურის კვლევები

# ღირებულებათა რღვევის გამო

(*გული გონიერი,* 5, 2013, გვ. 23-49)

რათა მკითხველმა წინამდებარე ნარკვევს მეტისმეტი არ მოსთხოვოს, მაშინათვე შევახსენებ ყველა შესაძლო წამკითხველს – ამ სტრიქონების დამწერი არც ფილოსოფოსია და არც ღვთისმეტყველი; მათ „საუფლოში“ იგი ერთადერთი მიზეზით თუ „შეიჭრა“: რადგან დღევანდელ დღეს, როდესაც ლამისაა აღარავინ ეთანხმება ვინმე სხვას, იძულებულნი ვართ, ყოველი სიტყვა განვმარტოთ, იგი ასე და ასე გვესმისო; ხოლო რაკი ხელოვნებათმცოდნე, – მე კი ხელოვნების ისტორიკოსი გახლავართ, – ძნელად თუ გავა ფონს ღირებულ-არაღირებულის ცნებათა გამოუყენებლად, გინდა არ გინდა, გიხდება ფრიად ზოგად საკითხებში გარკვევა შენით სცადო: ეს წერილიც „ცდაა“ მხოლოოდენ, „ესსეჲ“ და არა აკადემიური გამოკვლევა...

დასაწყისისთვის მინდა შემოგთავაზოთ ამონარიდი მოხსენებიდან, რომელიც შარშანწინ, 2011 წელს, წაიკითხა თბილისში კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ერთ-ერთმა უდავოდ გამორჩეულმა, მთელ მსოფლიოში დამსახურებულად სახელმოხვეჭილმა თეორეტიკოსმა ჲუკკა ჲოკილეტომ. საუბრობს რა შეფასებათა შეფარდებითობაზე, იგი, სხვათა შორის, ამბობს: „...ვაღიარებთ რა, რომ ყოველ კულტურას საკუთარი ღირსება და ღირებულებითი სტრუქტურა აქვს, ჩვენ მაინც შეგვიძლია ვამტკიცოთ, რომ არსებობს ისეთი თემები, რაც მზომად გამოგვადგება და მათ მიმართ შეიძლება აიწონდაიწონოს ყოველი კერძო კულტურის სპეციფიკური თვისება-მახასიათებლები. ჩვენ იმასაც ვხედავთ, რომ იდენტობა, რომელსაც ეფუძნება კერძო კულტურის ღირებულებანი და ინდივიდუალური „მე-ობა“, განცალკევებით ვერ განისაზღვრება. ასე, მაგალითად, დასავლურმა კულტურამ თავისი მახასიათებლები სხვადასხვა, როგორც თავად ევროპაში, ასევე ახლო აღმოსავლეთსა და ჩრდილოეთ აფრიკაში არსებული კულტურების ურთიერთქმედების შედეგად შეიძინა“. ამ ნაწყვეტის პირველ წინადადებას, ალბათ, ყველა დაეთანხმება – კულტურები ნამდვილად სხვადასხვა

ღირსებებით წარმოგვიდგება და ღირებულებებსაც ყოველი მათგანი განსხვავებულად „ალაგებს“. ისიც მართალია, ცალკე აღებულს რომელიმე მათგანს რომ ვერ დავახასიათებთ, ისიც, ურთიერთგამდიდრების გარეშე ადამიანთა ისტორიული ერთობანი რომ ვერაფერს გახდებოდნენ. მაგრამ რას უნდა ნიშნავდეს „ღირებულებათა ურთიერთგანაყოფიერება“? რა შინაარსს დებს ეს ფრიად განსწავლული მკვლევარი სიტყვაში – „value“? დავიწყოთ იმით, რომ ამ მსჯელობის გაგრძელებად ჟოკილეტო გვებაასება ICOMOS-ის [ძეგლთა და ღირსშესანიშნავ ადგილთა საერთაშორისო კომიტეტი] შემოთავაზებულ ჩამონათვალზე კრიტერიუმებისა, რომელიმე სიძველის საყოველთაო ღირებულების გამოსაკვეთად. ესენი შეიძლება იყოს მისი მხატვრული, ისტორიული, სიმბოლური და მისთანა მნიშვნელობა, ცხადი კია: არც ერთი მათგანი თავისთავად ღირებულება არ შეიძლება იყოს, ისინი გულისხმობს რამ ფასეულობას თავისი დამაჯერებლობისა თუ ქმედითობის საფუძვლად. მთავარი კი სხვაა – ერთმანეთის ზემოქმედების მოსახდენად თუ შესაკავშირებელ-შესარწყმელად „ღირებულებანი“ სხვადასხვა უნდა იყოს, ისევე როგორც სხვაობს ერთი მეორისგან კულტურათა დამახასიათებელი ნიშნები, თვისება-თვისებრიობანი. თხრობის მთლიანობიდან თუ ამოვალთ, ლაპარაკია ამა თუ იმ საზოგადოებისგან თავისად მიჩნეულზე, მისთვის არსობრივზე, გნებავთ მოწონებულსა ანდა მიღებულ-ტრადიციულზე. უსამართლობა იქნება ამგვარი სიტყვათხმარება პირადად ბატონ ჟოკილეტოს მივაჩემოთ – დღეს ამგვარი გაგება უფართოესადაა გავრცელებული – განა ყოველდღე და ყოველწამ არ გვესმის „დასავლური ღირებულებებიო“, „ტრადიციული ღირებულებებიო“, „დემოკრატიული ღირებულებებიო“... განმარტებად იმასაც გაიგონებთ, მაგალითად, „დასავლური“ იგივე „პიროვნების ღირებულება“ არისო. ვთქვათ, ასეა. პიროვნების ღირებულება თავისთავად ხომ ცარიელი სიტყვაა და შესაბამისი ფასეულობებით უნდა შემტკიცდეს, რის ძალითაც პიროვნულობა ფასეულია. ამ დროს, ეს ყველაზე ზოგადია, არის სხვებიც, თუნდაც „კანონის უზენაესობა“, „ადამიანის უფლებები“, „სიტყვის თავისუფლება“ და ა. შ. არა მგონია, მართებული იყოს, ამდაგვარ რასმე „ღირებულებანი“ ეწოდოს, ეს, იქნებ, რომელიმე სოციუმის პრინციპები იყოს, სულ ბევრი – მათი წამძღოლი იდეალები, არამც კი – „ფასეულობანი“.

თუკი გვინდა ამ ცნებას აზრი თუ საზრისი შევარჩინოთ, ის, ვგონებ, წინანდებურად ადამიანის ქმედებისა ანდა ნაქნარის შეფასების უზენაეს საზომად უნდა გავიგოთ, იდეად, საქციელისა თუ ნაკეთების მნიშვნელოვანებას რომ განსაზღვრავს (თუ გნებავთ, ასეთად განიცდე-

ბა). მოგვიგებენ, იმათაც ხომ უნდაო დასაფუძვლება – საქმეც ისაა, რომ არა. „სიკეთე“ ან „ჭეშმარიტება“ შეიძლება ახსნა, ხოლო მათ ვერ დაასაბუთებ, სხვათა შორის, ზუსტად ისევე, როგორც ნებისმიერ სხვა ფუძე-კატეგორიასა (მაგალითად „მატერია“ ან „ენერგია“), გინდაც მათემატიკის აქსიომებს. სიმართლე ვთქვა, მიკვირს კიდეც, რატომ არავინ წუხდება, ე. წ. „ზუსტ მეცნიერებებს“ ვერდამტკიცებადი გამონათქვამნი რომ აქვთ საძირკვლად, მაშინ როდესაც, ხელვერშესავლებსა და სულიერზე განსჯას შემოწმებად არგუმენტებს მოსთხოვენ ხოლმე. უფრო რთული ჩანს ღირებულებათა საყოველთაობასა და, ამდენად, ზედროულობა-საყოველთაობაზე ცილობა. წამდაუწუმ ითქმის, რომელ წარუვალობა-აბსოლუტურობას იტყვით, ვის როგორ ესმის, თუგინდ „ზნეობრიობა“ ან „სილამაზე“, მათი თუ სხვათა გაშინაარსება სხვადასხვაგანაც არ არის ერთი და სხვადასხვა დროსაცო. უთუოდ ასეა! ოღონდ – არ უნდა იყოს ერთი და იგივე რისამე არსებობა და მისი ვინმესგან ხედვა. დარწმუნებული ვარ, ვითომდა განსხვავებული მორალის, კანონმდებლობისა, თუნდაც ესთეტიკის მიღმა, თავს თუ შევიწუხებთ, ერთსა და იმავე წარმოდგენას მივაგნებთ. ავიღოთ სანიმუშოდ „დემოკრატია“, ცხვირწინ გაუთავებლად რომ გვიფრიალებენ, ხან დასატუქსად, ხან მოსახიბლად. მგონი არ უნდა ვცდებოდე – მისი ძირი ყველა ადამიანის თანასწორობა არის. თავი დავანებოთ იმას, არის თუ არა ასეთი რამ შესაძლებელი ამ წუთისოფელში (თავად მე დარწმუნებული ვარ, რომ არა – თანასწორნი მარტოოდენ უფლის წინაშე ვართ). მაგრამ რაშიღა მდგომარეობს თანასწორობის ღირებულებითობა? იმაში, ასე მეჩვენება, რომ ერთ პირს მეორესთან არ ეძლევა რაიმე უპირატესობა; ეს, თავის მხრივ, მიკერძოება-მიუკერძოებლობასთან, სამართლიანსა თუ უსამართლო დამოკიდებულების გარჩევასთან მიგვიყვანს ე. ი. კი საბოლოოდ „სამართლიანობას“ მივადგებით, ვითარცა იდეასა და ფასეულობას. ამ დროს კი, წინათ თუ სხვაგან იგივე „სამართლიანობა“ შეიძლება ძალიანაც „არადემოკრატიულად“ განხორციელდეს, თვითონ კი ოდნავადაც არ შეიცვალოს. იგივეა, ეჭვი არ მეპარება, ყველა სხვა შემთხვევაშიც. უნდა შევეგუოთ იმას, რომ რაგინდარა ღირებულების კერძოობითი გაგება, რომელიმე მოაზროვნის ანთუ რომელიმე სოციუმის მიერ, ნაწილობრივია, მისი რაობის ამა თუ იმ მხარეს წამოსწევს წინ. მეტიც კიდევ, გაცალმხრივებისას არც დამახინჯება-გაუკუღმართებაა გამორიცხული – ასე, იმავე „სამართლიანობის“ მოთხოვნა ძალიან იოლად გადასხვაფერდება ხოლმე შურისმაძიებლობად, „ღირსეულობას“ კი, ხშირ-ხშირად ნიღბად ამპარტავნება იფარებდა და, ცხადია, კვლავაც წაიფარებს. ამას ისიც ემატება, რომ ისტორიაში ზოგი კულტურა ღირებულებების

სისტემაში რომელიმე ერთს გაამთავრებს, ზოგიც – მეორეს. ამის გამოა, კულტურები რომ არამარტო სხვადასხვაობენ, ერთმანეთი ეუცხოვებათ კიდეც და ვეღარც ურთიერთის საზიარო აბსოლუტური საფუძვლის ამოცნობას ახერხებენ. შესაბამისად ამისა, ერთი მათგანის მატარებელს სხვისი წარმომადგენლის მოქმედების სწორად დანახვაც უჭირს. დიდი ხანია ერთი საამისო მაგალითი მაქვს აკვიატებული: წარმოიდგინეთ, რომ რაღაც მანქანებით, – სულაც ნაზღაპრევი „დროის მანქანის“ დახმარებით, – თავი მაიას ტომის ინდიელების ქალაქში ამოვყავით, თან XV საუკუნეში და ვხედავთ, როგორ აგდებს მამაკაცი ტბორში ახალგაზრდა ასულს. რას ვიფიქრებთ? რასაკვირველია, გადავწყვეტთ, დანაშაულს, მკვლელობას შევესწარითო; იქნებ სხვა დამსწრეთა სიმრავლემ დაგვაეჭვოს, ასე სახალხოდ რანაირად ავკაცობს, ვიღაცაა, რაღაც სხვა ამბავი ხომ არ არისო. და მხოლოდ თუ ვძლიეთ პირველ აღშფოთებას – არცთუ გაუგებარსა და უმიზეზოს! – შევიტყობთ, ეს რომ მსხვერპლშეწირვა ყოფილა, მონაწილეთა, მათ შორის ზვარაკად ამორჩეულის მიერ, თავისი ქვეყნისა და მოდგმის კეთილდღეობის საწინდარად დასახული, წყალში ჩაგდებულისთვის დიდად საპატიოც; ის სასახელოც კია, როგორც სხვა ქვეყნებში, ჩვენთანაც, მამულისთვის თავის გაწირვა. მაგრამ, დამეთანხმებით, ძველი ქურუმების დამნაშავეებად მიჩნევა ჩემი გამოგონილი ოდნავადაც არ არის – ასე გვიხატავენ ძველი და „პრიმიტიული“ საზოგადოებების ღვთისმსახურთ, ვთქვათ, XIX საუკუნის მწერლები და სამეცნიერო-პოპულარულ ნაწერებსა თუ ფილმებში დღესაც, როგორც წესი, ამასვე გაგვაგონებენ.

რა არის ამის მიზეზი, უკვე ითქვა: ყოველ ჩვენთაგანს თავისთვის ჩვეული ერთადერთი მართებული ჰგონია. ეს მუდამ ასე ყოფილა, განსაკუთრებით შემაწუხებელი კი, რაც უნდა თქვან, ახალი დროის ევროპაში შეიქნა. საფიქრებელია ეს იმიტომაა ასე, რომ თავის თავს დანდობილი პოსტრენესანსული ადამიანი გაჩვეულს თავისივე რაციო-განსჯის უნარის ამოქმედებით ყველასათვის სავალდებულოდ წარმოაჩენდა, ყველა დანარჩენს, მთელ კაცობრიობას წინაღუდგომელ ნორმად აძალებდა. ამგვარი ზნის თითქმის რომ სასაცილო ერთი გამოვლენა XX საუკუნემ დაგვიტოვა: მართლაცდა დიდნიჭიერმა არქიტექტორმა, შარლ ედუარდ ჟანნერემ, ლე კორბ᷾უზ᷾ედ წოდებულმა, იდეალური პროპორციები და თვით ზომებიც საკუთარი სიმაღლიდან გამომდინარე „გამოიყვანა“ – არადა, სხვა ყველაფერთან ერთად, არცთუ ტანმაღალი იყო და უკეთუ თავისას გაიტანდა, მრავალზე მრავალს თავის ბინაში ქედდადრეკილს მოუწევდა სიარული. ვერაფერი გონებამიუწვდომელია ისიც, ამგვარი მოგონილი „ნორმების“ თავს მოხვევა წინააღმდეგო-

ბას რომ გადააწყდებოდა. ჯერ კიდევ XVI საუკუნეში სკეპტიკოსმა და ყველა სკეპტიკოსივით ქედმაღალმა მიშელ დე მონტენმა ევროპელთა თავმომწონეობას ამერიკელ ინდიელთა, როგორც იტყვიან, „კეთილშობილი ველურების“, სიქველე დაუპირისპირა, XVIII საუკუნეში კი ამავე გზას, „ბუნების შვილთა“ განდიდებისას, არანაკლებ სახელმოხვეჭილი ჟან ჟაკ რუსსოც დაადგა. თანადროულად წინარერომანტიკოს მწერალ-მოაზროვნეებთან გაღვივდა, იმავ საუკუნის ბოლოსკენ კი, რომანტიკოსებთან, ჩამოყალიბდა რწმენა, რომ სიბრძნე და სათნოება არა მხოლოდ თავზე პუდრწაყრილი პარიზელი „ენციკლოპედისტების“ კუთვნილებაა და არა მარტო ჰელლინებთანა და რომაელებთან იპოვის კაცი თავდადებისა და დიდბუნებოვნების გაკვეთილებს. სულის სიმაღლე და გონების სივრცე მათ შუასაუკუნოვან რაინდებთანა და მგოსნებთანაც ეგულებოდათ და ჯერაც ნახევრადზღაპრული აღმოსავლეთის განდეგილებთანა და მოშაირეებთანაც. ცხადი გახდა ისიც, რომ რაოდენ იყოს უცნაური წეს-ჩვეულებანიცა და ახირებული კანონებიც შესატყვისობაშია მათი წარმომშობი საზოგადოებების ცხოვრების რიგთანა და ნირთან. რაკი ასეა, თავი და თავი ადამიანთა ისტორიული არსებობის ნაირფეროვნება, ყოველი ჟამის განუმეორებლობა და ერთადერთობა ყოფილა. აქედან კი გამოდის: ა) ამა თუ იმ მოვლენის შეფასება მხოლოდ მის აღმომაცენ გარემოებებთან მიმართებით შეიძლება და, რაც მთავარია, – ბ) ისინი სავსებით თავისთავადია და, შესაძლოა, თანაბარღირებულიც. ამ, როგორც იტყვიან, ისტორიზმისა და რელატივიზმის თანამყოფად არც ნორმატივიზმი განქარვებულა სრულად – XIX საუკუნის მეცნიერული ცოდნით მოქადული პოზიტივისტები იქნება, „ცივილიზებულობით“ მოამაყე მაშინდელივე კოლონიალისტები თუ XX საუკუნის ტოტალიტარისტი ბელადები, ვინც გინდა იყოს, ადამიანს სიცოცხლის მიზანსაც უთითებდნენ და ყოველდღიურ განრიგსაც უდგენდნენ. შესაბამისად, წარსულის, აწმყოსა და თვით მომავლის გააზრებისას წანამძღვარი (უმეტესად – გამოუთქმელი) ან ისაა, რომ ყველა ძე ადამისა და ყველა ასული ევასი ზუსტად განმააზრებელის მსგავსია და, რაკი ასეა, მცირე სხვაობაც, მათ დანაშაულად თუ არა, უჯერობად მაინც ეთვლებათ. ან კიდევ ის, რომ არავინ არასოდეს ჰგავს სხვას რომელიღაც ერთი ადგილისა და ხანის მცხოვრები, ვთქვათ, აწინდელისა და აქაურისგან ისე სხვაობს, თითქოს სულ სხვა რამ არსება ყოფილიყოს. იმთავითვე შეიძლება ითქვას, რომ არც ერთი უნდა იყოს მართალი და არც მეორე – ვისაც გინდათ, სულერთია, სადაურიც უნდა იყოს ის და როდინდელიც, ასე ვთქვათ, „საერთო კაცებრივსაც“ მოუნახავთ და ადგილ-დროისმიერ-ვერგანსამეორებელსაც. თუ ასეა, ისტორიულ-დამახასიათებე-

ლის მიკვლევას არადროით–საყოველჟამო განზომილების ცხადყოფაც უნდა მოყვეს. მაგრამ როგორ შეიძლება გაკეთდეს ეს, როგორ მოვიპოვოთ რელატივიზმ-ნორმატივიზმს შორის ის „საშუვალი“, რომელიც როგორც მუდამ არის, ჭეშმარიტიც იქნება? მეჩვენება, რომ აქ დიდად სწორედ ხელოვნების ისტორია წაგვადგება.

ღირებულებებთან მიმართბით მხატვრულ შემოქმედებას, სახელდობრ, სახვითს, ჯერ ერთი, იმიტომ აქვს მნიშვნელობა, რომ ნიშანდობლივ ის გახდა ნორმატივიზმის დამხობის ერთი უმთავრესი მიზეზი. უნდა ითქვას, რომ აღორძინების ეპოქამდე ხელოვნების აღქმა საკმაოდ „ტოლერანტული“ უნდა ყოფილიყო. შეიძლება ხანგამოშვებით, მაგალითად, ქრისტემდე IV საუკუნეში ჩნდებოდა კიდეც მხატვართა თუ მოქანდაკეთა ნახელავის ავ-კარგის „გაზომვის“ ვითომც და სამისდღემჩიო წესები. არ კი ჩანს, მათ დიდხნობით მოეკიდათ ფეხი და, სულ ნამდვილად, ასეთის რისამე ჭაჭანება არ ყოფილა ქრისტიანულ შუა საუკუნეებში. ჩვენ გამუდმებით გვიჩიჩინებენ, ქრისტიანებმა ანტიკური ხელოვნების ძეგლები გაანადგურესო. და მართლაც – აქა თუ იქ „ჟამითიჟამად“ ბაგინნიც დაუნგრევიათ და კერპებიც დაუმხიათ – არსადა და არასდროს კი მათი გემოვნებითი ვერ მიღების გამო. როდესაც ალექსანდრიაში სერაპეუმი დააქციეს, ან კიდევ წმ. გიორგი მთაწმიდელმა საბერძნეთის ტყეებში XI საუკუნემდე გადმონარჩუნებული ჰელლინური ქანდაკება დალეწა, ეს იმიტომ კი არა, რომ გაქრისტიანებულ ეგვიპტელებს ჰელლინისტური არქიტექტურა შესძულებოდათ, ან ქართველ ბერს თვალში არ მოსდიოდა წინანდელ ოსტატთა ხელობა – მიუღებელი იქაც და იქაც წარმართ ღვთაებათა თაყვანება, მაცხოვნებელი სარწმუნოების დაბრკოლება თუ მისგან გადაცდენა იყო. ახალ დროში თუ გადმოვინაცვლებთ, საპირისპირო დაგვხვდება – XVI საუკუნის იტალიელებს, გინდაც მართლმორწმუნე ქრისტიანებს, გოთური კათედრალების შეისრული თაღები სძულთ, XIX საუკუნის ნეოგოთიცისტებს, თუგინდ ათეისტებსაც, ბაროკული „პუჭპუჭები“. ჩვენ აკი გვეხამუშება სახარების ყდაზე ან, დავუშვათ უსანეთის ხატზე თვალს წარმართულ კამეას რომ ვკიდებთ, ან წავიკითხავთ, მავანმა ეპისკოპოსმა დასაკრძალავად ძველი მითების ამბებით მორთული სარკოფაგი ამოირჩიაო, გვიჭირს ჩავუხვდეთ, სულ სხვა მხატვრული მიზანსწრაფვის მქონენი, მათთვის თითქოსდა ვერშესაწყნარებელს როგორ გუობდნენო. პასუხი ჩვენი განცვიფრებისა, თითქოს, ერთადერთიღა შეიძლება იყოს: კონსტანტინოპოლელ დიდებულებსაც, რომის საღვთო იმპერიის ხელმწიფეთა კარის მოხელეებსაცა და ქართლის ოდინდელ მკვიდრთაც უვნებელყოფილი ცრურელიგიის წარმოდგენები

აღარ აღელვებთ, მათი განსახოვნების სილამაზე კი მზერას უხარებთ. ყველაზე თვალშისაცემი განსახიერება ამდაგვარი დამოკიდებულებისა ათენის პართენონია, რომელშიც, როგორც ვიცით, ღმრთისმშობლის ეკლესია მოაწყვეს, არკი შეუწუხებიათ თავი მისი კედლებიდან ფრონტონებისა თუ ფრიზების მითოლოგიური გამოსახულებების მოშორებით. მოკლეთ თუ მოვჭრით: მაშინ უარსაყოფად სარწმუნეობრივად მაწყინარი მიიჩნეოდა და არა ფორმისმიერად მსხვაობარი. XIV საუკუნიდან ვითარება მკვეთრად იცვლება – ახლა უკვე, როგორც წესი, ძველსა თუ ახალ ქმნილებას რომელსამე სრულყოფილად, გნებავთ, სწორად გამოცხადებულ ფორმას აზომავენ. XX საუკუნემდე ასეთ „ეტალონად“ უფრო ხშირად კლასიკურ-ანტიკური ან კიდევ მისი თანაგვარი „მაღალი“ იტალიური რენესანსის უსახელგანთქმულესი ნაწარმოებნი წარმოგვიდგება. მაგრამ თავს ნუ მოვიტყუილებთ, ვითომც ნორმატიულობა მხოლოდდამხოლოდ კლასიციზმის თანმდევია – არანაკლებ აღმკრძალავ-შეურიგებელია ნებისმიერი სხვა მიმართულება და მიმდინარეობაც. ამ თვალსაზრისით, რა დიდი მნიშვნელობა აქვს, ნახატის მკაფიოება და მოცულობათა გამომრგვალება მოითხოვება თუ მოხაზულობათა ტალღოვანება და ფერადოვნების „სითბო“, დორიულ-იონიურ-კორინთული სვეტისთავების გამოყენება თუ შეისრული თაღისა, „სუფთა“ მოცულობების კუთხოვანება, როგორც XX საუკუნის „ინტერნაციონალური“ სტილი აწესებდა თუ „ვიტალურ“-„ბიოლოგისტური“ მრუდხაზოვნება, როგორც იმავ ასწლეულის ბოლოსკენ ბრუნო ძევი ან ამჟამინდელი „დეკონსტრუქტივისტები“ გვიბრძანებენ. არსებრივი ყველგან და ყველასთან ერთია – ხელოვანს ავალდებულებენ თავისი ნაკეთები რომელსამე ადრე არსებულსა ან განსჯისმიერად წარმოსახულ ფორმას მიამსგავსოს. აქედან, სულ ცოტა, ორი რამ გამომდინარეობს: ა) საზომად ჩაგდებული რაგინდარა ფორმა მას მიზომილს ყველაფერს მასზე უდარესად დაგვანახებს, რადგან მზომის ვითომ-აბსოლუტურობა თვით უმცირეს განსხვავებასაც ნაკლად წარმოაჩენს; ბ) საკმაოდ მალე თავსმოხვეული ეტალონი არა მარტო დაძალებულად აღიქმება – ნებისმიერადაც, ისმის კითხვები, მაგალითად: რატომ სილბო და არა სიმკვეთრე, რატომ რაფაელი და არა პ. პ. რუბენსი, საზოგადოდ, რატომ რისამე ასახვა და არა „თავისუფალი“ ფორმათშემოქმედება? არა მგონია, ვინმეს დამაჯერებლად შეერაცხოს რომელიმე ამ შეკითხვას შეგებებული, ვისიც გენებოთ, პასუხი. ან რა ვთქვათ ისეთ სასაცილო თეორიებზე როგორიცაა 1930-1950-იანი წლების საბჭოური ე. წ. „სოციალისტური რეალიზმის“ მესიტყვეთაგან „რეალისტურად“ მაჟორ-მინორის სისტემაზე დამყარებული მუსიკის და, ორდერებით გაწყობილი

არქიტექტურის გამოცხადება – რითაა, მართლა და მართლა ნაკლებად „რეალისტური“, სიტყვაზე, მთელტონიანი გამა ან ნალისებრი თაღები? უბედურება კი ისაა, უკუსაგდებს რომ ყოველთვის რაიმე სხვა ფორმას უპირისპირებენ, ცოტა ხანში კი ისიც მესამის თუ მეასის შემოსაღებად უარიყოფა და ასე გაუთავებლად. საბოლოოდ კი ხელთ შემთხვევითი, დროითი და დროებითი ფორმების სიმრავლეღა გვრჩება, რომელთაგან ყოველი ერთადერთობას და ზედროულობას ისაკუთრებს. ეს კი, თავის მხრივ, საეჭვოს ხდის მხატვრულ-ესთეტიკურის მართლად დაფასების შესაძლებლობასაც და მის დამსაძირკვებელ კატეგორიასაც „მშვენიერებისას“.

აი, გაისმა კიდეც, როგორც იქნა, სიტყვა „მშვენიერება“ – და ახლა მასზე უნდა შევჩერდეთ, რადგანაც ესაა მეორე გარემოება, რატომაც სამსჯელოდ ხელოვნება ავირჩიე, მისი მომარჯვებით უფრო მომეხერხება ღირებულებათა აწინდელ ბედსა და აწმყო გასაჭირიდან გამოსავალზე საკუთარი მოსაზრება ჩამოვაყალიბო. როგორც დავინახეთ, 500-ზე მეტი წელია მშვენიერების რაობის გრძნობად–რაციონალურად გათვალსაჩინოების სურვილმა ის სულ მთლად გააფერმკრთალა, იქნებ გააქრო კიდეც – სანაცვლოდ „მშვენიერებები“ დახვავდა, გაჩენისთანავე თუ არა, ცოტა ხანში უთუობით ყავლგასული. ნათელი უნდა იყოს, მისი, როგორც ღირებულების მოხელთების ასეთი გეზი ბევრის ვერაფრის მომტანი რომ არის; მკითხველი იმასაც მიმიხვდებოდა, რა მგონია წინარენესანსული ესთეტიკური შემწყნარებლობის გამომწვევი – სწორედ ის, არასოდეს რომ მოუწადინებია ვისმე ის ნიშანდობლივ ასეთსა თუ ისეთ ფორმაში ეძებნა, იგი აშკარად ზეგრძნობადი, მხოლოო – საცნაური (ეგების – სულაც ვერსაცნაური!) ჰგონებიათ. მართლაც, თუ ხელშესახებ-დასანახ-გასაგონი „მშვენიერებანი“ კერძოობითია, მათთვის საერთო, მათთვის ამ თვისების მიმცემი ვერსახილველ-ვერმოსასმენ-ვერშეხებითი უნდა იყოს. ვიკითხოთ ახლა: შეგვწევს კი უნარი ზეგრძნობად-საზიაროზე რამ გამოვთქვათ? კი მაგრამო, მომიგებთ, ამის მეტი ფილოსოფოსთ რა უკეთებიათო. ასეა დიახაც და მოდით სახელდახელოდ „მშვენიერის“ რამდენიმე განსაზღვრებაც ვნახოთ: პლატონი გვეუბნება, ცალკეულ ნივთთა მშვენიერების მიზეზი მშვენიერის შესაბამისი იდეა არისო; იმანუილ კანტი – მათი ადამიანის შემმეცნებითი უნარის წყობას შესატყვისობაო; გეორგ ვილჰელმ ფრიდრიხ ჰეგელი – მათში აბსოლუტური იდეის შეძლებისაებრ სრულად ხორცშესხმაო; ავგუსტ ვილჰელმ შლეგელი – „უსასრულობის სიმბოლო“ თუ იქნებიანო; XX საუკუნის ფრიად ცნობილი ღვთისმეტყველი ჰანს ურს ფონ ბალთაზარი გვასწავლის: „ფორმა მით უფრო ღირებუ-

ლია, რა ხარისხითაც ის გამჭვირვალე ხდება აბსოლუტური არსის ნათლისთვის“, მშვენიერება კი „შიდა ნათლის და გარე ფორმის“ დაძაბულობა გახლავთო; XIX საუკუნის ძლიერ სახელიანი რუსი მწერალი, ვისაც ყურს მრავალნი, სხვებთან ერთად ჩვენი „თერგდალეულნიც“ მიაპყრობდნენ, ნიკოლაᲂ ჩერნიშევსკი სხარტულასავით მოგვიჭრის: „მშვენიერება – სიცოცხლე (жизнь) არის“-ო. ამ გამონათქვამთაგან, მოდასეობისა და აზრთა მიმართულებისამებრ, ვის რომელი დააჯერებს და ვის კიდევ რა; საკამათო არც ესაა: თავთავიანთ ადგილზე, სათითოდ ამ არატოლფას, უცილობლად კი საყურადღებო მოაზრეთა ფიქრის დინებას თუ მივყევით, ისინი არც უწანამძღვროა და არც ულოგიკო. ერთია მხოლოდ – როგორც კი მათ სხვა სააზროვნო ნაგებობიდან გავხედავთ, ან, მით უმეტეს, რისამე „მშვენიერობის“ გამზომად ვინდომებთ, ვფიქრობ, დიდ გასაჭირში ჩავცვივდებით. გეუბნებათ რასმე, ტავტოლოგიის გარდა, ეს რაღაც იმიტომ მემშვენიერება, მშვენიერების იდეის ზიარი რაკი არისო? რა ხელსაწყო გაგვანდობს, ამ ფორმის „შიდა ნათელთან“ დაძაბულობა მეტია, იმისი კი ნაკლებიო? ცოცხალი არსი ყველა თანაბრად მშვენიერია და განა სიცოცხლის საპირისპირო – სიკვდილი, ამ წუთისოფელში მას განუყრელი და, გარკვეული აზრით, პირობა არ არის? მაშასადამე, იმედი აღარაფრისა შეიძლება გვქონდეს? ვფიქრობ, არც მთლად ასე უნუგეშოდაა საქმე. არავინ ჩათვალოს, ამ დიდთა და სახელოვანთ ვედარებოდე! უბრალოდ, ასე ვიაზრე – იქნებ მართალი იყოს-მეთქი, მარტინ ჰაიდეგგერი როცა ამბობს, ქვეყნიერების ყოფნა-მყოფობის საიდუმლოს ენა გათქვამსო და არც ჩვენი გრიგოლ რობაქიძე ცდება, თურმე სიმართლეს მარტო ბერძნულსა და გერმანულში კი არა, ჩვენს დედა-ენაშიც რომ გულვობს. მეტი რაღა გავაგრძელო – ნამდვილად მგონია, ქართულში რომაა ამ თავსატეხის გასაღები. ჩვენ, როგორც ყველას მოეხსენება, „ქმნულ-კეთილობის“ აღსანიშნად არაერთი სიტყვა მოგვეპოვება და კიდევ მეტი ადრე მოგვეძევებოდა: „ლამაზი“, „მშვენიერი“, „მწყაზარი“, „კეკელა“... დიდი ხანია ამათგან ზოგად, ფილოსოფიაში მოსახმარ ცნებად „მშვენიერმა“ გაიდგა ფესვი. შეიძლებოდა პირდაპირ გამეგრძელებინა, სათქმელი კი მგონია, თანაცვე არსების გამორკვევის ხელშემწყობიც, წლების წინ გაცხადებული ეჭვი, ეს იქნებ გამართლებული არც იყოსო. საქმე შემდეგშია: „მშვენიერი“, რაც საკამათო ვერ იქნება, რაღაცის „სა-მშვენს“, „მოსახდენს“ ნიშნავს, ამდენად კი, რაღაცის რაღაცასთან მიმართებას; ხოლო ფილოსოფიური კატეგორია თავისთავადი უნდა იყოსო. ვერ იტყვი, ეს ისეთი განაფიქრია, რომელსაც შეიძლება ყური არ ათხოვო. მაშინვე კი დამენანა ეს სიტყვა აგრერიგად შესისხლხორცებული, ვერ კი გავოგნდი, ასე ვერ

იქნება-მეთქი – ვინ გამორიცხავს, ვიღაცას ის ხელოვნურად „გააცნებითებინოს“ და შეცდომა მოსვლოდეს? მალევე ნიკოლოზ ბარათაშვილი გამახსენდა, რომლის ლექსში – „რად ჰყვედრი კაცსა...“ „მშვენიერი“ ეჭვმიუტანლივ სხვა მისგვარ განსაზღვრებებსაა აღმატებული, სულიერ-ღვთიურს შესაბამებული. ჩემთვის გადავწყვიტე, ამის მეტი არც მინდა რა და არც ისაა სარწმუნო, ნ. ბარათაშვილს ასეთი საზრისდების საბაბი მაინც არ ჰქონებოდა-მეთქი. მერე და მერეღა მოვისაზრე, რაიმენაირი დაეჭვების გასაბათილებლად ადვილზე ადვილი გზა რომ არსებობს – წმინდა წერილში ჩაიხედოს კაცმა. რაც იქ დამხვდა, უკეთესს ვერ ვინატრებდი: „მშვენიერება“, უფრო ზუსტად „შუენიერებაჲ“ საღვთო სჯულის გადმომქართულებლებმა უმეტესად უფლის საყოფელს, კიდევ მეტიც, თვით უფალს შეუფარდეს! ჩვენთვის ახლა „დავითნის“ ორი განსაცვიფრებლად იდუმალი, უცნაური სიღრმის მუხლიც კმარა: „უფალი სუფევს, შუენიერებაჲ შეიმოსა...“ (ფსალმუნი, 92: 1) და: „... უფალო ღმერთო ჩემო, განსდიდენ ფრიად, აღსაარებაჲ და დიდად შუენიერებაჲ შთაიცუ...“ (ფსალმუნი, 103: 1). ამრიგად კი, დაბეჯითებით შეგვიძლია ვთქვათ: ქართული ასე ვთქვათ, ენობრივი ცნობიერებისთვის ამ გვარის სიტყვათა განმაზოგადებლად, იერარქიულად აღზევებულად სწორედ „მშვენიერება“ ყოფილა! თუ ასეა, გამოდის, რომ ჩვენი ენა „ლამაზისა“ ან „მწყაზარის“ მიღმა ორის თუ მრავლის თანაფარდობას განჭვრეტს. და, კაცმა რომ თქვას, ვითომ ასე არ არის? რას ვეძახით სახის ანდა ყვავილის „სილამაზეს“, თუ არა ნაკვთთა და ელფერთა ერთგვარ შეხამებას? საყურადღებოა ამასთანავე, რომ ეს მათემატიკური ყაიდის ერთი და იგივე მიმართება კი არ არის, მრავალნაირი ურთიერთმიმართებაა, რომელნიც რაღაცაგვარ, ერთიანობად აღქმად მთლიანობას გვაძლევს. ეს დაკვირვება ხელოვნებაზეც უმარტივესად გადაიტანება: ნაირბუნებოვანი მხატვრული ფორმები ნაირგვარადვეა აღნაგი და ყოველი მათგანის ესთეტიკური ღირსება, მთლიანობა, ერთიანობაა ფორმათქმნის ამა თუ იმ წესით მისი სრულად განმსჭვალვა. ასე რომ, არაფერი გვიშლის ხელს, დავეთანხმოთ ქართულ ხედვას – მეტ-ნაკლები ესთეტიკური სრულყოფილების პირობა რომელიმე ფორმას შემსგავსება კი არა, ნაწილთა ურთიერთშეშვენაა, თანახმიერებაა – გრძნობად ქვეყნიერებაში ურიცხვ სახედ ჩენილი, თვითონ კი – ყოველ შემთხვევაში ჩვენებრ სასრულ არსთათვის! – თავისთავად ვერშესაცნობი და ვერგამოსაძიებელი საწყისი ფორმისმიერი წესრიგისა. უთქმელად ერთიც უნდა იყოს გასაგები: ეს განსჯა ყოველგვარი აზრისგან გაიცლება, თუ ამ და, საერთოდ, ყველა ღირებულების უპირობო დასაბამი არ ვაღიარეთ, ყოვლისშემოქმედი და ყოვლისგამრიგე ღმერთი.

რაკი უფლის სახელი ვახსენეთ, ისიც უნდა დავსძინო, რომ მის წიაღ მშვენიერება და სხვა რამ ფასეულობა, იგივ „სამართლიანობა“ ვერ გაიმიჯნება ერთი მეორისგან. ჩემის წარმოდგენით, ჩვენი სამსჯელოსთვის ესეც ძალიან საგულისხმოა, რადგან ახლა უკვე ხელოვნების რაობასთან მივდივართ. ახლა გამუდმებით შეგვახსენებენ, ეს სიტყვა მხატვრობა-ქანდაკება-ხუროთმოძღვრება-მწერლობა-მუსიკის გამაერთიანებელ ცნებად XVIII საუკუნეში იქცა, მანამადე კი ესენიცა და უამრავი სხვა რამეც, მაგალითად: დურგლობა ან მჭედლობა ცალკე „ხელოვნებანი“ იყო, შესატყვისი სიტყვები „ტეხნე“ – „ars“ - „art“ - „Kunst“ ხელით, რისიც გენებოთ, კეთების ცოდნას ნიშნავდაო. ეს უცილობელია! ვერ კი ვეთანხმები ამის მომიზეზებით „ხელოვნების“ კატეგორიის გაძევებას ან, სულ ცოტა, XVI-XX საუკუნეებით მისი ხმარების შემოფარგვლას. რაკი ისტორიულად ასე მოხდა, რა უჭირს ეს ტერმინი – სხვა ამბავია, რა მოიტანა მან პოსტრენესანსულ ეპოქაში! – თუ გამოვიყენეთ; მით უმეტეს, რომ ყველა „ნატიფ ხელოვნებას“ დიახაც აქვს რამ საერთო – ყველა ფორმის ქმნაა, „სახის მოქმედება“. მგონი, შეგვიძლია „სახე“ „ფორმის“ შინაარსით დავტვირთოთ – სხვაგვარად როგორ გავიგოთ „სიკეთის“ სინონიმური „სახიერება“, რაც, უეჭველად „სახისმქონედ“ უნდა გავიგოთ; ეს კი გვეუბნება, წინანდელ ქართველებს ჩამონაკვთულობა, „სახის ქონა“ დადებითად, „სიკეთედ“ ესახებოდათო, რაც, ალბათ, ვერ იქნებოდა ასე, „სახე“ მხოლოდ რაღაცის მსგავსს რომ ნიშნავდეს. მაგრამ ჩვენ ახლა „სახის მოქმედება“ = ფორმათქმნა = „ხელოვნების“ მიზანი, ხელოვნების ნაწარმოები გვაქვს განსაბჭობი – რას წარმოადგენს იგი, რისთვის არსებობს, რატომ ეძვირფასებათ ადამიანებს, მისთვის გარჯა-წვალებას რატომ არ იშურებენ? ძველთაგანვე ამბობენ, ის „ბუნების მიბაძვააო“, რაც, სულ უკეთესი, მისი ერთი შემადგენელი იყოს. ვერც XVIII საუკუნიდან გაშინაურებული ახსნა, ხელოვნება მისი შემქმნელის „თვითგამოხატვა“ არისო, ჩაითვლება ამომწურავად – რატომ უნდა გახდეს, მიბრძანეთ ერთი, ვისიმე ლხენა და დარდი სხვათათვის გულმისატანი! სიტყვა რომ არ გამიგრძელდეს, მოკლედ ვიტყვი: ყველაზე მრავლისდამტევი და გასაგები ხელოვნების ახსნაა, ვითარცა მსოფლმხედველობის გამოხატვისა. ეს იმას ნიშნავს, რომ სიტყვად, ბგერად თუ ხილულ სახებად ჩნდება მეტაფორა, – ამ სიტყვის ფართო აზრით, – მსოფლიოსი, რა თქმა უნდა, არა ბუნებისმეტყველებითი, არამედ შეფასებითი, როგორც უნაკლო თუ ზადიანი წესრიგისა, როგორც სიყვარულისა თუ ზიზღის საგნის, იქნებ – როგორც ქაოსის... აქვე დავაზუსტებ: უპრიანი იქნება მსოფლმხედველობაზე კი არა, მსოფლშეგრძნებაზე გვესაუბრა, რადგან, ვთქვათ, მსოფლ-

გაგებით ერთ, ქრისტემდე IV საუკუნის ბერძენ ოსტატებს პრაქსიტელეს, სკოპასს და ლისიპპეს იგი სხვადასხვანაირად აქვთ ნაგრძნობი. ზემოთქმულიდან, თავისით, შემდეგი დასკვნები იბადება:

ა) ხელოვნებაში ფორმა გარდუვალად საზრისის მატარებელია; ყოველნაირი „ხელოვნება ხელოვნებისთვის“, „წმინდა ფორმა“ და მისთანანი ან გაუგებრობა და თავის მოტყუებაა (როგორც თეოფილ გოტ̆ესთან, ოსკარ უა̆ლდთან...) ან „უსაზრისობა“, „უშინაარსობა“ ხელოვანის თვითმხილებაა მეტსა ან ნაკლებ ნიჰილიზმში, ამპარტავნებითსა თუ სასოწარკვეთილ ყოვლისუარმყოფლობაში;

ბ) რაკი მხატვრული ფორმის საზრისი ქვეყნიერებას ეხება და თან შეფასებითი, ე. ი. ღირებულებებთან წილნაყარია, ის ყოვლადთან, ქრისტიანობის ენაზე, მთელ ღვთაებრივ ქმნილებასთან, ყოველ, „ხილულთან და არახილულთან“ არის მიმართებაში; აქედან – აუცილებლობით დგება არამარტო ესთეტიკურთან, სხვა ღირებულებებთან, სახელდობრ, ჭეშმარიტებასთან (მართლა ასეთია „ცა̆ და ქუეყანა̆?) და სიკეთესთან (მართლაც ღირებულისა და სულიერისკენ გაგვახედებს ეს ნაწარმოები?); ამგვარი მიდგომა, ჩვეულებრივ, დიდ გულისწყრომას იწვევს ხოლმე – როგორ, ამბობენ, ნუთუღა მშვენიერება, ესთეტიკური სიმაღლე საკმაო არ არის სურათის, პოემის, სიმფონიის სულიერი აღმატებულობის სამტკიცებლად? ვინაიდან მშვენიერება – ღირებულებაა, მისით აღბეჭდილს რასმე უდაოდ გასჩენია მაკავშირებელი უზენაესსა და ღვთიურთან; მეორე მხრივ, აქ საწუთროში, ეს მარტოოდენ ფორმისმიერ და, – ახლა უკვე ესეც უნდა დავუმატოთ, – შინაარსისმიერ შემადგენელთა მთლიანობით „მოწესრიგებაზე“ მიგვითითებს; მხატვრული ნამუშევარი კი, როგორც შევთანხმდით, თავის თავში გარკვეულწილად დასრულებული კია, მაინც კი სხვაზე მოწმობს, სხვას გვიხატავს; ამდენად, ესთეტიკურად დიდებული ნაქმნი ისევე შეიძლება მსოფლმხედველობითად შემცდარი გამოდგეს, როგორც მცდარი გონებამახვილობით, თხრობის სიმწყობრით, შთახვედრების მოულოდნელობით ბრწყინვალე ფილოსოფიური ან სამეცნიერო თხზულება.

