

დიმიტრი თუმანიშვილი †

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია
გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრი

საბჭოური არქიტექტურის გაბეჯისთვის

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 გამათხველი არ გამოუჩნდეს, ან კიდევ ისეთი საცოდავი ნაცოდვილარი, ვილაცას მაინც არ შეექოს. საამისოდ საკმარისზე მეტი მიზეზი არსებობს – როგორც იტყვიან, სუბიექტურიც და ობიექტურიც. მხატვრულ შემოქმედებასთან მიმართებით შეიძლება, მაგ., გამოვყოთ – ასე დავარქვათ! – „შიდაესთეტიკური“ თუ „მხატვრული“ და „ესთეტიკურს-გარეთი“ გარემოებანი. პირველთაგანი მოცემული ნიმუშისთვის შესატყვისი კრიტერიუმების მიგნების და მათი ჯეროვნად მომარჯვება-მიყენების სირთულეა, მეორეთაგანი, ვისიც გნებავთ იმის, განსჯაზე მსოფლმხედველობრივ-რელიგიურ-პოლიტიკურ ანდა სოციალურ-პოლიტიკურ და ა.შ. ვითარებათა გარდუვალი ზემოქმედება. არის ისეთი ეპოქებიც თუ ისტორიული პირობებიც, 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 მადაკოვსკია, 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 რალაც დროს ეს „ტოტალიტარისტათვის“ უცხო, იქნებ, არც იყოს ხელოვანის მიერ განზრახ ჩადებული, მასში უნებურად, უშინაგანესი გრძნობა-გუმანის ძალით იყოს შექონილი¹ და ჩვენმიერი გააზრება ვერ იქნება გამართული თუ გამიზნულ წინააღმდეგო-

¹ ასეთი მგონია, მაგ., ვალ. სიდამონ-ერისთავის სურათები, რომელნიც ობიექტურად ან ტრაგიკუ-

ბასა და ალლოსმიერ მიუღებლობასაც ერთი მეორისგან ვერ განვასხვავებთ.

წინამდებარე მცირე ნარკვევში საუბარი ერთ კერძო შემთხვევაზე გვექნება, რომელიც, ასე მეჩვენება, საკმაოდ კარგად დაგვანახებს საბჭოურ-არასაბჭოურის ურთიერთმომართებას, იმ გზებს, რომლითაც შეიძლება და უკანასკნელს ბოლშევიზმის შიგნით გაეგრძელებინა არსებობა. მსჯელობა ჩვენში საბჭოთა ხანის აღმშენებლობის ერთი ყველაზე ცნობილი მაგალითის, სიმ. ჯანაშიას სახ. საქართველოს სახ. მუზეუმის ფასადის შესახებ ნარჩინართება – იგი 1926-1929 წლებში არქიტექტორმა ნიკოლაჲ სევეროვმა წააფარა ათწლეულით ადრე ამოყვანილსა და I მსოფლიო ომის, რევოლუციების და ა.შ. გამო დაუმთავრებლად დაგდებულ შენობას. ამ ნამუშევარზე ათწლეულების მანძილზე კარგის – თუ არა აღმატებულის! – მეტი არა გვესმის რა. მას უაღრესად დადებითად აფასებენ, თუგინდ, მისი მეგობარი და თანამოღვაწე გიორგი ჩუბინაშვილი² („... განხორციელებული სახით ეს ნაგებობა თბილისისა და მისი რუსთაველის პროსპექტის ერთი სამკაულთაგანია“); მომდევნო თაობების მკვლევარნი – ვახტანგ ბერიძე³ („დიდად

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

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

³ ქართული საბჭოთა არქიტექტურის ისტორია, *ქართული ხელოვნება*, 4, თბ., 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).