ბუნებრივია, მოგვიწევს ისიც ვთქვათ, ჭეშმარიტობის ცხადყოფაში რა გვშველის – რაღა თქმა უნდა, თავად იგი, რა ზომაზეც მან თავი ჩვენ გამოგვიცხადა. ვისაც რა უნდა, ის თქვას, მგონია კი – ღვთივგამოცხადებულ მოძღვრებას ბევრად მეტი (ურწმუნოთათვის – იმდენივე!) წონა უნდა ჰქონდეს განსჯისას – ვიდრე „პროგრესის“ და მისგვარ ადამიანისმიერ თეორიებს. ქვემოთ, ვიმედოვნებ, გამოჩნდება, რომ ჭეშმარიტებას შესაბამისობის თაობაზე მსჯავრი სიკეთეს-ზიარებულობაზე მსჯავრიცაა. ვეცდები ახლა რამდენიმე მხატვრული მოვლენის მოტანით

ვაჩვენო, რა მიმართულებითაა შესაძლებელი ამგვარი ზიარებულობის საზომის პოვნა – სწორედ მიმართულებით, რადგან სისრულე – ამომწურაობას, აბა, როგორ დავიბრალებ! საუბარიც უფრო შინაარსეულზე გვექნება, ვიდრე მის „მქადაგებელ“ ფორმაზე – ჯერ იმიტომ, რომ სიმართლე-მართებულობა ამ სიბრტყეზე ძევს, უპირატესად; შემდგომ, იმიტომაც, ფორმის გარჩევაზე (ეპოქისმიერი, მსოფლმხედველობის გამმჟღავნებელი „მხატვრული ენის“ გამოწვლილვა იქნება, თუ მსოფლშეგრძნებით-ნიჭისმიერი მთლიანობა ერთი მოცემული ფორმისა), შეთანხმებულები მაინც ხომ ვართ, განურჩევლად იმისა, ვის ეს როგორ და რა სიღრმე-სიფართოვით გამოსდის.

შევხედოთ პირველად ეგვიპტური ხელოვნების ნაწარმოებთ – ძველი, საშუალო თუ ახალი სამეფოს საუკეთესო ქანდაკებებსა და რელიეფებს. რაც ყველაზე მეტად აკვირვებს დამთვალიერებელს, დეტალების, უწინარესად ყოვლისა, პორტრეტული ნაკვთების ზედმიწევნითობაა, სიბრტყეზე გამოსახულებათა უცნაურ განშლა-ამობრუნებას (თვალი, მხრები და მკერდი – წინხედში, თავი, კიდურები – გვერდხედში), თუ მრგვალი ფიგურების დგომას (მოუხრელად წინწადგმული ფეხი, შვეულად დაშვებული ან კუთხით მოხრილი ხელი...) შეერთებული. ამ „შეცდომების“ ერთი ახსნა ისაა, რომ მხატვრობა-რელიეფებზე ყველა ნაკვთი ყველაზე მახასიათებელი ხედითაა მოტანილი (მაგალითად, ცხვირის კეხი თუ აპრეხა გვერდიდან უკეთ აისახება, ტანის მოყვანილობა – წინიდან) ანუ, სხვაგვარად თუ ვიტყვით, ისე, როგორიც ისინი არის აღმქმელის ხედვის წერტილისგან დამოუკიდებლად. მეორე შემდეგი გახლავთ: თითქმის საუკუნის წინ, ავსტრიელ-გერმანელმა მკვლევარმა გვიდო კაშნიტც ფონ ვაინბერგმა აჩვენა ეგვიპტურ სახებათა გეომეტრიზება, მათი სწორ, შვეულ, თარაზულ, ირიბულ ხაზებს დაქვემდებარება; ეს „აჩერებს“ მათ, ისინი წინ მავალად კი არ გვესახება, მხოლოოდენ სახედ მოძრაობისა, რომელიც დროში ცვალებადობას არ ემორჩილება. ამნაირად კი, პირობითობა, „მხატვრული მეტყველება“ ეგვიპტელთა მუდმივყოფას, ჟამთა დინებიდან ამორიდებას ემსახურება. საყოველთაოდაა ცნობილი, ეს მათ რელიგიას რომ უკავშირდება, რისი „ყოფითი“ გამოხატულება მუმიფიცირება გახლავთ, სხეულთა შენახვა, რათა გარდაცვლილის სულს თავის „სადგური“ არ დაკარგვოდა; ხოლო თუ მუმია რამ მიზეზით განადგურდებოდა, მისი ნაცვალი ქანდაკება უნდა გამხდარიყო. აქედან ჩანს, რომ ეგვიპტელებს სულის უკვდავება სწამდათ და ხორციელებას განუყრელი საიქიო არსებობა. ქრისტიანთათვის სიძნელეს არ წარმოადგენს აქ მკვდრეთით აღდგომის წინაგანჭვრეტის თუ გაცრეცილი მეხსიერების ამოცნობა; იცის ცხა-

დია, რაოდენ შეზღუდულია კაცებრივი წვდომის უნარი – „მკვდართა წიგნის“ ერთ-ერთი შელოცვა ადამიანს ასე მიმართავს, ესა და ეს უნდა გააკეთო, „რათა იქ ჭამო და სვა იქ, სქესობრივად შეიყოფოდე იქ და იქმოდე ყოველივეს, რასაც დედამიწაზე სჩადიან“. როგორც ვხედავთ, ეგვიპტელებს, წარმართთა უმრავლესობასავით, იმიერ სოფლად მიწიერის გამეორების მეტი ვერა წარმოედგინათ რა. ასე განსაჯეთ, ძველი აღთქმის მსასოებელნიც კი წარმოდგენათა ამ რკალში დარჩენილიყვნენ, რადგან გვახსოვს, რა ჰკითხეს მაცხოვარს გამოსაცდელად: ექვსჯერ უდროოდ დაქვრივებული დედაკაცი, ებრაელთა რჯულით, შვიდ ძმას თუ შეაუღლეს, აღდგომის მერე ვის უნდა ეცოლოსო. უფალი კი, ძალზე მარტივად, ადამიანის გონებისთვის კი მიუწვდომელ რასმე პასუხობს: „...აღდგომასა მას არცა იქორწინებოდიან, არცა განჰქორწინებოდიან, არამედ ვითარცა ანგელოზნი ღმრთისანი იყვნენ ცათა შინა“ (მათე, 22: 30). მეტიც, სხვაგან იგი, ყველას შესარცხვენად, ვინც 2000 წელია მორწმუნეებს რაღაცის მომხვეჭელად რაცხს და უკიჟინებს, თქვენი ზნეობა გამორჩენის მოლოდინი არისო, ასეთ ყოვლად იდუმალ რასმე გვეტყვის: „...ესე არს ცხორებაჲ საუკუნოჲ, რაჲთა გიცოდიან შენ მხოლოჲ ჭეშმარიტი ღმერთი“-ო (იოანე, 17: 3). მაგრამ ამას ხომ განდობილნიც ვერა ვწვდებით და საკუთარ სჯა-წარმოსახვას დანდობილ წარმართებს რა უნდა შესძლებოდათ... ამრიგად, ეგვიპტელები, ყველა სხვა წარმართიც, ხილული ქვეყნიერების მიღმა სხვის არსებობის ჭეშმარიტებასაც იცნობენ და გადმოსცემენ, თანკი, რაღაც ოდენობით „სრული კაცის“ ცხონებასაც და, სხვათა შორის, ცოდვა-მადლის საიქიო საზღაურსაც.

კიდევ ერთი დიდ ხელოვნებათაგანი წინარექრისტიანული ხანისა, ჰელლინური ჩვენს თვალს უფრო „ბუნებრივად“ ეჩვენება, თუმცა ოდნავი დაკვირვება გამოგვიჩენს ასე უბრალოდ რომ არაა საქმე – თვალნათლივაა ნაკლები ინდივიდუალიზება, „იდეალურობა“ (არა-ზედაპირული „იდეალიზაცია“!), რაგინდა იყოს სიმძაფრისას, გაზომიერება-გაწონასწორება. მარტო ის რადა ღირს, რომ, უიშვიათესი გამონაკლისით, გამოსახულნი ჭაბუკები ან მოწიფულნი არიან. დაუშრომელ-მოზომილად მოძრაობენ! „საიდუმლო“ ამგვარი მხატვრული შემოქმედებისა გრძნობადად აღქმული სინამდვილის სრულყოფილ წესრიგად, თანახმიერ კოსმოსად განცდაა, ღვთიური ძალებით წარმართულისა და ღმერთთაგან დადგენილი კანონებით განგებულის. ძველმა ბერძნებმა ისიც იგუმანეს, ნივთიერს იქით მისივე გამეორება რომ ვერ იქნება, მათთვის მიწიერი ცხოვრების მიღმა უკუნში მორიალე მეხსიერებადაკარგული სულების სამკვიდროა, რომელთა ნაწილი, თან, ჩადენილი ავკაცობის სასჯელსაც იხდის. სხვანაირად თუ შევხედავთ, მათი „ჰადესი“ ჯოჯოხეთია და ასეც

გაიგო ეს ქრისტიანობამ, „ბნელი გარესკნელი“, სადაც ჯერ კიდევ არ „შთასრულა“ მაცხოვარი. მათი მთავარი „სათქმელი“ კი, მაინც, ჭმუნვითა და ტკივილით სავსე, მაგრამ ღვთაებრივი საწყისისგან მოგვარებული და ღვთიური სამართლით მართული წუთისოფლის ჰარმონიულობაა.

ქვემოთ კიდევ მომიწევს ცოტა რამ ვთქვა ქრისტიანული, სახელდობრ, აღმოსავლეთ ქრისტიანული მხატვრული შემოქმედების არსებრივ თვისებებზე, ამჟამად კი მცირედს დავჯერდები. შუასაუკუნოვან-ქრისტიანული, პირველ რიგში, საეკლესიო ხელოვნება – ვიმედოვნებ, უცილობლად! – ნივთიერზე ამაღლებული სულიერების ცხადმყოფელია. აღმოსავლეთ მხარეებში, თანაც, წინ კვლავ კოსმოსი მოდის, ოღონდ ახლა უკვე არა მასში ბუნებით ციკლთა გამეორების კანონზომიერებულობის – როგორც არა მარტო ჰელლინებთან, არამედ სხვებთანაც: ინდოელებთან, შორეულ აღმოსავლეთში... მიღმურ-გამოღმური იერარქიის სახით დასავლეთში (რაც დასანახად ადვილია, ანალიტურად საჩვენებლად კი – ძნელზე ძნელი) რაოდენ იყოს ა-ნატურალური გადმოცემისას, მეტ-ნაკლებობით ჟამიერება, ხდომილებითობა შეიგრძნობა ხოლმე – ასეა, ვთქვათ ოტონურ მინიატ◌ურებშიცა და რომანულ რელიეფებშიც. ამ თავისებურებას ძალზე არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდა, როდესაც XII საუკუნის ბოლოდან მთელ საქრისტიანოში გრძნობადისკენ შემობრუნებამ იჩინა თავი. ამის პირველი შედეგი დასავლეთში ე. წ. „გოთური“ ხელოვნებაა, მაქს დვორჟაკის მახვილგონივრული დახასიათებით, ერთდროულად, „ნატურალიზმითა და იდეალიზმით“ აღბეჭდილი. ეს იმას ნიშნავს, რომ ხელოვანნი გულდასმით აკვირდებოდნენ ყოველივე გარეშემო მყოფს (მცენარეებს, იძვრისებს, სამოსელთა ნაკეცებს...), შენიშნული გამოსახულის შეკავშირებას კი „არა ამქვეყნიური“ კანონების მიდევნებით ახდენდნენ; ასე, ძალიან ხშირად ტერფები თითქმის შვეულად არის ხოლმე „დაცურებული“, სხეულები ისეა გაზნექილი (მაგალითად, ჩვილედი ღმრთისმშობლის XIV საუკუნის ქანდაკებები), რომ მიწიერ პირობებში ადამიანი უმალ წაიქცეოდა; ჯგუფად შეკრულ გამოსახულებებს კი ხილული არარა აერთიანებს (მაგალითად, ხარებები რაიმსის ტაძრის ფასადსა ან ბამბერგის კათედრალის ინტერიერში). წამძღოლი, მაშასადამე, ჯერაც ღვთაებრივ-აბსოლუტურია, თანდათან კი ნივთიერ-ხელშევლებადი მრავლდება, ხელოვანთა თუ აღმქმელთა გულსა და გულისყურს იპყრობს და, საბოლოოდ, XV საუკუნის უმაგალითოდ „მართლმაგვარ“ ნიდერლანდურ ნაწარმოებებში პირველობას მოიპოვებს. ესა თუ XIV-XV საუკუნეების მხატვრობა-მქანდაკებლობა საზოგადოდ, აქ იქნება, გერმანიასა თუ ბოჰემიაში, რა თქმა უნდა, ირელიგიური ოდნავადაც არ არის, ოღონდ რელიგიურობა ახლა, ერთი რომ ღვთის ქმნილით შეფრფინვით აღფრ-

თოვანებაა, მეორეც, არსებრივად-სუბიექტური განცდა. ეს საუკეთესოდ ალპებს ჩრდილოეთით მდებარე ევროპულ ქვეყნებში ე. წ. „სამედიტაციო სურათების“ (ძალიან ხშირად მათზე ღმრთისმშობლის ან ჯვარცმის გამოსახულებებია) მომრავლებით ჩანს, რაც, თავის მხრივ, მისტიკური მჭვრეტელობის გავრცელებას მოსდევს. ამ მომცრო, ბინაზე თუ კერძო სამლოცველოში მოსათავსებელ ხატებათა წინაშე კი არ ლოცულობენ, საღვთო საგნებზე ემოციურად დატვირთულ ფიქრს ეძლევიან, ის კი, არის რა, უთუოდ, რამ ზენაარის განაზრება და გრძნობაში გატარება, უპირველესად, ასევე უეჭველად ვისიმე. კერძოდ, ამა თუ იმ მორწმუნის განაფიქრი და განაცადია. პირადი, სუბიექტისმიერი აქ არ ენაცვლება აბსოლუტურღვთაებრივს, ფრიად საგრძნობი კი არის და მედიტაციისთვის განკუთვნილ სურათებსა ანდა ქანდაკებაში შესამჩნევია ის, რასაც დღეს „კონცეფციას“, გინდაც „კონცეფტს“ დავარქმევდით: ხელოვანის არამარტო დამოკიდებულება გამოსასახისადმი (რაც ნებისმიერ ადამიანისმიერ ნაქმნში იყო, არის და იქნება), არამედ მისი წარმოდგენა მასზე – ჲან ვან ეჲკის რომელიმე მადონა ან როგირ ვან დერ ვეჲდენის „დატირება“, უპირველეს ყოვლისა, ერთის თუ მეორის წარმოსახული დედა ღვთისა და უფლის ვნებანია. ამდაგვარივე სუბიექტივირება და „გაწუთისოფლება“ XIII საუკუნის ბოლოდან იტალიურ ფერწერასა და სკულპტურაშიც მიმდინარეობს, რამდენადმე განსხვავებულად კი – პიროვნული განსჯა-ფანტაზიის შეგნებული ხაზგასმით, რაციონალური კვლევის (მათემატიკური პერსპექტივა, პროპორციები, „ოქროს კვეთა“...) და შემორჩენილი, გინდა გათხრებით მოპოვებული ანტიკური ძეგლების მოშველიებით. მწვერვალი ამ ე. წ. „რენესანსისა“, როგორც ვიცით, XV საუკუნის ბოლოსა და XVI საუკუნის პირველ ათწლეულებზე მოდის და იმჟამად პირად-პიროვნულის გამარჯვება ხელოვნებაში საეჭვო აღარ უნდა იყოს – შემთხვევით კი არ ვამბობთ „რაფაელის მადონაა“ და „მიქელანჯელოს მოსე“-ო და არა – „რაფაელის დახატული დედა ღვთისა“ და „მიქელანჯელოს გამოქანდაკებული მოსე“-ო. ამავე დროს, მაშინაც და არა მარტო იტალიელებთან, გერმანელებთანაც (ა. დჲურერი, მ. გრჲუნევალდი, ა. ალტდორფერი და ა. შ.) მსოფლმხედველობა კვლავაც რელიგიურ-ქრისტიანულია და ურყევი ყველა ღირებულებითი განზომილება. ეს ნათელია ისეთ, თითქოსდა უკიდურესად თავნება ფანტასტიკურ ხელოვანთან, როგორიცაა იერონიმუს ბოში მის ვითომცდა სჲურრეალისტურ-სიზმრისეულ სურათებზე, რომელთაც ხალისით ადარებენ სალვადორ დალის ტილოებს, კეთილ-ბოროტი სრული ერთმნიშვნელოვნებითაა გამიჯნულ-დაპირისპირებული და ფასეულობითი თვალსაზრისით, „ყველაფერი რიგზეა“.

ისტორიის შემდგომი მსვლელობის მხრივ ერთგვარ გარდატეხად

პიტერ ბრაოაგელ-უფროსის ნამუშევრები შეიძლება ჩაითვალოს. მის უფართოესად ვრცელ ხედებზე ჰარმონიულ ბუნებას ადამიანისმიერი აურზაური და ფუთფუთი ეწინააღმდეგება. ესეცაა – კაცუნებად მოწვდილი ადამისა და ევას მოდგმა ბევრს ვერაფერს აკლებ-უმატებს ქვეყნიერებას და მის არარაობას თვით მაცხოვარიც იზიარებს, რომლის შობა საძებნი ხდება დათოვლილი მიდამოს გამომხატველ მშვენიერ ტილოზე. ეს, რა თქმა უნდა, „მატერიალიზმი“ არ არის, შეიძლება კი დეიზმზე, ღვთის შექმნილ, მაგრამ თავის რიგზე მექანიზმივით მბრუნავ ცთომილ ვარსკვლავებსა და წელიწადის დროებზე, უფრო კი პანთეიზმზე ვიფიქროთ. თვითკმარი, თუმც ღვთაებრივი შესაქმის დიდებულებით შეფერილი ხატება ბუნებისა ევროპულ პეიზაჟურ მხატვრობას, სულ ცოტა, XIX საუკუნის შუა ხანამდე გამოჰყვა, უილაამ თერნერისა თუ კარლ ბლეხენის ჩათვლით. მართალია, იგი, შესაძლოა, სიზმრისებრ, ნამდვილობის ზღვარს მისულ სამოქმედო ბაქნად გარდაისახოს, როგორც ანტუან ვატტოსთან; მხატვრის იდეალის მიხედვით „გაიმართოს“, როგორც ნიკოლა პუსსენთან; კლოდ ლორრენთან და მათ კვალში ჩამდგარ მრავალ სხვა ფერმწერთან; დამხატავის რელიგიური განცდა სიმბოლურად გაამჟღავნოს, როგორც კასპარ დავიდ ფრიდრიხთან, ან მის ლირიკულ განწყობილებას შეეწყოს, როგორც კამილ კოროსთან. ერთი კი უცვლელია – კაცობრიობის ღვთივბოძებული სამკვიდრებლის აღმატებულება. უფლისადმი რწმენა აქვს ქვეშრედ პოლ სეზანნის პროვანსის ხედებს – მიუხედავად იმისა, რომ ის თავს ნებას აძლევს, მთა-გორაკები და ხეთა კორომები დემიურგივით ტილოსა თუ ქაღალდზე ახლიდან „ააგოს“; თითქოსდა უფლის სიტყვას (ო, არა, ცნობიერად არა!) „მამაჲ ჩემი მოაქამომდე იქმს და მეცა ვიქმ“ (იოანე, 5: 17.) გვისურათებს ვინსენტ ვან გოგის აყალყული სერები და ცოტაც და, მიწას მომწყდარი კვიპაროსები თუ ზეთის ხილის ხეები; სიმშვენიერით გვაუწყებს კავშირს თვალშეუდგამ ნათელთან კლოდ მონესა ანდა კამილ პისსაროს ზღვისპირა კლდეები, მინდვრები, გინდა პარიზის ქუჩები, რომელნიც, გეჩვენებათ, წამში ფერად ქაფად განილევა. პანთეისტური თვითმყოფობა „ცისა და ქუეყანისა“ შეიძლება ყოფის სურათებშიც გაკრთეს – მაგალითად, მორწმუნე ქრისტიანად ცნობილ ფრანსუა მილლესთან. ოღონდ აქ მეორე ისტორიული ხაზიც გადაიკვეთება. საქმე ისაა, რომ XVII საუკუნეში, რემბრანდტთანა და, ვგონებ, ადამ ელსჰაიმერთანაც, საღმრთო გარდამოცემა, გნებავთ ჰელლინ-რომაელთა მითოლოგია გამოკვეთილად „ჩვეულებრივი“, მოუხეშავ-უბრი ადამიანების მიერ „თამაშდება“ და მხოლოდ „არსაიდან“ მიფენილი შუქის იდუმალი ციმციმი გვამცნობს: ფიზიკურის მიღმა სხვა რამეცაა,

მასზე უმჯობესიცა და ღრმაც. ამ შემობრუნების შედეგად, XVIII საუკუნეში საღვთო ამბავს ყოფით-აღწერითისგან ვერ განარჩევ, როგორც ფრანსისკო გოჲასთან; ოდინდელი ქალღმერთები კი, დენი დიდროს მოსწრებული ნათქვამისა არ იყოს, ზესთაბუნებრივად შიშველნი კი აღარა, უბრალოდ „გახდილები“ არიან. ალბათ, ამ „ჩამოყოფითების“ გამოა, ამ და მომდევნო დროს, ყოველნაირი „ჰეროიზაცია“ – საამისოდ კი ბევრნი გარჯილან! – ნაძალადევი და გაფუყული რომ გამოდის. თანადროულად, რაც ნაკლებად იგულვება ადამიანში ღვთის ხატი, რაც უფრო მეტად ხდება ის „მარტოოდენ ადამიანი“, ირღვევა მისი პიროვნულობა და – ერთი შეხედვით, პარადოქსულად! – ინდივიდუალიზმის აღზევებისას ქრება პორტრეტი და, ვთქვათ, პაბლო პიკასოსთან მის სატრფოსაც ზოგჯერ ურჩხულისგან ვეღარ განასხვავებ.

პ. პიკასოს ხსენებით ჩვენ უკვე დღევანდელობაში შემოვაბიჯეთ, ერთი საუკუნე, რომ გრძელდება და ბოლო არ უჩანს. ეს კი ისეთი დროა, როდესაც ღვთის გაძევებულ ხსოვნას ღირებულად ათასნაირ „იდეას“ ანაცვლებენ, გამოცხადების ჭეშმარიტება კი, მრავალ უკეთილშობილეს ადამიანთანაც, არაგაცნობიერებულად თუა ქმედითი. რაღა ფასეულობაზე შეიძლება აქ ვილაპარაკოთ? წინაპირველად, შეგახსენებთ, რომ, ასე, 1970-იან წლებამდე, განაგრძობს არსებობას ესთეტიკური ღირებულება – იმავ პიკასოსთან, რომელიც თავიდან ადამიანის უსუსურობას წარმოაჩენდა, მერე და მერე კი, მონსტრების მეტს ვეღარაფერს ხედავდა (არ გეუცნაურებათ, როგორ ებერებათ ხან რა ნაკვთი, ხან რა მის „ანტიკურად“ აღნაგ ფიგურებსაც?). ასე რომ, ქრისტიანული თვალთახედვით ცილს სწამებს რა მსოფლიოს ღვთისგანგებულ მთლიანობას, ის, თავისდა უნებურად, სიძლიერით ფორმათქმნისა, ღვთივმიმადლებულობას გვიმოწმებს. მაშ, ამის მეტი აღარაფერი შეუძლია ამ უმაგალითოდ რთულ (არცთუ მუდამ – სხვაზე მძიმე!) დროებას? ამის პასუხად მომეჩვენა დიდი, დიდი ხნის წინად ფრანც კაფკას ერთი მინიატჲურა:

რკინიგზის მგზავრები

„მიწიერად წაბილწული თვალებით თუ შევხედავთ, ჩვენ იმ მატარებლის მგზავრთა მდგომარეობაში ვიმყოფებით, რომელთაც გრძელ გვირაბში უბედური შემთხვევა ეწიათ, თანაც ისეთ ადგილზე, საიდანაც თავში რომ არის, იმ ნათელს ვერ ხედავთ, ბოლოში მყოფი კი სულ პაწაწაა და მზერა მას მუდამ დაეძებს და მუდამვე კარგავს, თან კი არც თავია უტყუარი და არც ბოლო. ჩვენს ირგვლივ, ჩვენი შეგრძნებების არევდარევისა თუ შეგრძნებებისვე უკიდურესი აღგზნების კვალად პირწმინდა ურჩხულებია და ყოველი ჩვენთაგანის გუნებგანწყობისა თუ დაშავებისდა შესაბამისად, თვალწარმტაცი ანდა დამქანცველი კალეიდოსკოპური ციალი.

კითხვები: რა იქნება ჩემი ჯეროვანი ქმედება? ან კიდევ: რისთვის ჯერ არს ეს რომ მოვიმოქმედო? ამ სანახებში არ დაისმის“.

მიაქცევდით, უთუოდ, ყურადღებას – სიბნელესა და ქაოსში იმასაც ვერ გადაწყვეტ, რამ საჭიროა თუ არა. მაგრამ: ეს სააქაოს მწვირით შესვრილი მზერისთვისაა ასე, იგია, დასაბამიერი თუ ბოლონდელი ნათელი რომ ეპარება, რომელიც, თავისთავად არსებობს. სწორედ ამ, თუგინდ თვალსმიფარებული ღვთაებრივი შუქის აღიარებისა თუ, ზოგჯერ, მისი უნებლიედ შემოღწევის ხარისხია, XX საუკუნის ბევრი ხელოვანის ნაღვაწს ჭეშმარიტებისა და სიკეთის თუნდაც მცირე წილის მატარებელ-განმცხადებლად რომ აქცევს. ასეა, ჩემის აზრით, მაინც თავად ფ. კაფკასთან, ასეა – უილ¤ამ ფოლკნერთან, რაგინდა რა უბედურებაზე თხრობისას იმედით რომ გავსებს; ასეა, ვთქვათ, ჰენრი მურთან, უსიცოცხლოდან ცოცხლის აღმოშობას რომ გვიჩვენებს; ასეა – ჩვენს დავით კაკაბაძესთან, რომლის „საგნობრივი“ სურათები საკუთარ, დროს გამცდარ ნათელს ასხივებს, „უსაგნონი“ კი სიცოცხლის ფეთქვას ან კიდევ უსაზღვრობაში მატერიის მიმოძრაობას გაგვაცნობს.

არ ვიცი, რა გამომივიდა, თქმა კი, აი, რისი მინდოდა: რისიმე ღირებულების გამოსარკვევად მხოლოოდენ მისი ისტორიულად შეპირობებულ გარეგნულ იერს კი არ უნდა დავაცქერდეთ (სულერთია, რა იქნება – კანონმდებლობა, ღვთისმსახურების წესი, ჰანგი თუ მოთხრობა), არამედ შესაბამისი ფასეულობის უშინაგანესი პრინციპის გამოცნობას უნდა ვეცადოთ და მერეღა ვიკითხოთ, არის თუ არა მისი შესატყვისი მოცემული ფორმა, ხოლო თუ კი – რამდენად. დარწმუნებული ვარ, უთვალავი უბედურება, რევოლ¤უციებისა და კონტრრევოლ¤უციების მთელი აბსურდულობა ნამყო თუ არყოფილი ფორმების (ქცევის, თანაცხოვრების, საზოგადოებრივი ურთიერთობის, ხელოვნების...) გააბსოლუტურებამ შეაპირობა, დროითის ძალად გამარადისებამ. კითხვად კი რჩება: ახლა რაღა ვიღონოთ, ვინც გინდა რომ „მე ასეთი ვარ-ს“ და „უფლება ხომ მაქვს-ს“ გაიძახის, როდესაც ახლა ფ¤ოდორ დოსტოევსკის წინასწარმეტყველებამ და ე. წ. „ღმერთის სიკვდილმა“ – სინამდვილეში მისთვის ზურგის შექცევამ! – ყველაფრის და, რასაკვირველია, თავად ღირებულებათა, თვით, მათი არსებობის მიმართ ურწმუნობა დაამკვიდრა?

ვფიქრობ, ზუსტად იგივე, რასაც ყველგან და ყოველთვის იქმოდენ: მოუღლელად დავემოწმოთ ჭეშმარიტებას. როგორღაო, ამ ჩვენს დროშიო, – შემდგომი შეკითხვა ჩამესმის.

მოდით, ჩემს შეხედულებას ისევ სახვითი შემოქმედების მაგალითზე განვმარტავ. დიდი ხანია, 200 წელი დასავლეთში, ასიოდ-სამართლმადიდებლოში ცილობაა – როგორი უნდა იყოს ქრისტიანული ეკლესიის

ხელოვნება – „ტრადიციული“ თუ „ნოვატორულ“-„ახლებური“? პირველი აზრის მიმდევრებს დასავლეთში გოთური და რომანული ხუროთმოძღვრება მოუხმიათ, შუასაუკუნოვანი თუ ადრერენესანსული მქანდაკებლობა და მხატვრობა; ჩვენკენ მისაბაძად ვის სხვადასხვა დროს ბიზანტიური ტაძრები და პანსელინოსი ეგულება, ვის ფსკოვ-ნოვგოროდისა თუ მოსკოვის XII-XVI საუკუნეთა ეკლესიები და ანდრეჲ რუბლჲოვი ან დიონისი, ვის სამწევრისი ან სამთავისი და თევდორე მეფის მხატვარი, გნებავთ – უბისის მომხატველი გერასიმე. მეორენაირად მოფიქრალნიც ვინ რომანტიზმზე მიგვითითებს, ვინ „არ ნუვო“-„მოდერნზე“, მინა-ლითონ-ბეტონის არქიტექტურაზე, კუბიზმზე, აბსტრაქციონიზმზე... უნდა ზემოთქმულის შემდეგ კიდევ და კიდევ იმის მტკიცება, რომ ეს კამათი, პოსტრენესანსულ ყაიდაზე, ფორმათა სიბრტყეზე მიდის და არა არსებრივის ჭრილში? საეკლესიო ხელოვნების – თუ შეიძლება ახლა ფერწერა-სკულპტურით შემოვიფარგლოთ! – ფუძე-პრინციპის შთასახვედრად, ასე მესახება, ისტორიში უნდა ჩავიხედოთ და მოვიკითხოთ ის, რისთვის და რანაირად იქმნებოდა. ვიმედოვნებ, სადაო არ იქნება, თუ ვიტყვი: „სახეთა ქმნის“ მოვალეობა ღვთის სიტყვის განკაცების და, ამის წყალობით, კაცთათვის ცხოვნება-განღმრთობის შესაძლებლობის ჩენაა და მისი მიწყივ შეხსენება. საამისოდ გამოსახულებას რაღაც ოდენობით ხორციელ-დასანახის თვისებები უნდა ეცხოს, ამასთან კი ის მათი გა-უჟამოების, განსულიერების მიმანიშნებელიც უნდა იყოს. III საუკუნიდან ათასი წლის მანძილზე შექმნილს, გინდაც უფრო მოგვიანოს, თვალს თუ გადავავლებთ, ისე ჩანს, სხვადასხვაგვარ და სხვადასხვა ჟამს დამარწმუნებლობისთვის ხელშესახების და სპირიტუალურის განსხვავებული თანაფარდობა მოითხოვებოდა. აქედან ერთი დასკვნა თუ გამოიტანება: არ შეიძლება, რაგინდ იყოს სრულყოფილი გარეგნული ფორმის, გარდუვალად მექანიკური, გადმოღება. ეს მაშინღა იქნებოდა გამართლებული, თუკი – ნუ იყოფინ! – ქრისტიანობას ისტორიას ჩაბარებულად თუ მივიჩნევთ, მადლის გარდამოსვლას კი – ღმერთო, მომიტევე! – შეწყვეტილად. ნუთუ ვინმე, ქრისტეს სჯულის მაღიარებელი ასე ფიქრობს, მეტიც, ამის გაფიქრებას გაბედავს? და თუ არა – ახლაც აუცილებელია შემოქმედებითი ძიებითობა. ოღონდ ნურც ის გამოგვრჩება, ზემოთ რაც ითქვა: ნორმატივიზმ-ფორმისმიერობის თანმდევი, ან – პირუკუ! მხატვრული ქმნაა, როგორც პიროვნული წარმოდგენის ხორცშესხმაა. საპირისპიროდ ამისა იტყვიან ხოლმე, მქმნელის პიროვნება უნდა ამოირიცხოს, საეკლესიო გამოსახულება უპიროვნო უნდა იყოსო. მარტო ხატწერის ახლახან ჩამოსახელებულ დიდოსტატთა გახსენებაც (არადა, სხვა რამდენია!) მიგვახვედრებს,

ასე რომ არასოდეს გაკეთებულა რამე – უგულოდ, გაუცხოებულად, სულის სარგო და გამხარებელი როგორ გამოგვივა რამე? საქმე სხვაა – წინანდელი ხელოვანნი ობიექტურად არსებულს ხატ-ქმნიდნენ ძალისაებრ და არა სუბიექტურ წარმონასახს. გადამწყვეტი აქ სახვითი ხერხები როდია. ვინ იცის, რას არგებს ოდესღაც ანტიკური ფორმათმეტყველების სრული მეტამორფოზით წარმოშობილ სახოვან „ენას“ ეკლესიური ხელოვნებისას XX საუკუნის ნებისმიერი მიმდინარეობის გამოცდილება? არსებრივი სხვაა: მახვილი წინადადებაში: „მე ვხატავ ღმრთისმშობელს (მაცხოვარს, ამა თუ იმ წმინდანს)“ – „მე“-ზე დაისმის თუ გამოსასახზე. თუ უკანასკნელზე, მაშინ – არ ვიცი და არც შეიძლება ვიცოდე, ნიშანდობლივ რა იერით – ჭეშმარიტი ხატი მოგვევლინება, არც „გაპირობითებით“ მოლანდებად ქცეული (ხომ გახსოვთ, აღდგომის მერე მოციქულებთან მოსულმა, რა უთხრა მაცხოვარმა შემკრთალ მოწაფეებს: „... სულსა ხორც და ძუალ არა ასხენ, ვითარცა – ესე მე მხედავთ, რამეთუ მასხენ“ (ლუკიანე, 24: 39.) და არც გაფაშფაშებული სხეულებრიობით მაცთუნებელი (რასაც VI მსოფლიო საეკლესიო კრება პირდაპირ გვიკრძალავს). ამის მისაღწევად კი, უწინდელი „მხატვრული ენის“ ათვისება ზედმეტი, მითუმეტეს, მაწყინარი, რა სათქმელია, არ იქნება, თავი და თავი კი, შინაგანი განწყობის შეცვლაა, ინდივიდუალისტური თვითგამოხატვიდან უზენაეს-მარადმყოფის მსახურებად მონაცვლებაა.

„ეს შეუძლებელია, დღეს ეს ვერ მოხდება“-ო, უთქვამთ ჩემთვის, მომავალშიც მეტყვიან უსათუოდ. რატომღაა შეუძლებელი? რთული კი, ბატონო და ან იყო კი ადვილი ოდესმე? იქნებ, მართლაც, ახლა უფრო სამძიმო არის ეს ღვაწლი, ვიდრე ათი საუკუნის წინათ: ახლა, როდესაც ყოველწამ ქრისტეს მოძულეთა მოზეიმე ხმები მოისმის, როდესაც თვალსა და ყურს ყველაფერი გადაბრუნებულ-ამოყირავებული ეძალება და მაინც – ამის გამო უარი ვთქვათ ჭეშმარიტებასა და სიკეთეზე? ამიტომ სიცრუე სიმართლედ ჩავაგდოთ და უკუღმართობა – ზნეობად? ნუთუღა იმას გვკითხავს უფალი – როდის გიცხოვრიათო? ან ეს ყბადაღებული „დრო“ სხვა რაა, თუ არა ჩვენი – ჩემი, თქვენი და იმათი, – მომხდარისა და მოსახდენისადმი დამოკიდებულება? ნუთუღა ის გაგვამართლებს – ჩვენს ირგვლივ რწმენა შესუსტებული იყოო – პირველი საუკუნეების ქრისტიანთ რაღა ეთქმოდათ, საწარმართოში მყოფთ?

არა, შეორგულება არ გვეპატიება, დღეს, ხვალ და მაზეგ რაც უნდა იყოს, ღვთივუწყებული მცნებების ერთგულება გვმართებს, რადგან გვსმენია ხომ: „ნათელი იგი ბნელსა შინა ჩანს და ბნელი იგი მას ვერ ეწია“ (იოანე, 1: 5.).

# ნიკო ფიროსმანაშვილი და ქრისტიანული ტრადიცია

(*გული გონიერი,*15, 2016, გვ. 185-207)

ფიროსმანისა და ქრისტიანული კულტურის მიმართებაზე ამომწურავი საუბარი, კაცმა რომ თქვას, ალბათ, საზოგადოდ მის რაიმეგვარ ტრადიციასთან დამოკიდებულების განხილვას უნდა მოიცავდეს – რადგან მისდროინდელ საქართველოში, ჯერ კიდევ, აზრი თუ ყოფა ქრისტიანობით იყო განმსჭვალული და დასაძირკვლებული. რასაკვირველია, ასეთ ყოვლისმომცველ მსჯელობას წინამდებარე ნარკვევი ვერასგზით დაიჩემებს – მას ვერც რაიმენაირი მოხსენება დაიტევდა, და ვგონებ, ამისთვის არც ჩვენი სადღეისო ცოდნა იკმარებდა. ჩემი ამოცანა განუზომლად უფრო მოკრძალებულია – ყურადღება ამ საგანთან დაკავშირებულ სამად სამ საკითხზე გავამახვილო. ახლავე უნდა აღინიშნოს: მათგან ორზე ადრე უკვე დამიწერია[1], მეორეც – ისინი, თუ ასე შეიძლება ითქვას, მეცნიერულობის სხვადასხვა დონისაა, სხვადასხვა ზომაზე დასაბუთებადი და გაობიექტურებადი.

პირველად ყველაზე ხელმოსაჭიდსა და, პოტენციურად მაინც, ვგონებ, სრულად არგუმენტირებადის შესახებ მოგახსენებთ. აღარც ვიცი, უკვე რამდენჯერ თქმულა, ნ. ფიროსმანაშვილი ძველი ქართული საეკლესიო მხატვრობის ტრადიციიდან მოდისო. ჩემი აზრით, შესაძლებელია ამ ზოგადი დებულების უფრო ვიწროდ შემოფარგვლაც. გარკვეული მოსაზღვრა წინდაწინაც ძალგვიძს – მაგ., a priori ცხადია, რომ ფიროსმანი ვერ ნახავდა ჩვენს „კლასიკურ“ მოხატულობებს – ატენი, ყინცვისი, სვანეთის ან გარჯის „ფრესკები“ მისობას არც გამოცემული იყო და ნაკლებად ცნობილიც; მასთან არც რაიმე საგანგებო რეტროსპექტულობა, წარსულისადმი რაიმე ნოსტალგია დასტურდება: არც ძველი კოშკები ან „სვეტიცხოველისებური“ ტაძრები ჩანს, როგორც მაშინდელ გრაფიკაში ვხედავთ ან საზოგადოდ რაიმე სიძველე

[1] იხ. ნ. ფიროსმანაშვილის „პატარა მეთევზე“ (ინტერპრეტაციის ცდა), ჩემს კრებულში – *ნარკვევები, წერილები*, თბ., 2001.

– სავარაუდო ციხე-დარბაზები მის ტილოებზე ჩვეულებრივი, მრავალსარკმლიანი სახლებია, ეკლესიები კი, როგორც გაირკვა, მისი მშობლიური მირზაანის სამრეკლოშემოდგმულ სამლოცველოებს ემსგავსება[2]. ყველაზე „ალბათია“, ნ. ფიროსმანაშვილს გვიანი შუა საუკუნეების ფერწერის ნიმუშები ენახა – მაგ., გრემის წმ. მთავარანგელოზთა თუ ახალი შუამთის ღმრთისმშობლის ტაძრებში, გინდა იმავ მცხეთის „სვეტიცხოველში“. XVII საუკუნის ნაწარმოებებზე შემოგხვდებათ ალაგ მისი სურათების „მოქმედი პირების“ მსგავსი დამჯდარი პროპორციები, მრგვალი თავები, მოკლე კისრები. კიდევ მეტად კი ეს ნიშნები უკვე XVIII საუკუნის მიწურულისა თუ XIX ს-ის დამდეგის ხატწერისთვისაა მახასიათებელი[3]. აქვე მოიპოვება ვრცელი ხედებიც (არა უბრალოდ მედიევალური „ფონები“), მისგვარად გვერდიდან, ცალ-კედელ-დაჩრდილვით დახატული შენობებიც. ამასთან კი, მასვე მოსდგამს, ერთი მხრივ – „ილ¤უზორულობა“-„ევროპულობის“ გარკვეული წილი, მეორე მხრივ კი, მუქზე თეთრით მოდელირების ხერხი, რომელსაც შუა საუკუნეებთან უარსებითეს მაკავშირებლად ხედავს გიორგი ხოშტარია – თანაც არა მხოლოდ ფიროსმანის, ასევე „მუხრან-ბატონთა“ ცნობილი პორტრეტის ოსტატისთვისაც. ბუნებრივი მგონია ნ. ფიროსმანაშვილის „ხატისმაგვარობანი“ (ფიგურების იერატიულობა, დაყენების ხასიათი, სიბრტყითობა...), უწინარესად, სწორედ აქედან მომდინარეობდეს – დროითი სიახლოვის გამოც; იმიტომაც, რომ მას გამოცდილ ხატმწერ გიგო ზაზიაშვილთან ერთად უმუშავია და, ეგების, მასთან უსწავლია კიდეც[4]; და სხვაც თუ არაფერი, თუ რამ უნდა ენახა მეტ-ნაკლები უეჭველობით – ბოდბის ტაძარია, 1823 წლის მხატვრობიან-კანკელიანად.

კიდევ ერთი, რაც ნ. ფიროსმანაშვილის ფერწერას შუასაუკუნოვანს აახლოებს, მისი ფერთამეტყველებაა – სახელდობრ, ერთი, ასე თუ ვიტყვით, „მრავალდანიშნულებიანი“ ფერის არსებობაა. როგორც ცნობილია, ასე, ერთ სურათზე სულ სხვადასხვა დატვირთვით, მასთან შავი ჩნდება – ის ღამეურ ცადაც გვევლინება, ნიადაგადაც, მდინარედაც, თან კი – სიმრგვალის „ამომყვან“ ჩრდილად, თმის, თვალ-წარბის თუ ტანისამოსის ფერადაც. აქ იმაზე არ ვიმსჯელებ, რანაირად, რა ლამისაა „ჯადოქრობით“ ხერხდება საღებავისა და დაუფერავი მუშამბის

---

[2] *ფიროსმანი. ნიკო ფიროსამანაშვილის მუზეუმი მირზაანში*, თბ., 2012, გვ. 15, შდრ. გვ. 7, 11.

[3] მისი საფუძვლიანი მხატვრულ-ისტორიული განხილვა იხ. მზია ჯანჯალიას დისერტაციაში წმ. ნინოს განსასვენებლის მოხატულობის შესახებ.

[4] იხ. გ. ზაზიაშვილისა და მისი ასულის, თამარის მოგონებები – ა. მგალობლიშვილი, მხატვარ გიგო ზაზიაშვილის ბიოგრაფიისათვის, *საქართველოს სიძველენი*, 4-5, 2003, გვ. 294 და 314. რა თქმა უნდა, ეს შეიძლება მიკერძოება-გადაჭარბებაც იყოს.

ზუსტად ერთი და იგივე ტონი ერთ ზედაპირზე „წინაც“ აღიქმებოდეს და „უკანაც“, სიბრტყედაც და „ამობურცულობადაც“. შეუძლებელია არ გაგახსენდეთ, რომ ქრისტიანულმა შუა საუკუნეებმაც იცის ასევე „მრავალფუნქციური“ ფერი – უფრო ზუსტად, ფერადი მასალა, – მხედველობაში, ცხადია, ოქრო მაქვს. ისიც, როგორც ვიცით, ფონსაც ფარავს ხოლმე, შარავანდებსაც, სამოსლებს ნაკეცების ბადედ ეფინება და მათი არშიების ნაყშებსაც გვიხატავს. ეს – ფაქტია, სავსებით ხელშესახები; მაგრამ როგორც კი მის ახსნას დავაპირებთ, ნაკლებად მყარი ვარაუდების „თუ“-ობისა და „ალბათ“-ობების არეში შევდივართ. არამგონია, საერთოდ შევძლოთ ოდესმე გადაჭრით ვთქვათ, რამ წარმოშვა ეს თანაგვარობა; ვგონებ, ერთს რასმე თუ გამოვრიცხავთ – ცნობიერ სესხებასა თუ შემსგავსებას; ეს იმგვარი „კონცეპტუალიზმი“ იქნებოდა, „პოსტმოდერნულ“ რაციონალურ თამაშებამდე სახვით ხელოვნებაში არასდროს და არავისთან რომ ყოფილა. მაშ, რა ვიფიქროთ? აზროვნების წესისა და ფსიქიკის წყობის მონათესაობაზე ჩამოვაგდოთ სიტყვა? ვაჲ რომ, ამ გზას თუ დავადექით, ფსევდო-ახსნის და ვითომ-მეცნიერების ქსელში გავებმებით, რომლიდანაც ვერც ფსიქოლოგია დაგვიხსნის და ვერც ფილოსოფია. უეჭველობას ვერც მაშინ მივაღწევთ, არგუმენტირების საუფლოში კი დავრჩებით, თუ ვიკითხავთ, რას ნიშნავს ან, კიდევ დაზუსტებით, რას შეიძლება ნიშნავდეს ასეთი, გარკვეული აზრით, „უნივერსალური“ ფერის გამოყენება და ოქროს შავით ჩანაცვლება – სულერთია, გაუცნობიერებელი თუ გაცნობიერებული. უთუოა: ოქრო, ზოგჯერაც საზრისისმიერად მისი იგივეობრივი რომელიმე სხვა ფერადი (მაგ., თეთრი ბერთუბნის ტაძრის მოხატულობაში) ღვთაებრივი ნათლის მეტაფორაა, ხოლო ნათელი, როგორც იოანეს სახარება გვაუწყებს, სახეა ღვთის ყოვლისმოქმედი სიტყვის თანამყოფი ცხორებისა[5]. შეიძლება, ამგვარად, ვთქვათ, რომ ნათლის ფერებით მოსწავებულია ყოველივე არსებულის პირველსაფუძველი, ასე ვთქვათ, „თაურ-საწყისი“ ყველაფრისა, „ხილულთა ყოველთა და არა ხილულთა“. ძალზე არსებითია, რომ აქ სიტყვა „ნათელიც“ კი მარტოოდენ მეტაფორაა რისამე გრძნობათათვის კი არა, გონებისთვისაც სავსებით მიუწვდომელის. შავი კი რაღას შეიძლება მოასწავებდეს? მეტაფიზიკურს თუ დავეჭიდებით, შეგვიძლია გასტონ ბუაჩიძესთან ერთად ვთქვათ – „არ-ყოფნასაო“[6], ხოლო თუ თავად ფიროსმანაშვილის

[5] შდრ.: „პირველთაგან იყო სიტყუაჲ... და ღმერთი იყო სიტყუაჲ იგი ყოველივე მის მიერ შეიქმნა... მის თანა ცხორებაჲ იყო და ცხორებაჲ იგი იყო ნათელ კაცთა“ (იოანე, 1:1-4).

[6] Г. Буачидзе, Пиросмани или прогулка оленя, Тб., 1981, გვ. 133.

სურათთა „მოცემულობებს“ ნაკლებად დავცილდით, არაფერი გვიშლის ვამტკიცოთ, თან, საკმაო დარწმუნებითაც, რომ ის ნივთიერის განმასახოვნებელია. მართლაც, იგი სავსებით უშუალოდ გვიხატავს ძველი კოსმოგონიების ოთხი ელემენტიდან ორს – მიწას და წყალს და ნაკლებ თვალსაჩინოდ კი, ალბათ, ჰაერსაც – სხვა, აბა, რა არის, გაუნათებელი, მაგრამ მხედველობით აღსაქმელი სივრცე. თუ ასეა, ის რაღაც მათთვის საზოგადო ყოფილა და ერთგვარი „გა-მეტაფიზიკურებითვე“, არცთუ ნებისმიერად, უფლება გვაქვს, მას სახელად „პირველ-მატერია“, „პირველ-ნივთიერება“ შევუფარდოთ[7]. ამდენად კი, დასაბამიერი ნ. ფიროსმანაშვილთან „არა ამ ქუეყნის მეუფების“, „გრძელი სოფლის“ მსახავი კი არა, არამედ სააქაოს, „წუთისოფლის“ ამსახველია. გამოდის, მაშასადამე, რომ ის, რაც შუა საუკუნეებთან მაზიარებელი ჩანდა, მათი დაშორიშორების მაჩვენებელია[8]. მაგრამ საით, რა მიმართულებით მივყავართ მას? წლების წინ ცალსახა მეგონა, რომ ეს სხვაობა ქართული კულტურის გასეკულარება-გამატერიალისტურების გამოხატულება იყო. ეს ახლაც სინამდვილესთან ახლოს მგონია, თუმცა ახლა არანაკლებ არსებითი, ჩემს თვალში, არქაულ წარსულთან კავშირია. მართლაც, შავი ოდითგანვე სიმბოლური შინაარსითაა დატვირთული და არაერთი სხვა (წითელი, თეთრი...) მასიმბოლიზებელი ფერივით, ერთმანეთის საპირისპირო საზრისთა მატარებელიცაა. ის ხომ, ცალკერძ, სიბნელისა და სიკვდილის, მეორეკერძ კი დედამიწის სისველით (ე. ი. წყლით!) გაჟღენთილი, სიცოცხლის აღმომცენი წიაღის აღმნიშვნელია. როგორც ვიცით, ფიროსმანთან ორთავ ეს მნიშვნელობაა „ამოქმედებული“ – სიშავე ხან მისი „გმირების“ ზურგსუკან ღამის ავისმომასწავებელ უკუნად განეფინება, ხანაც – ან იქვე! – მწვანე ბალახებსა და ბუჩქებს ახარებს. ასე რომ, მისი წარმოდგენილი „წუთისოფელი“, მსოფლიო-ხატი, ახალდროინდელ-პროფანულადაც შეგვიძლია წარმოვაჩინოთ და ძველთუძველეს-მითოსურადაც.

ამ ორს შორის არჩევანის გაკეთებაში ნ. ფიროსმანაშვილის ნაწარმოებთა კიდევ ერთი გამოკვეთილი და ჩინებულად ცნობილი თვისება

[7] ან იქნებ ეს სიშავე „მზიანი ღამის“, თვალშეუდგამი, მიწიერი მზერისთვის ბნელად აღსაქმელი, თვალისმომჭრელი ნათლის მინიშნებაა, როგორც ქ-მა მარიამ დიდებულიძემ ივარაუდა? თუ ასეა, ეს, ვფიქრობ, ცნობიერებისთვის სულ მთლად დაფარული მეხსიერების ძალით თუ შეიძლება ყოფილიყო. ისე კი, ჯერჯერობით მაინც, უფრო აშკარად, თითქოს, სწორედ საგნობრიობა-მიწიერების მნიშვნელობა ჩანს.

[8] სხვა ამბავია, რომ ფიროსმანს შავის ჭარბად გამოუყენებლად დაწერილი სურათებიც აქვს – ზუსტად ისევე, როგორც მრავალი შუასაუკუნოვანი ხატის, მოხატულობის და ა. შ. შესრულებისას ოქრო სულ არ არის გამოყენებული. მომავალმა ფიქრმა გაარკვიოს, ეს რისი მანიშნებელია, თუ ერთ, თუ მეორე შემთხვევაში.

დაგვეხმარება – მათი „ეპიკურობა“[9]. უკანასკნელის რაობას საუკეთესოდ გიორგი ხოშტარიას „ბოლნისში დღეობის“ თაობაზე ნათქვამი გამოაჩენს, რომელიც – იმედია, ავტორიც დამეთანხმდება, – ნებისმიერ სხვა სურათსაც მიეყენება: ეს არისო „უბრალო, ცოტათი გულუბრყვილო მოთხრობა ბუნებასა, ადამიანსა და სხვადასხვა ამბავზე, თავის რიგზე მცხოვრებ ქვეყნიერებაზე, რომელიც ჩვენს საჭვრეტლად გადაშლილა მთელი მრავალფეროვნებითა და ერთიანობით... აზრობრივად საპირისპირო მოვლენები ავსებს ერთმანეთს: სიკეთე და ბოროტება, შრომა და ლხინი“[10]. ჩემთვის ერთ-ერთი საკვანძო ამ ამონარიდში დაპირისპირებულთა უშფოთველი თანაყოფაა – რადგან ამით განირჩევა, ჩემი ფიქრით, უპირველესად ყოველნაირი წარმართობა ბიბლიური რელიგიისაგან, უპირველეს ყოვლისა კი – ქრისტიანობისაგან. საბოლოო ჭეშმარიტება, რაც წარმართობამ არსებულის შესახებ უწყის, ამქვეყნად გამომრიცხველი მოვლენების – დღე-ღამე, ზამთარ-ზაფხული და, უმძაფრესი: სიკვდილ-სიცოცხლე – აუცილებელი მონაცვლეობაა, გნებავთ ბუნებისმიერი (ჩინელების დაო-ტაო), გნებავთ ბუნებისმიერ-ზნეობითი (ინდოელების კარმა)[11]. ბერძნულ-რომაულ წარმართობაში წრებრუნვის თანადროულად და, მათზე მეტადაც, ვერგანსაჭვრეტი ბედისწერის ცნობიერება ბატონობს. მის პირისპირ ან შინაგანი უდრტვინველობა უნდა მოიპოვო – ასე ფიქრობდნენ ჰელლინ-რომაელი სტოიკოსები ანდა ჩინელი დაოსები, ვგონებ, ჩვენი (ძენ) ბუდიზმის მიმდევარნიც, – ან ის უნდა უკუაგდო არსებულის მიღმა, მირჩა ელიადეს განსაზღვრებით, შესაქმემდელ, ალბათ არათუ კოსმოსისუწინარეს, თვით ქაოსამდელ მდგომარეობას დაუბრუნდე, როგორც ბუდდა ასწავლის. ამგვარი ხედვისას, სიტყვები „კეთილი“ და „ბოროტი“ თუ საერთოდ არ კარგავს აზრს, „მისაღებ“-„მიუღებელზე“ მეტად „საამურ“-„უამურს“ უახლოვდება. წარმართულმა სიბრძნემ იცის სევდა ქვეყნიური უკუღმართობის გამო, მაგრამ არა მისით შეშფოთება, მით უმეტეს, აღშფოთება. დასადასტურებლად, სხვათა შორის, სადმე შორსა თუ წარსულში გამგზავრება სულაც არ დაგჭირდება – ვნახოთ თავი და ბოლო ცნობილი ქართული ხალხური ლექსისა: „წუთისოფელი რა არის? / აგორებული ქვა არი. რა წამს კი დავიბადებით, / იქვე

[9] იხ. მაგალითად, Э. Кузнецов, Пиросмани, Ленинград, 1984, გვ. 115-119.

[10] Г. Хоштария, Своеобразние построения картин Пиросманашвили, *ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სომპოზიუმი*, თბ., 1977, გვ. 2-5.

[11] რაკი კარმის „გამოსწორება“, ზნეობრივად დაძლევა შეიძლება, აქ აუცილებლობა თითქოს ქრებაო, მაგრამ: საამისოდ ადამიანისგარე წინაღუდგენელი კანონზომიერებით მართულმა გარდასხეულება-რეინკარნაციების ჯაჭვმა უნდა მიგვიყვანოს.

საფლავი მზად არი... . აგრეთი გქონდეს ბუნება, / ვით მოწმენდილი ცა არი, / თუ არ იწამებ ამასა, / მუცლით ნაშობი რა არის?“ („წუთისოფელი“)[12]. ახლა კი გავიხსენოთ სკოლიდან ყველა ჩვენგანის მიერ ზეპირად წამოყოლილი შოთა რუსთაველის სტროფი: „ვაჰ, სოფელო, რაშიგან ხარ, რას გვაბრუნებ, რა ზნე გჭირსა, / ... სად წაიყვან სადაურსა, სად აღუთხრი სადით ძირსა, / და – მაგრამ ღმერთი არ გასწირავს, კაცსა შენგან განაწირსა“. ხომ ხედავთ – ერთგანაც და მეორეგანაც დასაწყისი ამასოფლის დაუდგრომელობასა და არასანდოობაზე მოგვითხრობს, აი, ბოლოში კი ხალხური მთქმელი, ზუსტად რომელიმე სენეკასა თუ ლაო ძი-სავით შინაგანი სიმშვიდის მიღწევას გვირჩევს, რუსთაველი კი შეგვაგონებს, – „სოფელს“ იქით მისგან გაწირულთა შემწყნარებელი და, უთქმელადაც ცხადია, მას აღმატებული მეუფე იგულვეთო. ეს გახლავთ კიდეც ქრისტიანული შეხედულება – სააქაო, ქრისტიანის თვალთახედვით, ჯერ ერთი, არ ამოწურავს არსებულს კი არა, უფლის შენაქმნსაც კი, მის მიღმა ნათლის ანგელოზთა გუნდია კიდევ და დაცემულ ანგელოზთა მწყობრნიც; შემდგომ, მისი კანონები ერთადერთი როდია, ფიზიკა-ბიოლოგიაზე აღზევებული „არა ამქვეყნის მეუფების“ კანონებია, რომლის და რომელთა კაცთათვის საჩინოდ დამკვიდრებას იგი ყოველჟამ შესთხოვს ზეციერ მამას („მოვედინ სუფევა შენი, იყავნება შენი, ვითარცა ცათა შინა, ეგრეცა ქუეყანასა ზედა“...); უმთავრესი კი ჩვენთვის ამჟამად ისაა, რომ წესი ამა სოფლისა სულაც არ არის „სწორი“, ის ცოდვითაა გადადრეკილი და, აქედან გამომდინარე, არც რამ გარდაუვალია; ბოროტება მხოლოდ მიწიერი საზომითაა მიუცილებელი, მის უკან ყოველთვის ვისიმე უკეთურებაა და, ამიტომ ის, მთლიანობაშიცა და მისი რომელიმე გამოვლინებაც, არა მარტო სავალალოა, არამედ შემაძრწუნებელიც. რაკი ასეა, ფიროსმანის „ეპიკუროზაცა“ და „წუთისოფლის“ გამომთქმელისაც არ-ქრისტიანულია, წარმართობის აზროვნებით-განცდისმიერი გამოცდილებით აღმოშობილი. ქართულ ფოლკლორთან მიმართებით წარმართობის ხსენება, არამგონია, ვინმეს ეუცხოვოს – ჩვენი ხალხის ყოფასა და რწმენა-წარმოდგენებში წინარექრისტიანული ქვეშრის შენარჩუნება ათასგზის თქმულა და ზოგჯერ მის სპეციფიკუმადაც ყოფილა მიჩნეული. უკანასკნელი, რასაკვირველია, მართებული არ არის. არამგონია, ერთი ქრისტიანი ერიც კი იყოს სადმე, რომლის ზეპირსიტყვიერებაში, ადათებში და ა. შ. ნაწარმართევი რწმენა-წარმოდგენები არ სჭვიოდეს. ადრე ჩვენი თავისებურება წარმართული წეს-ჩვეულებების მოღონიერება მეგონა, არადა, რო-

[12] ვ. კოტეტიშვილი, *ხალხური პოეზია*, თბ., 1961, გვ. 25.

გორც ჩანს, არც ამის თქმა იქნება მართალი – ძველი კეთილისმყოფელი თუ საშიში დემონებისა მეტისმეტად ბევრი სცხიათ ჰელოუინსაც და სანტა-კლაუსსაც, რომელთა ხსენებასაც ძვირად თუ ნახავთ XX საუკუნის პირველ ნახევარშიც კი. ასეა თუ ისე, ახალს არაფერს მოგახსენებთ და არც ნ. ფიროსმანაშვილთან ეპიკურობის წარმართული ბუნების მტკიცება იქნება ვინმესთვის მიუღებელი ან შემაცბუნებელი. პირადად ჩემთვის სწორედ ეს – არა საკუთრივ ფერწერა! – შეაპირობებს „ხალხურობას“, თუ გინდა გ. ხოშტარიას მოტანილ ამონაწერში ნახსენებ „გულუბრყვილობას“, რაც განუყრელად სდევს თან ფიროსმანის ნაწარმოებებისაგან მიღებულ შთაბეჭდილებას. ვფიქრობ, ქრისტიანობიდან მზერისას სიკეთე-ბოროტების შეჯახების დრამატულობის ვერდანახვა მიამიტობად, მეტიც, მეტისმეტ სიმარტივედ შეიგრძნობა[13].

ოღონდ ნურავინ იფიქრებს, არ მესმოდეს, რომ ამგვარი მსჯელობაც თავისთავად გამარტივებაა. 30 წელია უკვე, რაც ეთნოლოგები თუ ფოლკლორისტები დიდი მონდომებით დაეძებენ ქართული ფოლკლორის ქრისტიანულ შემადგენლებს, ზოგჯერ, ასე მეჩვენება, მათ წილს აზვიადებენ კიდეც. სამაგიეროდ, სულ არ არის გაზვიადება, როდესაც ქრისტიანულ სულისკვეთებას ნ. ფიროსმანაშვილთან პოულობენ – განსაკუთრებით დაბეჯითებით – სამსონ ლეჟავა. რა არის ის, რაც ამ ეპიკური, ეთიკურად გამათანაბრებელი თვალით ნახილვებ სახეებს ქრისტიანულ გულმტკივნეულობა-ლმობიერებას სძენს? ვგონებ, არ შევცდები, თუ ვიტყვი, რომ უპირატესად ეს – გამოსახულთა გამოხედვაა, ყოველთვის დაძაბული, ხშირადაც მჭმუნვარე, შეძრულიც კი – ასე არა მარტო ადამიანები, მისი „გაადამიანურებული ცხოველებიც“ იმზირებიან[14]. ძალიან კარგად ვიცით, რომ ახლა და ამის შემდეგ რაზეც ვაპირებ ვილაპარაკო, ძალზე საფრთხილოცაა და ნაკლებად დადასტურებადიც – ჩავთვალოთ, რომ ეს, როგორც ახლა იტყვიან, თვალსაზრისის „დაფიქსირებაა“. მგონია, რომ საერთოდაც მზერა, იქნებ, ქრისტიანული „სახისმოქმედების“ ერთი ყველაზე სანდო მახასიათებელი გამოდგეს. არსად არასოდეს ყოფილა წარმართების მქანდაკებლობა-მხატვრობაში არა უბრალოდ რაღაცას მიჩერებული ან ფიქრიანი თუ მიბნედილი, არამედ დაჟინებით ჩვენკენ მაცქერალი და მომლოდინე

[13] აუცილებლად უნდა განვასხვავოთ ეს, სიკეთე-ბოროტების წინააღმდეგობისგან განყენებით მიღებული სიმშვიდე და ქრისტიანული საეკლესიო ხელოვნების ამ დაპირისპირების, საზოგადოდ ყოველივე წუთისოფლისეულის დაძლევით მოტანილი უღრუბლო სიხარული, რაგინდარა ტრაგიკულობას რომ ასხვაფერებს.

[14] თ. ცერცვაძე, Pirosmani und die georgische Freskenmalerei, *შეხვედრა ფიროსმანთან*, თბ., 2008, გვ. 49.

თვალები, როგორიც ქრისტიანთა მოხატულობებში, წერილ თუ ნაკვეთ ანდა ლითონისაგან გამოკვერილ ხატებზე, ქვისა თუ ხის კვეთილობაში. ისიც შეიძლება, სწორედ „თვალთა-მეტყველება“ არის გვიანანტიკურ ხელოვნებაში ქრისტიანული სახვითი შემოქმედების გამოსაყოფი ის მზომი, რომელსაც საუკუნის წინ ეძებდა მაქს დვორჟაკი[15]... ყოველ შემთხვევაში, ფიროსმანთან ეპიკურ გარინდებულობაში ჭმუნვით მზირალი ადამიანები განსხვავებული ელფერის შემომტანია – თანაბარღირებულ მოვლენათა მონაცვლეობაში ჩუმი წუხილიც შემოჭრილა. შედეგი ამისა, ერთი უახლოესი ნაშრომის სიტყვისამებრ, შემდეგია: „ფიროსმანის oeuvre ჰუმანიზმის სიტყვას ემყარება. მისი სურათები მეტყველებს სიყვარულზე ყველა ცოცხალი არსისადმი...“[16]. სხვაგვარად თუ ვიტყვით, ყველაფრის თანაბრად ატანა აქ ყველაფრისადმი თანაბარ, ლმობიერ თანაგრძნობად გადაიქცა. მერე და, რაო – მომიგებთ, განა ვერ შეგვაგებებდა ნ. ფიროსმანაშვილი თუ რუსთაველის: „ვარდთა და ნეხვთა ვინათგან მზე სწორად მოეფინებისო“ ან კიდევ ამ ლექსის წინასახეს, თვით უფლის ნათქვამს: „... მზე მისი [უფლისა] აღმოვალს ბოროტთა ზედა და კეთილთა, და წვიმს მართალთა ზედა და ცრუთა“ (მათე, 5:45). მაგრამ გავიხსენოთ: ფიროსმანი არა მხოლოდ ერთნაირად უყურებს კეთილისმოქმედსა და ბოროტმოქმედს, ისინი თავისთავად არის მისთვის ერთნაირი ღირებულებისა. ისიც დიდი ხანია შენიშნული, რაოდენ უცხოა მისთვის გაკიცხვა ან გაკილვა; მაშინაც კი, როდესაც ზნეობრივი შეგონება თითქოსდა ნაგულისხმევიცაა, როგორც ფრიად ცნობილ სურათზე „მდიდარი უშვილო, ღარიბი შვილებიანი“, სულ ბევრი ასეთი შეუსაბამობით გაკვირვება თუ ამოიცნობა. კი მაგრამ, ახლა შემომედავებით, განა ეს არაა გულისგული ქრისტიანობისა, განა მისი ერთი ქვაკუთხედთაგანი უფლის შეგონება არ არის: „ნუ განიკითხავთ და არა განიკითხნეთო“ (ლუკა, 6:37)? ამ სიტყვებს ოთხთავისას წაღმა-უკუღმა იმეორებენ, როდესაც კი სურთ რაიმე უსაქციელობისათვის საყვედური აიცილონ. ყველაზე მარჯვე და სხარტ პასუხს ამ შემოდავებაზე მრავალი წლის წინ დავით გურამიშვილთან წავაწყდი: „ჭეშმარიტად ცოდვა უძღვის / კაცსა კაცის განმკითხავსა, / მაგრამ ავზედ ავი ითქმის, / კარგს არავინ გაჰკიცხავსა!“ (დავითიანი, 174). ჩვენი მგოსანი ნათლად მიჯნავს ადამიანის განკითხვას, რაც საბ-

[15] რასაკვირველია, მრავლად იქნება ფორმით „წარმართული“ და მხოლოდღა სულიერებით ქრისტიანული გამოსახულებანიც – ხომ ზუსტადაა ცნობილი, რომ ზოგიერთ სახელოსნოში, მაგ., როგორც ანტიკური, ასევე ბიბლიური ხატებებით მორთული სარკოფაგები მზადდებოდა.

[16] თ. ცერცვაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 49.

ოლოო ჯამში მის წაწყმედილად შერაცხვას მოიტანს და მის ქმედებათა შეფასებას. შეიძლება ისიც ითქვას, რომ არ-განკითხვაზე ლაპარაკიც ზედმეტია, თუ კარგის და ცუდის ჯეროვანი დაფასება არ მომხდარა. წინააღმდეგ ცნობილი ფრანგული თქმისა: „გაგება პატიებას ნიშნავსო“, არ განიკითხო და აპატიო შეიძლება მხოლოდ ის, რაც გაგებულ იქნა, დანაშაულად ჩაითვალა და, სხვათა შორის, მხილებულიც უნდა იყოს, ისევ მაცხოვრის სწავლებისამებრ: „უკეთუ შეგცოდოს ძმამან შენმან, მივედ და ამხილე მას“ (მათე, 18:15). ნ. ფიროსმანაშვილი ნიშანდობლივ ამას არ აკეთებს – არ-განკითხვა მასთან არ-შეფასებაა. წმინდა ესთეტიკურად ესეც ერთი წინაპირობათაგანია მისი მსოფლხატის გაუბზარავობისა და ეგრევე უნდა იყოს ფიროსმანის – თქმა არ უნდა, დამსახურებული! – ფართო აღიარების თანაგანმსაზღვრელიც, რადგან: უახლეს დროს ურჩევნია ცოდვას თავისი სახელი არ დაარქვას და ეს რელიგიურ-ფილოსოფიურადაც დაასაფუძვლოს. აი, მაგალითებრ, თომას მანნი თავის ანდრიან ლევერქ¤უნს, თეოლოგობაგამოვლილ მუსიკოსს, ცოდვა-მადლის შეფარდებას ასე განამარტებინებს: „...მადლისა და მოტევების შესაძლებლობის გულღრძო ურწმუნოება მარადის სიკეთეს ყველაზე მეტად უნდა აღაგზნებდეს... საბოლოო განვარდნა უძლიერესი წამბიძგებელი უნდა იყოს სიკეთისთვის, რათა თავისი უსაზღვრობა დაადასტუროს“[17]. რას ნიშნავს ეს? ესე იგი, რაც უფრო დიდია ცოდვა, მით უფრო უნდა ეიმედებოდეს ხსნისა, რადგან – მარტივად თუ გამოვთქვით სიტყვიერი ჩუქურთმა – სიკეთემ, სხვაგვარად, ღმერთმა თავისი ამოუწურველობა მისი მიტევებითღა უნდა დაადასტუროს.

ა. ლევერქ¤უნის თეოლოგიას ხსნის წარწერებით 40-ოდ წლით ადრე დაწერილ ნარკვევში რუსი რელიგიური მოაზროვნე დიმიტრი მერეჟკოვსკი: „საკითხავია... რა არის ბოროტება არა ჩვენთვის, ადამიანთათვის, არამედ ღმერთისთვის, საიდან მოდის ბოროტება, რისთვისღაა ბოროტება ქვეყნიერების საბოლოო წესრიგში, საბოლოოდ ღმრთის სიბრძნემ რომ უნდა განახორციელოს, რათა „იყოს ღმერთი ყოვლად ყოვლისა შინა“ (1 კორ., 15:28). თუკი ღმერთი იქნება „ყოვლად ყოვლისა შინა“, სადღა იქნება ბოროტება?... როგორ შეიძლებოდა დაცემულიყო უზენაესი ქერობინთაგან (სატანა. დ. თ.), ღმერთის ძეთა შორის მხოლოდშობილ ძეთაგან უახლოესი? რისთვის იყო საჭირო ეს დაცემა? თუ აღდგება დაცემული? ეპატიება თუ არა სატანას? ორიგენეს ამ სამარადჟამო კითხვაში დიახაც ვერსაცნაური საიდუმლოა დაფარული, რომლის წინაშე მოაქამომდე მდაბლად ჩერდება გამომძიებელი გონება... ეშმაკს

[17] Th. Mann, *Doktor Faustus*, Frankfurt a. M., 1989, გვ. 662 [თავი 47].

სძულს ღმერთი. მაგრამ ღმერთს, სრულყოფილ სიყვარულს, შეიძლება კი ეშმაკი სძულდეს? ბოროტების მარადიულობის საკითხს უკავშირდება განკიცხვის მარადიულობის, სატანჯველთა მარადიულობის საკითხიც ... რას ნიშნავს „მარადისი სატანჯველი“?... იქნებ მისტიკურ მარადისობაში ღვთებრივ ჰიპოსტასთა სამერთობა აირეკლება? იქნებ, ერთიან მარადისობაში სამი ჰიპოსტასია, სამი ეონი – მარადისობა მამისა, მარადისობა ძისა და მარადისობა სულისა? და განკიცხვა, მარადისი მეორე ჰიპოსტასის ეონში, არაა მარადისი მესამე ჰიპოსტასის მარადისობაში – სულის ეონში? ... იქნებ ... კითხვები გადაუჭრელი მეორე ჰიპოსტასის, ძის მოცემულ გამოცხადებათა წრეში, გადაიჭრება მესამე ჰიპოსტასის, სულის ახალ გამოცხადებათა წრეში? ქვეყნიერების აღსასრულის შესახებ არ იცის ძემ, მხოლოდ მამამ იცის; იქნებ ბოროტების აღსასრულის შესახებ არც მამამ იცის, არც ძემ, არამედ მხოლოდ სულმა იცის? იქნებ ამიტომ ჰქვია მას სული ნუგეშინისმცემელი? როდესაც მამა უკუდგება და ძე მიატოვებს, სული ხელს არ აიღებს, არ მიატოვებს და ანუგეშებს უნუგეშოს?“ თუმცა დ. მერეჟკოვსკი მომდევნო წინადადებაში გვეუბნება, „აქ მთავრდება ჩვენი რწმენა და ჩვენი იმედი იწყება“[18], საეჭვო არ უნდა იყოს, რომ აქ მწერალი სწორედაც თავის მრწამსს გვიქადაგებს. ნათელია ისიც, რომ ღმერთს აქაც თითქმის რომ ვალად ედება ყველა მას განდგომილის, მათ შორის უპირველესის, „სიცრუის მამის“ ცხოვნება, თუ არადა – იგი ვეღარაა „სრულყოფილი სიყვარული“. დავანებოთ თავი იმას, რომ აქ ყველაფერი როდია გამართული – მაგ., ვინ თქვა, ვითომც ძემ ქვეყნის აღსასრულის თაობაზე არაფერი უწყის? თუ მაინცდამაინც – მან, ისიც თუობით, – ეგების მისი თარიღი არ იცოდეს („... ხოლო დღისა მისთჳს და ჟამისა არავინ იცის, არცა ანგელოზთა ცისათა, გარნა მამამან ჩემმან მხოლომან“, – მათე, 24:36 – მაგრამ: „ყოველივე მომეცა მე მამისა ჩემისა მიერ“, – მათე, 11:12). ან როგორ არ იცის ძემ, რასაც სიბრძნე უფლისა უწყის – ეს, თუმცა, იმით იხსნება, რომ წინააღმდეგ შუასაუკუნოვანი – თანაც სავსებით ლოგიკური, – გარდამოცემისა, რომ სოფია-სიბრძნე სამების მეორე პირის სახელთაგანია, აქ ის, ვლადიმერ სოლოვიოვისგან წამოსული გაგებისაებრ, ცალკე არსად განიხილება. მთავარი კი ახლა სხვაა – მიაქციეთ ყურადღება: ერთადერთი, ვინც აქ ქმედებს, – ღმერთია. მას მოეკითხება ბოროტის ადგილი შესაქმეში; აშკარად ისაა პასუხისმგებელი სატანას დაცემაზე (თუ არა – საიდან კითხვა: „რისთვის იყო ეს საჭირო“); ერთ-ერთ ჩემ მიერ

[18] Д. Мережковский, *О новом религиозном действии, полное собрание сочинений,* т. XIV, М., 1914, გვ. 179-180.

მოტანილ წინადადებაში ხაზგასმით შეგვახსენებენ, სატანაც მისი ქმნილება არისო. სრული პირდაპირობით აქვს გამოთქმული ეს შეხედულება ლორდ ჯორჯ ნოიელ გორდონ ბაირონს, თან 1820-იანი წლების დასაწყისში. ცნობილ მისტერიაში „კაენი“, იგი ადამის ამ ძეს ღვთის მიმართ შემდეგს ათქმევინებს: ადამიანიო „იმგვარია, / როგორიც იგი გააჩინე... თუ ბოროტია მისი გული, განგმირე იგი... / თუკი ის /კეთილი არის, მაშინ იგი – როგორც გენებოს – / გინდა იხსენი, გინდა მოსპე! ეს ყველაფერი / შენზე ჰკიდია; ყველაფერი მოხდება შენის / ნების მიხედვით: ბოროტებაც და სიკეთეცა“ (მოქმ. III, თარგმ. კონსტ. ჭიჭინაძისა).

თუ ასეა, ყველა არსი აუცილებლობით ცხოვნდება და მთელი ისტორია ქვეყნიერებისა წინასწარაა განსაზღვრული. ეს რომ მთლად ახალი ამბავი არ გახლავთ, ორიგენეს ხსენება მოგვაგონებს და სწორედ მასა და მის მიმდევართ გულისხმობს, მაგალითად VI-VII საუკუნეების მიჯნის სახელგანთქმული სინელი ბერი, წმ. იოანე კიბისაღმწერელი, ამბობს რა: ზოგიერთნი ერთი და იმავე ცოდვას იმიტომ ჩადიან, რომ „გემოთ მოყუარებისა (ე. ი. ავხორცობისა. დ. თ.) მიერ ღმერთი კაცთმოყუარედ უმეტეს ზომისა შერაცხეს...“ (კლემაქსი რომელ არს კიბე, 26:196). ძველი და ახალი, ასე ვთქვათ, „სპირიტუალისტური ფატალიზმის“ გადაძახილად წარმოგვიდგება XX საუკუნის სახელგანთქმული მუსიკოსის კარლ ორფფის უკანასკნელი, 1973 წელს ზალცბურგს ჰერბერტ ფონ კარაიანის დადგმული თხზულება „Die temporum fine coemedia“ („სახილველი დროთა აღსასრულისა“). მხცოვანმა კომპოზიტორმა ეპიგრაფად მას პირდაპირ ორიგენეს სიტყვები წაუმძღვარა: „ყველა ნივთის აღსასრული ყველა დანაშაულის დავიწყებაც იქნება“, ბოლოში კი სტრიქონია: „ყოველივე – გონია“. ამას გარდა, უკანასკნელ სცენაში ლუციფერი პირვანდელანგელოზურ სახეს იბრუნებს და გუნდიც, არსებითად, თავს ირწმუნებს, რაც უნდა ჩავიდინო, მაინც არ მომკითხავსო ყოვლად გულმოწყალე. თვითდამშვიდების წილი საკუთარ ცდომათა და ცოდვათა გამო ამგვარ განსჯაში, მართლაც, ისე ჩანს, დიდი უნდა იყოს. საბოლოო ჯამში კი, ყველაფერი ერთსა და იმავეზე დადის: ადამიანი არ აგებს პასუხს თავის თავზე, ის მთლიანად რამ სხვაზეა დამოკიდებული.