მნიშვნელოვანი ფაქტი საბჭოთა საქართველოს კულტურულ ცხოვრებაში და საყურადღებო ნაბიჯი ქართული საბჭოთა არქიტექტურის განვითარებაში“); ნოდარ ჯანბერიძე⁴ („... საქართველოს მუზეუმის ფასადის რეკონსტრუქცია გაცდა ერთი ნაგებობის მხატვრული სახის მოწესრიგება-მოგვარების ფარგლებს. ეს ეროვნული არქიტექტურის ძიების გზაზე პრინციპულად სწორი პოზიციის ნიმუში იყო“); თენგიზ კვიციანი⁵ („მუზეუმის შენობა 1920-ნი წლების მინურულის 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 მანია⁶ („ქვის მონუმენტური ფასადი... ეროვნული არქიტექტურული ფორმების ერთი უთვალსაჩინოესი მაგალითთაგანია“). თუ რას ემყარება ნიკ. სევეროვის მონაფიქრის ასეთი ერთსულოვანი ხედვა, ბ-ნი ვახტ. ბერიძის შემოდამონმებული შრომის ასეთი ამონარიდი დაგვანახებს: „არქიტექტორი ხელმძღვანელობდა... შენობის იდეური მხარის, მისი შინაარსის შესაბამისი ხუროთმოძღვრული სახის შექმნის აზრით. მნახველი თავიდანვე აღიქვამს შენობის მხატვრულ-იდეურ მხარეს: უპირველეს ყოვლისა, ეს – მუზეუმია, ერის დიდ კულტურულ განძთა საცავი... „[ყველაფერი მიზანშეწინილია], „სწორედ ამიტომ, აქ სავსებით გამართულია ქართული ხუროთმოძღვრული მოტივები, რომლებიც ყალბი ბუტაფორიის შთაბეჭდილებას კი არ ქმნიან, არამედ სავსებით გარკვეულ, გარეგნულ სპეციფიკურობას ანიჭებს შენობას... თვით ორნამენტული და ხუროთმოძღვრუ-

⁴ *ქართული საბჭოთა არქიტექტურა*, თბ., 1971, გვ. 83.

⁵ *Архитектура Советской Грузии*, М., 1984, გვ. 63-64.

⁶ *Architectural Walks of Old Tbilisi*, თბ., 2008, გვ. 168.

ლი დეტალები, თუმცა მათი წყარო ქართული ხუროთმოძღვრული მემკვიდრეობაა – დამოუკიდებლად შექმნილი, ანდა გადამუშავებული (გარდა არქივოლტების საპირეთა ჩუქურთმებისა)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-ნი წლებიდან XX საუკუნის ბოლო ათწლეულამდე, ქართველ მეცნიერებს კომუნისტურ-იდეოლოგიური ჩარჩოების შიგნით უწევდათ აზრის გამოხატვა – ხელოვნების შემსწავლელთათვის ეს ე.წ. „სოციალისტური რეალიზმის“ ფსევდოდოგმატების გათვალისწინების იძულებას ნიშნავდა, თუმცა სათქმელი მათ არსებრივად სხვა ჰქონდათ. ამ თითქმის რომ ჩიხიდან თავის დაღწევაში ქართველ ხელოვნებამცოდნეობას თავად „სოცრეალიზმის“ თეორიის ბუნდოვანება და არათანმიმდევრულობა „დაეხმარა“ – სახელდობრ, ერთდროულად სიახლის და „კლასიკური მემკვიდრეობის“ ფორმათა

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

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

მოშველიების, ზეეროვნულობისა და „ეროვნული ელფერის“ მოთხოვნა⁹.