ამგვარ რწმენას, ახალ დროში ბევრნაირად გამონაკვთულს – ასტროლოგიურად, ისტორიულ დეტერმინიზმად თუ ბიოლოგიური მემკვიდრეობითობის თეორიებად, ადამიან – ღმერთის დამოკიდებულების თვალსაზრისით, ვფიქრობ, ჩინებულად და საგულისხმოდ წარმოგვიდგენს ჰერმანნ ჰესსე თავის რომანში „ნარცისსი და გოლდმუნდი“. გარემოებანი შემდეგნაირია: მგოსან გოლდმუნდს (ოქროპირი!), ოდესღაც

სამონასტრო სკოლის მოწაფეს, ათასი თავგადასავლისა და ავკაცობის მერე თავისი სიყრმის სავანეში მიიყვანს მისი ოდინდელი ნამეგობრალი, ნარცისი, ახლა წინამძღვარი და იოანედ წოდებული. ამხანაგის მიერ გამოვლილი ცხოვრებისადმი თავის დამოკიდებულებას იგი, ბერი, ასე გამოხატავს: „როდესაც კი ადამიანი ბუნებისაგან მისთვის მიცემული ნიჭით თავისი თავის განხორციელებას ცდილობს, იგი ამ უმაღლესსა და ერთადერთ აზრიან საქმეს იქმს, რაც ძალ-უდევს. ამიტომ მითქვამს შენთვის ადრე ასე ხშირად: ნუ ეცდები მოაზროვნეს ან ასკეტს მიბაძო, იყავი რაც ხარ, სცადე, საკუთარი თავი განახორციელო... სრულყოფილი მყოფობა – ღმერთია. ყოველივე სხვა, რაც მყოფობს, სანახევროა, ნაწილობრივი, ის ქმნადია, შენარევი, შესაძლებლობებით შედგენილი. ხოლო ღმერთი შენარევი როდია, ის ერთნაირია, ის შესაძლებლობებს არ მოიცავს, იგი სულ მთლად ნამდვილ-განხორციელებულია. ჩვენ კი წარმავალნი ვართ. ჩვენ ქმნადნი ვართ, ჩვენ შესაძლებლობანი ვართ, ჩვენთვის არ არსებობს სრულქმნილება, სრული მყოფობა. ხოლო როდესაც კი ჩვენ პოტენციიდან ქმედებაზე, შესაძლებლობებიდან განხორციელებაზე გადავაბიჯებთ, ჩვენ ჭეშმარიტ მყოფობას ვეზიარებით, სრულქმნილსა და ღვთაებრივს ერთი განყოფით მეტად შევემსგავსებით. ესაა: თავის განხორციელება“[19]. თუმც კი ჰ. ჰესსე ასე ხელოვანის მოწოდების გამართლებულობაზე უბნობს, თითქოს, მართლდება ყოველივე, რაც ვინც გინდა ადამიანს მოუმოქმედებია – ის ხომ ისაა, რადაც ბუნებამ და ღმერთმა გააჩინეს! ოღონდ ქრისტიანული კია ასეთი შეხედულება? თავად ჰ. ჰესსე ჩაღიმებით გვეტყოდა, ჩინელების სიბრძნეს მივდევო. და მართლაც, აქ – ასევე ზემომოყვანილ სხვა ნაწყვეტებშიც, ქრისტიანი მოისაკლისებს ერთ რასმე – ადამიანის ნებას, რომელიც ჯილბერთ ქიჲთს ჩესტერტონის თქმით, „ღმერთმა ქარივით თავისუფალი შექმნა“. და რაოდენ მრავლისმთქმელია, რომ ნ. ფიროსმანაშვილზე ბოლო დროს დაიწერა: „იგი უფიქრდება ბედისწერის უცაბედობას, რომელიც გაცემასა და წაგვრას არ ასხვავებს“[20]. ფიროსმანი, ამდენად, ფატალისტია და სწორედ რომ ფატალიზმია მის თუ სხვათა მიერ ყოვლისშებრალების მეორე მხარე – თუმცა სტოიკოსთა გასალკდლევებისა თუ აღმოსავლელ ბრძენთა ახლად განრიდებული ჭვრეტის ნაცვლად ცხოვრების „წაღმაუკუღმა ტრიალს“ რაგინდარა საქციელის ღირებულებით გათანაბრებად გაგებულ თანაგრძნობას აგებებენ. ამდენად, მათაც, საერთოდ ყველა ასე მოაზრეს, მეორენაირად თუ ვიტყვით, იქნებ შეუგნებ-

[19] Y. Hesse, *Narziss und Goldmund,* Montagnola, 1975, გვ. 285-286.
[20] თ. ცერცვაძე, იქვე.

ლადაც უარუყვიათ ადამიანის ნების თავისუფლება და ამიტომაც არ დაგიდევენ იმას, რომ როგორც ჩვენი ხალხი ამბობდა, „ძალით (გინდაც თვით უფლისა! დ. თ.) ცხოვნება არ იქნებაო“. თუ ორიგენე, ალბათ ძველი წარმართული მითოლოგიურ-ციკლური წარმოდგენების ზეგავლენას განიცდიდა, ახალ დროში ერთმანეთს რთულად სამი რამ გადაეხლართა. ესენია: ა. ნების თავისუფლებისა და ღვთის განგების რაციონალური შეთანხმების სიძნელე – დასავლეთში ეს ჯერ კიდევ ავგუსტინე ნეტარს აწვალებდა, ბოლოს კი ჟან კალვინთან ადამიანის ხვედრის წინასწარგანსაზღვრულობის რწმენამდე მივიდა, რამაც ადამის ძენი უბრალო ტიკინებად აქცია; ბ. ინდივიდუალიზმი, მისი თანმდევი მატერიალიზმითურთ; გ. ქრისტიანული ზნეობის თანდათან „საყოველთაო საკაცობრიო ღირებულებებად“ გარდაქმნა, რომელნიც „ადამიანის უფლებათა“ დეკლარაციებში აისახა. პრედესტინაციამ შეაჩვია ადამიანი – ვიღაცის თუ რაღაცის უნებო სათამაშო ხარო; შესაბამისად – უსამართლობაა შენ რამე მოგეკითხოსო; ინდივიდუალიზმმა დაარწმუნა იგი მარტოოდენ თავის გრძნობად სიამოვნებასა და სარფას გამოეკიდოს; „ადამიანის უფლებებმა“ გაამართლა მისი ჰედონისტური ეგოიზმი და მხოლოდ პირდაპირი ძალმომრეობა აუკრძალა – ისიც, ვგონებ, იმიტომ, რომ დამწერნი თავის ჯიბესა და სხეულებრივ კარგადყოფნას მოუფრთხილდნენ. ასეთ გონებრივ-მშვინვიერ ვითარებაში აღარ არსებობს ეთიკა, მხოლოდ – სამართალი და როგორც ქრისტემდე იყო, ცოდვის ცნებას დანაშაულის ცნება ცვლის. ზოგჯერ ამაზე შორსაც წასულან – ჯერ კიდევ 1919 წელს გერმანელ ხელოვნების კრიტიკოსს კარლ შეფფლერს დაუწერია: „არ არსებობს დანაშაული, არსებობს მხოლოდ ბედისწერა“[21]; თანშობილი კაცებრივი მოთხოვნილება სიკეთისა საკუთარი და სხვათა ფიზიკური ტკივილის არიდებით იფარგლება.

რასაკვირველია, ჩვენ მიერ დამოწმებული მოაზრენი ასეთი „პოსტმოდერნული“ ეგოცენტრულ-ნარცისისტული არსებანი ვერ არიან: თ. მანნმა თავის გმირს იქვე ათქმევინა, ჩემი აზრები „ცოდვა“ და „მკრეხელური ანგარიში“ იყოო; დ. მერეჟკოვსკი, რაც უნდა იყოს, ყოვლადწმინდა სამებას და განკაცებულ ღმერთს სასოებს; ჰ. ჰესსე ვერა და ვერ „გათავისუფლდა“ ქრისტიანული სინდისისაგან და, ბოლოს და ბოლოს, მსახურების ბერულ-რაინდული იდეალის ქომაგი შეიქნა. ცხადია, შორსაა ბოლოდროინდელი თვითდამამკვიდრებელი თავკერძობისგან ნ. ფიროსმანაშვილიც. ამავე დროს კი, ყველასთვის დიდი, მეტისმეტად

[21] A. Zeising, *Karl Scheffler und das „Phantom Großstadt“, in: Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland,* hrg. von N. Doll, R. Heftring, O. Peters, U. Hehm, Köln-Weimar-Wen, 2006, გვ. 123.

დიდი მნიშვნელობაც შეიძინა ხილვად-შეგრძნებადმა და საკუთარმა შეგრძნებებმა და ჟინმაც. ამოსავალი კი მათ განსხვავებული აქვთ: გერმანელი თუ რუსი (ასევე – ფრანგი, ინგლისელი, იტალიელი...) მწერალ-მგოსან-ფილოსოფოსები თანდათან ქრისტიანული თეოცენტრული მსოფლხატის რღვევის კვალად წარმართულ, ნივთიერ-დასანახითა ან განსჯისმიერ-წარმოსახვითით იზღუდებიან; ერთი საამისო, ჩემთვის გასაოცარი, მოწმობა ოდესღაც მღვდლის შვილის, თავადაც ერთხანს მღვდლის, ვინსენტ ვან-გოგის ემილ ბერნარისადმი 1888 წლის ივნისში გაგზავნილ წერილში შემხვდა; ქრისტესა და მის მოძღვრებაზე საუბრისას (sic!) იგი, სასხვათაშორისოდ მხატვართა სულების გარდასხეულების შესაძლებლობასაც ახსენებს, რომელთა „...არსებობა ...იქნებ, მრავალრიცხოვან მნათობთაგან რომელიმე ერთზე“ გაგრძელდებაო[22]; ეს კი საკვირველად ჰგავს პითაგორელთა ოდინდელ რწმენას, მართალი კაცნი ბინას ვარსკვლავებზე დაიდებენო. ნ. ფიროსმანაშვილი, პირიქით, ნაწარმართევი „ფოლკლორული“ მსოფლშეგრძნებიდან ამოდის, რომელსაც მრავალი საუკუნეა მიეფინება ქრისტიანული წარმოდგენები. XIX საუკუნის ბოლოს კი მან, ეტყობა, დამატებით „გაჰუმანისტებული“ და გასენტიმენტალურებული ქრისტიანობის ძლიერი ბიძგი მიიღო. უკანასკნელს, მართალია, აღარ სურს, იცოდეს, რომ ადამიანის სააქაო თუ საიქიო ხვედრი ღმერთთან თანაყოფნისა თუ მისთვის ზურგშექცევის[23] ნებსითი გადაწყვეტილებით განისაზღვრება და მისი საუკუნო განკიცხვაც უფლის მოგუნებება კი არ არის, ადამიანისმიერი, ღვთისგან მისთვის ბოძებული აბსოლუტურად თავისუფალი არჩევანია – რადგან, წმ. იოანე დამასკელი ბრძანებს: „ღმერთმა ყოველივე წინათვე უწყის, მაგრამ წინდაწინ ყოველივეს როდი განსაზღვრავს ... მას არ სურს არც ის, რომ იძულებით ვქმნათ ქველის საქმენი და არც ის, რომ ჩვენში ბიწიერება იყოს“ (მართლმადიდებელი სარწმუნოების ზუსტი გადმოცემა, წ. II, თავი XXX). სამაგიეროდ, მოყვასის თანალმობას კი ახლა უკვე გამძაფრებით ასწავლიან. შესაძლოა, ამის მიმანიშნებელი იყოს, რომ „ვეფხისა და მოყმის“ შესანიშნავი ბალადის სახელგანთქმული მეორე

[22] В. Ван Гог, *Письма*, М., გვ. 541-542. არკი უნდა დაგვავიწყდეს, რომ ოდინდელი – იქნებ, დღევანდელიც, – წარმართები ნივთიერში ყოველთვის ღვთაებრივს, ქრისტიანულად – შემოქმედის ხელის კვალს – განჭვრეტდნენ; ახალდროინდელი მატერიალიზმის ყოველივე სულიერისაგან აბსოლუტურად დაცლილი ქვეყნიერება ბოლო საუკუნეების „მიღწევაა“.

[23] რადგან: ქრისტეს სწავლებით, ცხოვნება პიროვნების მიერ ღვთის შემეცნებაა, მასზე უარის თქმა კი – სიკვდილი – „... ესე არს ცხორებაჲ საუკუნოჲ, რაჲთა გიცოდიან შენ მხოლოჲ ჭეშმარიტი ღმერთი და რომელი მოავლინე იესო ქრისტე“ (იოანე, 17:3).

ნაწილი, სადაც დაღუპული მონადირის დედის განცდებია გადმოცემული და, სულ ბოლოს, მოკლული ვეფხვის დედისადმი მისი თანაგრძნობა, XIX-XX საუკუნეების მინამატია[24]. თუ ასეა, ნ. ფიროსმანაშვილი ჩვენი კულტურის ფართო მოვლენის ერთი უთვალსაჩინოეს გამოვლენათაგანი ყოფილა, ისევე როგორც მისი მხატვრობა, იქნებ, უბრწყინვალესი გამონაკრთობი იყო „ხალხური“ სახვითი ხელოვნების გარდასახვისა (ის საფლავის ძეგლებშიც შეინიშნება, სხვათა დაწერილ – ხშირად აწ ფიროსმანისთვის მიწერილ! – აბრებშიც და ა. შ.). მაგრამ ასე არის თუ სხვაგვარად, ერთში დარწმუნებული ვარ – როგორც ფორმის დონეზე ის შუასაუკუნოვან-ფოლკლორულიდან ახლანდელ-ევროპულისკენ მავალი, მსოფლიო თუ ქართული „ავანგარდის“ საწინააღმდეგო, პირობითობა-არაილ¤უზორულობისკენ მიმართულებას გადაკვეთს, მსოფლგანცდითაც (რაც, ცხადია, ფორმისმიერს აპირობებს!) მისი ხედვა ქრისტიანობის ერთი ნაკადის გარდასახვას დაემთხვა[25].

[24] ეს აკაკი შანიძემ გაარკვია; ხევსურეთში ამ სიახლეს მთქმელ გიორგი უთირგას ძე ჯაბუშანაურს აკუთვნებენ (ქართული ხალხური პოეზია, IV, ნაკვეთი მეორე, თბ., 1975, გვ. 498-502).

[25] სამომავლო საკვლევია, ხომ არ იყო და თუ კი – რა ზომით ის გაცნობილი იმდროინდელი „მაღალი“ კულტურის „ბოლო სიტყვას“, ცნობიერად ხომ არ იაზრებდა ახალ მისწრაფებებს – ამაზე ქ-ნმა ანა მგალობლიშვილმა მიმითითა. სხვათა შორის, ამის გარკვევას ისიც უშლის ხელს, რომ არ არის ჯეროვნად ნარკვევი ან ცალსახად ტენდენციურადაა გაშუქებული მაშინდელ ქართველ მწერალ-მოღვაწეთა რელიგიური შეხედულებები – პირადად მე მხოლოდ იმაში ვარ სრულად დარწმუნებული, რომ ილია ჭავჭავაძე ხსნას კვლავაც პიროვნების საქმედ თვლის – სხვაგვარად არ დატოვებდა ის უზიარებლად თავის მთავარ გმირს „გლახის ნაამბობი“-ს ბოლოს და არც განდეგილის დაეჭვებისას ჩამოვარდებოდა მიწაზე ადრე მისი ლოცვისას სხივებით ტვირთული ხატი...

# ისტორიოგრაფიული კვლევები

# ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის ისტორიისთვის

*(საქართველოს სიძველენი,* 13, 2009, გვ. 302-313)

ბატონი ლევან რჩეულიშვილის ერთი უკანასკნელ ნაშრომთაგანი გახლავთ ნარკვევი „რენე შმერლინგი – ქართული ხუროთმოძღვრების მკვლევარი“, რომელზედაც იგი დიდი გატაცებით მუშაობდა და 1985 წლის 27 თებერვალს მეცნიერისადმი მიძღვნილ სამეცნიერო სხდომაზე მოხსენებაც წაიკითხა. თავისთავად ნიშანდობლივია მეგობრისა და თანამოსაგრის ნაღვაწისა და ღვაწის რაობა-რაგვარობის გარკვევის სურვილი. ბ-ნი ლეო ჯერ კიდევ 1970-იან წლებში ძალზე მნიშვნელოვნად მიიჩნევდა ხელოვნებათმცოდნეობის ისტორიას – საზოგადოდაც და ჩვენშიც – და ამ მხრივ სავსებით თანახმიერია მთელს მსოფლიოში თავჩენილი ყურადღებისა მეცნიერების შორი თუ ახლო წარსულისადმი, როგორც იტყვიან, „დარგის თვითრეფლექსიისადმი“. მაგრამ ამჯერად სამსჯელოდ სხვა რამ გვაქვს. საკითხის დაყენებიდან გამომდინარე, ბ-ნი ლეო უპირატესად რ. შმერლინგის გამოკვლევებსა და კვლევის ხერხებზე საუბრობს. ამასთან კი, ძალიან კარგად მოეხსენებოდა რა, რომ ხშირად ნააზრის სრულად გასაგებად მოაზრეს, მის პიროვნებასაც უნდა გათვალისწინება, იგი თხრობას ქ-ნი რ.ონეს არცთუ ჩვეულებრივ ადამიანურ თვისებებზე თავის შთაბეჭდილებებსაც ურთავს და მისი ცხოვრების გზის შესახებ ცნობებსაც.

იმხანად უმრავლეს ჩვენთაგანს ისეთი გრძნობა გვქონდა, რომ რ. შმერლინგის ბიოგრაფიის მხრივ ბევრი არაფერია საკეთებელი – გამოცემული იყო ხომ ბ-ნი გიორგი ჩუბინაშვილის გამოსათხოვარი[1] – არსებითად, ბიოგრაფიის მიმოხილვა – და ბ-ნი ნიკო ჩუბინაშვილის ამდაგვარივე, თუმც უფრო მოკლე წერილიც[2]. ამას გარდა, საჟურნალო

[1] გ. ჩუბინაშვილი, რენე შმერლინგის ხსოვნას. Памяти Рэне Шмерлинг, ქართული ხელოვნება, 7-, 1972, გვ. 229-244.

[2] წიგნში: Р. Шмерлинг, *Художественное оформление грузинской рукописной книги IX-XI вв.,* წ. 2, თბ., 1979, გვ. 212-214.

სახით უკვე იყო დაბეჭდილი ბ-ნი ვახტანგ ბერიძის „მოგონებები“-ც, რ. შმერლინგის საკმაოდ მრავლისმომცველი „სიტყვიერი პორტრეტით“[3]. ბ-ნი ლეოს მოხსენება ცხადი მიმანიშნებელი გახდა, მოსაძიებელ-საწვდომი კვლავაც ბევრი რომ იქნებოდა, ხოლო ვიდრე ეს შრომა დაისტამბებოდა – ეს კი მხოლოდ 16 წლის შემდეგ, 2001 წელს მოხერხდა[4] – ეგევე დაგვიდასტურა გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის, თბილისის გოეთეს ინსტიტუტის თანადგომით გამართულმა, ოსკარ და რჲონე შმერლინგებისადმი მიძღვნილმა XXX-IV სამეცნიერო სესიამა და მისი მასალების პუბლიკაციამაც, სადაც გამოკვლევებთან ერთად, მემუარული ნაწერებიც მოიპოვება[5].

რამდენიმე წლის წინათ კი კიდევ ერთი წიგნი გამოსულა, რომელიც გვიბიძგებს ადრე გამოქვეყნებულსაც გადავხედოთ და ზოგიც რამ გაგონილი გავიხსენოთ. მხედველობაში მაქვს ისევ და ისევ თბილისის გოეთეს ინსტიტუტის თაოსნობით მომზადებული მასალები საქართველოში (თითქმის სულ – თბილისში) ჯერაც მცხოვრები გერმანელების თაობაზე[6]. აქ წარმოდგენილია ქ-ნი დაფნე შპრინგჰორნის შეგროვებული ჩანაწერები საუბრებისა ჩვენი ქვეყნის გერმანული წარმომავლობის მოქალაქეებთან, უპირატესად, ქალბატონებთან. მათ ნალაპარაკევში ბევრი რამაა საგულისხმო – ისტორიული ამბებიც, ისიც, როგორ გვხედავენ ჩვენი უცხოტომელი თანამემამულენი... უშუალოდ ყურადსაღები კი ჩვენთვის ქ-ნი ალა შმერლინგის, ქ-ნი რჲონეს ერთადერთი ძმის, ელგარის[7], ერთადერთი ქალიშვილის ნაუბარია.

როგორც ყველა სხვა შემთხვევაში, ქ-ების დ. შპრინგჰორნისა და ა. შმერლინგის საკუთრივ „დიალოგს“ (პირველის შეკითხვებს, მეორისას კი პასუხებს) „ინტერვჲუირებულის“ ოჯახზე მცირე ცნობა აქვს წამძღვანებული, საიდანაც ზოგს ისეთს რასმე ვგებულობთ, რასაც სხვაგან

---

[3] წიგნად გამოიცა 1987 წელს, რ. შმერლინგზე იხ. გვ. 290-293.

[4] ლ. რჩეულიშვილი, რენე შმერლინგი – ქართული ხუროთმოძღვრების მკვლევარი, *ქართული ხელოვნება*, 11, 2001, გვ. 159-163.

[5] მოხსენებათა კრებული (შემდგენელი ინგა ლორთქიფანიძე), თბ., 2000; აქვეა შეტანილი გ. და ნ. ჩუბინაშვილებისა და ვ. ბერიძის ზემოდასახელებული თხზულებებიც.

[6] ეს მომცრო წიგნი ერთდროულად გერმანულად და ქართულად გამოვიდა: Daphne Springhorn, *Deutsche in Georgien*; დაფნე შპრინგჰორნი, *გერმანელები საქართველოში,* თბ., 2004. ქვემოთ ქართულ გამოცემას ვუთითებ. ქ-ნი ალა კი მას აქეთ – 2006 წელს – გარდაიცვალა.

[7] „მოხსენებათა კრებულში“, გვ. 73-ზე ფოტოს განმარტებაში ის „ედგარად“ იხსენიება, რაც, ალბათ, კორექტურული შეცდომაა; მისი ცხოვრების თარიღები 1906-1943 ყოფილა (გერმანელები . გვ. 164).

ვერსად ვნახავთ[8]. პირველად ისაა სახსენებელი, რომ აქ მოტანილია ქ-ნი რჲონეს დედის სახელი და გვარი – ანჟელიკა გინზენბერგ, რაც, ჩანს, არ იციან სხვა ბიოგრაფოსებმა და მემუარისტებმა. ბუნებრივია, ჩვენი მეცნიერების მომავალ მეისტორიეთათვის ეს საარქივო ძიების კიდევ ერთ მიმართულებას მონიშნავს. ამავე დროს, ბევრს ეგონა, ვითომც ოსკარ შმერლინგს ცოლად ფრანგი ქალი ჰყოლია[9]. რაკი ქ-ნი შმერლინგისას ქალიშვილობის გვარი გერმანულია, ნათელი უნდა იყოს, რომ მართალი ბ-ნი ვახტანგ ბერიძეა, რომელიც მასზე წერს – ნახევრად ფრანგიაო[10] – და ეს ნახევარი დედისა იქნებოდა. კაცმა რომ თქვას, ესეც რომ არ ვიცოდეთ, ფრანგებთან ნათესაობაზე თვით სახელი „რჲონე“-ც მოწმობს. სხვათა შორის, ქ-მა დ. შპრინგჰორნმა ის გერმანულად ისე ჩაწერა, როგორც ჩაესმა – „Rene“. არადა, ის ფრანგულ ყაიდაზე იწერება – „Renée“ და სწორედ ასე – გამკვეთრებულ-გამახვილებული მეორე და რბილი, ო-ნში გარდამავალი პირველი ე-ნით, ამასთან კი, ოდნავ შერბილებული რ-აეთი გამოთქვამდნენ მას ჩინებული მოფრანგულენი – ერთხანს გამგე ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის ბიბლიოთეკისა, ნინო ერისთავი (1902-1985) და მისი მონაცვლე ნინო მაღალაშვილი (1914-2005), ამ თანამდებობას 43 წელი რომ შერჩა; ამგვარი ხმოვანების შენარჩუნებას ვცდილობ პირველი ე-ნის ჲ-ითა და ო-ნით გადმოცემისასაც.

მეორე, ალბათ, უფრო მნიშვნელოვანი გარემოება ისაა, რომ, თურმე შმერლინგები თბილისის მხატვრულ-კულტურულ ისტორიაში ეგზომ ცნობილი ზალცმანების (Salzmann) გვარს ენათესავებიან. სახელდობრ, ოსკარ შმერლინგის დედა, მათილდე (Mathilde) ხუროთმოძღვარ ალბერტ ზალცმანის ღვიძლი დაჲ ყოფილა[11]. შესაბამისად, ოსკარი და ფერმწერი და სცენოგრაფი ალექსანდერ ზალცმანი ერთმანეთს ბიძაშვილ-მამიდაშვილებად მოუდიოდნენ. მთლად გასაგები არ არის, ამას რატომ არავინ ახსენებს – ბ-ნი ნიკო ჩუბინაშვილიღა იტყვის გაკვრით, რჲონემ მუშაობა 1919 წელს საოპერო თეატრში მხატვარ ალ. ზალცმან-

[8] გარდა ზემოხსენებულისა, იხ. კიდევ, მაგ., ეთერ თოდუას შედგენილი ოსკარ შმერლინგის ბიოგრაფია (*ოსკარ შმერლინგის ნამუშევრების კატალოგი*, თბ., 2000, გვ. 2-6, ქართულად და გერმანულად).

[9] ბ-ნი პარმენ ზაქარაია ასე წერს კიდეც (მცირე მოგონება რენე შმერლინგზე. მოხსენებათა... გვ. 111) – ქ-ნი რჲონეს დედა „წარმოშობით ფრანგი იყო“-ო.

[10] ვ. ბერიძე, *მოხსენებათა*... გვ. 13.

[11] დ. შპრინგჰორნთან უცნაური შეცდომებია გაპარული – გერმანულ გამოცემაში „ალბერტ“-ის ნაცვლად „ალფონს“-ი უწერია (ქართულში ეს ფორმა ერთგანღა შერჩა), მათილდე ზალცმანი კი ორივეგან, შემდგენლის ტექსტშიც და კითხვაშიც, მის ქალიშვილად იხსენიება (შდრ. გვ. 164 და 166).

ის თანაშემწედ დაიწყოო[12], რაც ახლა უკვე სავსებით ბუნებრივი ჩანს. იქნებ ეს იმიტომაა ასე, რომ ალექსანდრე უცხოეთში გადაიხვეწა და არავინ მოინდომა საბჭოელ ძლიერთა ამა სოფლისათათვის შეეხსენებინა, გერმანული გვარის პატრონებს კიდევ ემიგრანტი ახლობელიც ჰყავთო. თავის დროზე კი ზალცმანებთან სიახლოვე, მეტიც, მათი ოჯახის წევრობა (ქ-ნი ალა გვეუბნება, ივანე – ჰანს? – შმერლინგი თბილისში ალბერტ ზალცმანის საკუთარ, ახლაც არსებულ სახლში – დავით აღმაშენებლის გამზირი 115 – ცხოვრობდაო) არტისტულ გარემოში ყოფნასაც ნიშნავდა და თბილისის გერმანული კოლონიის შუაგულშიც. ქ-ნი ალაც მიანიშნებს და შმერლინგების ახლობელი, ქ-ნი ნატალ᷾ა სოსნოვსკა᷾აც ასე ამბობდა[13], მათი ცხოვრების წესი (დიდწილად მაინც), გერმანული იყო. უთუოდ, გერმანული საუბარიც ხშირად ისმოდა. ნიშნეულია, ამ კუთხით, ქ-ნი რ᷾ონეს მიმოწერა ს. პეტერბურგელ ერნსტ კვერდფელდთან. სამწუხაროდ, იგი წაუკითხავი, ხელშენავლებიღა შეიწირა ცეცხლმა 1991 წლის დეკემბერში ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის ამობუგვისას, ქ-ნი რ᷾ონეს თითქმის მთელ არქივთან ერთად – ის დიდწილად გერმანული იყო და 1937 წელსღა – ვგონებ, ახსნას არ საჭიროებს, თუ რა მიზეზით – ენაცვლება გერმანულს რუსული.

არის ერთი უცნაურობა, თავის ანკეტაში (აღარც ის არსებობს და ესღა მახსოვს, არკი მისი შევსების დრო და მიზანი) ქ-ნი რ᷾ონე თავის წარმომავლობად თავად-აზნაურულს ამბობს – ამას დიდი ჩხრეკა არ უნდა, ოფიცრის შვილიშვილია ხომ – ხოლო აღმსარებლობად მართლმადიდებელ ქრისტიანობას. აი, ეს კი დასაფიქრებელია – მოსალოდნელია, ის ლ᷾უთერანი ყოფილიყო. იქნებ მართლმადიდებელი დედამისი იყო? ეგების ამას ნიშნავს ქ-ნი რ᷾ონეს ბ-ნ სიმონ ჯ᷾ანაშიასადმი 4.III.1947 მიწერილი – დედაჩემმა თქვენი ჯ᷾ანმრთელობისთვის ქვაშვეთში სანთელი დამანთებინა, ამისი ღრმად სწამსო[14]. დასანანია, დანამდვილებით რომ ძვირად თუ შევიტყობთ, როდის, რა მოსაზრებით, ვინ მონათლა გერმანელობა-გერმანულობას ასე შემსჭვალული ყრმა ქალი არა მხოლოდ მაშინდელი რუსეთის იმპერიის, არამედ მისი ახალი სამშობლოს (გერმანულად კარგად ითქმის – Wahelheimat), საქართველოს უმთავრეს რჯ᷾ულზე.

---

[12] *მოხსენებათა...* გვ. 17.

[13] ქ-ნი ნატაშა – როგორც მას ეძახდნენ, საქართველოს ხელოვნების სახ. მუზეუმის ბიბლიოთეკის გამგე, რ. შმერლინგს დეიდად მოიხსენიებდა – ნათესაობა, ეტყობა, „ფრანგული ხაზით“ ჰქონდათ, გერმანულს კი, საკუთარი სიტყვით, ყველაფერს წუნობდა და, ალბათ, ამიტომ უფრო ამჩნევდა კიდეც.

[14] რ. ჯ᷾ანაშია, რენე შმერლინგის წერილები. *მოხსენებათა...* გვ. 103.

ერთობლივად აღებულ ზალცმან-შმერლინგების ჩამომავალს კი ქართულ სინამდვილესთან მარტო ეს ერთი „ბმა“ როდი აქვს. დღეს დამტკიცებულად შეიძლება ჩავთვალოთ, რომ ალბერტ ზალცმანი XIX-XX საუკუნეებისთვის არცთუ უმნიშვნელო, ეროვნულ-განმათავისუფლებელი იდეებით დასაფუძვლებული ე. წ. „ქართული სტილის“ ერთი შემქმნელთაგანია[15]. ალექს ზალცმანი, სხვა ყველაფრის იქით, ზაქ. ფალიაშვილის ოპერის პირველი დამდგმელ-მხატვარია და თუმცა მის ნამუშევარს მკიცხველიც ჰყავდა[16], მაგრამ უთუოდ არც მაქებარი ჰკლებია[17]. ამასთანავე კი, ის საქართველოს დამოუკიდებლობის პირველი წლისთავის, 1919 წლის 26 მაისის ზეიმის გამფორმებელთა შორისაც ყოფილა[18] და, ეტყობა, ვითარცა ხელოვნების შემფასებელსაც, ეთქმოდა სიტყვა – ქართველ მხატვართა 1919 წლის ცნობილ გამოფენაზე ერთ-ერთ გამოხმაურებაში დამოწმებულია მისი გამონათქვამი, ნიკო ფიროსმანაშვილის ნატჳრმორტები ელ გრეკოს შესაფერიაო[19]. ის ხომ აღარავისთვისაა საკამათო, რა ადგილი აქვს ქართული წიგნის გრაფიკისა და კარიკატურის ისტორიაში ოსკარ შმერლინგს. მართალია, ის რუსულ, სომხურ და აზერბაიჯანულ გამომცემლობებთანაც თანამშრომლობდა, მაგრამ არ გაგვემტყუნება, იაკობ გოგებაშვილის წიგნების

---

[15] შდრ.: ვ. ბერიძე, *თბილისის ხუროთმოძღვრება*, წ. II, თბ., 1963, გვ. 133; თ. გერსამია, „ქართული სტილი“ თბილისის არქიტექტურაში XIX და XX საუკუნეთა მიჯნაზე. *სპექტრი*, 2, 2006, გვ. 43-49; მ. მანია, *ევროპელი არქიტექტორები თბილისში* (ქართ. და ინგ. ენაზე), თბ., 2006, გვ. 77-78.

[16] მაგ., შ. ქიქოძე – იხ. ი. აბესაძე, ქ. ბაგრატიშვილი, *შალვა ქიქოძე – კულტურული მემკვიდრეობა*, თბ., 2005, გვ. 11.

[17] ბებიაჩემი, ნინო ჯაფარიძე-თუმანიშვილი (1899-1993) 60-65 წლის შემდეგაც „აბესალომის“ ყოველი ახალი დადგმისას გვეუბნებოდა, ისეთი ბროლის კოშკი, როგორც პირველი გაფორმებისას იყო, აღარ მახსოვსო – არა მგონია, ეს მხოლოდ პირადად მისი შეხედულება ყოფილიყო.

[18] დიმიტრი შევარდნაძესთან, შალვა ქიქოძესთან, მოსე თოიძესთან და იაკობ ნიკოლაძესთან ერთად (*ერთობა*, 85, 16.IV, გვ. 2).

[19] თ. გარტმანი, ქართველ მხატვართა გამოფენა, ფიროსმანაშვილი, *ერთობა*, 1919, 110, 21.V., გვ. 4. საზოგადოდ, ეს წერილი – რამდენადაც ვიცი, ის ფიროსმანზე მომუშავეთა ყურადღების არეში არ მოხვედრილა – ფრიად საგულისხმოა – აქ ბევრი რამაა გაანალიზებული, საბოლოო შეფასებით კი, ფიროსმანაშვილი, „დასავლეთ ევროპის მხატვრობის ეს ანტიპოდი“ (გვ. 2), სახელდებულია „ქართველ გენიოსად... გულუბრყვილო პრიმიტივის სახით, რომლის ამოცნობასაც უკანასკნელ წლებში ასე ესწრაფვოდნენ დასავლეთის მხატვრები“; მასთან მიღწეულიაო „ტიპიური სინთეზი, რომელიც იმთავითვე მწვერვალად ითვლებოდა ძნელად მისაწვდომ მხატვრობისა“ (გვ. 4). თვით თომა გარტმანი (1885-1956), კომპოზიტორი, დირიჟორი და მუსიკის კრიტიკოსია, ხარკოვის ახლოს დაბადებული რუს-გერმანელი (რატომაც Гартманн-ად წერს თავის გვარს – Hartmann); თბილისში ის აშკარად ბოლშევიკთაგან აფარებდა თავს, 1921 წელს ილტვოდა და, ბოლოს, ნჳუ-ჲორკს გარდაიცვალა (Энциклопедический музыкальный словарь, М., გვ. 109).

დამსურათებელს, „ცნობის ფურცლის“ სურათებიანი დამატებისა და „ეშმაკის მათრახის“ მუშაკს (უკანასკნელმა აღნიშნა 1916 წელს „ო. შ-ლინგის“ ქართულ პრესაში გამოჩენის 25 წლისთავი), სწორედ რომ საქართველოს გულშემატკივრად დავსახავთ. ქ-ნი ალა შმერლინგი იგონებს, პაპამ, ბინის სივიწროვით შეწუხებულმა, ბაქოს გადასვლა განიზრახა, მერე კი გადაიფიქრაო – მერედა – რატომ? ის დანამდვილებით არ არის შემთხვევითი, იგი ვაკის სასაფლაოზე გიგო გაბაშვილისგან რამდენიმე ნაბიჯში რომ განისვენებს – ვგონებ, ქ-ნი მერი კარბელაშვილისგან მსმენია, მეგობრის სიახლოვეს დაკრძალვა ბ-ნ ოსკარის სურვილი და დანაბარები იყოო. და, აბა, რა გასაკვირია, თუ ქ-ნი რჲონე, სიტყვის პირდაპირი აზრით, სტუდენტობიდან მოკიდებული, ქართულ სიძველეთა შემსწავლელიცა და ტრფიალიც, თავს ჩვენი ქვეყნისგან განუყოფლად განიცდიდა. ბ-ნი ნოდარ ლომოური გადმოგვცემს, ერთხელ გავიოცე, საუბრისას რ. შმერლინგმა ქართული მწერლობის მიმართ „ჩვენი“ რომ თქვაო. მას კი მიუგია: „...მე ხომ, არსებითად, ქართველი ვარ; მამაჩემი ქართველი მხატვარი იყო. ...ქართული ლიტერატურა კი შენზე უარესად როდი ვიცი! ეს ჩემი ლიტერატურაა!“-ო[20]. ქართველობამაც გაიზიარა, ჩანს, მისი, ახლანდელი მეცნიერული ჟარგონით, „თვითიდენტიფიკაცია“ – თუ არა, მაშ რატომ დააქუხებდნენ სვანურ სოფლებში „ზარს“ მისი გარდაცვალების გამო, ან მესტიის კაფეს ვიტრინაში რატომ გამოკიდებდნენ მის ნეკროლოგს – ისე, როგორც ახლად წასული ოჯახიშვილების სურათებს ჰკიდებდნენ ლიხსიქითა ოდების აივნებზე...

ქ-ნი რჲონეს სწავლა-განათლებასა და შემდგომ მოღვაწეობაზე ქ-ნმა ალამ ისეთი არაფერი იცის, სხვებთან რომ ვერ ამოიკითხავ. ერთ რამეზეღა ღირს შეჩერება: ქ-ნი ალა ბრძანებს: „როდესაც თავისი პირველი დისერტაცია წარადგინა, მთავრობის წევრებმა განუცხადეს, რომ ნაშრომი ცვლილებებს მოითხოვდა – შესავალ სიტყვაში ქება-დიდებით არ იყო მოხსენიებული საბჭოთა ხელისუფლება, მთავრობა და სტალინი. დეიდამ [*უნდა იყოს: მამიდამ. დ. თ.*] უარი თქვა დისერტაციაში ცვლილებების შეტანაზე...“ (გვ. 168). ზოგი რამ აქ არაზუსტია, ზოგიც, ცოტა ხანში, ჩვენში თუ სხვაგან, სრულიად გაუგებარი შეიქნება. მაგალითებრ, „პირველ დისერტაციას“ უმაღლესი სწავლის დამასრულებელ ნაშრომად ჩათვლიან – აქ კი, რასაკვირველია, სადოქტორო, ე. ი. საპროფესორო დისერტაციად წარდგენილი პირველი შრომა იგულისხმება. ცხადია, მისი ბედი არც „მთავრობის წევრებს“ გადაუწყვეტიათ, არამედ საბჭოთა კავშირში ნებისმიერი სამეცნიერო ხარისხის და წოდების

[20] ნ. ლომოური, რენე შმერლინგი – ქართველი მოღვაწე. მოხსენებათა... გვ. 124-125.

დასამტკიცებლად 1940-იანი წლების ბოლოს შექმნილ „უმაღლეს საატესტაციო კომისიას“, სახელგანთქმულ „ВАК“-ს (Высшая Аттестационная Комиссия). ეს ამბავი საკმაოდ დაწვრილებით აქვს მოთხრობილი ბ-ნ პარმენ ზაქარაიას. ქ-ნი რ. რონეს შრომის – ეს IX-XI საუკუნეების ქართული ხელნაწერების შესახებ დღესაც ყველა მედიევისტისთვის ცნობილი ორტომეულია – დაწუნებას იგი დამაჯერებლად უკავშირებს „დასავლეთისადმი ქედის მოხრის“ (низкопоклонство перед Западом) საბჭოურ კამპანიას; იმასაც აღნიშნავს, რომ „ვაკ“-ის პლენუმზე დაბარებულ რ. შმერლინგს უსაყვედურეს დასავლელ მეცნიერთა მოხმობა „მარქსიზმის კლასიკოსების“ უგულვებელყოფისას[21]... როდესაც, ბოლოს და ბოლოს, დასრულდება ბ-ნი გიორგი ჩუბინაშვილის „ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრისთვის“ გადაცემული უზარმაზარი არქივის მოწესრიგება, ეს მოვლენები სრული სიცხადით გამოჩნდება. რ. შმერლინგის ბ-ნი გიორგისადმი მოსკოვიდან და ს. პეტერბურგიდან (მაშინ – ლენინგრადი) გამოგზავნილი წერილებით იხატება მაშინდელი ვითარება – აბსურდულიცა და დამამცირებელიც. იგი აღწერს შეხვედრებს „ვაკ“-ის წევრებთან, რეცენზენტებთან – ადრევე გაცნობილ მეცნიერებთან: იგორ გრაბართან, ვიქტორ ლაზარევთან, ალექსე სიდოროვთან... ყველა მათგანს ესმის თავისივე შენიშვნების და მითითებების უსაფუძვლობა; ქ-ნ რ. რონეს დათმობაზე წასვლას მისი, მისი დისერტაციის ღირსებათა გამოც სთხოვენ, მაგრამ, ვფიქრობ, არანაკლებ საკუთარი თავის უხერხული მდგომარეობიდან გამოსაყვანადაც. და რაკი ვერ იყოლიებენ, ვინ სხდომაზე მისვლას არიდებს თავს, ვინ რაღაცას ორჭოფულს ღეჭავს, აზრად კი არავის მოსდის, თუნდაც, გვერდი აუაროს „იდეოლოგიურ“ მითითებებს, არათუ დაუპირისპირდეს მათ. ისიც ჩანს, ნაშრომის შესწორებაზე დათანხმება ქ-ნი რ. რონესთვის ბ-ნ გიორგისაც ურჩევია, ალბათ, სხვებსაც...

რა თქმა უნდა, ნახსენებია ქ-ნ ალასთან გერმანელების 1941 წელს შუა აზიაში გასახლებაც. ამის შესახებ კითხვას ქ-ნი დ. შპრინგჰორნი ყველას უსვამს, რადგან ეს საბჭოური რეჟიმის ერთ დანაშაულთაგანად ითვლება. იმის მიღმა, თვითონ რას ვფიქრობ „საბჭოეთზე“, ობიექტურობისთვის არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ გერმანია (მათ შორის ჰიტლერისგან ლტოლვილთა და გერმანელი ებრაელებისაც კი) ინტერნირება არა მარტო სსრკ-ში მოხდა, არამედ, „ცივილიზებულ“, „დემოკრატიულ“ სახელმწიფოებშიც – საფრანგეთშიც და დიდ ბრიტანეთშიც. შმერლინგებიდან ეს განსაცდელი მხოლოდ ქ-ნ რ. რონეს და დედამისს

[21] პ. ზაქარაია, დასახ. ნაშრ., გვ. 119-120.

შეხვდა – ბ-ნი ოსკარი 1939 წელს გარდაიცვალა, მისი ვაჟი უკვე გადაესახლებინათ, მისი მეუღლე რუსი იყო, ქალიშვილი კი – მცირეწლოვანი. ქ-ნი ალა მოკლედ ყვება, რაც, უეჭველივ, უფროსებისგან სმენია – რომ გადაწყვეტილი იყო მამიდამისისა და ბებიის „გაშუააზიება“ და ისინი ამისგან ბ-მა სიმონ ჯანაშიამ იხსნა. ამის თაობაზეც, როგორც მომსწრე და მონაწილე, რასაკვირველია, უფრო მეტს გვამცნობს ბ-ნი პ. ზაქარაია – როგორ გადაუზიდიათ ნაცნობებთან შმერლინგების ავლა-დიდება თვით მას, ბ-ნებს ვახტ. ბერიძეს, ზაქარია მაისურაძეს და ლევ. რჩეულიშვილს; როგორ გადაიყვანეს შმერლინგები იოსებ შარლემანის ბინაზე და იქ მისვლიათ ამბავი, რომ აღარ წაიყვანენ – საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივნის, კანდიდ ჩარკვიანის წინაშე ბ-ნი სიმონ ჯანაშიას შუამდგომლობის შედეგად[22]. ცხადია, ყველაფერი ასე მოხდა, თუმც ერთი რამ კია გაურკვეველი – რატომ დასჭირდათ დედა-შვილს თავისი სახლიდან სხვისას გადასულიყვნენ. შესაძლებელია, ამას ხსნიდეს ოდესღაც ქ-ნი ნინო უგრელიძისგან მონაყოლი – ბ-ნმა სიმონმა შემოუთვალა, ერთ ადგილზე არ გაჩერდეთ, ვიდრე პასუხს მივიღებო; თანაც საკითხის გადამწყვეტად ლავრენტი ბერია სახელდებოდა. რა თქმა უნდა, შეიძლება ეს დროთა განმავლობაში გამოქსოვილი ლეგენდაც იყოს. ოღონდ ასეცა და ისეც, საიდუმლოა მაინც – რანაირად ახერხებდა ბ-ნი სიმონი იმას, რაზედაც სხვანი, თანამდებობრივ მეტად დაწინაურებულნიც, ფიქრსაც ვერ ბედავდნენ; ყაზახეთში გაგზავნა გააუქმებინა კი არა, სატუსაღოდან გამოიყვანა ხომ რამდენიმე წლის შემდეგ ბ-ნი გიორგი ლომთათიძე... რომ თავი და ბოლო ბ-ნი სიმონ ჯანაშიასადმი ბერიას უზომო კეთილგანწყობაა – ცნობილია. მაგრამ როგორღა მოიგო ბ-ნმა სიმონმა ბერიას გული ან როგორ მოხდა, რომ ყოვლისშემძლე მფარველმა, სხვათაებრ, საბოლოოდ თავს რისხვა არ დაატეხა? ამას, აბა, რანაირად შევიტყობთ, არც იქნება და ძნელად თუ შეიძლება იყოს რაიმეგვარი საამისო საბუთი. და ამიტომაც, რაკი „ავი სიტყვის“ მოყვარულნი ამ ქვეყნად არ დაილევიან, მუდამ გამოჩნდება ვინმე, ვინც ჭორების, ნახევრადსიმართლეებისა და ზერელედ მოკრეფილი ფაქტებისგან რასმე სააუგოს შეკემსავს.

მათ გასაგონად – თუმც ვინ თქვა, რომ ყურს დამიგდებენ? – ბ-ნი ლეო რჩეულიშვილის ერთ მონათხრობს მოვიყვან: 1938 თუ 1939 წელს, იგი თავისთან ბ-ნ სიმონს, იმჟამად ენის, ისტორიისა და მატერიალური კულტურის ინსტიტუტის (ენიმკი) „ძლევამოსილ“ დირექტორს, გამოუძახებია. რაკი ვერ ვხვდებოდი, რატომ მიხმობდა, ვღელავდიო, ამბობდა ბ-ნი ლეო და მაშინ კი სულ ერთიანად დაბნეულა, როდესაც კაბინეტში

[22]იქვე, გვ. 117.

შესვლისთანავე, მის მოპირდაპირედ მჯდომმა ბ-ნმა სიმონმა ჯიქურ ჰკითხა: „პარტიაში (*რასაკვირველია, კომუნისტურში! დ. თ.*) შესვლაზე ხომ არ გიფიქრიათ“-ო. ამის მეტს, რასაც გინდა ყველაფერს ვიფიქრებდიო – ახლადგადამხდარივით ყვებოდა ბ-ნი ლეო – და ისე დავიბენი, რას ვლუღლუღებდი, თვითონაც არ ვიცოდიო. და მართლაც, როგორ უნდა წარმოედგინა დაბადებით, აღზრდით „ყოფილებთან“ დაკავშირებულს, სხვა თუ არაფერი, ივანე ჯავახიშვილის დისწულს და გიორგი ჩუბინაშვილის სიძეს, ამას თუ მოისმენდა? და ან რას იტყოდა – რასაც ჩვეულებრივ ბუტბუტებდნენ ამ წრის ამავ დღეში ჩავარდნილი ადამიანები: „აზრად არ მქონია... მზად არ ვარ... თავს ღირსად არ ვთვლი“ და მისთანანი. ბ-ნი სიმონი ხმაამოუღებლივ უსმენდა თურმე და როდესაც ბ-ნ ლეოს, ბოლოს და ბოლოს, სიტყვაც გაუწყდა, ერთიღა უთხრა პასუხად: „როგორც გენებოთ... ოღონდ თქვენ მათ არ იცნობთ... გაგანადგურებენ“.

ვისაც რა უნდა, ის ეგონოს, მე კი, ბ-ნი ლეოსავით, ვფიქრობ, რომ ეს ამბავი ააშკარავებს ადამიანს, ვინც იმის სრული შეგნებით, ვინ რას წარმოადგენს, უღიმოდა მისთვის ვერ-მისაღებთ, რათა ვიღაცის შველა და რაღაცის გადარჩენა შესძლებოდა. შეგვიძლია უსასრულოდ ვიდავოთ იმაზე, სწორია ასეთი ქცევა თუ არა, დასაშვებია თუ დაუშვებელი და ა. შ. ერთი კია – ეს ერთი უზენაეს მსხვერპლთაგანია, რაც ადამიანს ხელეწიფება მოყვასისათვის გაიღოს.

უცნაურია, მაგრამ ქ-ნი ალა არას ამბობს რ. შმერლინგის სახელგანთქმულ ექსპედიციებზე, რომლებშიც ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის თანამშრომლების გარდა, მას სხვა ქალაქებიდან ჩამოსული სპეციალისტებიც მიჰყავდა, მხატვრებიც, „გარეშე“ ახალგაზრდებიც – და თავად ქ-ნი ალაც. ის კი უთქვამს ქ-ნი დ. შპრინგჰორნისთვის – „დეიდა (*მამიდა. დ. თ.)* დიდი პატრიოტი იყო, საქართველოში ბევრს მოგზაურობდა“, ბევრს ინიშნავდა და იხატავდა, „უამრავი ლამაზად დასურათებული სამოგზაურო წიგნაკი ჰქონდა“ (გვ. 168). ქართველი ნაცნობ-ახლობლები ქ-ნ რჲონეს დასახასიათებლად უფრო ზოგადად გამოკვეთენ მის თვისებებს ვითარცა მუშაკისა, „...დიდად ნიჭიერი, დაუღალავი, თავდადებული“ – ბრძანებს ბ-ნი გიორგი ჩუბინაშვილი და ამასვე ბ-ნი ნიკო ჩუბინაშვილიც იმეორებს[23]; „საქმით... შეპყრობილი, არ იქნება გადამეტებული, თუ ვიტყვი, ამ საქმისთვის შეწირული“ – ეს ბ-ნი თეიმურაზ საყვარელიძის სიტყვებია[24]. ბ-ნი ლეო რჩეულიშვილი

[23] შდრ.: მოხსენებათა... გვ. 12 და გვ. 20.

[24] თ. საყვარელიძე, რენე შმერლინგი – მეცნიერი, მკვლევარი და მოღვაწე. *მოხსენებათა...* გვ. 21.

ერთ აბზაცში ორგზის იმეორებს: „...უზომო სიყვარული ქართული ხელოვნებისადმი და თავდადებული შრომა... განსაცვიფრებელი შრომისუნარიანობა“[25]; ბ-ნი პარმენ ზაქარაია კი გადაჭრით იტყვის: „რენეს ხასიათი წმინდა „გერმანული“ ჰქონდა. იგი გახლდათ საოცრად აკურატული, შრომისმოყვარე და პასუხისმგებლობის გრძნობით აღსავსე“[26]. უსათუოდ აღსანიშნავია, რომ ბ-ნი პარმენის განსაზღვრებები თითქმის ზუსტად ემთხვევა თბილისელი გერმანელების თვითშეფასებას. მართალია, ქ-ნმა ალა შმერლინგმა, არსებითად, არ უპასუხა ქ-ნი დაფნე შპრინგჰორნის კითხვას: „რას ნიშნავს თქვენთვის, იყო გერმანელი?“ და დღესაც ასე „პროგრესული“ „ინტერნაციონალიზმი“ იფარა: „...შინაგანი მორალური ნორმები და პრინციპები ეროვნებაზე არ არის დამოკიდებული... ჩემთვის ეროვნულობის პრობლემა არასოდეს დამდგარა“ (გვ. 172-173). უმრავლესობა კი ასე არ ფიქრობს: აი, თუნდაც, ქ-ნი ელზა რენატე მჲულემანის აზრი: „ეს ნიშნავს: იყო პირდაპირი, მუშაობდე კეთილსინდისიერად, იყო პუნქტუალური და ფლობდე საკუთარ თავს“ (გვ. 156)[27].

რ. შმერლინგის „გერმანელობასთან“ მიმართებით, უმეტესად ის „უამრავი წიგნაკი“ ახსენდებათ, მართლაც ასე მრავლად რომ იყო მის არქივში. ამჟამად ამ ბევრისგან ერთიღა გადაგვრჩა და ისიც სავსებით ასაბუთებს ქ-ნი ნათელა ალადაშვილის ნათქვამს: „მეცნიერის დღიურები თავისთავად წარმოადგენდა ხელოვნების ნაწარმოებს, სადაც მხატვრულად გააზრებული იყო ყოველი გვერდის კომპოზიცია, მასზე ტექსტისა და ნახატების განლაგება და მათი ურთიერთდამოკიდებულება“[28]. ამ შეფასებას ორს რასმე დავამატებ. ერთი, რომ საველე დღიურები, ქ-ნი რჲონეს ყველა ხელნაწერივით, წინდაწინ დახაზულ

[25] ლ. რჩეულიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 159.

[26] პ. ზაქარაია, დასახ. ნაშრ., გვ. 112.

[27] ეს არა მარტოოდენ ჩვენში მოსახლე გერმანელების ახირებაა – თანამედროვე გერმანელი კულტუროლოგი კლაუს პ. ჰანზენიც, რომელიც ერების არსებობას კი სცნობს, მაგრამ ყოველნაირად უსვამს ხაზს ამ, მისი გამოთქმით, „სუპერკოლექტივის“ არაერთგვაროვნებასა და არაეთნიკურობას, ნაირგვარ გერმანელთა გამაერთიანებელ ნიშნად „საფუძვლიანობასა და სინდისიერებას“ ასახელებს (K. P. Hansen, Kultur und Kulturwissenschaft, Tübingen-Basel, 2000, გვ. 212).

ქ-ნი ე. რ. მჲულემანის მოწოდებული ცნობები სხვაფრივაც, კერძოდ, იაკობ ნიკოლაძის ბიოგრაფიის გასამართადაც არის გამოსადეგი ქართველი ხელოვნების ისტორიკოსებისთვის: მისი მეორე მეუღლე, ბრონისლავა მჲულემანი ქ-ნი ელზას მამიდაა და სლავური სახელი იმიტომ რქმევია, რომ მამამისს, საქართველოში ჩამოსულ ალფონს მჲულემანს ცოლად პოლონელი მიხალინა რაკოვსკაჲა მოუყვანია (გვ. 149 და 170).

[28] ნ. ალადაშვილი, რენე შმერლინგი – სვანეთის ხელოვნების მკვლევარი. *მოხსენებათა...* გვ. 34.

გვერდებზე ფანქრით იწერებოდა და შემდეგღა შემოევლებოდა მელანი თუ ტუში სათითაოდ ყველა პაწია ასოს (ქ-ნი რჲონე ხომ გამორჩეულად წვრილად – თუმც ძალზე მკაფიოდ – წერდა), სასვენ ნიშანს, ჩანახაზსა თუ ჩანახატს – თუ, რა თქმა უნდა, ნახატი სულაც ფერადი, აკვარელით დატანილი არ იყო. ამ რვეულების ან უბის წიგნაკების თვალიერებისას შეუძლებელი იყო იმის მიხვედრა, რანაირად ანაწილებდა ქ-ნი რჲონე ძეგლის გასაცნობად გამოყოფილ შეზღუდულ დროში, ფეხმდგომელა ან უხერხულად ჩაცუცქული, ტექსტს და მუდამ სხვაგვარად „დასმულ“ გეგმას, კონსტრუქციული თუ მამკობი ელემენტების გამოსახულებას; როგორ აწყობდა თითქოსდა გამოსაცემად მომზადებულ წინადადებებს ან ასე ზუსტად რა მოაზომინებდა რაღაცის – ვინღა იცის, რის – ჩასამატებლად გამოტოვებულ ადგილს, ხშირად ერთი სტრიქონის შუა წელზე რომ იწყება და, დავუშვათ, მეექვსის ბოლოსკენ მთავრდება. მეორეც ის გახლავთ, რომ ასე მარტოოდენ საექსპედიციო ჩანაწერები როდი იყო შესრულებული. ამგვარივე იყო საკმაო რაოდენობით (ცხადია, ისევ და ისევ 1991 წლის დეკემბრამდე) შენახული სტუდენტობის დროინდელი კონსპექტები აკვარელით დახატული ორდერებითა და მისთანებით; ანდა მოხატული შუასაუკუნოვანი კოდექსების ერთგვარი „პასპორტები“ ყოველ მათგანზე მოკლე მონაცემებით და სანიმუშოდ ამოხატულ-დაფერილი თავსამკაულებით, საზედაო ასოებით, მინიატჲურებით... სათქმელად ისიც ძნელია, რა პირველობდა ამ „შავებში“ – დაკვირვებული სწავლულის ამოცნობილი „მასალის“ სიუხვე თუ ხელოვანის ალღო და ხელი.

სრულებით არაფერს გვაწვდის ქ-ნი ალა მამიდის ბუნების იმ მხარეებზე, რაც წმინდა-პიროვნულია და მთლიანად არც მოდგმაზეა დამოკიდებული, არც ქართული კულტურის შესისხლხორცებაზე, არც თვით მეცნიერულსა თუ მხატვრულ ნიჭიერებაზე. ამ დროს კი, მისი განსხვავებულობა, უჩვეულობა, ეტყობა, ყველას თვალს უმალვე ხვდებოდა. და ყველასვე, ვინც ამაზე საუბრობს, მისი, როგორც ადამიანის, გარკვეული ორმაგობა ახსენდება. ერთი მხრივ, ბ-ნი ლეოს თქმით, ის „უკომპრომისო პიროვნება გახლდათ, ურთიერთობაში რთული და დაძაბული...“[29]; „რთული, წინააღმდეგობრივი ხასიათით, იმპულსური, უკომპრომისო, ხშირად კონფლიქტურიც“ – ბანს აძლევს მას ბ-ნი თ. საყვარელიძე[30]. კიდევ უფრო მკაცრად სჯის ბ-ნი ვახტანგ ბერიძე: „... რენე რთული და ძნელი ადამიანი იყო: მძიმე, წონასწორობას მოკლებული, შფოთიანი ხასიათი ჰქონდა, თავის შეკავება არ იცოდა... ჩვეუ-

[29] ლ. რჩეულიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 159.
[30] თ. საყვარელიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 27.

ლებრივ პრინციპულსა და სამართლიან შენიშვნებს გამოთქვამდა, მაგრამ... არ მახსოვს შემთხვევა, რომ ინსტიტუტის თანამშრომელთაგან ვინმესთან მაინც არ ყოფილიყო უბრად...“[31].

რაც უმძრახობას შეეხება, ბ-ნმა ლეომ ამაზე ასე მიამბო: ზოგჯერ შემომიჩნდებოდაო, ცდილობდა წყობიდან გამოვეყვანე და თუ თავისას ვერ გაიტანდა, მომაძახებდა „დონდლო, დონდლოო!“ (тюфяк) და რამდენიმე დღე ხმას არ მცემდა; ერთხელაც, დილით პალტოს ჯიბეში კანფეტი გაჩნდებოდა – ეს რჲონეს მოცემული შერიგების ნიშანი იყო...

და მაინც, უმთავრესი, ეჭვს გარეშეა, რ. შმერლინგის, ასე ვთქვათ, „მეორე პირი“ იყო, იმ პირველს – შორიდან მზერისას მაინც – ძნელად შესაგუებელი და შესათანხმებელი. ისევ თანამედროვეთა და ახლობელთ მოვუსმინოთ: „რენე შმერლინგი იყო... ახალგაზრდა კადრების მზრუნველი აღმზრდელი (გ. ჩუბინაშვილი)[32]; „მუდამ დატვირთული თავისი სამეცნიერო პრობლემებით, იგი მაინც პოულობდა დროს (და არცთუ იშვიათად) თავისი ცოდნა და გამოცდილება გადაეცა ახალგაზრდობისთვის“ (თ. საყვარელიძე)[33]; „ექსპედიციებში რენე მარტო ძეგლის დანახვას კი არ გვასწავლიდა ახალგაზრდებს, არამედ მისი შეცნობის, მისი სიღრმისეული წვდომის გაკვეთილებს გვიტარებდა. საღამოობით... შერჩევით, საინტერესო უცხოენოვან ნაშრომებს გვითარგმნიდა“ (მალაქია დვალი)[34]; „არ დამავიწყდება, როგორ გვიკითხავდა პირდაპირ ფურცლიდან რენე შმერლინგი ახლადმოსულ უცხოურ წიგნს (მან თითქმის თანაბრად იცოდა ფრანგული, გერმანული და ინგლისური)“ (ინგა ლორთქიფანიძე)[35]; „მის გარშემო ხელოვნებით დაინტერესებული მრავალი ადამიანი იყრიდა თავს“ (ლ. რჩეულიშვილი)[36]; „თავისი ღრმა ცოდნისა და იშვიათი ნიჭიერების წყალობით, მას დიდი სარგებლობა მოჰქონდა კოლეგებისთვისაც და, მით უფრო, ახალგაზრდებისთვის... მას – თუ მოისურვებდა – შეეძლო ადამიანი მოეხიბლა (მოეჯადოვებინა კიდეც). საამისო მონაცემები არ აკლდა – მაღალი კულტურა, მრავალმხრივი განათლება, იუმორის მახვილი გრძნობა...“ (ვ. ბერიძე)[37].

მანამდეც, ვიდრე ეს ნარკვევი გამოვიდოდა, ვიდრე ქ-ნი რუსუდან

---

[31] ვ. ბერიძე, *მოხსენებათა...* გვ. 15.
[32] მოხსენებათა... გვ. 7.
[33] მოხსენებათა... გვ. 27.
[34] მ. დვალი, რენე შმერლინგი – ქართული არქიტექტურის მკვლევარი. *მოხსენებათა...* გვ. 45.
[35] ი. ლორთქიფანიძე, ბატონი გიორგი – როგორც გვახსოვს, *საქართველოს სიძველენი*, 7-8, 2005, გვ. 438.
[36] ლ. რჩეულიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 159.
[37] მოხსენებათა... გვ. 15.

ყენია გაგვაცნობდა ჩრდილო კავკასიასა და სვანეთში ქ-ნი რჲონეს და მის თანამგზავრთა „თავგადასავლებს“ – ხან სალაღობოს, ხანაც დრამატულს[38] – ვის არ სმენია, ცოტაც და, ლეგენდები რ. შმერლინგის ერთდღიან გასვლებსა და მრავალგზიან მოგზაურობებზე, სადაც ყოველი ჩუქურთმიანი ნატეხი ამომწურავი ლექციის საგანი შეიძლებოდა გამხდარიყო და „დანაშაულად“ ერთადერთი რამ ითვლებოდა – ვისიმე წაუსვლელობა[39]. ვის არ გაუგია, როგორ უძებნიდა და, საჭიროებისამებრ, უთარგმნიდა იგი ასპირანტებს და დისერტანტებს მათთვის აუცილებელ სამეცნიერო პუბლიკაციებს...

ამასთან კი, ვგონებ, არანაკლებ ნიშანდობლივია ქ-ნი რჲონეს მონაწილეობა ერთობლივ გამოკვლევებში და საკუთარი თაოსნობით სამუშაო ჯგუფების შექმნა. პირად დამოკიდებულებას არ შეუშლია მისთვის ხელი ვახტანგ ბერიძესა, რუსუდან მეფისაშვილსა და ლევან რჩეულიშვილთან ერთად თბილისის მეტეხის ტაძარი შეესწავლა ან მათსა და კიდევ თინათინ ვირსალაძესთან შეამხანაგებით ხობის მონასტრის ეკლესიის ხუროთმოძღვრების და მხატვრობის ისტორია ერკვია. გარკვეულწილად ეს, მართალია, საზოგადოების ცხოვრების მაშინდელი წესითაც იყო შეპირობებული – დიდი მიზნის პირისპირ იმჟამად ყველა საშუალებას როდი თვლიდნენ გამართლებულად, პირად ვნებებსა, პირად წყენასა და მისთანებს კი დიახაც მეორეხარისხოვნად რაცხდნენ. მაგალითის მოსაყვანად ისიც არ დაგვჭირდება, ჩვენს სამსჯელოს გავცდეთ. 1942 წელს, „ქართული ხელოვნება – Ars Georgica“-ს პირველ წიგნში ბ-ნმა ვახტანგ ბერიძემ, როგორც ცნობილია, გამოსცა ცოტათი ადრე საკანდიდატო დისერტაციად დაცული ბ-ნი გიორგი ჩუბინაშვილის ხელში გავლილი ნაშრომი 1046 წლის სავანის წმ. გიორგის ეკლესიის შესახებ. მისი ხუროთმოძღვრული მორთულობის განხილვისას ბ-ნმა ვახტანგმა ხცისის 1002 წლის ეკლესიაც მოიშველია და იგი სავანესთან შედარებით ჩამოუყალიბებლადა და უმწიფრად ჩათვალა[40]. 12 წლის შემდეგ ქ-ნმა რჲონემ იმავ „ქართული ხელოვნების“ მეოთხე წიგნში მოათავსა ასევე საყოველთაოდ ცნობილი წერილი ხცისის ტაძარზე და, სხვათა შორის, მის სავანის წმ. გიორგის ეკლესიასთან მიმართებასაც მიუბრუნდა. მისი დასკვნა, საკმაოდ მძაფრად გამოთქმული, ბ-ნი ვახტანგისას პირდაპირ საპირისპიროა – ის, რაც მას ნაკლად მიაჩნია, ქ-ნ რჲონეს თვალში, ეპოქისდა შესაბამისად, ფაქიზად ნაგრძნობი და

[38] რ. ყენია, ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის წარსულიდან, *საქართველოს სიძველენი*, 7-8, გვ. 429-431.
[39] შდრ. მ. დვალი, დასახ. ნაშრ., გვ. 45.
[40] ვ. ბერიძე, სავანე, გვ. 102.

გათვლილია[41]. ბ-ნი ვახტანგ ბერიძე ვერა და ვერ ჩაითვლება ადამიანად, ვინც დაუფიქრებლად დაწერდა რასმე ან გაფიქრებული ადვილად დაეთმობოდა. ნამდვილი კია, რომ იგი ჯერ ხომ Ars Georgica-ს ამ ტომის რედაქტორი გახლდათ, მოგვიანებით ამ საკითხზე ყოველთვის ქ-ნი რჲონეს თვალსაზრისს გადმოსცემს და არათუ მდურვის, შეკამათების სურვილიც კი არსად ჩანს. რასაკვირველია, პიროვნულად ბ-ნი ვახტანგი რ. შმერლინგზე ბევრად „სოციალური“ იყო. მაგრამ საძიებელ ჭეშმარიტებასთან შედარებით საკუთარის ნაკლები მნიშვნელობა მარტო აქედან არ უნდა გამომდინარეობდეს, ეს სწორედაც საზოგადო განწყობა-განწყობილების გამოხატულებაა, ქ-ნ რჲონესთან კიდევ გაზიარება-შეზიარების არცთუ ჩვეულებრივი უნარითა და მოთხოვნილებით გაასკეცებული. აქედანვეა იმდროინდელი „გუნდურობაც“ – რა რჯიდა, მაგალითად, ქ-ნ რჲონეს თრიალეთის თეთრიწყაროსა და ოლთისის ეკლესიები მაინცდამაინც ბ-ნ ნიკო ჩუბინაშვილთან ერთად დაემუშავებინა? რისთვის ამოიყენა მან გვერდში თბილისის შემოგარენის გზამკვლევის შედგენისას ბ-ნი პარმენ ზაქარაია, ხოლო ე. წ. „საქართველოს სამხედრო გზის“ მეგზურისა კი ვახტანგ დოლიძე? – სამივე ხომ მისგან საკმაოდ განსხვავებული მკვლევარია, ორი უკანასკნელი კი მაშინ – ახალბედაც... რატომ ჰყავს თანაავტორად მას, თვითონაც ქართული პალეოგრაფიის მცოდნეს, ბ-ნი თეიმურაზ ბარნაველი? ვფიქრობ, საამისო საფუძველი ინსტიქტად ქცეული რწმენაა, რომ საერთო (დარგის, მეცნიერების, ქვეყნის...) ამოცანის გადაჭრისას უმჯობესია ადამიანები გათითოკაცებით კი არ ეჭიდებოდნენ საკეთებელს, ყველამ იმ წახნაგს მიხედოს, რომელიც საუკეთესოდ იცის. ეს რომ მართლაც ასე იყო კვლავ ბ-ნი ლეოს მონაყოლი მიმტკიცებს: რჲონე შმერლინგი ხუროთმოძღვრებას რაკი ჩუქურთმიდან კითხულობდა – გეგმასაც კი ორნამენტივით ხატავდა, ნებისმიერი წერტილით იწყებდა და ხაზს ელემენტ-ელემენტ გამოაყოლებდაო – მოურთავ ძეგლს თუ ნახავდა, წამიყვანდა და მაჩვენებდა, დათარიღებას თავს არ ანდობდაო...

იქნებ ვცდებოდე, მეჩვენება კი, რომ ყოველივე ზემოთქმულს ქ-ნი რჲონეს ბ-ნი გიორგი ჩუბინაშვილისთვის 1960 წლის ზაფხულში თელავს გაგზავნილი, ასევე ჯერაც გამოუქვეყნებელი, წერილი უყრის თავს. ექსპედიციებს შორის თბილისში შეყოვნებული, იგი რაღაც საქმეზე საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გამომცემლობაში მისულა. ის უსაყვედურეს, ლეო რჩეულიშვილი თიღვაზე მონოგრაფიის შეპირებულ

[41]Р. Шмерлинг, Древний Цвимоетский храм близ селения Хциси, *ქართული ხელოვნება*, 4, 1955, გვ. 146.

მასალებს აგვიანებს და წიგნი გეგმიდან ამოვარდებაო. ასეთი უპასუხისმგებლობით გაცეცხლებულმა ქ-ნმა რჲონემ ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტს მიაშურა და იქ, ქ-ნ სარა ბარნაველთან ერთად, ბ-ნი ლეოც არ დახვდა! მაშინვე ვეციო, წერს რ. შმერლინგი, არც იმან დამითმო; მაინც არ მოვეშვი, ისიც წამოვაძახე, თბილისის მეტეხზე შრომის ნაკისრები მონაკვეთი არ გაგიკეთებიაო; სარა, დაფეთებული, ხან მე მომვარდებოდა, ხან იმასო (ვინც ქ-ნ სარას იცნობდა, იოლად წარმოიდგენს, რარიგ შეაწუხებდა მას, დაუჯერებლად კეთილსა და კეთილგანწყობილს, ორი მისთვის ძვირფასი ადამიანის შელაპარაკება); ბოლოს ლეომ „ბრიყვი“ (дура) მიწოდა და ასე დავცილდითო. შინ მიბრუნებულმა გადავწყვიტეო, აგრძელებს ქ-ნი რჲონე, რომ ერთმანეთს ხმას ველარ გავცემთ, დღეს კი გამოირკვა, რომ ყველაფერი კარგად დასრულებულა – ისევ ლეოს შევხვდი, იმან მოგვახარა, გამომცემლობაში ვიყავი და ყველაფერი მოვაგვარეო, თან კი „მეტეხის“ არცთუ ურიგო თავიც წაგვიკითხაო. ამბავს რ. შმერლინგი კარგი ლექსის დამაბოლოვებელი სტრიქონისებრ დასამახსოვრებელი წინადადებით ამთავრებს: „Сара была совершенно счастлива, а я согласилась быть дурой“.

# მხატვრული ფორმა

(*Academia*, 4, 2015, გვ. 5-15)

ხელოვნების სხვადასხვა დარგს (გნებავთ – სხვადასხვა ხელოვნებებს), ცხადია, არაერთი თვისება აერთიანებს და სხვებთან ერთად, ისიც, რომ ყველას ნივთიერი საფუძველი აქვს. ამასთან, მუსიკა, ან პოეზია არ უდრის ჰაერის რხევებს, ხუროთმოძღვრება ქვებს თუ აგურებს, ფერწერა ტილოსა და საღებავებს. ადამიანი აღიქვამს მათ თანაფარდობებს ჰანგებად, მოცულობათა და სივრცეთა ერთობლიობებად, საგანთა სახეებად, ისინი კი ასეთსა თუ ისეთ შთაბეჭდილებას ახდენენ და ცნობიერებას გრძნობისმიერ-აზრისმიერ წარმოდგენებად დაეკვლევიან. ხელოვანთა მიერ ნივთიერი მასალის მეოხებით ჩვენთვის მოწვდილ შეგრძნობად ხატებებს ვუწოდებთ „მხატვრულ ფორმას“ და ის – ხელოვნების ჩვენთვის მისაწვდომი ერთადერთი სინამდვილეა.

მიუხედავად ამისა, მხატვრული ფორმის ანალიზი, რომლის მეთოდებისა თუ ხერხების, ასე, 1850-1920-იანი წლების შუალედში დამუშავებამ სახვითი[1] ხელოვნების კვლევა მეცნიერების დამოუკიდებელ, წარმატებულ მიმართულებად აქცია, დღეს მრავალთათვის ლამისაა საძრახისი თუ სამარცხვინო რამ გახდა. აქ არ არის იმის ადგილი, ამ შემობრუნების მიზეზები თუ საბაბები განვიხილოთ, თუმცა მათგან ერთ-ერთი კი უნდა ვახსენოთ: გაღიზიანება იმის გამო, რომ ფორმა–ანალიტიკური მიდგომით ბევრს ვერაფერს გაარკვევთ ისეთი მოვლენებისას, როგორიცაა, მარსელ დიუშანი ანდა ნაირგვარი „მინიმალიზმები“ და „კონცეფტუალიზმები“. გასაგებია, რომ შესწავლის ნაცადი ილეთების ამგვარ მიმდინარეობათა პირისპირ უძლურებამ შეიძლება

[1] „სახვა“ - ნივთიერებისთვის რაიმე, სასურველი მოყვანილობა-ფორმის მიცემას ნიშნავს. ამიტომაც „სახვითი ხელოვნებანი“ ხუროთმოძვრებასაც მოიცავს (შდრ. გერმანული bildende künste) რამდენად სახვაა, თუ მხატვრული შემოქმედების დარგებს იმის მიხედვით დავაჯგუფებთ ასახავს თუ გამოსახვას ისინი ჩვენს გარშემო არსებულ საგნებს და მოვლენებს, თუ კი, ეს „გამო-სახვითი“ თუ „ასახვითი“ ხელოვნებანი იქნება (შდრ. გერმანული darsotellende oder bildende künste, რუს. Изобразительное искуство)

შეგვაშფოთოს, იქნებ გაგვამწაროს კიდეც. მეორე მხრივ, ხომ ნათელია: ფორმის გარჩევას ვერ შეუდგები იქ, სადაც იმთავითვეა უარყოფილი აზრის, გრძნობის თუ რისიც გნებავთ, ხილულ სახედ გამოხატვა[2]. თუკი რატომღაც (მათი გენეზისის გამო?) კვლავაც არ მოვისურვებთ ამგვარი სულისკვეთების ნახელავი გინდაც ნაფიქრი სახვითი (ძვ. ქართულად ხელოვანს აკი „სახის-მოქმედიც“ ერქვა), საზოგადოდაც მხატვრული შემოქმედებისაგან გავმიჯნოთ, იმის გაცნობიერებას არაფერი უშლის ხელს, რომ მისი გააზრება თუ მხოლოდ და მხოლოდ არა, უპირატესად მაინც სოციოლოგიური თუ კულტურულ-ისტორიულ-კულტუროლოგიურ სიბრტყეზეღაა შესაძლებელი.

ფორმის ანალიზს გარკვეულწილად ისიც ვნებს, რომ ასე უწოდებენ, დამატებითი განმარტებებისა თუ დაფიქრების გარეშე, სახვითი ნაწარმოებების თვალით აღქმად თვისებებზე ყოველგვარ მსჯელობას, თუმცა სინამდვილეში საგნად მას სულ სხვადასხვა რამ შეიძლება ჰქონდეს.

უპირველესად ყოვლისა, ფორმისა და ფორმების ისტორიული გამოკვლევა უნდა განვასხვავოთ. განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ ამ სამეცნიერო ამოცანების სხვაობა არქიტექტურის მაგალითზე ჩანს. ავიღოთ თუნდაც რომელიმე შუასაუკუნოვანი ტაძარი. ჩვენ შეგვიძლია ვილაპარაკოთ მის აგებულებაზე, ელემენტების ურთიერთმიმართებაზე, მათი თანაფარდობით მიღებულ გამომსახველობაზე და ა. შ. მოცემული ნაგებობის თავისებურებების გამოსაჩენად შეიძლება მისი დროით წინამორბედი და მომდევნო შენობებიც მოვიხმოთ და ასეთნაირად ხუროთმოძღვართა იმდროინდელ ძიებათა გეზიც გამოვარკვიოთ, ანუ: ამ ტაძრის როგორც გარკვეული ფორმის სხვა მსგავსთა შორის ისტორიული ადგილი დავინახოთ. მაგრამ ასევე შეგვიძლია დასაკვირვებლად ზემონახსენებ ელემენტთაგან რომელიმე ერთი ამოვარჩიოთ – მაგალითად თაღების მოხაზულობა, კარის მოჩარჩოება ანდა სულაც დუღაბის შედგენილობა. სხვა შესაბამის ნიმუშებთან დადარებით ამ ცალკეულ ფორმათა წარმომავლობა ან კიდევ სამომავლო მნიშვნელობაც წარმოჩინდება და ისეც შეიძლება მოხდეს, რომ ისინი განსხვავებულ „განვითარების მწკრივებშიც“ მოექცნენ (ასე, ბანას კათედრალის გეგმარებითი იდეა ქრისტეს აქეთ IV ს-ის იტალიიდან მოდის, მისივე გარშემოსავლელის კორინთული სვეტისთავები გვიანკლასიკური ჰელადიდან, მთა-

[2] ვერ ვიტყვით, ამ რიგის ნამუშევრები საერთოდ განძარცული იყოს ფორმიერობისგან - ნაირნაირი „ობიექტების“, „ინსტალაციების“, „აქციების“ და ა.შ. წარდგენისას სახვით ხელოვნებათა გამოცდილება აშკარად არის გაზიარებული, თავად მათაც - თეორიების საწინააღმდეგოდ! - ხშირად ესთეტიკურობა „შთამბეჭდაობას“ დაამჩნევენ ხოლმე.

ვარ სივრცეში ნახმარი იონიური კაპიტელების ამგვარი შესრულება კი ახ.წ. V-VI სს-დან). ასეთივე ვითარება გვაქვს ასახვით ხელოვნებებშიც. ჩვეულებრივი რამაა, ვთქვათ, ფერწერაში შუქ-ჩრდილის ანდა ქანდაკებაში ზედაპირის დამუშავების ცალკე განბჭობა, დახატული სინათლის მიფენისა, გინდაც ქვის გაპრიალების ამა თუ იმ წესის წინასახეებისა ან შემდგომი „თავგადასავლების“ ძიება. ყურადღების ღირსი შეიძლება შეიქნეს, ასე ვთქვათ, „ტექნიკური წვრილმანებიც“ – ევროპული მხატვრობის მეისტორიეთ უწევთ, მაგალითად თვალი სამოსის ნაკეცების გადმოცემის გოთურ ხანაში მიღებული სქემის აღორძინების ხანაში გამოყენებას მიადევნონ, აღმოსავლურ-ქრისტიანული ტიხრული მინანქრის გამომკვლევთ კი ე. წ. „სარჭისებრი ნაოჭების“ დროსა და სივრცეში განფენას მიყვნენ. ფორმისა და ფორმათა სხვადასხვაობა „მცირე“, იმავე „გამოყენებით“ ხელოვნებებზეც ითქმის. სურა თუ, დავუშვათ, სკამი, ცხადია, შეგვიძლია მთლიანობად დავახასიათოთ, ოღონდ არც ისაა შეუძლებელი, პირველის ყელ-ტუჩი ან მეორის ფეხი თუ საზურგე შევისწავლოთ, ისინი ქრონოლოგიურსა და გეოგრაფიულ ცვალებადობაში დავინახოთ.

მეორე განყოფა ფორმის გარჩევისას, ჩემის აზრით აუცილებელი, მხატვრულ პირობითობასა და საკუთრივ ფორმისმიერს შორისაა განსახორციელებელი. „პირობითობის“, იმავ „კონვენციის“ ცნება უპირველესად ასახვით ხელოვნებას მიეყენება, უთვალნათლივესად კი მხატვრობაში იჩენს თავს. ვისაც ერთხელ მაინც ჩაუვლია მუზეუმის დარბაზებში, ხელოვნებაზე დასურათებული წიგნი ერთხელ მაინც ჩაუფურცლავს, ძნელად თუ გაექცევა იმის შეგრძნებას, თითქოს სხვადასხვა ქვეყანასა თუ ხანაში სულ ნაირგვარი ადამიანები, მთები, ხეები და ა. შ. არსებულა, სხვადასხვა მხატვარი სულ ნაირფერ ცოცხალ არსებებსა და ხეებს გადაჰყროდა. საქმე ისაა, რომ მიუხედავად ცნობილი დებულებისა, „ხელოვნება ბუნების მიბაძვა არის“-ო, ხელოვნება, მაშინაც კი, თუ ასეთ წამბაძველობას ესწრაფვის, სინამდვილეში თავად ბუნების არსთა და არსებულის მეტ-ნაკლებად ზუსტად გამეორებას როდი ემსახურება; საკმაოდ თვალსაჩინოა: ნებისმიერი რამ სურათი, ლექსი, მოთხრობა, ჰანგი, ნაშენობა გვიმხელს[3], როგორია მისი დამხატავ-გამომთქმელ-ამგების განაცადში ქვეყნიერება, რა ეძვირფასება მას და რა ძაგს, რას მიელტვის, რას კი – ელტვის. კულტუროლოგი იტყოდა, ალბათ, მხატვრული შემოქმედება რეალობას ასე თუ ისე დალაგებული

[3] გვიმხელს მაშინაც, როდესაც – როგორც ახლა, როგორც, ასევე, ნაირნაირ ხატმებრძოლეობათა ჟამს, – აღარ ხატავს, აღარ გვიამბობს, აღარ გვიმღერს... არა-თქმაც „უწყებაა“, მსჯავრია „ხილულთა ყოველთა და არახილულთა“ თაობაზე.

ღირებულებების ცხაურში გატარებულს წარმოგვიდგენსო. საამისოდ ხელოვანი[4] ხაზს უსვამს ასასახის (ჩვენს შემთხვევაში – თვალით დასანახის) რომელსამე მხარესა თუ ნიშანს და, შესაბამისად, აუჩინარებს ან ჩქმალავს დანარჩენებს. ასე გარდასახული, თვით ყოფითზე უყოფითესი ნივთებიც მსოფლწესრიგის თავისებურ მეტაფორად[5] იქცევა, ამსახავისთვის ფასეულ თუ საძულველ მის რაგვარობას გამოგვიხატავს.

ნანახის „გამეტაფორულების“ უპირველეს საშუალებათაგანი სივრცის ასეთნაირად თუ ისეთნაირად ასახვა გახლავთ. სამიოდ სურათის დათვალიერებაც კმარა იმის დასადასტურებლად, რომ თუ ჩვენი საარსებო გარემო ძირითადი ნიშნებით უცვლელია, ყველა გარემოება-ვითარებაში ერთნაირი, „სურათთა სივრცე“ თითქმის უსასრულოდ ნაირგვაროვანია. ამიტომაც, ყოველ ცალკე შემთხვევაში გულდასმით უნდა ჩავაკვირდეთ გაურკვეველი სიღრმე „იშლება“ სასურათო სიბრტყის „მიღმა“ თუ მკაფიოდ მოსაზღვრული ბაქანი; სრულადაა იგი უგულებელყოფილი (მაგ., ეგვიპტურ ფრესკებსა და რელიეფებზე); თუ მოუხელთებელ, უთხელეს შრედ ჩაფენილა გამოსახულებებსა და მათს ფონს შორის (როგორც შუასაუკუნოვან ქრისტიანულ მოხატულობებსა და ხატებზეა); ან, იქნებ, „შიგნითკენ“ ხან იკუმშება, ხან ფართოვდება (ასეა ზოგიერთ ნიდერლანდურ ტილოზე) და ვინ იცის, კიდევ სად რა დაგვხვდება. ამ უსაზღვრო მრავალფეროვნებაში გზის გასაგნებად იქნებ XX საუკუნის დამდეგის ვენელი მეცნიერის, ალოიზ რიგლის მიგნებული „სივრცის ტიპები“ მოვიშველიოთ. გარდათხრობით (ავტორისმიერი ტერმინოლოგია ჩვენ ამჯერად არაფერს გვარგებს) ისინი ასე შეიძლება დახასიათდეს: ა) სრული სიბრტყითობა (გამოსახულებასა და ფონს შუა დაცილება არ არის – ძველი აღმოსავლეთი); ბ) ნაწილობრივი სივრცე (გამოსახულების უკან, ახლოსვე, მას მოცილებული სიბრტყეა ანდა ყველა ფიგურასა თუ ფიგურათა ჯგუფს „საკუთარი“ სივრცე აკრავს და ეს „კერძოობითი“ სივრცეები მთელი კომპოზიციის მომცველ ერთიან კონსტრუქციად არ იკვრება – ანტიკური ხელოვნება); გ) უსასრულო სივრცე (სურათის ყველა ცალკეული მონაკვეთი და თავად იგი მთლიანობაში „ამონაჭერია“ უსასრულო სივრცისა, რაც მას ოთხივე მხრივ აკრავს გარს – ახალი დროის ევროპული ხელოვნება). მორიგ ნამუშევარზე ფიქრისას, გნებავთ, მასზე წერისას, იქ გამოსახული სივრცე შეგვიძლია წარმოსახვაში ა. რიგლის აღწერილ „მოდელებს“

[4] სხვათა შორის, ყოველი ჩვენგანიც – მაგ., როდესაც რასმე ყვება ან თანამოსაუბრეთათვის რისამე მტკიცებას ლამობს.