ჩვენს მასწავლებლებს, ამდენად, თავისი შეხედულებების „სხვის ენაზე“ გადმოცემა მოუწიათ, რაც, ვეჭვობ, უკვე ართულებს და მერე და მერე, მოსალოდნელია კიდევ მეტად გაართულებს მათი ნათქვამის საზრისის ამოცნობას. არადა, არცთუ დიდი ჩაკვირება უნდა „მარქსისტული“ ჩენჩოს მოცილებას და, მაგალითებრ, იმის გაგებას, რომ გ. ჩუბინაშვილს სტალინური ფსევდოკლასიციზმისგან სრულებით განსხვავებული არქიტექტურა მიაჩნია სასურველად – ცოტათი გამარტივებით, „ესთეტიზირებული“, ცალმხრივი კონსტრუქტივისტობა-ფუნქციონალისტობისგან განთავისუფლებული „ინტერნაციონალური სტილი“. სხვას, აბა, რას შეიძლება ნიშნავდეს „ქართული არქიტექტურის გზებში“ ნათქვამი: „... თანამედროვე არქიტექტურას უნდა დაედოს, არ შეიძლება არ დაედოს, მოცულობითი მასების „კონსტრუქციული კოლოფი“. მათი განაწილებისა და საზოგადო ორგანიზაციის მხრივ, ამის ლოგიკური შედეგი, ბუნებრივია, სწორკუთხედი და კვადრატს მიახლოებული ფორმა... კომპოზიციური გადანწყვისას 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

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

და მათ მოსართავად“. ეს მაშინ, როდესაც სწორედ შემკულობა, კლასიციისტური თუ „ეროვნული“ ყაიდისა, ქცეულიყო XIX საუკუნის „ისტორიზმისა“ და 1930-50-ნი წლების არქიტექტორთა მთავარ საზრუნავად. საგულისხმოა გაკვრით ნათქვამიც: „აქვე, გარკვეულ შემთხვევებში მოიპოვებს მოქალაქეობის უფლებას თალიც...“¹⁰. ამ დროს კი, თაღედები, მგონი, ახლაც კი – არათუ იმხანად! – „ქართულობის“ ერთ უაშკარავეს მიმანიშნებლად მოგვევლინება ხოლმე. მოგვიანებით, ნიკ. სევეროვზე ზემომოყვანილ წერილში, „არქიტექტურულ ზედმეტობებთან“ (ე.ი. ნიშანდობლივ მორთვა-მოკაზმვასთან!) „ბრძოლისკენ“ ნიკ. ხრუშჩოვის მოწოდებამ შესაძლებლობა მისცა გ. ჩუბინაშვილს კიდევ უფრო მკვეთრად გამოეხატა თავისი დამოკიდებულება – თანამოსაგრე-მეგობრის 1920-1930-ნი წლების საკურორტო შენობების დასახასიათებლად ის ამბობს: „შექმნილია თანამედროვე ნაგებობები, გარეშე რაიმენაირი ახირებებისა, მაშინ გასავალი რომ ჰქონდათ – კონსტრუქტივიზმის მიმართულებით იქნება ეს, თუ მდიდარი, ნაირეროვანი ისტორიული მემკვიდრეობის ფორმათა გადმონერგვის კუთხით“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 მოხმარების) ურთიერთშესაბამისობას, დამწერთა თვალსაზრისი კი ბოლომდე მთელი იმჟამინდელი დავა-კამათის მთლიანობაშილა ხდება საცნაური, მაგ., რატომ წერს ვ. ბერიძე საქართველოს მუზეუმის შესახებ: აქ „არ არის უბრალოდ მოტივების

გამოყენება, რომელთა დანიშნულება უნდა ყოფილიყო შენობისათვის მაინცდამაინც „ქართული“ სახის მინიჭება – ყოველგვარი მიზანშეწონილების გარეშე“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 შემოვაფცქვანათ, იმიტომაც, რომ სხვა დროა, სხვა სიხარულით და სანუხარით; რომ სხვა კითხვების პირისპირ დავდექით; რომ ერთიანად თავს-მოსხვეული 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 გამორკვევასლა 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 ავ-

¹⁰ Г. Н. Чубинашвили, Пути... გვ. 34.

¹¹ Г. Н. Чубинашвили, Николай Павлович Северов... გვ. 130.

¹² ვ. ბერიძე, ქართული საბჭოთა... გვ. 98.

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

¹³ Г. Н. Чубинашвили, *Николай Павлович Северов...* გვ. 128.