[5] ხელოვნება მეტაფორის ბუნების მქონედ მიაჩნია შესანიშნავ თანამედროვე ხელოვნების ისტორიკოსს, გოტტფრიდ ბიომს.

დავადაროთ, მათ „მივაზომოთ“ და ან რომელიმე მათგანს მივათვალოთ ანდა მათთან მეტ-ნაკლები სიახლოვე-სიშორის დადგენით გამოვკვეთოთ მისი მახასიათებლები. ასევე „ეტალონებად“ შესაძლოა „სურათის სივრცის“ ისტორიულად ჩამოყალიბებული სახეობანიც გამოგვადგეს. უფრო ხშირად დასადარებლად XV საუკუნის იტალიაში მოგონილ „გეომეტრიულ პერსპექტივას“ მიმართავენ – არა მისი გამორჩეული სრულყოფილების, „სისწორის“ და „ბუნებრიობის“[6] გამო (ისიც ყველა სხვასავით მიახლოებითიცაა და ხელოვნურიც), არამედ რადგანაც იგი, ალბათ, ყველა სხვაზე მეტადაა რაციონალურ-ერთმნიშვნელოვანი; ხოლო რაკი ასეა, მისგან „გადახვევები“ თუ მას „აცდენა“[7] უფრო იოლი შესანიშნიცაა და მისათითებელ-ასახსნელიც. „სურათის სივრცე“ განსაზღვრავს დიდწილად „სურათის დროის“ თვისებრიობასაც. რამდენად ნაკლებადაც შეიგრძნობა გამოსახულთა შორის მანძილი, მით უფრო ნაკლებად გვებადება შთაბეჭდილება მათი მოძრაობისა – ის ან ძალიან შენელებულად შეიგრძნობა, ანკი შეყოვნებულად თუ შეჩერებულად; ხოლო რაკი დროს ჩვენ მოძრაობა-ცვალებადობით ვამჩნევთ და ვზომავთ, მისი მსვლელობაც მდორდება ან წყდება.

მისაღები თუ იქნება ამ კუთხით მქანდაკებლობაზე საუბარი? ა. რიგლი ამ კითხვას დადებითად პასუხობდა და მეც მეჩვენება, რომ ჯეროვანი დაზუსტებით, აქ შეუძლებელი არაფერია. ჯერ ერთი, რაც რელიეფის ხელოვნებას შეეხება, იქ იგივე მდგომარეობაა, რაც ფერწერაში. თავისთავად, მრგვალ ქანდაკებას თუ მივადგებით, აქ თავი და თავი მისი რეალურ სივრცეში დაყენება და გაშლაა. დაიყენეთ თვალწინ ეგვიპტური და შუამდინარული, ბერძნულ-ანტიკური და ევროპულ-ბაროკული (მაგ., ჯანლორენცო ბერნინის) ქანდაკებები. თითქოს არ უნდა იყოს მოულოდნელი იმის თქმა, მკაცრად წინხედში დასანახი, მკაცრად თავის თავში ჩაკეტილი ძველ-აღმოსავლური გამოსახულებები ნაკლებად „გამოდის“ თუ „შემოდის“-ო გარემომცველ სივრცეში, ვიდრე ჰელლინური, ხოლო ჯ. ბერნინის, ვთქვათ, „დავითი“ და „წმინდა ტერეზა“ მასში პირდაპირაა „შემოჭრილი“, გინდა „გადმოღვრილი“.

გამოსახულების სივრცითობის ხარისხი, რასაკვირველია, უშუალო კავშირშია მასზე გამოსახულთა სამგანზომილიანობის ჩვენებასთანაც. მტკიცება კი არა, თქმაც არ უნდა, ვფიქრობ: რაც უფრო ღრმად „სწვდე-

[6] ჩვენ საზოგადოდაც ვართ მიდრეკილი ჩვენთვის ჩვეული ფიზიკო-ფიზიოლოგიურად ცალსახად განპირობებულსა და ამიტომ „ნორმალურს“ (ადამიანთა ჭარბი უმრავლესობისთვის საერთოს) გავუთანაბროთ.

[7] „გადახვევაც“ და „აცდენაც“ აქ მხოლოდ „სხვანაირობას“ გულისხმობს და არა „ხარვეზიანობას“.

ბა“ სურათის (ზოგჯერ რელიეფისაც) წარმოსახული სივრცე, მით უფრო სრულად ვლინდება ჩვენი ყოველდღიურობის საგანთათვის გარდაუვალი მოცულობრიობა. და კვლავ: როგორც „სურათის სივრცე“, რეალურისგან განსხვავებით, უთვალავი ნაირსახეობით ჩნდება, ყოველივე ცოცხალისა და არაცოცხალის ჩვენთვის ასე ჩვეულებრივი სისქე-სიმრგვალეც მრავალგვარად ისახება ხელოვნებაში. იმგვარ ხელოვნებაშიც კი, რომელიც შეგნებულად მისდევს ხილულ სინამდვილეს, ნივთიერ სხეულთა ნიშან-თვისებები საკმაოდ მრავალგვარად გადმოიცემა – ერთია, ვითომ, ჯოტტოს, მაზაჩჩოს და მიქელანჯელო ბუონაროტტის მომრგვალებულობა? ახლა ქვეყნიერებისადმი სხვადასხვა დამოკიდებულების კვალად შექმნილი ხატებანი ვნახოთ და უმალ დავრწმუნდებით, რაოდენ მსხვაობარია მათი მიმართება ბუნების არსთა შესახებ ჩვენი ცხოვრებისეული გამოცდილებით მიღებულ ცოდნასთან, რაოდენ რთულია ხშირად სიტყვით გამოთქვა, ნიშანდობლივ როგორია ისინი. რა სახელს მოუხდენთ, მაგალითად ეგვიპტური, სიბრტყეში ჩაკვეთილი ფიგურების ნივთობრიობას, რომლებიც „მრგვალიაო“, ვერ იტყვი, არადა, მკერდისა თუ პირისახის ჩვენკენ მოქცეულ ზედაპირებზე უკანასკნელთა ამატალღებლად იკვეთება კუნთები, ყვრიმალები, იდაყვი, მუხლი და ა. შ. ან რა ვთქვათ, რარიგიაო, იაპონური გრავიურების ფერადკიმონოიანი ქალბატონები და ბატონები, ან, თუგინდ, ანრი მატისსის ადამიანები, შენობები, ავეჯი, წვრილ-წვრილი ნივთები და ყვავილები? შეიძლება ისინი ერთი სიტყვა „სიბრტყითით“ მოისტუმრო? და განა იგივე არ ითქმის შუა საუკუნეების ბერძნულ-ბიზანტიურსა და, სხვა ყველაფერი იქით იყოს, ქართულ მხატვრობაზე? კედელსა თუ ფიცარზე გაბრტყელებულიაო თუ ვიტყვით, მოსახდენი იქნება ეს წმინდანთა, ანგელოსურ გუნდთა თუ მიწიერ მეფე-დიდებულთა სახებათათვის? ერთიანად მოსწორებულია მათი ჩრდილთა ხაზებით და ათინათებით აფერადებულ-გაცხოვლებული სხეულები და სახეები? ახლა მოცულობათა სხვა მახასიათებლებს თუ მოვიკითხავთ – მათგან რომელს ეთქმის „მსუბუქი“ ხოლო, რომელს „მძიმე“, „სრიალა“, „ხეშეში“, „რბილი“, „ხისტი“ და, რაც მთავარია, ასეთად თუ ისეთად მათ რა შეგვაგრძნობინებს? ყველამ ვიცით უკვე, რომ ასე იოლად, ერთი-ორი ეპითეტის წამოძახებით ფონს ვერ გავალთ; აქაც ერთადერთი შესაძლო გზა მოუღლელი თვალიერებაა, ასე თუ ისე მსგავსთან და სრულებით სხვადასხვანაირთან შედარება-შეპირისპირება, არაერთი, არაა გამორიცხული, სულაც მოჩვენებითად ურთიერთს აცდენილი განსაზღვრებების მოძიება. ამ მხრივაც, სიბრტყის ხელოვნებათაგან მოცულობისაზე,

ქანდაკებაზე გადასვლა საგანგებო ძალისხმევას მოითხოვს. გზის მაჩვენებლად, ეგების, კიდევ ერთი ავსტრიელის, გვიდო კაშნიტც-ფონ ვაინბერგის წინა საუკუნეში გამოთქმული მოსაზრება მოვიხმოთ, გეომეტრიზებული, ამდენად კი, ასე ვთქვათ, აბსტრაჰირებული ზედაპირებით მოსაზღვრული ეგვიპტური სკულპტურები ამის გამო მასას (ე. ი. წონასაც) მოკლებული ჩანსო, რაც მიგვანიშნებს „მოცულობრიობის“ განსაზღვრას დამატებითი განზომილებებიც ჰქონიაო. ყველაფერი ამის გათვალისწინებით, ხელოვნების ნაწარმოებებზე რბილი, სრულად მომრგვალებული და მკვრივი მოცულობებიც შეიძლება შემოგხვდეთ, ბარელიეფივით ცალპირამომრგვალებულიც, თხელი ფირფიტის მაგვარიც, ყვავილებსავით მსუბუქიც, მჭვირალი და ნისლის თუ კვამლის ბოლქვივით ხელშეუხები და ქრობადიც, ლითონისებრ პრიალა და დატეხილიც, ზოგჯერ, სამწუხაროდ, უბრალოდ გაფუყულიც და ვინ იცის, კიდევ რანაირი – შემქმნელთა ხედვის თუ მიდრეკილება-გემოვნების შესაბამისად.

ფრიად მრავალგვარია ასახვითი ხელოვნების ნიმუშებზე გამოხატულ ცოცხალ არსებათა თუ ამა თუ იმ საგანთა იერიც – მაგალითად ადამიანი ხან ტანმოკლე და დიდთავაა, ხან კიდევ დაგრძელებული და ტანწვრილი; ხეები ხან გვიმრისებრ ბუმბულისმაგვარია, ხან სოკოსნაირი, ხან ფერადი ბურთების მსგავსი; მთა-კლდეები ხან ზვირთებისებრ ტალღოვან-დაგრეხილია, ხან დაკბილული ბაქნების წაწყობით ახუხულავებული... ამის მიზეზი ზემოთქმულის მერე – ზოგადად, რასაკვირველია, – ადვილი მისახვედრია: „ნორმალური“ შეფარდებების შეცვლით ფერმწერნი, მოქანდაკენი და ა. შ. მათთვის მისაღებსა თუ მიუღებელზე მიგვანიშნებენ, მათ თვალში უპირატესსა და უგულებელსაყოფს დაგვანახებენ. ისე, „ნორმალურისა“ და „ნორმის“ ამბავიც ვერაა მთლად მარტივი – ბუნებრივი მოცემულობების გამო ის, ცხადია, ერთი ვერ იქნება ჩინეთსა და შვედეთში, აფრიკასა და საქართველოში; კიდევ მეტი, ერთ გარემოსა და ერთ დროშიც კი პირადი შეხედულებების არსებობა არ უშვებს სრულ ერთ-სახეობას. გავიხსენოთ, მაგალითად პოლიკლეტეს, მირონისა და ფიდიასის, ასევე მიქელანჯელოსა და რაფაელის გამოხატული ადამიანები. მიუხედავად ამისა, გარკვეულ ფარგლებსა და სათანადო სიფრთხილით მაინც არის შესაძლებელი გასაშუალოებულ-„ჩვეულებრივ“ გარეგნობაზე ვილაპარაკოთ – ასე, არავინ დაიჟინებს, ალბათ, „როგორც წესი თავი სიმაღლის ნახევარს ან მესამედს უდრის“, ანდა „ხელის მტევანი ზომით მკლავის ხელააო“. მომიგებენ, ერთიც ვნახოთ, ეგებ და ასეთსაც გადავაწყდეთ სადმეო. პასუხად გადაჭრით „არაო“

ვერ დაიძახებ – ასეთი რამ იქნებ მოხდეს კიდეც. მაგრამ ეს ხომ ყველა შემთხვევაში „გამონაკლისად“ თუ ჩაითვლება და რამ „მანორმირებელი“ წარმოდგენები რომ გვაქვს, იმიტომაა შესაძლებელი ადამიანის, ცხოველის, მცენარის და სხვა ნივთთა გაზრდა-დაპატარავებით, გამოკვეთა – „გამეორებარიცხოვნებით“ ამა თუ იმ ფასეულობითი მსჯავრის გადმოცემა; ამიტომაა, ნეოლითურ ქანდაკთა უზარმაზარი მკერდი და ბარძაყები დედობა-შვილიერების, ამით კი ბუნების ცხოველმყოფელ ძალთა მნიშვნელობას რომ შეგვაგრძნობინებს, კრეტული ფრესკებისა თუ ჩვენებური ბრინჯაოს სარტყლების ვაჟთა მხარბეჭიანობა და წელწვრილობა სიმარდისა და ღონიერების სასიცოცხლო ღირებულებას, გვიანანტიკურ და შუასაუკუნოვან სახებათა დიდრონი თვალები და ზეაპყრობილი თუ განპყრობილი დიდმტევნიანი ხელები კი სულიერების უპირველესობას. რასაკვირველია, ამ წამს ნათქვამი სქემატურზე სქემატურია და სხვა ნიშნებთან ერთად ჩამოთვლილნი გაცილებით ღრმა და მრავალფეროვანი სათქმელის მატარებელია ხოლმე. თუმცა ყოველთვის უნდა გვახსოვდეს, რომ, ჯერ ერთი, ჩვენთვის უჩვეულო „დეფორმაცია“ რაღაც დროს, ერთიც ვნახოთ, მობეზრებულიც ჰქონდათ და, შესაბამისად, ის ნაკლებმოქმედიც იყო; მეორეც – რაც გაზვიადებად ჩავთვალეთ, სადღაც რეალობა შეიძლება აღმოჩნდეს, გავიხსენოთ, მაგალითად ელ გრეკოს წმინდანებივით დაწვრილებული მასაის აფრიკული ტომის მეომრები. ამასთან ერთად, ანგარიში ისტორიულად ცვალებად მშვენიერების იდეალსაც და კიდევ უფრო სწრაფწარმავალ მოდასაც უნდა გაეწიოს. ასე, უკანასკნელი 50-60 წლის მანძილზე, იმის თანახმიერად „ლამაზად“ რა მიიჩნეოდა, კინო და ტელეეკრანებსა თუ ფოტოჟურნალების გამოსაჩენ ადგილებზე ერთი-მეორეს ცვლიდნენ პუტკუნა, თმააფუებული ქალები, თხელი, კნაჭა გოგონები და ზორბა, თითქმის რომ ბრგე დედაკაცები. ეს, რა თქმა უნდა, მოდის გამოვლინებაა. მისი კალეიდოსკოპური სიჭრელის მიღმა კი დროისმიერი იდეალიც ამოიცნობა – ბიოლოგიურ-ვიტალურის, თანაცვე რაიმე საკრალურობისა და სტიქიონურობისგან განძარცულის, შეგრძნებით – სასიამოვნოთი მოსაზღვრულის. საბოლოოდ I მსოფლიო ომის შემდგომ ფეხმოკიდებული, ის 1920-იანი წლების ჰედონიზმშიც განიჭვრიტება, სპორტულობის ევრო-ამერიკულ კულტშიც და მისგან თითქმის განურჩეველ, ფიზიკური ძალით აღფრთოვანებაშიც ნაცისტების გერმანიასა თუ საბჭოთა კავშირში და – ყველგან სხვაგანაც. თუმცა, მეორე მხრივ, ბოლო მსჯელობა ჩვენ კვლავ ღირებულებებსა და მრავალფეროვნებას მიგვაბრუნებს არა მარტო ხელოვნებაში, ჩვენს ყოფაში და ქცევაში თავჩენილს. ამავე

რიგისაა ასახვით ნაწარმოებებში ინდივიდუალურისა თუ პიროვნულის ჩვენების საკითხიც. მრავლადაა ოსტატებიც და მთელი კულტურებიც, რომელნიც ცალკეულის გამომარჩევ ნიშნებს არაფრად აგდებენ. საყოველთაოდ ცნობილია ეგვიპტური და რომაული ქანდაკოვანი თავების პორტრეტულობა, ხოლო შუამდინარული და ბერძნული გამოსახულებების სრული თუ თითქმის სრული სტერეოტიპულობა; საკმაოდ გულგრილია ინდივიდუალურისადმი შუა საუკუნეები (ქრისტიანულიც და ისლამურიც), ახალი დრო კი მას წყალობს, სხვადასხვა სიმძაფრით კი ამა თუ იმ ხელოვანთან თუ ქვეყანაში[8]; XIX საუკუნის ბოლოდან, 100-ზე მეტი წელია, ვინ კარიკატურულობამდე ამკვეთრებს პორტრეტულობას, ვინ, პირიქით, გამეორებადი ფორმებით აქარწყლებს მას.

კიდევ ერთი, რაც მხატვრულ პირობითობას აყალიბებს, რომელსამე ხელოვნების ნაწარმოებში წარმმართველი მხატვრული საშუალებაა. როგორც წესი, ესა თუ ის ოსტატი ასახვის რომელიღაც ერთ საშუალებას გაამთავრებს ხოლმე. მხატვრობაში ეს შეიძლება იყოს ხაზი, ფერის სიხასხასე, რამდენიმე ფერის თანახმიერება, ფერებისვე სიბაცე-სიმუქის შეპირისპირებით მიღებული შუქ-ჩრდილი; მქანდაკებლობაში – ნაკვთთა მკვეთრი ან თანდათანი გამოყვანა, ზედაპირის სიგლუვე თუ ხაოიანობა, მოცულობის ამოწევა-ჩაკვეთით წარმოქმნილი სხვადასხვა ძალის ჩრდილები, დაფერვა, სხვადასხვა მასალის ურთიერთშეხამება და ა. შ. ხელოვნების ქმნილებებთან „ურთიერთობის“ მცირედი გამოცდილებაც კი გვარწმუნებს, რომ ამაო მცდელობაა ყველა თუ ბევრი საშუალების თანაბარი დატვირთვით გამოყენება. რასაკვირველია, ხაზოვანი გამოსახულება ძალზე ხშირად ფერადიც არის, კოლორისტულსა თუ ტონალისტურს კი ხაზის ელემენტიც დაემჩნევა და ა. შ. ამასთანავე, ფერთა ნაჯერობისა და ელფერთა მოჭარბება თუ ჩრდილ-ნათლის გაკონტრასტება ანდა გადადენ-გადმოდენა აუცილებლად დაამცროზს ხაზის თავისთავად სილამაზეს; ვერც ფორმის შუქ-ჩრდილით „ამოყვანა“ ეგუება მაინცდამაინც ფერის სისუფთავეს და სიძლიერეს; ათინათებით აჭრელებული ბრინჯაოს თუ გადაპრიალებული, ჩრდილჩამდგარი ჩანაბურღებით დაწერტილი მარმარილოს ზედაპირი ანელებს ქანდაკებისა თუ რელიეფის პლასტიკურ გამონაკვთულობას და თვით ფიგურების მონახაზსაც კი აკლებს მკაფიოებას. რაღა თქმა უნდა, ისე არ უნდა ვიფიქროთ, თითქოს მუზეუმებისა თუ საგამოფენო დარბაზებში გავლისას იარლიყებს ჩამოარიგებთ – „ეს ხაზოვანია“; „ეს კოლ-

[8] ესეც, რასაკვირველია, გამარტივებული სურათია – საკმარისია ვახსენოთ, მაგ., XVII-XVIII სს-ის სადარბაზო პორტრეტები, სადაც „გატიპიურება“ თუ იდეალიზაცია ინდივიდუალურზე მეტად ხვდება თვალს.

ორისტული“; „ეს ლუმინარისტული“... ეს განსაზღვრებები ერთგვარი გვაროვნული ცნებებია, თორემ საკუთრივ ნამუშევრებს შორის კვლავ ურიცხვი „გარდამავალი“ ან კიდევ „შერეული“ ფორმები შემოგხვდებათ. აი, თუნდაც: ონორე დომიეს „ტონალისტურ“, არც თუ იშვიათად თითქმის მონოქრომულ ტილოებზე ჯერ ხომ გამოსახულთა სილუეტებია მეტყველი; ამასთან ერთად კი საღებავები ხაზოვანი ბუნების სხვადასხვა ხასიათის მონასმებით დაიტანება, ერთდროულად ზეთის ფერადების „კორპუსულობასაც“ რომ ავლენს და გრაფიკოსის მტკიცე ხელსაც. ან კიდევ: ვინსენტ ვან გოგის მრავალი სურათის ფერით-წერის წესი გაიხსენეთ – მოკლე-მოკლე ნაირფერად მონასმებს აქ თავისუფლად შეიძლება „ფერადი ხაზებიც“ ვუწოდოთ.

„ასახვის ხერხების“ ხსენების თანავე, ჩვენ, არსებრივად, უკვე „საკუთრივ ფორმისმიერზე“ საუბარს შევუდექით. ხაზები, ფერები, ქვისა თუ ხის ბურცობ-შეღრმავებები ხომ არა მარტო ხილულის სახებებს წარმოქმნის[9], ფერწერის თვალსაჩინო ავსტრიელი მკვლევარის, ოტტო პეხტისა ან სერ ერნესტ გომბრიხისა არ იყოს, სიბრტყეზე (ან – სივრცეში) მოწესრიგებულ ნაყშადაც ლაგდება. „მოწესრიგება“ უცაბედად როდი წამომცდა: ყოველნაირ განსჯასავით, ხელოვნებაზე სჯასაც დასაბამად აქსიომატური დებულება აქვს, რომლის დამტკიცება შეუძლებელია, თუმცაღა იგი ინტუიციურად, მგონი, არავის აეჭვებს. სახელდობრ, რაგინდარა ხელოვნებათმცოდნეობით მსჯელობას აუცილებელ წანამძღვრად ის აქვს, რომ სახვითი ნაწარმოები გაწონასწორებული უნდა იყოს. თუკი ეს წინაპირობა დაცული არ არის, სურათი, სკულპტურა, სხვაც რაიმე ისევე ვერაფერს (სულ ბევრი ძალიან ცოტას) გვეტყვის, როგორც აბდაუბდა, არეულ-გაუმართავი წინადადება. ასე განსაჯეთ, ქაოსის თუ აბსურდის შთაბეჭდილების მოსახდენადაც კი მოგვარებული მთელია საჭირო – თუ არადა, ვერ გაარკვევთ, ეს ამქვეყნად წეს-რიგის არარსებობის დამადასტურებელი ხატებაა თუ უხელთურის მიერ ვერ-მოწესრიგებული, მთლიანობის არმქონე რამ. გარკვეული თვალსაზრისით „საკუთრივ ფორმას“ სიტყვა „კომპოზიციაც“ შეიძლება ჩავუნაცვლოთ – ფორმის მხარეთა განხილვისას ხომ ნამუშევრის შემადგენელთა ერთი მეორის მიმართ განთავსებაზე, ერთმანეთთან მიმართებაზე გვიწევს საუბარი. პირველად, უმეტესად ვიწრო აზრით „კომპოზიციაზე“ ითქმის ხოლმე – იმაზე, როგორაა განლაგებული გამოსახული არსებები, საგნები თუ აბსტრაჰირებული კონფიგურაციები:

[9] მაღალმხატვრული ე. წ. „უსაგნო“ ხელოვნებაც (ვას. კანდინსკი, ჩვენი დავ. კაკაბაძე...) ქვეყნიურ არსთა და ენერგიათა ურთიერთმილტოლვას, ჭიდილის თუ მშვიდ თანაყოფნას გვისურათებს.

სიმეტრიულად, ჰერალდიკურად, სამკუთხედად, პირამიდად, წრედ, სპირალად... ეს გეომეტრიული ფიგურები – ხან ერთი რომელიმე, ხან რამდენიმე თანამყოფი თუ ერთმანეთში შემსჭვალული; ხან უცებ დასანახი, ხან გამოსახულებათა ნახლართში „შემალული“ – ფერწერული, გრაფიკული ანდა რელიეფური კომპოზიციის შემადგენელთა ახრა-დახრით, მიბრუნება-მობრუნებით, მათი გარე მოხაზულობებით, ასევე შიდა ნახატითა თუ რომელიმე, საერთო მონახაზიდან გასული, აზიდული თუ წარზიდული (მაგ., აშვერილი ან გაწვდილი ხელი, სამოსის გაფრიალებული ბოლო და სხვა) წარმოიქმნება. ეს ფუძე-სქემა, ზოგჯერ ცნობიერად „აგებული და მოძებნილი“, ზოგჯერაც წინასწარი მცდელობის გარეშე, „თავისით“ წარმომდგარი, ერთადერთი მომაგვარებელი არ გახლავთ, სხვებიც არის, რომელნიც შეიძლება მასთან თანაარსებულიც იყოს და ცალკეც იყოს გამოყენებული. ასეთია, მაგალითად რიტმი – მსგავსი ელემენტების გარკვეული, კანონზომიერად აღქმადი და-შორიშორებით შექმნილი. ისინი მიახლოებით ერთ – უფრო ხშირად ჰორიზონტალურ, – ხაზზეა ხოლმე „დალაგებული“, თანაბარი – მაშინ მეტრი გვაქვს, – ანკი სხვადასხვა დაცილებით. ამასთან, მანძილი შეიძლება რამდენიმე მიმართულებით (ეს უკანასკნელი გამოსახულებათა შეტრიალებითა ანდა წახრით მოინიშნება) მცირდებოდეს, რაც აჩქარებად შეიგრძნობა, თუ პირიქით, იზრდებოდეს და, შესაბამისად, შენელების შთაბეჭდილებას იძლეოდეს. თავად გამოსახულებანი, იქნებ, იყოს კიდეც სადმე სულ მთლად იგივეობრივი, ხოლო უფრო ხშირად ოდნავი სხვაობანი არის ხოლმე შეტანილი, თანაბარზომიერი მეტრის ოდნავ „გასაცოცხლებლად“, სწრაფისა და ნელის დამატებით გასამალებლად თუ შესაყოვნებლად; ხანდახან, მეტი სიმძაფრის მისანიჭებლად, ძირითადი მოძრაობის საწინააღმდეგო მუხტის გასაჩენადაც. რიტმული ნახატი შეიძლება გამოსახულების შიგნითაც ვნახოთ (მაგ., შესამოსელთა ნაკეცებისა), თანაც ის მის ფარგლებში შეიძლება დარჩეს, მაგრამ ასევე შესაძლებელია სხვებზე გამეორდეს ან სხვაგვარს, მაგალითად თუნდაც სულ სადას (ან იქნებ – სადასვე ფონს) შეუპირისპირდეს, ეს კი სხავადასხვანაირად „დატვირთული“ მონაკვეთების დამატებით რიტმულ თუ ერთმანეთს „შეწონილ“ კომპოზიციურ სვლებს გვაძლევს. გამოსახულების ზედაპირის გაწონასწორება, თუნდაც რიტმირება, მუქ-ნათლის, ფერთა განაწილებითაც არის შესაძლებელი. „შუქის“ და „ჩრდილის“, ასევე ფერადი ლაქების თუ მახვილების განაწილება თავისთავადაც კანონზომიერი წესრიგის წარმომქმნელია (ამიტომ ახსენებენ ზოგიერთნი შუქ-ჩრდილის და ფერთა კომპოზიციას), მეტწილად

კი ხაზოვან სქემას თანხვედრილი ან – დაძაბულობის შესამატებლად, – ნაწილობრივ მას აცდენილი. ალბათ, ზედმეტიცაა კვლავ იმის შეხსენება, რომ ეს ფაქტორები უამრავნაირად ეხამება და უერთდება ერთი მეორეს და ამიტომაც ხელოვნების ნებისმიერი ნიმუში, მათ შორის არცთუ გამორჩეულიც, გამოცანასავით ამოუცნობი და თავის სამტვრევი ხდება. დაუმატეთ ამას ისიც, რომ „წმინდა“ ფორმისმიერი ასახვითაც არის ხოლმე, განუყოფელი და აქაც ურიცხვ ნაირსახეობას წააწყდებით, ზოგ რასმესაც საზოგადოდ დაუჯერებელსა და გაუგებარს. პირადად ჩემთვის ასეთი ვერსაწვდომი ის გახლავთ, რომ XVII საუკუნის ზოგიერთ ჰოლანდიურ სურათზე გამაწონასწორებლად (ის კი, როგორც დავინახეთ, „სუფთა“ ფორმისმიერი უნდა იყოს) დახატული სიღრმე გვევლინება – ანუ „ასახვითი“ მხარე. როგორაა ეს შესაძლებელი ჯერაც ვერ გამომირკვევია, ამასთან კი უტყუარად ასეა...

ხელოვნების ისტორია როგორც მეცნიერება იმას ემყარება, რომ, ერთი მხრივ, ყოველი მხატვრული ქმნილება განუმეორებელ-ერთჯერადია, მეორე მხრივ კი, ერთსა და იმავე დროის (მით უმეტეს, თუ ერთი ქვეყნისაც) ნახელავს საზიარო, გამაერთიანებელი ნიშნებიც მოეპოვება როგორც პირობითობის, ასევე „წმინდა“ ფორმის მხრივაც. პირობითობათა დროისა და ადგილისმიერობას მაშინვე შენიშნავთ – არც თვალის დაძაბვა უნდა და არც გონების, მაგალითად იმის შემჩნევას, რომ ძველ აღმოსავლეთში ადამიანის გამოხატვისას წინხედსა და გვერდხედს აერთიანებდნენ; ან – XV-XIX საუკუნეების ევროპაში ხატვის წინაღუდგომელი პირობა სიბრტყეზე პერსპექტიული „კოლოფის“ აგება იყო. მაგრამ ბოლოს მოტანილი თარიღებიც მოგვაგონებს, რომ პირობითობა შეიძლება ასწლეულებს გაჰყვეს (ეგვიპტე-შუამდინარეთ-მცირე აზიის შემთხვევაში – ათასწლეულებსაც!), მაშ, რატომღა არ არის ერთნაირი ამ ხნის განმავლობაში ნახატ-ნაქანდაკარი? კარგა ხანია ნათელია; ამას მხოლოდ ასასახის სხვადასხვაობით ვერ ახსნი, თუნდაც იმით, ჯერ რელიგიური ამბები რომ ჭარბობს, მერე კი საერო; ვერა, რადგან, ვთქვათ XVI საუკუნისა და XVII საუკუნის სᲐუჟეტურად მსგავსი ნიდერლანდური ყოფის სურათები არა მხოლოდ ერთმანეთს არა ჰგავს, გაჩვეულ თვალს იმასაც გაუმხელს, რომელ ასწლეულს ეკუთვნის ის, პირველსა თუ მეორეს. ისე ჩანს, რომ საქმე „წმინდა“ ფორმისმიერის მიერ განცდილი ცვლილებებია, სახელდობრ, ფორმის ელემენტთა განსხვავებული ურთიერთკავშირი. მაინც და მაინც ეს ორი საუკუნე ალალბედზე როდი ვახსენე – სწორედ ამ ორის დასავლეთევროპული სახვითი ხელოვნების მოხმობით მოხერხდა 1910-იან წლებში ყველაზე კარგად

ფორმათქმნის წესთა ნაირგვარობის ჩვენება. ვგულისხმობ, რა თქმა უნდა, სახელგანთქმული შვეიცარიელ-გერმანელი სწავლულის, ჰაინრიხ ვჲოლფფლინის მიერ – მისივ სიტყვათხმარებით! – „კლასიკური“ და „ბაროკული“, იგივე ცხოველხატული სტილების[10] წარმოჩინებას. ისე, აჯობებდა, ალბათ, აქ ფორმათა ტიპები გვეთქვა, რაკი თავად ამ მეცნიერისვე აზრით, ამგვარადვე აღნაგი ფორმა სულ სხვადასხვა დროსა და, რაც მთავარია, სხვა პირობითობისასაც იპოვება. ასე, რომანული რელიეფები „კლასიკურია“, XIII საუკუნის სომხური „ხაჩკარების“ ქვაზე კვეთილობა კი – „ბაროკულ“-„ცხოველხატული“. ჰ. ვჲოლფფლინით (აქ მის შეხედულებათა არსებას გადმოვცემ და არა მის აზრთა მსვლელობას თუ ტერმინოლოგიას), „კლასიკური“ იმგვარი ფორმაა, რომლის ყველა შემადგენელი (მათ შორის რომელიმე გამოსახულის ყველა წვრილმან-მსხვილმანი) ცხადლივ და მთლიანად განირჩევა, ნათელია მათ შორის ურთიერთმიმართებაც – კომპოზიციური თუ მნიშვნელობითი (მაგ., რომელია წამყვანი, რომელი კი შედარებით მეორეხარისხოვანი), – ნათლადაა მოფარგლულ-დასრულებული მთელიც. „ბაროკული“ კი, მისი დაკვირვებით, ისეთი ნაწარმოებია, სადაც მეტობს ელემენტების ნაწილობრივ ჩვენება, არ გამოიკვეთება მათი საზღვრები და თვითკმარობა, საგანგებო ძალისხმევით თუ „წაიკითხავ“ კომპოზიციურ წესრიგს და მთლიანობაში ნაწარმოები კი „დაუსრულებელ“-„მოუფარგლავი“ ჩანს[11]. ჰ. ვჲოლფფლინის ნააზრევზე ბევრს კამათობდნენ და ახლაც კამათობენ, ის კი ვერავინ დაადასტურა, მის მიერ აღწერილი სახეობანი ფორმისა არ არსებობდეს. ისიც კია – უთუოდ იქნება და მართლაც არის ფორმის აგების მრავალი სხვა წესიც, ოღონდ მათ ნათელსაყოფად, ეტყობა, მეცნიერებამ ჯერ ვერ მოიცალა და ამიტომ ამ ორს უნდა დავჯერდეთ. იმ აზრით კი, არა გინდა ყველაფერს ან ერთი განსაზღვრება მოვაწებოთ ან კიდევ მეორე, არა – ისინიც რაღაცგვარ ათვლის წერტილად გამოგვადგება, რომელმაც არა მარტო და არც იმდენად მსგავსება უნდა გვაპოვნინოს, არამედ სწორედაც – სხვადასხვაობა და ერთადერთობა.

---

[10] სტილის ცნებას ვინ რა შინაარსს მიაწერს, ვინ კიდევ რას. ახლა არ შევუდგები ამ საკითხზე მსჯელობას, ვფიქრობ, საკმარისია ითქვას რომ ჰ. ვჲოლფფლინთან იგი ფორმის აგების უზოგადეს წესს აღნიშნავს.

[11] სწორედ რომ – „ჩანს“ – რადგანაც არათუ XVII ს-ის, იმპრესიონისტული, ვითომდა „შემთხვევით“-„ფრაგმენტული“ სურათები მხატვრული თვალსაზრისით, სავსებით დასრულებულია. საკმარისია მივადევნოთ თვალი, როგორაა „შეჭედილი“ კ. მონესა თუ ე. მანეს კომპოზიციები. ჰ. ვჲოლფფლინთან „დასრულება“ მხატვრულობის წინაპირობას კი არა, მოსასაზღვრის თვალნათლიობასა და გამოკვეთლობას ნიშნავს.

აქამდე თუ თითქმის სულ სახვითი ხელოვნების ასახვით დარგებზე ვისაუბრეთ, ეს ისე როდი უნდა ჩამომართვათ, თითქოს ხუროთმოძღვრება გადამავიწყდა. სულაც არა! კიდევ მეტიც, მასზეც უმრავლესად ის განყოფა-კატეგორიები ჭრის, ზემოთ რაცაა მოყვანილი. ვფიქრობ – აქაც შეიძლება „პირობითობანი“ ვნახოთ. ასეთთაგანია, მაგალითად წარმართობის არქიტექტურაში ტაძრის გარე იერის, ქრისტიანულსა და, გარკვეულწილად, ისლამურში კი შიდა სივრცის მთავრობა; ისიც, რომ ზოგან, ე. წ. ორგანულ ხუროთმოძღვრებაში (ძველი საბერძნეთი, გოთური სტილის ევროპული ეკლესიები) მხატვრული ზემოქმედების უარსებითესი საშუალებაა თვითონ კონსტრუქცია, ქანდაკოვანი და სხვა სამკაული კი მას ახლავს, ან (თეორიაში მაინც!) საერთოდ გამოირიცხება (XX ს-ის „ახალი არქიტექტურა“); ზოგან (ძველი რომი, რენესანსის და მისი მომდევნო ხანა...) დეკორი მასთან არაფრით დაკავშირებულ მოცულობებზეა ზედდებული. ამავ რიგისაა წამყვანი მასალები და კონსტრუქციები (მაგ., კამაროვნება ან უკამაროობა), ისიც კიდევ, მშენებლობის რომელი მიმართულება პირველობს (ძველთაგან ყველაზე შემოქმედებითი, გეზისმიმცემი ტაძართა, მათთან ერთად კი სასახლეთა ხუროთმოძღვრებაა, ელინისტურ-რომაულ ხანაში მათ გვერდით საზოგადოებრივი ნაგებობებიც ჩნდება; ქრისტიანულ შუა საუკუნეებში ისევ ტაძარი და – ალბათ, მაინც ნაკლებად, – სასახლე მოდის წინ; XIV ს-დან საქრისტიანოს დასავლეთში უკანასკნელი და, ასე, XVI-XVII სს-დან საზოგადოებრივი შენობები წინაურდება, რომელნიც XIX ს-ში უპირველეს ადგილს იმკვიდრებს, ახლა უკვე ბინათმშენებლობასთან ერთად). ახლა – რაც ფორმისმიერ მხარეს შეეხება. ყველა სხვა – სულ ერთია, სახვით, სიტყვიერ თუ ბგერით, – ხელოვნების დარგზე მეტად, არქიტექტურაში იჩენს თავს გამოყენებისმიერ-დანიშნულებისმიერი (ყველგან სხვაგანაც არსებული) მოთხოვნა-მოთხოვნილებანი, თან ისტორიულად ცვალებადი; მაგრამ მარტო ისინი როდი განსაზღვრავენ ამა თუ იმ ნაგებობის არქიტექტურულ-მხატვრულ გადაწყვეტას. ჯერ ერთი, ყოფაცხოვრებაშიც არის ესთეტიკური საწყისი (რომლის ფარდობითი მნიშვნელობა ხუროთმოძღვრებაში პირობითობის ერთ-ერთი განზომილება უნდა იყოს) და, შესაბამისად, ხსენებულ მოთხოვნებში ისიც ურევია. ამას გარდა, არქიტექტურა ადამიანის ხელქმნილი გარემოს შემქმნელიცაა და მუდამჟამ რაღაცგვარი ზემოქმედების მოსახდენად გათვლილიც. ხელოვნებათმცოდნეობითი ანალიზი ხუროთმოძღვრების ნიმუშს სწორედ ამ მხრიდან მიეყენება – როგორღა წარიმართება იგი? დაახლოებით ისე, როგორც „გამოსახვის ხელოვნებაში“ – მაგალითად

თუ გეგმის, თუ გარე კედლების გარჩევა ზუსტად ისევე კეთდება, როგორც ფერწერული ტილოსი ან გრაფიკული ფურცლისა, თუ ბარელიეფისა. პირველად ვარკვევთ, როგორია თუ ერთის, თუ მეორის კომპოზიციური სქემა – რა გეომეტრიული ფიგურა (ან ფიგურები) უდევს მას საფუძვლად, რაგვარი რიტმული ნახატი მსჭვალავს მას; განსხვავება ისაა, რომ აქ გამოსახულების ფონთან მიმართების ნაცვლად, კედლის სიბრტყესთან ღიობებით ახდილი ზედაპირებისა და ამოზიდული მანაწევრებლებისა და მოსართავების შეფარდებას ვადგენთ; კარ-სარკმლებში ჩაწოლილი თუ მამკობი ელემენტების დაცემული ჩრდილები აქ შუქ-ჩრდილოვან კომპოზიციას ქმნის (ხვრელობების ზომა-მოყვანილობასა და დეკორის ამობურცულობით შეპირობებულს); გარკვეული ადგილი – მართალია, ბევრად ნაკლები ვიდრე ფერწერაში და თვით დაფერილ ქანდაკებაში, – აქვს ფერის მოხმობა-მოხმარებასაც. სამაგიეროდ, ემატება საკითხები გარემომცველ ბუნებასთა თუ ნაგებობებთან დამოკიდებულებისა (შეწყობილია ის ბუნებრივსა თუ ხელოვნურ გარემოს, კონტრასტულია მის მიმართ, რა საშუალებებით მიიღწევა ან პირველი, ან მეორე და ა.შ) და, რაც მთავარია, როგორია შიდა სივრცე. ინტერიერის დასახასიათებლად მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ „ობიექტური“ მაჩვენებლები (მთლიანობაში შენობის თუ მისი ამა თუ იმ ნაწილისა და ელემენტის ზომა-მოცულობა, ფიზიკურად თუ ანაზომზე მათი თანაფარდობანი), ისიც, როგორ აწვდის მათ ხელოვანი მისულთ, როგორ დაინახავს მათ იგი. ამის გასარკვევად აუცილებელია ადგილი მოვინაცვლოთ, ინტერიერში და შესასვლელიდან მოყოლებული, იქ დავდგეთ, სადაც ბუნებრივად იმყოფებოდნენ ადამიანები და აღვნუსხოთ რომლიდან რას დავინახავთ: რა ნაწილს სივრცისას, რომელ ელემენტს მთლიანად შევხედავთ, რომელს კი სხვა წაეფარება; რომელი მონაკვეთი საიდან ხვდება თვალს და ა. შ. აუცილებლად უნდა იქნეს ჩანიშნული, რანაირად განეფინება შუქი, სად რა მახვილებს „სვამს“. სხვანაირად თუ ვიტყვით, უნდა ვეცადოთ მივხვდეთ, რა ზომამდე აპირობებს ჩვენ შთაბეჭდილებას სიგრძე-სიგანე-სიმაღლეების „ობიექტური“ შეფარდებანი და რად გარდასახავს მათ (არქიტექტორისვე შემოთავაზებული) ხედვის კუთხეები და შუქის მოძრაობა. ე. ი. კი, როგორია აქ, ამ ნაგებობაში ჩამოქნილი სივრცის სურათი ანდა სურათები. ვრცელდება ხუროთმოძღვრებაზე „კლასიკურ“-„ბაროკულის“ დაპირისპირებაც: „კლასიკური“ ნაგებობის ინტერიერი იოლად მოიხილება, სივრცითი სურათი ან ერთია, ან მცირე რაოდენობისა, განათება გაბნეულია, ფასადებზე თანაბარზომიერება სუფევს, დეკორი მცირედ ამოზიდულია,

საერთო კომპოზიცია უფრო მეტრზე აგებული, მახვილები – მაგ., შუაში, – სულ ოდნავაა გამოკვეთილი და დანარჩენ შემადგენლებს არ აკნინებს; „ბაროკულ“-„ცხოველხატულში“ შიდა სივრცის ერთბაშად აღქმა არ ხერხდება, ფრაგმენტული სივრცითი სურათები მრავლადაა, განათება – კონტრასტული, ფასადები – ძლიერ ძერწილია, მკვეთრი მახვილებით, მუქი ჩრდილებითა და მათი სიძლიერით თითქოს „აელვარებული“ განათებული მონაკვეთებით...