¹⁴ მომყავს ნაშრომიდან: ვ. ბერიძე, *ქართული საბჭოთა... გვ. 97.*

ამრიგად, ცალსახაა: ფასადის „ქართულობა“, სულ ცოტა, დამკვეთთა მხრიდან ცნობიერი არჩევანია და ის სათქმელი, რომელზედაც ბ-ნი ვახტ. ბერიძე მისი დახასიათებისას გვესაუბრება, შეიძლება ითქვას – „კონცეფტუალური“. ამას გარდა, ის, ასე ჩანს, იმხანად მოქმედი კომისიის განაფიქრი არის. ამაში გასაკვირი ნამდვილად არაფერი იქნებოდა, რომ არა ორი სხვა პუბლიკაცია. პირველში ჯერ ვეცნობით ცნობილი პოეტის კოტე მაცაშვილის აზრს: „... საქართველოს მუზეუმის როგორც თვით შენობა, ისე მისი სტილი უნდა სახავდეს ჩვენს კულტურას“; შემდეგ კი გ. ჩუბინაშვილის გამოსვლაა მოყვანილი: – ის ბრძანებს, „ეხლა, როდესაც პირობები შეიცვალნენ... ჩვენ არ შეგვიძლიან დაწყობილი (sic!) შენობა ისე [ე.ი. „სპარსულ სტილში“. დ.თ.] დავამთავროთ, როგორც იყო განზრახული“-ო; არც ის ეგებისო, რომელიმე ძველი სტილი 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 ქართულ ეროვნულ ხუროთმოძღვრებაში ასახულ გზების მიხედვით“. ეს ნაწყვეტები არაფრით ეწინააღმდეგება ალ. ჯანელიძისა და, მეტადრე, გ. ჩუბინაშვილის შემომოყვანილ 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 ამოღებული¹⁵, ბოლო კი ამავე სხდო-

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

მის რეზოლუციიდან¹⁶: ასე რომ, რასაც გ. ჩუბინაშვილი და ალ. ჯანელიძე ბრძანებენ, უტყუარად ხელოვანთა მიმართ წაყენებული, მათ მიერ გასააზრებელი მოთხოვნაა, თან კი არა 1923 წელს, ე.ი. გასაბჭოების შემდგომ, 1920-ს, ჯერაც დამოუკიდებელ საქართველოში ჩამოყალიბებული...

ამონარიდთა ურთიერთშეჯერებით, რაიმე-გვარი ჩაძიება-ჩაკირკიტების გარეშე, თავისთავად, რამდენიმე რამ შეიძლება დავასკვნათ. ჯერ ერთი, კერძოდ საქართველოს მუზეუმის და, ალბათ, უფრო ფართოდაც, არქიტექტურის განაზრება, რასაც ჩვენ 1920-ნი წლებისად ვიცნობთ და საბჭოურ ხანას ვუკავშირებთ, საქართველოს დემოკრატიული რესპუბლიკის არსებობისასვე სავსებით დასრულებული სახით არსებულა და რაიმე შესამჩნევი ცვლილებების გარეშე „გადმოსულა“ მართლაცდა სხვა ისტორიულ ეპოქაში. სხვათა შორის, საგულისხმოა, რომ ალ. ჯანელიძესთან გამოკრთის „ქართული სტილის“ ცნება, რომელსაც ვერასდროს გუობდა გ. ჩუბინაშვილი (და მის კვალად სხვა ქართველი ხელოვნების ისტორიკოსებიც) და რომელიც არც 1920 წლის 14 მარტის შეკრების ოქმში ჩანს და არც – რაც კიდევ უფრო საყურადღებოა – მის მიმყოფ 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, თუმცა საცნობად-თავისებური ხელოვნებისა (ასეთივე სულისკვეთებისაა, მოგეხსენებათ, დავით კაკაბაძის თეორიული ნააზრევიც) უფრო ახლობელი და მისაღები იყო, ვიდრე სწავლულთათვის.