ხელოვნების ნაწარმოებზე განსჯა, ერთი შეხედვით, მისი მხატვრული ღირსება-ღირებულების ჩვენებით უნდა დაბოლოვდეს. მართლაც, ჩვენ არცთუ იშვიათად ასე ვიქცევით და ეს სავსებით გასაგებიცაა, რაკიღა ხელოვნებასთან ადამიანის „ურთიერთობა“ ყოველთვის და უნებურად შეფასებითია. ამასთან კი, ხელოვნების ისტორიკოსისთვის ეს სავალდებულო სულაც არ არის. კიდევ მეტი, სულიერ-გონებისმიერი ნაქმნის შეფასება მის მოწონება-არმოწონებასაც არ უდრის (იმის მსგავსად, ძველი რომაელები პირის გემოზე რასაც ამბობდნენ – „გემოვნებაზე არ დაობენ“-ო) და არც მარტოოდენ ესთეტიკური ხარისხის ჩვენებას – ხელოვნებას ხომ (მოდით ამაზე ნუ ვიდავებთ!) სხვაც მოაქვს, ეთიკურ-რელიგიურიც და ა. შ. კარგა ხანია, რაც სახელმძღვანელო მგონია ავსტრიელ-გერმანელი მეცნიერის, ჰანს ზედლმაირის მითითება – ხელოვნების ნაწარმოების რანგი და მისი ღირებულება გავმიჯნოთო – პირველი, მიახლოებით, მხატვრული სრულყოფილების ტოლფასია, მეორეს კი „ღირებულებათა სამყაროსთან“, შესაბამისად, წარუვალ-აბსოლუტურთან აქვს საერთო, რაც ჩვენთვის, მითუმეტეს, თავისი ბუნებით რაციონალურ-განსჯისმიერი მეცნიერებისთვის, თუ არის კიდეც მისაწვდომი, დასაბუთებადსა და მიწიერ-ცოდნისმიერს მაინც ვერაფერს შეგვძენს. ასე რომ, ჰ. ზედლმაირი გვირჩევს ერთმანეთში არ ავრიოთ მხატვრული სრულქმნილება და ჩვენი პირადი, გრძნობისმიერი „პასუხი“ მასზე. ყველა ჩვენთაგანს შეუძლია შეამოწმოს ამის შესაძლებლობა – არაფერი გვიშლის, მაგალითად ვაღიაროთ, რომ რომელიმე პოემა სრულყოფილებაა (ე. ი. მასში ყველა შინაარსობრივ-ფორმისმიერი შემადგენელის თანხმიერება-მთლიანობაა მიღწეული), ამ დროს კი, ის არ გვეკარება, გულს კი რამ პატარა, საშუალო ღირსების ლექსი გვიჩქროლებს. ოღონდ აქ კიდევ ერთი „მაგრამ“ წამოყოფს თავს: რაკი ხელოვნება არა მხოლოდ გონებით, თუ ცალკე გრძნობით და ა. შ., არამედ რაღაცნაირი მთლიანობითი განცდის გზით „შემოდის“ ჩვენში, ყველა ადამიანისთვის აღმოჩნდება ოსტატი ან მთელი ეპოქა და თვით კულტურაც კი, რომლის მიმართ ის უგრძნობელია, რომელიც მას „არ

ელაპარაკება“; რა თქმა უნდა, ამგვარი, გარდუვალი „შეზღუდულობისგან“ არც ხელოვნების შემსწავლელია თავისუფალი. მაშ, რაღა უნდა იღონოს მან ასეთი, ვერჩასაწვდომი მხატვრული მოვლენის პირისპირ? ვფიქრობ, ის, რაც არის კიდეც სახვითი ხელოვნების მკვლევარის მოვალეობა – უნდა დაახასიათოს იგი ყველა შესაძლო თვალსაზრისით, მათ შორის ამ ნარკვევში დასახელებული კრიტერიუმებითაც. ხოლო ასეთი, როგორც იტყვიან, „იდენტიფიკაციის“ შემდგომ, თუკი მან განსახილველი არათუ ვერ შეიტკბო, ვერც სათქმელი „ამოიკითხა“ და ვერც, ასე ვთქვათ, „გამოთქმულობის ხარისხს“ მიუხვდა, იმას უნდა დაჯერდეს, სარკვევის „ასეთობა“ რომ გაარკვია, სხვა კი იმათ დაუთმოს, ვინც არამარტო ასეთნაირად ქმნილ ფორმას შეიცნობს, მის მიერ გამოთქმულ აზრსაც, და მის მეტსა თუ ნაკლებ გარკვეულობასაც; მოდური სიტყვათხმარებით: ვინც სახვით „ტექსტს“ არა გრამატიკულ სავარჯიშოდ „წაიკითხავს“, არამედ როგორც ლექსს. ჩემი ფიქრით, ასეთი თავშეკავება უფრო გონივრულიც იქნება და უფრო სასახელოც, ვიდრე გაუთავისებელი მხატვრული ენის შედევრი არარაობად მოვიხსენიოთ, ხოლო ცაში კი არაფრად ღირებული ნაცოდვილარი ავიყვანოთ.

ერთიც კიდევ, უკანასკნელი კითხვა: უშლის თუ არა ხელს, მეტიც, თუ ეწინააღმდეგება (როგორც გაგვაგონებენ ხოლმე) მხატვრული ფორმის ჩაკვირვებული გარჩევა ხელოვნების ნაწარმოებთა შინაარსის მხრივ შემეცნებას, მათი სულიერი თუ კულტურული მნიშვნელობის ჩაწვდომას? არამც და არამც! ეს ორი მიმართულება განსჯისა არა მარტო არაა ურთიერთდაპირისპირებული, პირიქით, ფერწერულ, ნაქანდაკარ, ხუროთმოძღვრულ და ა. შ. ნამუშევართა საზრისის „გამოცნობისას“ ყოველთვის, გაცნობიერებულადა თუ გაუცნობიერებლად, მხატვრული ფორმის მონაცემებით ვსაზრდოობთ. რასაკვირველია, მათ გარეშეცაა შესაძლებელი სჲუჟეტის, გამოყენებულ სიმბოლოთა ან ალეგორიების ახსნა. აი, იმაზე თუ მიდგა საქმე, ნიშანდობლივ ამ ჯერზე რას გვამცნობენ ისინი, ნებაუნებურად ფორმისმიერი გამომსახველობა უნდა დავიხმაროთ. რასაკვირველია, არასოდეს უნდა ვივიწყებდეთ ჰ. ვჲოლფფლინის შეგონებას, ფორმის დროითი განსაზღვრულობა მუდამ გაითვალისწინეთო – რომ, მაგალითად ბერძნული არქაული ქანდაკებისა ანდა რაიმისის ტაძრის წმინდან-ანგელოზთა ხატებების ღიმილი გამოსახულთა გუნებაგანწყობის გამომხატველად არ ჩავაგდოთ. და მაინც, რაგინდარა შინაარსი სახვით ხელოვნებაში მარტოოდენ ხილულ ფორმადღა არსებობს და მისი უგულებელყოფა, თუ გინდაც მისდამი უგულისყურობა, ესაო და, ისედაც გვესმისო, თუ გვაზარალებს, თორემ

ვერაფერ ხეირს დაგვაყრის. შინაარსისმიერი განსაკუთრებული თვალსაჩინოებით სახვით პირობითობაში ცხადდება – დიდი მტკიცება არ უნდა, რომ სამგანზომილებიანობის გადმოცემა ან მასზე უარის თქმა, სხეულთა „ბუნებითი“, წყობისადმი ყურადღება ანდა მისი არადმიჩნევა, ინდივიდუალური ნაკვთების გულდაგულ გამოყვანა ან არშემჩნევა არსებულზე სულ სხვადასხვა წარმოდგენის, სხვადასხვა მსოფლმხედველობის მანიშნებელია. ახლა ისიც ვთქვათ, ერთი მსოფლხატის გამზიარებელნი მას ნაირგავარად რომ განიცდიან თუ შეიგრძნობენ – ხელოვნებისთვის კი მსოფლგანცდა და მსოფლშეგრძნება, რა თქმა უნდა, კიდევ უფრო არსებითია, ვიდრე რომელიმე სწავლებას თუ მოძღვრებას დამოწაფება; თანაც „გრძნობისმიერი“ ნაირფეროვნება, პიროვნულ-ინდივიდუალურთან ერთად, კუთხობრივ-ინდივიდუალურიც მოიპოვება და ეროვნულ-ინდივიდუალურიც... როგორც ვნახეთ, ფორმა მსხვაობარ მოდასა და მშვენიერება-სილამაზის იდეალებსაც დაიმჩნევს; ზემოთაც ითქვა გაკვრით, ამაშიც მსოფლმხედველობა აისახებაო და ეს ასეც არის, ამასთან კი: აქ თავისი წილი სოციალურ, წოდებრივ (გნებავთ, კლასობრივი უწოდეთ) საწყისებსაც აქვს. საზოგადოების შრეთა „ხედვა“ შეაპირობებს, მაგალითად რაგვარ გარეგნობას აძლევს უპირატესობას ინგლისის მეფის კარის მხატვარი ანტონის ვან დეიკი და რესპუბლიკური ჰოლანდიის ქალაქ ჰარლემის მკვიდრი ფრანს ჰალსი; „არისტოკრატიული“ სინატიფის მამტკიცებელი იყო XVIII საუკუნეში მამაკაცთა „ფემინიზებული“ ჩაცმა-დახურვა, საფრანგეთის 1789 წლის რევოლუციის შემდგომი თარგებისა და ვარცხნილობის შედარებითი სიმარტივე და „ბუნებრიობა“ კი ადამიანთა „თანასწორობასა და თავისუფლებას“ ღაღადებდა... ესეც კი უნდა დავძინო აუცილებლად: არ უნდა ვენდოთ მარტივ, ცალსახა განსაზღვრებებს როგორიცაა, მაგალითად მტკიცება, სიბრტყით-ხაზობრივი მიდგომა სპირიტუალიზმის გამომსახველიაო – ნუთუ დასაჯერებელია, ქვეყნიერებისადმი ერთნაირი მიმართება ამოძრავებდეს, ვთქვათ, ეგვიპტელ ფრესკისტს და ანრი მატისს? ან გინდაც მართლა სულიერების და სიბრტყოვნების განუყრელობა ვირწმუნოთ, ერთსა და იმავეს იტევს ეს ცნება XIII საუკუნის ქართველ ხატმწერთანა და პიტ მონდრიანთან? ვგონებ, ეს ასე არ უნდა იყოს. და ამ მხრივაც ბევრზე ბევრია საკეთებელი და საფიქრელი. უეჭველია, ეს ყველაფერ სხვასაც შეეხება – არც იმის მწამს, რაიმე კუთხით ჰქონდეს საერთო, სიტყვაზე, მინოსური კრეტისა და XVII-XVIII საუკუნეების ევროპის მკერდმოღეღილ კაბებს... კულტურულ-შინაარსობრივი, იქნებ პიროვნულ-ფსიქოლოგიურიც გახსნა საკუთრივ მხატ-

ვრულის, ფორმისმიერის „გვერდის ავლითაც“ არის, ალბათ, შესაძლებელი, ოღონდ ასევე დიდი სიფრთხილე და ოსტატობაა საჭირო, რათა მეტისმეტი არ მივაწეროთ ტექნიკას, დროის ჩვეულებებს, სკოლურ ჩვევებს გამოწვეული და ა. შ.; ისინი უპირობოდ პიროვნულის გამომავლენად არ მივიღოთ, ასახვის ნებისმიერი საშუალება კი საგანგებო-გამომსახველობითად.

ამრიგად, სახვითი ფორმის ანალიზის დაუფლება ხელოვნების მკვლევართათვის ისეთივე მოუცილებელი საჭიროებაა, როგორც მუსიკოსისთვის ნოტების და სხვა ნიშნების კითხვის ცოდნა. მხოლოდ ამ ანალიტიკური ხერხების მეოხებით თუ შეიძლება საბუთიანი, საერთოდაც გასაგები გახდეს ხელოვნებათმცოდნის აზრის მსვლელობა, ისინი ჩვენი კვლევის მეცნიერულობის ერთი საუკეთესო დამმოწმებელთაგანია.

# ექვთიმე თაყაიშვილი და ხელოვნების ისტორია

(კრებული *დიდი ექვთიმე*, 2014, გვ.144-154)

ქართველთმცოდნეობითი დარგებიდან ცოტა თუ იქნება, რომელსაც ე. თაყაიშვილი თავისად არ მიაჩნდეს – და არცთუ უსაფუძვლოდ. ჩვენიანად ვთვლით მას ქართული ხელოვნების ისტორიკოსებიც – ჩვენი დარგის დამსაძირკვლებლად თუ არა, მისთვის ნიადაგის შემამზადებლად თუ გზის გამკაფავად მაინც.

საზოგადოდ, მოღვაწეობის მრავალმიმართულებიანობა თუ მრავალასპარეზიანობა უმაგალითო რამ არ გახლავთ – როგორც ეტყობა, გარკვეულ ვითარებებში ეს ბუნებრივი მოვლენაცაა. გამონაკლი იგი არც ჩვენს ქვეყანაშია – სულ ცოტა, ვახტანგ VI-დან ივანე ჯავახიშვილის ჩათვლით მრავალმხრივობის არაერთი შემთხვევა შეგვიძლია დავადასტუროთ. ამასთან, როგორც წესი, შეიძლება ინახოს რაგინდა იყოს მრავალფეროვანი მუშაობის ერთი შემკვრელი ბირთვი, გნებავთ – ღერძი. რა შეიძლება დავასახელოთ ე. თაყაიშვილის ეგზომ განტოტვილი შრომის, ასე ვთქვათ, „საერთო მნიშვნელად“? პასუხი ამ კითხვაზე არცთუ ძნელია – ყველაფერი რაც უკეთებია, ხელნაწერების აღწერილობების შედგენა, ძველქართული სიტყვაკაზმული მწერლობის ნიმუშებისა ანდა ურიცხვი სიგელ-გუჯრისა თუ საბუთების გამოცემა, ნახევრადწაშლილი წარწერების გადმოღება, გნებათ, ეკლესია-მონასტრების სალაროებსა თუ კერძო პირების სახლებში დაცული ძველი ნივთების აღნუსხვა, ან კიდევ სამაროვნების გათხრა მაშინ ერთი სიტყვით აღინიშნებოდა, ყველაფერ ამას „არქეოლოგია“ ერქვა. თუკი დღეს ეს ცნება მხოლოოდენ მიწის წიაღში ჩამარხული ნამოსახლარების, აკლდამებისა და მისთანათა მიგნებასა და გამომზეურებას მიეყენება, იმხანად მას ბევრად ფართო საზრისი ჰქონდა და სიტყვა-სიტყვითად გაიგებოდა როგორც „სიძველეთ-მცოდნეობა“. ე. თაყაიშვილისთვისაც მისი ძიების საგანი „ყველაფერი ძველი“ იყო – ე. წ. „ახალგორის განძის“ რომელიმე ძვირფასი ნივთიც, ძველი ტაძარიცა და დავუშვათ, XVIII საუკუნის თამა-

სუქის ნახევიც; ახლად დაარსებულ თბილისის უნივერიტეტშიც ხომ მას „არქეოლოგიის პროფესორის“ თანამდებობა ჩააბარეს.

თავად ე. თაყაიშვილს თავისი საქმიანობა ასე დაუხასიათებია – „საქართველოს ისტორიის პირველწყაროების შესწავლის, გამოვლენის და გამოქვეყნების საქმეს“ მივუძღვენიო „გეგმაზომიერადა და სისტემატურად“ ჩემი გარჯა[1]. ამ თვითშეფასებაში ორი რამაა საგულისხმო. ჯერ ერთი, ის ხაზგასმით ლაპარაკობს „პირველწყაროების“ და არა საქართველოს ისტორიის შესწავლაზე. ეს უცაბედად წაცდენილი ნათქვამი არ უნდა იყოს. ჯერ კიდევ თავისი ცნობილი ნაშრომის „Описание рукописей «Общества распространения грамотности среди грузинского населения»“ პირველი ტომის (თბ.,1902) წინასიტყვაობაში ის აცხადებს: „ჩვენს პროგრამაში არ შედიოდა ყოველი აღსაწერი ძეგლის ყოველმხრივი გამოკვლევა, მაგრამ ხელნაწერთა ახლოს გაცნობით ზოგჯერ უფრო სხვა დასკვნები გამოგვქონდა, ვიდრე აქამდე არსებობდა ლიტერატურაში... ქართველოლოგიის დღევანდელი მდგომარეობისას მათ მაინც შეიძლება გარკვეული მნიშვნელობა ჰქონდეთ... აღძრულმა საკითხებმა შესაძლოა გამოიწვიონ ინტერესი სპეციალური გამოკვლევებისადმი, რომელთა მასალებითაც მათ მოუხდებათ ოპერირება“.[2] აქაც აშკარაა სავსებით განცნობიერებული თვითშეზღუდვა თავისი საკეთებლის, სხვათათვის – უფრო, ალბათ, მომავალთათვის – საფიქრალ-საკვლევის შეგროვება-მოწოდებით, „შავი სამუშაოთი“ შემოფარგვლა, „თეთრის“ კი სხვათათვის დათმობა. არაფერი მიგვანიშნებს, რომ მას თავად არ შესძლებოდა საკუთრივ ისტორიის თუ ლიტერატურის შესწავლაში საკუთარი წვლილი შეეტანა – მარტო ის რად ღირს, რომ მას ტოლად და სწორად ხედავდა ნიკო მარი, ვისაც მეტის-მეტ თავმდაბლობას ძნელად თუ დააბრალებ.

საყურადღებოა ისიც, რომ ე. თაყაიშვილის ნაწერები ნაკლებად გვიქმნის წარმოდგენას მის განსწავლასა და თვალსაწიერზე – ასე, მასთან ვერ ვნახავთ მითითებას ანტიკურ მწერლებზე, რომელნიც ასე უყვარს, მაგალითად, პლატონ იოსელიანს, არადა ის ხომ სანკტ-პეტერბურგის უნივერსიტეტში კლასიკურ ფილოლოგიას სწავლობდა და როგორც ლათინურის მასწავლებელს (შესაბამისად, მცოდნესაც) მას თურმე დიდად აფასებდა თვით ქართველებისა და ყოველივე ქართუ-

[1] მომაქვს გ. ჩუბინაშვილის გამოუქვეყნებელი შრომის „ქართული ხელოვნების მკვლევარნი“ ხელნაწერიდან, რომელსაც დიდწლიად ვემყარები. ე. თაყაიშვილის ბიოგრაფიისთვის ხელთ მაქვს მისი ცხოვრების, ალბათ, კვლავაც ყველაზე გულდაგული აღწერა: ა. სურგულაძე, *ექვთიმე თაყაიშვილი*, თბ., 1977.

[2] ქართული ტექსტი მომაქვს წიგნიდან: ა. სურგულაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 73.

ლის მოძულე კ. იანოვსკი. მასთან არც ის ჩანს, მაინცდამაინც, ევროპული ენები იცისო; ამ დროს კი, საფრანგეთში ემიგრაციაში ყოფნისას ის პარიზში „სააზიო“ ნუმიზმატური საზოგადოებების წევრად აირჩიეს და ის იქ მოხსენებებით გამოდიოდა – რასაკვირველია, ფრანგულად; მისი მომსწრენი ყვებოდნენ და გიორგი ლომთათიძის გაკეთებული ჩანაწერები ადასტურებს, რომ სამშობლოში დაბრუნებული, ის ქართულში ფრანგულსაც გაურევდა ხოლმე (მაგალითად, „არჟან“ – ფულის, „შარბონ“ – ნახშირის, „ავიონ“ – თვითმფრინავის ნაცვლად); კიდევ მეტი, ე. თაყაიშვილმა უცხოობაში ფრანგული ლექსიკონიც კი შეადგინა... რატომღა არ წააშველა მან თავისი გონებრივი დანაგროვები საკუთარ თხზულებებს? იმის გამო, ეტყობა, რომ სასწავლებლის დამთავრებისთანავე შეიგრძნო თავი, როგორც ასი წლის მერე გივი ჟორდანიამ შეარქვა, „საქართველოს მეჭურჭლეთუხუცესად“.

მეტად ნიშნეულია, როგორ იხსენებს ე. თაყაიშვილი თავის შინაგან მდგომარეობას 1888 წელს „ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების“ გამგეობაში არჩევის შემდგომ: „საზოგადოების წევრი რომ გავხდი, მივიხედ-მოვიხედე; შევატყვე, რომ იმ ძვირფას ხელნაწერებს (შეიძლებოდა დაემატებინა ასევე „ნაგებობებს, ხატ-ჯვრებს...“ – დ. თ.) კაცი პატრონი არა ჰყავდა და ძალაუნებურად მოვკიდე ხელი, დავუწყე პატრონობა. მერე თანდათან გამიტაცა, შემიყვარდა და ვიწყე ზრუნვა დაღუპვისგან მათ გადარჩენაზე. თან ახალ-ახალსაც ვაგროვებდი, შემოწირულთ აღარ ვჯერდებოდი.“[3] რომანივით იკითხება, თუ როგორ „იტოვებდა“ იგი ვისიმე ოჯახიდან „დროებით“ წამოღებულ წიგნსა თუ ნივთს – მაგალითად, „ვეფხისტყაოსნის“ ე. წ. „წერეთლისეული“ ნუსხა როგორ მოიპოვა ნესტორ წერეთლის ქვრივის, გურულის ქალის, პელაგიასგან და მისი შვილებისგან ან რას ღონობდა, რათა არ გაყიდულიყო შოთა რუსთაველის პოემის კიდევ ერთი, ე. წ. „თარხნიშვილისეული“ ხელნაწერი. ერთი შეხედვით არაფერია საპირადო – იგი ყოველ ჯერზე სიძველეთსაცავების გამდიდრებას ცდილობდა, ღირშესანიშნავი ნაწერების, სურათების, ნაკეთობების თან საზოგადოებისთვის თან კი სამომავლოდ შენარჩუნებას. ეროვნული, დღეს როგორც ვამბობთ, „კულტურული მემკვიდრეობის“ მოვლა-პატრონობამ მთელი მისი ძალ-ღონე მოითხოვა და მანაც ის უშურველად გაიღო, რადგან სხვაგვარად ვერაფერს შემატებდა სიმართლეს სამშობლოს შესახებ; ჭეშმარიტი ცოდნა კი – ასე ჩამოაყალიბა მეცნიერების მიზანი ივანე ჯავახიშვილმა – ერთადერთი „იარაღია“ ქვეყნისა ერის

[3] ე. თაყაიშვილი, *რჩეული ნაწერები*, ტ. 1, თბ., 1968, გვ. 304.

წარსამართებლად. ასეთი დამოკიდებულება, ცხადია, გამორჩეულ ადამიანურ თვისებებს მოწმობს, მეორე მხრივ კი, დამახასიათებელიცაა XIX-XX საუკუნეების გასაყარის განათლებული ქართველობისთვის, რომელმაც რაინდულ-ბერული იდეალი მსახურების წინანდელ ღირებულებათა გადმონარჩუნებასა და სამომავლო ფასეულობათა შექმნაზე გადაიტანა. გასათვალიწინებელია, ამასთან ერთად, რომ ე. თაყაიშვილის ასეთი არჩევანი რამდენამდე იძულებითიც იყო – უზომოდ დატვირთული, იგი, ალბათ, მართლაც რაღაც ერთს უნდა დასჯერებოდა. ის ხომ მასწავლებლობდა, თბილისის ქართული სათავადანზაურო გიმნაზიის გამგეც იყო, არც საზოგადოებრივი ვალდებულებები აკლდა – იმის თქმაც კმარა, რომ ის 1905-1918 წლებში მოსკოვის საიმპერატორო საარქეოლოგიო საზოგადოების კავკასიის განყოფილების პასუხისმგებელი მდივნის მოვალეობასაც ასრულებდა, თანადროულად, 1907 წლიდან თავისივე (ალექსანდრე სარაჯიშვილთან ერთად) დაარსებულ საქართველოს საისტორიო-საეთნოგრაფიო საზოგადოებასაც თავმჯდომარეობდა, 1917-1921 წლებში კი კიდევ ნ. მარის დაარსებული კავკასიის ისტორიულ-არქეოლოგიური ინსტიტუტის (კიაი) გამძღოლიც იყო...

მეორე, რასაც განმარტება უნდა, ისაა, თუ შეგვიძლია „ისტორიის პირველწყაროებს“ ხუროთმოძღვრების, მხატვრობის თუ ოქრომქანდაკებლობის ნიმუშები მივათვალოთ, ე. თაყაიშვილი კი, უეჭველია, მათ „გამოვლენასა და გამოქვეყნებასაც“ რაცხდა თავის ამოცანად. კაცმა რომ თქვას, ნივთიერი ძეგლები ისტორიულ მოწმობად ძველთაგანვე განიხილებოდა – რომელიმე გამოჩენილი მოღვაწის თუ მნიშვნელოვანი ხდომილების სახსოვრად თუ ვისიმე ძლევამოსილების გამომხატველად. ასეა ყველგან, ასეა ჩვენს მატიანეებშიც.[4] შენობები, მონეტები, გამოსახულებები საისტორიო წყაროებად ახალდროინდელი ევროპის სწავლულებმაც აღიარეს და მეცნიერული ქართველოლოგიის დამფუძნებლებმაც. ჯერ კიდევ XVIII საუკუნეში ვახუშტი ბატონიშვილი ძველ ეკლესიებსა და მათ ზედაწერილებს იშველიებს, მაგ., ერთიანი ქართული სამეფოს არსებობის საბუთად; დიდ ყურადღებას უთმობდნენ წარსულის მატერიალურ „ნაშთებს“ ამავ საუკუნის თუ XIX-ს პირველი ათწლეულების მომლოცველ-მოგზაურები (ტიმოთე გაბაშვილი, იონა გედევანიშვილი, გიორგი ავალიშვილი) და, რაღა თქმა უნდა, ე. თაყაიშვილის უფროსი თანამედროვენი – მარი ფელისტე ბროსე, პ.

[4] იხ. ამის შესახებ, თუნდაც: დ. თუმანიშვილი, ნ. ნაცვლიშვილი, დ. ხოშტარია, *მშენებელი ოსტატები შუა საუკუნეების საქართველოში*, თბ., 2012.

იოსელიანი, დ. ბაქრაძე და სხვანიც. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ე. თაყაიშვილისთვის, ეჭვს გარეშეა, სწორედ უკანასკნელს ჰქონდა. ჯერ იმიტომ, რომ იგი მას იცნობდა და, რაც უმთავრესია, 1888 წლიდან მისი უახლოესი თანამშრომელიც გახდა – დ. ბაქრაძემ 25 წლის ახალბედა მეცნიერი გვერდში დაიყენა საეკლესიო მუზეუმის დაარსებასა და გასაძღოლად. ამავე დროს, გ. ჩუბინაშვილის აზრით, ე. თაყაიშვილმა მისგან აითვისა ხელოვნების ნაწარმოებთა აღწერის, თუ ასე შეიძლება ითქვას, „ტექნიკა“, რომელიც თავად დ. ბაქრაძის ხელში საკმაოდ დაიხვეწა. წინამორბედებთან ე. თაყაიშვილს ისიც აქვს საერთო, რომ მასაც წინანდელი ნამუშაკევი უპირატესად მაშინ ებაასება, თუ მასზე სამშენებლო ან სხვა რამ წარწერაა ამოკვეთილი თუ ფერით დატანილი. ისიც კია, მოგვიანო შრომებში, 1900-ნი წლებიდან მოკიდებული, თავისთავად არქიტექტურის, ფერწერის, მქანდაკებლობის „ხვედრითი წონა“ იზრდება, ისინი თითქოს დამოუკიდებელ მნიშვნელოვნებასაც იძენს. არც ეს უნდა იყოს შემთხვევითი. XIX საუკუნის ბოლო ოც წელიწადში ქართულ საზოგადოებრივ ცნობიერებაში ფეხს იკიდებს შეხედულება, რომ ძველი საქართველოს ოსტატების სახვითი ქმნილებანი ღირსია, მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში ადგილი დაიმკვიდროს; რომ ის თავისებურიცაა და მაღალმხატვრული ნამუშევრებით მდიდარიც. ამ რწმენის გამოვლინებათაგანია ე. წ. „ქართული სტილის“ აღმოცენება. საქმე შემდეგნაირადაა: XVIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან, მეტადრე კი XIX საუკუნეში დიდი გასავალი აქვს ე.წ. „ისტორიზმს“. არსება არქიტექტურული შემოქმედებისადმი ამ მიდგომისა ისაა, რომ უსრულყოფილესად დასახავდნენ რომელსამე ხანის – კლასიკურ-ბერძნულ, „პომპეურ“, იმპერიულ-რომაულ, გოთურ, რომანულ, ბაროკულ – ნაგებობებს და ახალ მშენებლობაში გადმოჰქონდათ მათი ფორმები და ელემენტები. ასე ჩნდებოდა „ნეოელინური“, „ნეოგოთური“, „ნეობაროკული“ შენობები. ამას გარდა, დროისმიერთან ერთად, მისაბაძად რომელიმე ქვეყნისა და ხალხის შექმნილი ხუროთმოძღვრებაც შეიძლებოდა ყოფილიყო – მაგ., ვინმე ზოგადად „გოთიკას“ კი არა, „ინგლისურს“ ან „ფრანგულს“ ამოირჩევდა, ან კიდევ სრულქმნილის საუკეთესოს საპოვნელად ესპანელი „მავრების“ სასახლე-მიზგითებსა თუ კონსტანტინოპოლის ტაძრებს მიაშურებდა. ნათელია, რომ საკითხის ასე დაყენებისას ამა თუ იმ „ისტორიული სტილის“ შემოტანა შესაბამისი ეპოქისა თუ ერის დაფასებასაც ნიშნავდა. ამიტომაც ხდებოდა პოლიტიკურისა თუ კულტურული შევიწროების დამცრობის ერთ-ერთი პასუხი „საკუთარი“ სტილის შემუშავებაც – ასე იყო, ვთქვათ, ფინეთ-

ში და, ასე განსაჯეთ, ოსმალეთში. ამასვე ვხედავთ საქართველოში, გამოკვეთილად 1880-იანი წლების აქეთ. „ქართული სტილის“ ქომაგებს ზურგს ისიც უმაგრებდა, რომ ისინი არა მარტო თავის გემოვნებით თუ აღტაცებით ხელმძღვანელობდნენ, არამედ უცხოტომელ მკვლევართა – ფ. დ¤უბუა დე მონპერ¤ოსა და, განსაკუთრებით, ნიკ. კონდაკოვის მოსაზრებანიც შეეძლოთ მოეშველიებინათ. ყურადღების ღირსია, ამ კუთხით, ე. თაყაიშვილის ახლო ნაცნობთაგანი ფრიად გამოჩენილი მწერალ-მოღვაწე გიორგი წერეთელი – ის არა მარტო „არქეოლოგობდა“ და ზემოხსენებულ მოსკოვის საარქეოლოგიო საზოგადოებას აწვდიდა გამოსაქვეყნებელ მასალებს, ქართველთაგან პირველიც გახდა, ვინც შუა საუკუნეების ქართული არქიტექტურისა და მხატვრობისადმი სპეციფიკურად-ხელოვნებათმცოდნეობითი, ევროპაშიც ბოლომდე მიუყვანელი სტილისტური ანალიზის მიყენებას ეცადა. ამ ვითარებაში კანონზმიერიღა ჩანს, ნიშანდობლივ ე. თაყაიშვილმა რომ მოითხოვა ქართული სათავად-აზნაურო-საადგილმამულო ბანკის ახალი ბინა „ქართული სტილისა“ ყოფილიყო, რის შედეგად გვაქვს კიდევ ამ მიმდინარეობის საუკეთესო მაგალითთაგანი, აწ საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკა. ყოველივე ნათქვამის გათვალისწინებით ვფიქრობ, რომ თავად ხელოვნებისეულის წილის მატება არა ოდენ „არქეოლოგიის“, გნებავთ „არქეოგრაფიის“ წინსვლაა, ქართულ სიძველეთა ესთეტიკური და ეროვნული, აქედან კი, წინააღმდეგ ზოგიერთი ჩვენებური „პროგრესისტის“ ქადაგებისა – მაშინდელი ჩვენი ეროვნული იდეის თანახმიერად, მათივე უნივერსალური ფასეულობის განცდა-შეგნების გამძაფრებაც.

და მაინც, რა შესძინა ე. თაყაიშვილმა ხელოვნების ისტორიას? უპირველესად, მისი ნაკვლევის სივრცითი და დროითი სიფართოვის შესახებ უნდა ითქვას. საკვირველად კია, ეს როგორ მოხერხდა, ნამდვილი კია, რომ ყოველმხრივ მოუცლელმა თან, როგორც ცნობილია, ფეხმტკივანმა და არცთუ მდიდარმა, მან – აფხაზეთისა და აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის გამოკლებით – საქართველოს ყველა კუთხე-კუნჭული მოიარა: ქართლი, კახეთი, თრიალეთი, სამცხე-ჯავახეთ-ტაო-კლარჯეთი, იმერეთი, სამეგრელო, რაჭა-ლეჩხუმ-სვანეთი... არ სჩვეოდა მას, ასე ვთქვათ, „სიძველის სნობიზმიც“ – XIX საუკუნის (ე.ი. მაშინ ძალიანაც „ახალ“ ტილოზე ნაწერ ხატს თუ სასანთლეს იგი ისევე გულდასმით აკვირდებოდა, როგორც მიწიდან ამოღებულ ანტიკურ სამკაულს. ამიტომაცაა, რომ იშვიათად თუ ნახავთ ხელოვნების საისტორიო გამოკვლევას, სადაც სქოლიოებში ე. თაყაიშვილის ერთი

რომელიმე ნაშრომი არ იყოს მოყვანილი – წიგნები კოლა-ოლთისის, ტაო-კლარჯეთის, ჯავახეთ-არტაანის (მისთვის საარქეოლოგიო საზოგადოების „Материалы по археологии Кавказа“ XII ტომად გამოსული), ლეჩხუმ-სვანეთის და რაჭის სიძველეებზე, სხვადასხვა ქართულ-რუსულ პერიოდულ გამოცემაში დაბეჭდილი ნარკვევების კრებულები „არხეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნანი“ და „Археологические экспедиции, разыскания и заметки“ (ამას დაემატა ემიგრანტული ნაწერების მომცველი ტომები „დაბრუნების“) ანდა ცალკეული წერილები, ვთქვათ, „Известия КИАИ“-სა, „Христианский Восток“-სა თუ ლონდონურ „ეორგია“-ში დასტამბული. რას ვგებულობთ ამ შრომებიდან დღევანდელი მკვლევარნი? უწინარესად, თვით ფაქტს რისამე არსებობისა – სამწუხაროდ, განა ერთი და ორია შენობა თუ საგანი, ამ ასიოდ წერლიწადში რომ განადგურდა და არა მხოლოდ ჩვენი ქვეყნის საზღვრებს გარეთ. რა თქმა უნდა, ე. თაყაიშვილი არც ერთადერთია და არც დროით პირველი, ვისი ნამუშევარიც ოდინდელი მდგომარეობის დადგენაში გვეხმარება (ზემონახსენებთა გარდა აუცილებელია, თუნდაც, წმ. პოლ. კარბელაშვილი და წმ. კირიონ კათოლიკოსი, გრაფინია პრ. უვაროვა და ა. პავლინოვიც ვახსენოთ). მაგრამ, ა. სხვადასხვა მომნახულებელ-მეცნიერის მონაცემები ავსებს ერთი მეორეს – საკმარისია გავიხსენოთ, რომ დიმიტრი ბაქრაძისებრ საფუძვლიან და ალღოიან სიძველეთმცოდნეს შემოქმედის მონასტრის დათვალიერებისას გამოეპარა არც მეტი, არც ნაკლები ზარზმის ფერისცვალების რაგინდარა თვალსაზრისით უძვირფასესი ხატი; ბ. სხვათა კვალში ჩამდგარს, ე. თააიშვილს შეეძლო თავისი მისვლა-მოსვლა უფრო თანამიმდევრულად დაეგეგმა, გულისყური წინამორბედთაგან გამოტოვებულსა ან ყურადღებამიუქცეველისთვის მიეპყრო; გ. ჩვენისა თუ მსოფლიო მეცნიერების მიღწევათა ათვისების წყალობით, მისი ცნობები უფრო დაზუსტებულია, ვიდრე XIX საუკუნის პირველ ქართვლეთმცოდნეებთან თუ დ. ბაქრაძის ადრეულ ნაშრომებში, შესაბამისად, ხელოვნებათმცოდნისთვის მეტის მომცემიც; დ. ყოველთვის ანგარიშგასაწევია ე. თაყაიშვილის იკითხვისებრი, ისტორიული წიაღსვლები, მისი – დიდწილად ინტუიციური დათარიღებები – მისი უზარმაზარი გამოცდილება ხშირად შეაცნობინებდა მას, გნებათ, XVI თუ XVIII საუკუნის „ხელს“, გნებავთ – ამა თუ იმ ნივთის ქათულსა, ბიზანტიურ თუ რუსულ წარმომავლობას ანდა ამა თუ იმ საუკუნისადმი მის კუთვნებას.

ახლავე უნდა ითქვას იმ საყვედურებზე, რაც შეფარვით წაგვცებია ხანდახან ე. თაყაიშვილის მისამართით ხან წარწერისა ან მინაწერ-

ის ამოკითხვას დავუწუნებთ, ხან თარიღი გვეუცხოვება, ხან აღწერაში მოვისაკლისებთ რასმე, ხანაც რომელიმე ძეგლის მოუხსენებლობას ვუსაყვედურებთ. რასაკვირველია, ეს სამართლიანი არ არის. ან ის რა გასაკვირია, ერთი კაცი დღევანდელი მოთხოვნისაებრ „დაფარვით ინვენტარიზაციას“ ვერ ჩაატარებდა; ან ის, თუ ათასობით არა, ასობით წამკითხველს, დღევანდელ ტექნიკას მოკლებულს, საფიქრებელია, ხშირად კიბის ან საგანგებო განათების გარეშე, რაღაც რომ გაეპარებოდა, არც აღმოსავლეთქრისტიანული და მით უმეტეს, ქართული ხელოვნების შესწავლის იმ, ადრეულ საფეხურზე შეიძლება გავიოცოთ დროის განსაზღვრის ხარვეზები; სავსებით ბუნებრივია ე. თაყაიშვილის თხრობა ტაძრებსა, მათ მოხატულობებსა, მათ შიგნით დასვენებულ ხატებსა და ა. შ. ისეთივე რომ არაა, როგორსაც ხელოვნებათმცონეების მონოგრაფიებმა თუ წერილებმა შეგვაჩვია – ერთი მხრივ, სწორედ მის სიცოცხლეში, მეტადრე 1890-1920-იან წლებში ყალიბდება ნახტომისებრ დღევანდელი ხელოვნებათმცოდნეობის ხერხები თუ გადმოცემის წესი; მეორე მხრივ, ე. თაყაიშვილის თავად მიზანდასახულებაც ხომ სულ სხვა იყო – ხელოვნების ქმნილებებში ის, რაც უნდა იყოს, ისტორიულ მოწმობას ხედავს, პირველ რიგში, გინდაც სხვათაგან განსხვავებულს და არა მხატვრულ ფენომენს.