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

უკანასკნელნი, როგორც ეტყობა, უფრო ხელმოსაჭიდ, თვალთ დასანახ ფორმის-მიერ მოდელს ეტანებოდნენ, უფრო იოლად აღსაწერსა და მოსამარჯვებელს; ამისვე მონაბაა, ალბათ, ივანე ჯავახიშვილის ცნობილი მოხსენება¹⁷, თუმცა მისი განსჯითი კილო და კვლევა-ძიებაზე, წარსულში მუდმივისა და გამოსაყენებელის დაძებნაზე აღებული გეზი სრულებით სხვაა, ვიდრე ის ხელალებით წამოსროლილი განცხადებები, რაც ეროვნულობის დამკვიდრების სახელით კეთდებოდა ზოგჯერ 1921 წლამდე და ჭარბობდა მის მერე.

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

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

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

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

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

შემოდგომით და იმიტომღა არ გახსნილა,
რომ შენობა უმაღვე ვერ დაუცალეს, 1921
წლის თებერვლის აქეთ კი თავიდან მოუხ-
დათ ხელისუფლების (უკვე ბოლშევიკურის)
დათანხმება და დასტურის მოპოვება, რა-
საც ერთი წელი მოუწია¹⁹. რა თქმა უნდა,
ხელისუფალნი სიამოვნებით მიიწერდნენ
ამ და სხვა – სხვათა გარჯით და წვალებით
შესრულებულ, – საქმეებს და ყოველივეს
ახალი, მუშურ-გლესურ-სოციალისტური
სახელმწიფოსა და წყობის მიღწევებს მიათ-
ვლიდნენ, თავის მოსაწონადაც ექნებოდათ
და ნიშნის მოსაგებადაც. ნუთუ კულტურო-
სანი ქართველები ამას წინდანი ვერ ხვდე-
ბოდნენ? იქნებ არცა, უფრო მოსალოდნელი
კია, რომ მათი გათვლაც ეს იყო. ზემოთ ით-
ქვა, რომ ზოგჯერ ხდებოდა იმწამიერ-იდე-
ოლოგიური სიტყვარის გამოყენება საზო-
გადოების ყურამდე თავისის მისატანად.
თუ მეტად არა, არცთუ ნაკლებად ითქმის ეს
რაგინდარა წამოწყებაზეც – რისიმე დაწყე-
ბის, გახსნის, მონყობის მოსურნე უნდა და-
ლოდებოდა, როდის „წამოუბერავდა“ მისი
განზრახვისთვის სახარბილო „სიო“ მთ-
ლიანობაში პარტიულ-კომუნისტურ იდე-
ოლოგიასა თუ რომელისამე დიდმოხელის
გუნებ-განწყობაში. არქიტექტურასთან მი-
მართებით მხედველობაში უნდა მივიღოთ
იმდროინდელი „საარქიტექტურო პოლიტი-
კის“ პარადოქსი: ერთი მხრივ, 1920-ან წლებ-
ში, უპირატესად, „ახალი“, ფუნქციონალის-
ტურ-კონსტრუქტივისტული მიმართულება
ბატონობდა, საბჭოთა კავშირშიც ისეთივე
კოლექტივისტურ-ფსევდოოპტიმისტური,
როგორც სხვაგან (გერმანიაში, საფრანგეთ-
ში...) და, სხვათა შორის, როგორც მისი მო-
ნაცვლე „სტალინური ამპირი“.

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

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

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 დართვით²⁰ და რომელთა ხორცშესხმის ყველაზე წარმატებულ მაგალითთაგანი საქართველოში იმავე ნიკ. სევეროვის ზოგიერთი ნამუშევარია) დიდ წინააღმდეგობას ვერ ნაანყდებოდა. თანადროულად არაერთხელ გაცხადებულა ეროვნული სახის, „ქართული სტილის“ გამოკვეთის საჭიროებაც – არსებობს, მაგ., თბილისის აღმასრულებელი კომიტეტის 1926 წლის დადგენილება, რომელსაც ვახტ. ბერიძე „სრულიად ფანტასტიკურს“ უწოდებს, ყველა ახალი შენობის „ქართული სამოქალაქო არქიტექტურის სტილზე“ აშენებისა და არსებული ფასადების „ქართულ სტილზე“ გადაკეთების შესახებ²¹. 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 დანესბულებთან ერთად, საუკეთესოდ ათვალსაჩინოებდა (ადგილობრივ მკვიდრთათვისაცა და – იქნებ უპირველესად – უცხოელთათვისაც) მტკიცებას, საბჭოთა კავშირის შემადგენლობაში „მოკავშირე რესპუბლიკები“ ნებაყოფლობით არიანო შესული.

²⁰ Г. Н. Чубинашвили, Пути... Вопросы... გვ. 32-33.

²¹ ვ. ბერიძე, მოგონებები... გვ. 187.

როგორც უნდა იყოს, არქიტექტურასაც უწევდა და მის პრაქტიკოსთა თუ თეორეტიკოსებსაც, რამენაირად მოქცეულიყვნენ საბჭოური ცხოვრების კალატოპში, თუკი რისამე მიღწევა ან სულაც გადარჩენა ენადათ. ამის საზღაური სხვადასხვა შეიძლება ყოფილიყო – რაიმე „ლონისძიებაში“ მონაწილეობა, თხზულებაში „მარქსიზმის კლასიკოსთა“ ციტატის გარევა ან – ვისიმე ან რისიმე დავინყება... რატომ შეიძლება 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 დანესებულებების 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 დავუნუნოთ მოქმედება, არკი მგონია, ასე შეუძლებელი იყოს გაფუგოთ და თანავეუგრძნოთ...

დასაბოლოოვებლად, აი, როგორი საკითხი მოვიტოვე: „შინაარსის“ წილისა ხუროთმოძღვრებაში. ზემოთ დავინახეთ, რომ საქართველოს მუზეუმის ფასადი სავსებით ცხადს რასმე „გველაპარაკება“, კერძოდ კი, საქართველოს თვითმყოფადობაზე, მის დიდ წარსულსა და აწმყოსთან მის განუყოფლობაზე „გვიყვება“. რა არის ეს – გამონაკლისი თუ ეს ჩვეულებრივი ამბავია, გადმოგვცემს თუ არა ხუროთმოძღვრება ამბებს და იდეებს, არის თუ არა იგი, როგორც ჰანს ზედლმადრი 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 საუნეცებელი გაგვიცხადოს? რას იძლევა ამაში გასარკვევად საქართველოს მუზეუმის „არქიტექტურული ისტორია“?

ალბათ, დავრწმუნდით, რომ 1920-სა და მომდევნო წლებში საქართველოს მუზეუმის მესვეურნი და, საერთოდ, ქართული საზოგადოების თავკაცი მუზეუმის გარე იერს მანამდე არსებული, კ. ტატიშჩევ-მ. ნეპრინცევის „სპარსულ“ სტილიზაციასთან დაპირისპირებითა და დაპირისპირებაში სახავენ. მათ თვალში წინანდელი ხუროთმოძღვრების ელემენტთა რაგვარობა, მათი ირანული მიზგითიდან კი არა, ქართული ტაძრებიდან მოსესხება ქვეყნის დღევანდელი ეროვნული ვინაობის, ეროვნული მყოფობის თვით-გაცხადება და თვით-დადასტურებაა. ამდენად, სამომავლოდ სასურველი სათქმელი მანამდელთან ერთგვარი შეკამათებაცაა. ისმის კითხვა: განზრახვისებრ შესრულების შემთხვევაში, რას „იტყოდა“ შენობა? ზოგადად – და სავსებით დამაჯერებლადაც! – პასუხი ამ შეკითხვაზე ნახევარი საუკუნის წინ ბ-მა ვახტ. ბერიძემ გასცა: „თბილისს, როგორც „რუსული აღმოსავლეთის“ ერთ-ერთ ცენტრს, ასეთ ორიენტალურ ეგზოტიკას, ასეთ „აღმოსავლურ კოლორიტს“ ახვევდნენ თავს“-ო²². მაგრამ ნიშანდობლივ ამ ნაგებობასაც რაღაც საკუთარი ხომ უნდა ეუნეცებინა (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 განსათავსებლად 1911 წელს დანგრეული, ის როგორც ირკვევა, საბოლოო სახით 1880

²² ვ. ბერიძე, *თბილისის ხუროთმოძღვრება*, ტ. II, თბ., 1963, გვ. 61.