ზემოთ უკვე ითქვა, რომ მერე და მერე ე. თაყაიშვილი საკუთრივ-ხელოვნებისმიერს მეტ ადგილს უთმობდაო. ასეც მოხდა – ამაში მაინც გვქონია ბედი! – რომ ყველაზე დაწვრილებითი არქიტექტურისმცოდნეობითი რკვევანი ისტორიული სამხრეთ საქართველოს იმ სანახებს მიეძღვნა, რომელნიც 1921 წლის შემდეგ თურქეთის ფარგლებში მოექცა და არათუ ქართველი, დასავლელი მეცნიერებისთვისაც ათწლეულების სიგრძეზე მიუწვდომელი რჩებოდა – 1960-1070-ან წლებამდე. სწორედ მისი ექსპედიციების მასალებით შეგვეძლო გვემსჯელა ბანას თუ ოშკის, იშხნის თუ ხახულის ხუროთმოძღვრების, რელიეფებისა ან მოხატულობათა შესახებ. ხელოვნების ისტორიკოსის თვალთახედვით „ხვავრულ“ წიგნშიც ლეჩხუმ-სვანეთის სალოცავებსა და ციხე კოშკებზე სწორედაც შუა საუკუნეების ოქრომჭედლობა-ლითონმქანდაკებლობის მსოფლიოში სწორუპოვარი „კოლექცია“ არის წარმოდგენილი და მისი განახლებული, გნებავთ, მისი შემცვლელი აღწერილობის გამოცემა ბოლომდე ვერ იქნა მიყვანილი... ოღონდ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ყველაზე სიტყვაძუნძი აღწერაც კი ე. თაყაიშვილთან შეიცავს მონაცემების, ასე ვიტყოდი, „აუცილებელ მინიმუმს“ –შენობის ტიპი, საშენი მასალა, მიახლოებითი ზომები, მოსართავების არსე-

ბობა-არარსებობა; კედლის მხატვრობის შემადგენელ გამოსახულებათა რაობა და განლაგება; ხატების, ჯვრების სამსახურებელთათვის გამოყენებული მასალა, კვლავ ზომები, მათზე აღბეჭდილი სახებანი; ყველა შემთხვევაში, სულ ცოტა, ზოგადად დაცულობა-დაზიანება. ამდენად, ე. თაყაიშვლითან ყოველთვის ნახავთ დაახლოებით იმდენსავე ინფორმაციას, რამდენიც ახლანდელ ძეგლთადაცვით სააღრიცხვო ბარათებში მოიპოვება. სათვალავში კიდევ ერთი რამეცაა ჩასაგდები, ერთგვარი პარადოქსი: რთული შემადგენლობის ნაწარმოების ამომწურავი აღწერა უფრო იოლია, ვიდრე მარტივის. მართლაც: აღწერის მიზანი ისაა, ერთი რამ, სულერთია, ერთი ნაგებობა თუ ნახატ-ნაქანდაკევი მეორისგან განვასხვავოთ, იგი საცნობად დავახასიათოთ. ავიღოთ ახლა რომელიმე ზემოდასახელებული ტაძართაგანი – იგივე ბანა ან ოშკი. აქ თითქმის ყველაფერი – გეგმარება იქნება, სადგომი თუ კონსტრუქციათა მოყვანილობა-შედგენილობა, ცალკეული ელემენტები თუ ხუროთმოძღვრული მორთულობა ისე იშვიათია, აქ სხვასთან სა-ზიაროს გამოძებნა თუ გაგიჭირდებათ, თორემ გამომარჩევი თავსაყრელადაა. მეორე მხრივ, რომელსამე ცალნავიან ეკლესიას შევხედოთ ნატეხი ქვით ნაგებს – თუ ის განსაკუთრებით შემკული არაა, როგორც, მაგ., იშხნის მეფე გურგენისეული პატარა სამლოცველო, არცთუ ადვილია თვალით, გინდა სიტყვით რასმე „მოეჭიდო“, რამ მახასიათებელი გამონახო. ამიტომააა, რომ თუკი ბანას კათედრალის აღწერას პარიზს 1938 წელს გამოცემულ ნაშრომში „არქეოლოგიური ექსპედიცია კოლა-ოლთისში და ჩანგლში 1907 წელს“ ოთხი გვერდი უჭირავს (გვ. 20-23) კოტისის ერთი და ქარგლუხის ორი ეკლესია ერთმა გვერდმა დაიტია (გვ. 45). უცაბედი როდია, ე. თაყაიშვლითან აქა-იქ რომ ჩნდება გამოთქმები „ჩვეულებრივი რიგის“ თუ „უბრალო“ ეკლესიაო, „უბრალო“ აღნიშნავს, დიახაც, ერთნავიან, უთლელი ქვის წყობით ამოყვანილ შენობას. ასე რომ, გარკვეულწილად ე. თაყაიშვილთან ზოგად-პროფესიონალურ სირთულეებს ვადასტურებთ, რომელთა დაძლევა რაგინდა იყოს გაწაფული სიძველეთმცოდნე კი არა, დიდად დაოსტატებული ხელოვნებათმცოდნისთვისაც ძალზე ძნელია. ამის პირისპირ გავიხსენოთ სიგრძე-განი მეცნიერის მიერ გაწეული შრომისა – მეტი რაღა, მხოლოს ლეჩხუმ-სვანეთში მან, გ. ჩუბინაშვილის დაანგარიშებით, 1000-ზე მეტი ნივთი აღწერა და ეს ხუროთმოძღვრების ნიმუშთა, მოხატულობათა, ხელნაწერთა ჩაუთვლელად, ნურც მისი გარჯის გაცნობიერებული სისტემატურობა დაგვავიწყდება – ამ თვალსაზრისით მას გვერდში მხოლოდ მისსავ მეგობრის, ნიკო მარის შავშეთ-კლარჯეთში გაშლილ

მუშაობას თუ ამოვუყენებთ – და ნურც ის, რომ მან მაგალითი მისცა მომდევნო თაობების ისტორიკოს-არქეოლოგებს, ვთქვათ, წმ. ამბროსი კათოლიკოსს (ხელაია) თუ გიორგი ბოჭორიძეს, სერგი მაკალათიას და სხვ.

ე. თაყაიშვილის ხელოვნებისსაისტორიო ღვაწლის მიმოხილვა მიახლოებით სრულიც ვერ იქნება, თუ კიდევ ორ რამეზე არ შევჩერდებით. ამათგან პირველი, დღეს როგორც ვიტყვით, ძეგლთა ფიქსაცია-დოკუმენტირებაა. ვერ ვიტყვით, ამ მხრივ მანამდე ხელი საერთო არავის გამოეღო – ნახატებს, ანაზომებს, მოგვიანებით ფოტოებს ასრულებინებდნენ ფ. დ¤უბუა დე მონპერეც, მ. ბროსეც, ზოგჯერ რუსეთის იმპერიის საეკლესიო თუ სახელმწიფო უწყებანიც, გრ. გაგარინიც, მოსკოვის საარქეოლოგიო საზოგადოების ავტორებიც, არაქართველებიც (ვის არ უსარგებლია გრაფინია პრ. უვაროვას ფოტოებითა თუ ა. პავლინოვის ნახაზებით!) და ქართველებიც (გ. წერეთელი, გ. საძაგელოვ-ივერიელი), რასაკვირველია, ნიკ. კონდაკოვიც. თუმცა ნათელია, რომ ე. თაყაიშვილის მიზანსწრაფვა სხვაგვარი იყო. საუკუნის განმავლობაში ქართული ძეგლების ასახულობათა დამზადების მიზანი ხან სამოგზაურო ჩანაწერების დასურათებაა (ფ. დ¤უბუა დე მონპერე, სხვებიც – მაგალითად, ალ. დ¤უმა, ბარონი დე ბაი, ჟ. მურ¤ე...), ხან – საკუთარი შემოქმედება (გრ. გაგრინი), ხანაც რესტავრაციის (არქიტექტორი ნ. ნორევი), კავკასიოლოგიის (მოსკოვის საარქეოლოგიო საზოგადოება), ბიზანტინისტიკის (ნ. კონდაკოვი) ამოცანები. ე. თაყაიშვილის „სამიზნე“, ეგებ, ვისმე უფრო ვიწრო მოეჩვენოს, მაგრამ, გინდა არ გინდა, სისრულეს თუ ესწრაფვი, „ფოკუსირების“, შემოფარგვლის გარეშე ვერაფერს გახდები და მანაც ნიშანდობლივ საქართველოს წარსულის დანატოვარს მიაპყრო მზერა. ამ კუთხით მას, იქნებ, წინამავალად ფოტოგრაფი ალექსანდრე როინაშვილიღა ჰყავდეს.

სურათები კანტი-კუნტად ე. თაყაიშვილის ადრეულ ნაშრომებშიც ჩნდება, აუცილებელი პირობა კი აზომვა-ფოტოგრაფირება XX საუკუნის პირველი წლებიდან გახდა. აქედან მოკიდებული, ვისაც უნდა გაეღო მორიგი „არქეოლოგიური მოგზაურობის“ ხარჯები – იმავ მოსკოვის საარქეოლოგიო საზოგადოებას, საქართველოს საისტორიო-საეთნოგრაფიო საზოგადოებას თუ კერძო პირს, მკლევარს ყოველთვის ახლდა არქიტექტორი და გადამღები, მათგან ერთ-ერთი კი უცილობლად. ექსპედიციების წევრებად ჩვენი კულტურის თვალსაჩინო მოღვაწეები ჩანან – არქიტექტორი სვიმონ კლდიაშვილი (1902 წელს ის ე. თაყაიშვილს სამხრეთ საქართველოში ახლდა, 1910-ში კი ლეჩხუმ-სვანეთში), ინჟინერ-არქიტექტორი ანატოლი კალგინი (1907 წელი, კოლა-ოლთისი,

1917 – ტაო-კლარჯეთი), ფოტოხელოვანნი დიმიტრი ერმაკოვი (ლეჩხუმ-სვანეთი) და თეოდორ კ̈უნე (გერმანიაში გამგზავრებამდე მას, ჩვენებურად „თედოს“ ეძახდნენ, სამეგრელო – 1913, რაჭა – 1919-1920 წლები). განსაკუთრებით შთამბეჭდავი 1917 წლის ექსპედიციის „გუნდი“ გახლავთ – ა. კალგინითან ერთად აქ ქართველ მხატვართა მთელი დასია – ლადო გუდიაშვილი, ილია ზდანევიჩი, დიმიტრი შევარდნაძე და მიხეილ ჭიაურელი. ყველასთვის ცნობილია ამის მიზეზი – 1916 წელს დაფუძნდა „ქართველ ხელოვანთა საზოგადოება“, რომელმაც თავის სურვილითაც და ივ. ჯავახიშვილის „წაქეზებითაც“ ძველი კედლის მხატვრობის პირების გადმოღება იტვირთა და ამ ჯერზე (მხატვრებმა სხვადასხვა დროს იმერეთში იმუშავეს, ნაბახტევშიც...) ე. თაყაიშვილს ამოუდგენენ მხარში. ისიცაა სათქმელი, რომ საქართველოს საისტორიო-საეთნოგრაფიო საზოგადოება სხვა ანაზომებსაც აგროვებდა – მაგალითად, მისთვის არაერთი ასახულობა შეასრულა საქართველოსა და მისი ხუროთმოძღვრების დიდმა პატრიოტმა, არქიტექტორმა მიხეილ კალაშნიკოვმა. ნაყოფი საზოგადოების მოღვაწეობისა გახდა ჯერ 1920 წელს გამართული „ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების გამოფენა“ და შემდეგ 1924 წელს გამოცემული „ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების ალბომი“. ასე ჩაეყარა საფუძველი დღეს არსებულ – თუმც ჯერაც არასრულ – დოკუმენტაციას შუა საუკუნეების ქართული არქიტექტურისა; სამწუხარო კია, „საზოგადოების“ შენაგროვების დიდი ნაწილი 1991 წლის დეკემბერში, ე. წ. „თბილისი ომის“ დროს, გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის შენობასთან ერთად დაიწვა...

მეორე დიდმნიშვნელოვანი საკითხი ქართული სახელოვნებათმცოდნეო ტერმინოლოგიაა. ქართული სიძველეების, გნებავთ, ქართულ ხელოვნების ისტორიის თაობაზე XIX და XX საუკუნეებში დასტამბული ნაშრომების გვარიანი წილი რუსულენოვანია. ამას სხვადასხვა რამ აპირობებდა. რომანოვების რუსეთში კვლევა, თვით ქართველ სწავლულებსაც, რუსული გაერთიანებებისა და დაწესებულებების წიაღში უხდებოდათ. არათუ საერთო-იმპერიული საზოგადოებები – არაერთგზის ნახსენები მოსკოვის საარქეოლოგიო იქნება, თუ საიმპერიო საგეოგრაფიო თავისი კავკასიური განყოფილებებითურთ, ადგილობრივ დაარსებულნიც (მაგალითად, 1873 წელს თბილისში დაფუძნებული „Общество любителей кавказской археологии“) რუსული ხელისუფლების ხელშეწყობით მოქმედებნდნენ და „სახელმწიფო ენას“ გვერდს ვერ აუქცევდნენ; ამან ე. თაყაიშვილის ცხოვრება-მოღვაწეობასაც დაამჩნია კვალი. ისიც

ვერ აუვლიდა გვერდს მდიდარსა და მეცნიერულად დაწინაურებულ იმპერიულ დაწესებულებებს. ქუთაისის გიმნაზიასა თუ სანკტ-პეტერბურგის უნივერსიტეტში შეთვისებული რუსული ისე გაუჯდა, რომ, ასე განსაჯეთ, სამგზავრო დღიურებსაც არცთუ იშვიათად რუსულად წერდა; თავისი ნაკვლევის ფართოდ გასატანდ ის არა მარტო 1830-1910-იან წლებში ბეჭდავს რუსულ წიგნებსა და წერილებს, უკანასკნელ დიდ შრომას, „1917 წლის ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში“ ის პირველად რუსულად ამზადებს და მისი გარდაცვალების მერეღა იბეჭდება ამ გამოკვლევის ქართული რედაქცია. მიუხედავად ამისა, ე. თაყაიშვილის ქართული ნაწერების გარეშე ქართული ხელოვნებათმცოდნეობითი სიტყვარი სხვანაირი იქნებოდა და ისინი, წარმოიდგინეთ, დღესაც გვეხმარება პროფესიული მეტყველების გამდიდრებაში – უპირველესად, იმის წყალობით, რომ საზრდოობს, როგორც XIX საუკუნის ისტორიკოსთა, მხარეთმცოდნეთა თუ „საეკლესიო არქეოლოგთა“ (ტარასი არქიმანდრიტი, მამა გიორგი ხელიძე, მამა იოსებ წერეთელი...), ასევე მისთვის ეგოდენი სისრულით ცნობილი ძველი წყაროების და, ეტყობა, ჩვენთვის სხვაფრივ ფაქტობრივად დაკარგული ყოფით-ეკლესიური ენითაც. უკანასკნელის საბუთად გამოდგება თუნდაც შესვენებული, წელსზევითი, ხელგაჯვარედინებული მაცხოვრის სახელად მასთან მოხმობილი „ხატი მაცხოვრის მიძინებისა“. ის პირველად უყურადღებოდ მიგვრჩა, ვიდრე, 1980-ან წლებში რამდენიმე მოხატულობაში ზედაწერი „ხატი მიძინებისა“ არ იქნა მიკვლეული და ახლა ეს ტერმინი საყოველთაოდაა აღიარებული. ეს იმას როდი ნიშნავს, თითქოს ყველა მისი შემოთავაზებული ტერმინი გაგვეზიარებინოს – ასე, სიტყვა „კამარას“ ის (მის კვალად – შ. ამირანაშვილიც) იმ აზრით ხმარობს, სადაც სხვები „თაღს“ ვიტყვით და პირუკუ; არ მოიკიდა ფეხი „მოპირკეთებისა“ და „შემოსვა“-„მოჭედვის“ შინაარსით XIX საუკუნეში საკმაოდ მიღებულმა „შეძერწვა“-მაც. სამაგიეროდ, სულ უფრო მეტად მკვიდრდება სახვითი ხელოვნების და იკონოგრაფიის მის მიერ შემოღებული „ტექნიკური“ ტერმინები. კარგა ხანია, რაც გაზიარებულია „კარედი ხატის“, ან „ვედრების ღმრთისმშობლის“ (გვერდულად ხელმიპყრობილი) სახელდებანი, ან სხვადასხვა შესიტყვებაში მარჯვედ მოსაქცევი სიტყვა „ხელობის“ მოხმობა (ე. თაყაიშვილთან – „კარგი ხელობა“, „ლამაზი ხელობა“, „ტლანქი ხელობა“, „ქართული ხელობა“...) ასევე მიღებულია უკვე განსაზღვრებანი „ოქროთი დაფერილი“ იგივე – „მოოქრული“ ვერცხლი. საფიქრელია, აქ არა მხოლოდ ე. თაყაიშვილის მოძიებული სინონიმური ცნებები გვქონდეს, ტერმინოლოგიური ძიების

ანარეკლიც - ეგევე უნდა ვივარაუდოთ, როდესაც დღეს „საკურთხევლის წინად“ წოდებული, შუაგულ ეკლესიაში აღმართული დიდი ჯვრების სახელდებად ვკითხულობთ „საწინაო“-ო, „კანკელის საწინავე“-ო, „კანკელის წინ დასადგმელი“-ო. სხვათა შორის, ჩვენ კი შეგვიძლია ეს გამოთქმების სინონიმებად მოვიშველიოთ, ისევე როგორც ჩვენგან „საწინამძღვროდ“ წოდებულ ჯვარს საჭიროებისამებრ ე. თაყაიშვილის „გამოსასვენებელი“ ვთქვათ. ბოლო დროს შემოდის პროფესიულ ენაში ცნებები „თავი (ე.ი. ეკლესიის მთავარი, სათაყვანო) ხატი“ და „ჩვილედი ღმრთისმშობელი“ (დედა ღვთისა ჩვილი მაცხოვრით ხელში), ვფიქრობ, უფრო მარჯვე, ვიდრე პირობითი „ღმრთისმშობელი ყრმითურთ“; არის კიდევ ერთი ტიპი ღმრთისმშობლისა – „ნიშოვანი“, რომლის სახელი, შესაძლოა, ე. თაყაიშვილს რუსულით („Богоматерь Знамение“) ჰქონდეს ნაწარმოები; კარგი და მეტყველი „კალკი“ კი გამოსვლია...

ალბათ, ზემონათქვამი საკმარის უნდა იყოს იმის ცხადსაყოფად, რაოდენ დავალებულია, ახლა თუ სამისდღემჩიოდ, ქართული ხელოვნებათმცოდნეობა ე. თაყაიშვილისგან. ვგონებ, მადლიერებისა და მოწიწების გამოხატვა არა მხოლოდ სიტყვიერად, საქმითაც გვამრთებს. ისტორიკოს-წყაროთმცოდნეებს და ხელოვნების ისტორიკოსებს კვლავაც ვალად გვაქვს მისი სიძველეთმცოდნეობითი ნაშრომების აკადემიური, ჯეროვნად დასურათებულ-კომენტირებული გამოცემა.

## დიმიტრი თუმანიშვილის ბიბლიოგრაფია


1. გუმბათიანი ტაძრის ნაშთი თბილისის დედა-ციხეში, *ძეგლის მეგობარი,* 38, 1975, გვ. 10-13 *(ი. ელიზბარაშვილთან ერთად)*
2. *ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის პატრიარქი, გ. ჩუბინაშვილის დაბადების 90 წლისთავის გამო,* თბილისი, 1975.
3. Zur Typologie der Orientalisch-christlichen Baukunst, *ქართული ხელოვნების II საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მასალები,* თბილისი, 1977; იგივე რუსულად: К типологии восточно христианской архитектуры, *ქართული ხელოვნების II საერთაშორისო სიმპოზიუმი, მასალები,* თბილისი, 1977; იგივე ქართულად: აღმოსავლეთქრისტიანული ხუროთმოძღვრების ტიპოლოგიის შესახებ, *წერილები, ნარკვევები,* თბილისი, 2001, გვ. 4-12.
4. ქართული ტაძრის გარე სახის ერთი თავისებურების გამო, *საბჭოთა ხელოვნება,* 8, 1977, გვ. 82-89; იგივე: *წერილები, ნარკვევები,* თბილისი, 2001, გვ. 82-89.
5. Тема свободного креставсре дневековой грузинской архитеруре, *ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმი,* თბილისი, 1977.
6. ქართულ სიძველეთა შესწავლის ისტორიიდან, *საბჭოთა ხელოვნება,* 1, 1979, გვ. 52-61; იგივე: *წერილები, ნარკვევები,* თბილისი, 2001, გვ. 218-240.
7. „გუმბათიანი საყდარი“ სოფელ მატანის მიდამოებში, *ძეგლის მეგობარი,* 60, 1982, გვ. 28-34.
8. „არქიტექტურის იკონოგრაფიის“ შესახებ, *მაცნე, ისტორიის, არეოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების ისტორიის სერია,* 2, 1982, გვ. 28-40; იგივე: *წერილები, ნარკვევები,* თბილისი, 2001, გვ. 13-28.
9. Uebereinige Kompositions beson derheiten der Kirchezu Bana, *ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები,* თბილისი, 1983.
10. ჯვარ-რიფსიმეს ტიპის ტაძრების დათარიღებისათვის, *ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები,* თბილისი, 1983.
11. XII საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრების ერთი ტენდენციის გაგებისათვის, *საბჭოთა ხელოვნება,* 1, 1983, გვ. 113-122; იგივე: *წერილები, ნარკვევები,* თბილისი, 2001, გვ. 107-121.

12. ღვაწლმოსილი მკვლევარი, ხელოვნებათმცოდნე ლ. რჩეულიშვილის დაბადების 75-ე წლისთავი, *ლიტერატურული საქართველო,* 30 მარტი, 1984, გვ. 7.
13. მეცნიერის ღვაწლი, *ლიტერატურული საქართველო,* 1 ივნისი, 1984, გვ. 11.
14. ქართული სახელოვნებათმცოდნეო ტერმინოლოგიის დადგენისათვის, *საბჭოთა ხელოვნება,* 1, 1984, გვ. 83-89 *(ზ. სხირტლაძესთან ერთად).*
15. ბოლნისის სიონის საკითხისთვის, *მაცნე, ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიის და ხელოვნების ისტორიის სერია,* 3, 1984, გვ. 115-141 *(ავტორთა ჯგუფთან ერთად).*
16. გიორგი ჩუბინაშვილი (დაბადების 100 წლისთავი), *საბჭოთა ხელოვნება,* 11, 1985, გვ. 65-73; იგივე: *წერილები, ნარკვევები,* თბილისი, 2001, გვ. 404-416.
17. ლევან რჩეულიშვილი (1909-1986), *საბჭოთა ხელოვნება,* 10, 1988, გვ. 93-97; იგივე: *წერილები, ნარკვევები,* თბილისი, 2001, გვ. 419-424.
18. კოლორიტის პრობლემა გერმანულ ხელოვნებაში, *სპექტრი,* 1, 1989.
19. Смирнов и формирование грузинского искусство ведения. Художественные памятники и проблемы культуры Востока, Ленинград, 1985, გვ. 15-19.
20. ტრაგედიის მოზიარე უძველესი კულტურა, *საბჭოთა ხელოვნება,* 1, 1989, გვ. 111-112.
21. შუა საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრების ეროვნული თავისებურების გამო, *ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი VI საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები,* თბილისი, 1989.
22. *ბანას ტაძარი,* თბილისი, 1989 *(რ. მეფისაშვილთან ერთად).*
23. შემოქმედებითი ძიების მიზანი, *ლიტერატურული საქართველო,* 12 იანვარი, 1990.
24. სტილის საკითხი ქართულ ხელოვნებათმცოდნეობაში, *ლიტერატურა და ხელოვნება,* 2, 1990, გვ. 96-111; იგივე: *წერილები, ნარკვევები,* თბილისი, 2001, გვ. 29-39.
25. ნაირფერადოვნების შესახებ V-XIII საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრებაში, *სპექტრი,* 2, 1990; იგივე: *წერილები, ნარკვევები,* თბილისი, 2001, გვ. 90-100.
26. აფხაზეთის ხუროთმოძღვრების რაობისთვის, *საბჭოთა ხელოვნება,* 1, 1990, გვ. 23-28; იგივე: *წერილები, ნარკვევები,* თბილისი, 2001, გვ. 101-106.
27. გერონტი ქიქოძე და ოგიუსტ როდენის შემოქმედება, *ლიტერატურა და ხელოვნება,* 1, 1990, გვ. 81-95; იგივე: *წერილები, ნარკვევები,* თბილისი, 2001, გვ. 266-277.
28. წმინდა სამების საკათედრო ტაძრის პროექტების კონკურსი, მადლი, 24 ივნისი, 1990, გვ. 3.
29. ჯვრის ხატება სამთავისის ტაძრის კედელზე, *ვაზი ჯვარისა,* 1, 1990, გვ. 66-67.

30. ლევან რჩეულიშვილი, *ქართული ხელოვნება,* ტ. 10, 1991, გვ. 215-220.
31. ჩვენ და რომანტიზმი (ნოვალისის თხზულებათა გამო), *ლიტერატურა და ხელოვნება,* 2, 1991, გვ. 5-36; იგივე: *წერილები, ნარკვევები,* თბილისი, 2001, გვ. 330-353.
32. „ერთობილ ხელოვნებათა ნაწარმოების“ ცნების გამო, *ლიტერატურა და ხელოვნება,* 3, 1991, გვ. 5-22; იგივე: *წერილები, ნარკვევები,* თბილისი, 2001, გვ. 354-367.
33. ხელოვნება და ინდივიდუალიზმი, *ლიტერატურა და ხელოვნება,* 4, 1991, გვ. 22-40; იგივე: *წერილები, ნარკვევები,* თბილისი, 2001, გვ. 368-382.
34. ნიკო ფიროსმანაშვილის „პატარა მეთევზე“ (ინტერპრეტაციის ცდა), *ქართული ხელოვნება,* 9-, 1991, გვ. 19-45; იგივე: *წერილები, ნარკვევები,* თბილისი, 2001, გვ. 170-195.
35. რომელი ერთი იდარდოს კაცმა, *ქართული კულტურა,* 1, 1992, გვ. 4-5.
36. პასუხისათვის კითხვისა: „რანი ვიყავით“, *ლიტერატურა და ხელოვნება,* 3-4, 1992, გვ. 5-41; იგივე: *წერილები, ნარკვევები,* თბილისი, 2001, გვ. 293-321.
37. ხელოვნების ნაწარმოების შეფასების განზომილებანი, *ლიტერატურა და ხელოვნება,* 1-2, 1992, გვ. 5-10; იგივე: *წერილები, ნარკვევები,* თბილისი, 2001, გვ. 400-403.
38. აუცილებელი ძალთა თანაფარდობა (ძველი ხუროთმოძღვრების დაცვა-აღდგენის მეთოდოლოგიის გამო), *ძეგლის მეგობარი,* 1, 1992, გვ. 8-11; იგივე: *წერილები, ნარკვევები,* თბილისი, 2001, გვ. 148-152.
39. ზღუდედ ნაგულვები კაცი, *„ქართული კულტურა“ - გაზეთი გაზეთში „არქიტექტურა“,* თბილისი, 1993; იგივე: *წერილები, ნარკვევები,* თბილისი, 2001, გვ. 416-418.
40. სიმბოლურობა შუა საუკუნეების ქართულ სატაძრო ხუროთმოძღვრებაში, *ლიტერატურა და ხელოვნება,* 2, 1993, გვ. 117-136; იგივე: *წერილები, ნარკვევები,* თბილისი, 2001, გვ. 57-72.
41. შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების ეროვნული ერთიანობის შესახებ, *ლიტერატურა და ხელოვნება,* 3-6, 1993, გვ. 3-6; იგივე: *წერილები, ნარკვევები,* თბილისი, 2001, გვ. 73-81.
42. ვახტანგ ბერიძე – გვიანი შუა საუკუნეების ხელოვნების მკვლევარი (1914-2000), *არქიტექტურა და დიზაინი,* 1, 1994, გვ. 6-7; იგივე: *წერილები, ნარკვევები,* თბილისი, 2001, გვ. 425-431.
43. თბილისის წმ. შამების საკათედრო ტაძრის პროექტების კონკურსი, *ნაკვეთი I, არქიტექტურა და დიზაინი,* 1, 1994 *(ავტორთა ჯგუფთან ერთად).*
44. ქართული სახელოვნებათმცოდნეო ტერმინოლოგიის შესახებ, *ლიტერატურა და ხელოვნება,* 1-6, 1995, გვ. 106-121.
45. ბასილი ზარზმელი ტაძართმშენებლობის შესახებ, *ლიტერატურა და ხელოვნება,* 1-6, 1996, გვ. 56-76; იგივე: *წერილები, ნარკვევები,* თბილისი, 2001, გვ. 40-56.

46. ქართული მეცნიერების საკაცობრიო წვლილი, *კავკასიონი,* 116, 1996; იგივე: *წერილები, ნარკვევები,* თბილისი, 2001, გვ. 278-281.
47. ტრადიციის რაობისთვის, *მასალები სამეცნიერო დისკუსიისათვის თემაზე: მემკვიდრეობის საკითხი ქართული კულტურის ისტორიაში,* თბილისი, 1996; იგივე: *წერილები, ნარკვევები,* თბილისი, 2001, გვ. 282-287.
48. ახალი გამოკვლევა ქვემო ქართლის კლდის ძეგლების შესახებ, ლიტერატურა და ხელოვნება, 1-2, 1997, გვ. 252-260.
49. ქართველი თავად-აზნაურობის ხსოვნას, *არილი,* 2 (49), 1997; იგივე: *წერილები, ნარკვევები,* თბილისი, 2001, გვ. 322-329.
50. ლევან ჭოღოშვილის მხატვრობის გამო, *Levan Chogoshvili,* თბილისი, 1997; იგივე: *წერილები, ნარკვევები,* თბილისი, 2001, გვ. 201-203.
51. ეროვნულობის შესახებ ხელოვნებაში, *სპექტრი,* 1, 1998; იგივე: *წერილები, ნარკვევები,* თბილისი, 2001, გვ. 288-292.
52. ხელოვნების ნაწარმოებთა განმარტების სიზუსტისათვის, *ლიტერატურა და ხელოვნება,* 1, 1998; იგივე: *წერილები, ნარკვევები,* თბილისი, 2001, გვ. 383-399.
53. „ქრისტიანული ხელოვნების“ ცნებისათვის, *რწმენა და ცოდნა,* 1, 2000, გვ. 21-23; იგივე: *წერილები, ნარკვევები,* თბილისი, 2001, გვ. 204-211.
54. ყინცვისის წმ. იკოლოზის ტაძრის ხუროთმოძღვრების გაგებისათვის, *წერილები, ნარკვევები,* თბილისი, 2001, გვ. 122-147.
55. ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხურ“ მოხატულობთა შესახებ (რეცენზია იუზა ხუსკივაძის ნაშრომზე), *წერილები, ნარკვევები,* თბილისი, 2001, გვ. 153-169.
56. ცის ორი „სახე“ (კ. დ. ფრიდრიხის „ბერი ზღვის პირას“ და დ. კაკაბაძის „სამშობლოს ზეცა“), *წერილები, ნარკვევები,* თბილისი, 2001, გვ. 196-200.
57. შაეკლესიო ხელოვნება და ისტორია, *წერილები, ნარკვევები,* თბილისი, 2001, გვ. 212-217.
58. XIX საუკუნის ქართული სამღვდელოება და შუა საუკუნეების ხელოვნება, *წერილები, ნარკვევები,* თბილისი, 2001, გვ. 241-265.
59. ბატონი ლალი-ალექსანდრე ჯავახიშვილი (1917-1997), *წერილები, ნარკვევები,* თბილისი, 2001, გვ. 432-440.
60. სარწმუნოება და ისტორია, *რწმენა და ცოდნა,* 1, 2001.
61. სად არის თბილისში დომენტი კათალიკოსის სასახლე, *ომეგა,* 7, 2001, გვ. 27-29.
62. თბილისის მეტეხის ტაძრის თავგადასავალი, *ომეგა,* 5, 2002, გვ. 107-109.
63. უღიმღამო სიზმარი, საუბარი რესპუბლიკის მოედნის, მისი ფუნქციისა და მშენებლობის, ქალაქის განაშენიანების პრობლემებისადმი ხელისუფლების და საზოგადოების დამოკიდებულების შესახებ, *24 საათი,* 188, 2002.

64. რა ემართება თბილისს, *ილიაზდი,* 1, 2003.
65. გიორგი ჩუბინაშვილი, *საქართველოს სიძველენი,* 7-8, 2005, გვ. 406-408.
66. წარსულის პირისპირ, *სპეტრი,* 1, 2006; იგივე: *გ ზაჯვარედინზე. წერილები-ნარკვევები,* თბილისი, 2008, გვ. 292-312.
67. რა გზით შეიძლება ძველი თბილისის მოსახლეობამ შეინარჩუნოს თავისი სახლები, *24 საათი,* 23. 5. 2007 *(მ. დიდებულიძესთან ერთად).*
68. *გელათი 900,* თბილისი, 2007 *(ავტორთა ჯგუფთან ერთად).*
69. ქრისტიანული ხელოვნება აფხაზეთში, *სპექტრი,* 1-2, 2007, გვ. 3-19; იგივე: *გ ზაჯვარედინზე. წერილები-ნარკვევები,* თბილისი, 2008, გვ. 174-201.
70. ქართული პოეზია ხელოვნებათმცოდნეობის თვალსაზრისით – წინასწარი შენიშვნები, *გ ზაჯვარედინზე. წერილები-ნარკვევები,* თბილისი, 2008, გვ. 28-91.
71. საზრისისა და მხატვრული ფორმის მიმართებისათვის შუა საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრებაში (მცხეთის ტაძრების მაგალითზე), *გ ზაჯვარედინზე. წერილები-ნარკვევები,* თბილისი, 2008, გვ. 92-143.
72. უძველესი ქართული საეკლესიო ნაგებობების გამო, *გ ზაჯვარედინზე. წერილები-ნარკვევები,* თბილისი, 2008, 144-161.
73. „ჩრდილის მთავარანგელოზის“ (ტამალას) ეკლესიის დათარიღებისათვის, *გ ზაჯვარედინზე. წერილები-ნარკვევები,* თბილისი, 2008, 162-173.
74. კვლავ ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის ხუროთმოძღვრების შესახებ, *გ ზაჯვარედინზე. წერილები-ნარკვევები,* თბილისი, 2008, გვ. 202-215.
75. საქართველო, ეპოქათა გასაყარი, *გ ზაჯვარედინზე. წერილები-ნარკვევები,* თბილისი, 2008, გვ. 216-225.
76. ხუროთმოძღვრება და მშენებლობა 1917-1920 წლების საქართველოში, *გ ზაჯვარედინზე. წერილები-ნარკვევები,* თბილისი, 2008, გვ. 226-239.
77. საქართველოს სამხატვრო აკადემია – მიზნები და იდეალები (1922-1928 წწ), *გ ზაჯვარედინზე. წერილები-ნარკვევები,* თბილისი, 2008, 240-249.
78. განათლებული ქართველობა და საბჭოეთი, *გ ზაჯვარედინზე. წერილები-ნარკვევები,* თბილისი, 2008, გვ. 250-291.
79. *გ ზაჯვარედინზე. წერილები, ნარკვევები,* თბილისი, 2008.
80. *მცხეთის წმ. ჯვრის ტაძარი,* თბილისი, 2008 *(ავტორთა ჯგუფთან ერთად).*
81. *ქართული ქრისტიანული ხელოვნება,* თბილისი, 2008 *(ავტორთა ჯგუფთან ერთად).*
82. *დავითგარეჯის მონასტრები, 1,* თბილისი, 2008 *(ავტორთა ჯგუფთან ერთად).*

83. *რეკომენდაციები ძეგლთა მოყვარულთათვის ანუ როგორ მოვეპყროთ ძეგლებს,* თბილისი, 2008 *(მ. დიდებულიძესთან ერთად).*
84. *Ancient Georgian Art,* Tbilisi, 2008 *(მ. დიდებულიძესთან ერთად).*
85. ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის ისტორიისთვის, *საქართველოს სიძველენი,* 13, 2009, გვ. 302-313.
86. *დავითგარეჯის მონასტრები,* 2, თბილისი, 2010 *(ავტორთა ჯგუფთან ერთად).*
87. XIX საუკუნის სახვითი ხელოვნების გაგებისათვის, *აკადემია,* 1, 2010, გვ. 4-24.
88. უახლესი ქართული ხელოვნების შესწავლისთვის, *აკადემია,* 2, 2011, გვ. 21-25.
89. უახლესი ქართული ხელოვნების შესწავლისთვის, *არს-გეორგიკა,* 2011.
90. კვლავ მოქვის ტაძრის ხუროთმოძღვრების შესახებ, *ცხუმ-აფხაზეთის მეცნიერებათა აკადემიის შრომები,* ტ. IV, 2012, გვ. 227-239.
91. სად იწყება და სად მთავრდება ძველი თბილისი, *ძველი ხელოვნება დღეს,* 2, 2012, გვ. 64-80.
92. ბაგრატის ტაძრის აღდგენის საკითხისათვის, *ძველი ხელოვნება დღეს,* 3, 2012, გვ. 81-82.
93. *მშენებელი ოსტატები შუა საუკუნეების საქართველოში,* თბილისი, 2012 *(ავტორთა ჯგუფთან ერთად).*
94. ბიჭვინტის ტაძრის ხუროთმოძღვრების მნიშვნელობისთვის, *საქართველოს სიძველენი,* N15, 2012, გვ. 144-155.
95. აწმყოსა და წარსულის გამზიარებელი (მანანა ანდრიაძის გახსენება), *მუსიკა, საქართველოს კომპოზიტროთა შემოქმედებითი კავშირი,* 2013.
96. ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიისათვის, *მეცნიერება და კულტურა,* ტ. I, 2013, გვ. 99-112.
97. კვლავ ბანას ტაძრის შესახებ, *საქართველოს სიძველენი,*16, 2013, გვ. 50-60.
98. საბერეების ეკლესიების ხუროთმოძღვრება, *ძველი ხელოვნება დღეს,* 4, 2013 გვ. 39-55.
99. ღირებულებათა რღვევის გამო, *გული გონიერი,* 5, 2013, გვ. 23-49.
100. კრებული, *დიდი ექვთიმე,* 2014, გვ. 144-154
101. კვლავ „უხერხული მემკვიდრეობის“ შესახებ, *აკადემია,* 3, 2013-2014, გვ. 5-25.
102. საკურთხევლისწინა ჯვრების რელიგიური მნიშვნელობისათვის, *საქართველოს სიძველენი,*17, 2014, გვ. 144-159.
103. დ. გაბაშვილი (ნატურმორტი ხოჭოთი), *არს-გეორგიკა,* 2014.
104. ძეგლთა კატეგორიების საკითხისათვის, Site listing and grading, Heritage Conservation Regional Netvork Jornal, Tbilisi, 2014.

105. *გზად ხელოვნებისკენ, საუბრები ხელოვნების ისტორიოგრაფიაზე,* თბილისი, 2015.
106. მხატვრული ფორმა, *აკადემია,* 4, 2015, გვ. 5-15.
107. ქართული „დარბაზისა“ და სატაძრო ხუროთმოძღვრების მიმართებისთვის, *საქართველოს სიძველენი,* 18, 2015, გვ. 25-34.
108. ხილული სინამდვილის გადმოცემისათვის, *არს-გეორგიკა,* 2015.
109. ქართული ხელოვნების გეოგრაფიისთვის, *ანალები,* 12, 2016, გვ. 68-79.
110. სახვითობის გზაზე, *თვალსაზრისი, გია ბუღაძე – 60,* თბილისი, 2016, გვ. 7-20.
111. ქართული სტილი და საზოგადოებრივი აზრი, კრებულში: *არქიტექტურა და იდენტობა: საეკლესიო მშენებლობა თბილისში (1801-1918),* თბილისი, 2016.
112. ნიკო ფიროსმანაშვილი და ქრისტიანული ტრადიცია, *გული გონიერი,*15, 2016, გვ. 185-207.
113. თბილისის არქიტექტურის ისტორიიდან, *აკადემია,* 5, 2016-2017, გვ. 43-61.
114. მოდით, ვიმსჯელოთ... (უახლესი არქიტექტურის შეფასების კრიტერიუმების გამო), *არს-გეორგიკა,* 2017.
115. ხუროთმოძღვრების დაცვა-აღდგენის საკითხისთვის, *აკადემია,* 6, 2017-2018, გვ. 5-41.
116. საბჭოური არქიტექტურის გაგებისთვის, *აკადემია,* 7, 2018-2019, გვ. 16-28.
117. კიდევ ერთხელ გელათური ხუროთმოძღვრების თაობაზე, *საქართველოს სიძველენი,* 22, 2019, გვ. 113-148.
118. თანამედროვე ხატწერის პრობლემები, *საქართველოს სიძველენი,* 22, 2019, გვ. 10-29.
119. თბილისის ბეთლემის ღვთისმშობლის ეკლესია, *საქართველოს სიძველენი,* 23, 2020, გვ. 157-200.
120. სახვითი ხელოვნება ალექსანდრე ქუთათელის რომანში „პირისპირ“, *ლიტერატურული ძიებანი,* XI, 2021, გვ. 208-226.
121. *ქართული ხუროთმოძღვრების საკითხები, უძველესი დროიდან XX საუკუნის ბოლომდე,* თბილისი, 2022.
122. *XX საუკუნის ქართული ხელოვნება და მისი ისტორიული კონტექსტი,* თბილისი, 2022.