წლისთვის ჩამოყალიბდა²³. მომცრო ნაგებობის სამნაწილიანი ქუჩისპირა (ახლანდელი შოთა რუსთველის გამზირისკენ მიმართული) ფასადი შვერილი, სამლიობიანი შუა ნაწილითა და თითოლიობიანი გვერდითა ფრთებით, საკმაოდ სადაა. ქვედა „ნეორენესანსულ“ სართულზე (თაღოვანი სარკმლებით შუაში და თითო სწორკუთხათი აქეთიქით), ნეოკლასიციკლური მეორეა „შემოდგმული“; უკანასკნელზე ჩნდება შენობის გამომარჩევი ნაკვთი – ორსვეტიანი პორტიკი ფრონტონითა და გვერდებზე კორინთული პილასტრებით – იგია, უთუოდ, წარმართველი და მთლიანობაში ფასადის „კლასიციკლურად“ წარმომჩენიც²⁴. რატომაა აქ გამოყენებული მაინცდამაინც ანტიკური წარმომავლობის ფორმები? პირველი, რაც გეფიქრება, იმხანად ეს სამუზეუმოდ ერთი ყველაზე მიღებული ფორმატონაკრები არი-

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 გამოიკვამა შემდეგი: მშენებლობა ორჯერად უწარმოებიათ – ჯერ, 1860-ან წლებში სწორედაც ალ. ზალცმანმა ერთსართულიანი სახლი ააშენა, 10-ოდ წლის მერე კი ლეოპოლდ ბილფელდმა მეორე სართული დაადგა (იხ.: თ. გერსამია, *ძველი თბილისი* [ვ. ბერიძის წინასიტყვაობით!], თბ., 1984, შენ. 164; ეს აზრი გაიზიარა მ. მანიაშ – იხ.: „*ვეროპელი არქიტექტორები თბილისში*“, თბ., 2006, გვ. 26; „*გერმანელი არქიტექტორები თბილისში*“, თბ., 2018, გვ. 96). ჩვენთვის ამჯერად საბოლოო იერს აქვს მნიშვნელობა, მით უმეტეს, რომ მთელი ეს ხანი მუზეუმის გამძლოლი – და, სავარაუდოდ, მშენებლობის საქმეთა გადამწყვეტიც, – გუსტავ რადდე გახლდათ და ამ მოვლენათა მიღმა მისი ნებაცაა საგულვებელი.

²⁴ ამგვარივეა ზოგადი გადანყვეტა 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 „კლასიციკლური“ თუ „ამპირული“ სვეტნარი მეორე სართულზე ჩნდება.

სო – გაგახსენდებათ კ. ფრ. შინკელის ძველი მუზეუმი ბერლინში ანდა რ. სმორკის ბრიტანეთის მუზეუმი ლონდონში. მაგრამ ახლა უკვე დანამდვილებით ვიცით, რომ ამგვარ გადაწყვეტას წინ არჩევანი უსწრებდა – ქ-მა მაია მანია მიაკვლია XIX საუკუნის ტფილისსა და მთლიანობაში სამხრეთ თუ ჩრდილოეთ კავკასიაში ერთი ყველაზე გავლენიანი არქიტექტორის, ოტტო იაკობ სიმონსონის წინადადებას (1868 წ.), მუზეუმს ნეოგოთური ან კიდევ ნეობაროკული იერი ჰქონოდა²⁵.

ამდენად, ჯერ „მოკლასიცისტო“, მერე და მერე კი კლასიცისტური გარეგნობის მქონე მუზეუმის გამორჩევა ხელმძღვანელთა (იქნებ, ხელისუფალთაც) მხრიდან მათთვის მისაღები და არმისაღები არქიტექტურის თაობაზე გარკვეულ წარმოდგენას უნდა გულისხმობდეს და ნათელია: ისინი ალალბედზე კი არ დათანხმდნენ სწორედ რომ კლასიკურ ფორმათამეტყველებას, არამედ ნიშანდობლივ ასეთ ფორმას მიანიჭეს უპირატესობა. თუ რატომ, ჩემი აზრით, მუზეუმის 1881 წელს ავსტრიელი ცოლ-ქმრის, ფრანც ზიმმისა და მარიე მაიერის შესრულებული მოხატულობა გვიმხელს – აქ გამოუსახავთ წმმ. მეფენი დავით აღმაშენებელი და თამარი, შემდგომ – „ნოე რგავს ვაზს“, „პრომოთეს დატირება“, „არგონავტები კოლხეთში“, „მედეა და იასონი ჰერაკლეს ტაძარში“, „ამორძალები“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,

²⁵ მ. მანია, *გერმანელი...* გვ. 62 (პროექტის ასახულობანი – გვ. 67).

²⁶ ნ. ჭოლოშვილი, *გერმანელი მხატვრები და ქართული კულტურა, ძველი ხელოვნება დღეს*, 2, 2017, გვ. 26 (შდრ.: მ. მანია, *გერმანელი...* გვ. 96).

უცაბედად მოხდაო. სხვა თუ არაფერი, აკად. მ. ბროსეს 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 დამთვალერებელს კი არა, გამვლელ-გამომვლელთაც ამცნობდა: „კავკასიას წარსული ჰელენიზმთან კი არა, 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 რედარდ ქიპლინგმა ბრძანა თავის ფრიად შთამბეჭდავ ლექსში – აღმოსავლეთი აღმოსავლეთი არის, დასავლეთი დასავლეთი და ისინი ვერ შეიყრებიანო; გეგონება, ჩვენი და ევროპელების ერთი მთავარი გამაერთიანებელი, ქრისტიანობა, რაინის, თემზას, გინდაც, არნოს ნაპირებზე აღმოცენებულიყოს; გეგონება, არ ვიცოდეთ, „არაბული“ მედიცინა და ასტრონომია, ევროპაშიც შელწეული და ჩვენშიც, სირიელების ნათარგმნი, ბერძნულ-რომაული წიგნებიდან რომ მოდის... ერთი რამ კი ცხადია: „დასავლელეები“, რუსებიც და ევროპელე-

ბიც ჩვენში უმთავრესად აღმოსავლეთს ამჩნევენ – ამის მონობაა მიხაილ ლერმონტოვის ლექსები თუ ფრიდრიხ ბოდენშტედტის ჩანაწერები, ის, თუნდაც, პოეტრ ჩაიკოვსკიმ ჩვენებური „მზე შინა და მზე გარეთა“ თავის „მაკნატუნაში“ არაბულ ცეკვად რომ გადააქცია... ნათელია ისიც, რომ მიუხედავად ჩვენში, დავუშვათ, ირანული პოეზიისადმი 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 „მე-აღმოსავლეთენიც“ – რომელნიც ისევე გვყოლია, როგორც „მე-დასავლეთენი“), რამდენადაც ვიცით, არასოდეს უიგივებდნენ თავს აღმოსავლელთ, სულერთია, წარმართებს, ზოროასტრელებს თუ მუსლიმებს, ისევე როგორც საერთოდაც არავის უიგივებდნენ²⁷. 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 – „ქართულს“ იტყოდნენ) მუზეუმი იდგება, ხოლო მისი ხუროთმოძღვრება მხილველის ფიქრს აღარც ჰეღლინთა მონათხრობისკენ წაიყვანს, აღარც ისლამურ-ორიენტალურ წიაღში, არამედ პირს საქართველოს ნამყოსკენ მიაბრუნებინებს მას...

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

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

ეროვნულ-კულტურულად მნიშვნელოვნად მიჩნეული საქმის გამოგრძელებას სავსებით შეცვლილსა და ამკარად არასახარბიელო გარემოებებში. ადრე დაწყებულის უშუალო დასრულება-დაგვირგვინების მაგალითები, სხვათა შორის, შეიძლება სხვაც ვნახოთ. განსაკუთრებული თვალნათლიობით ამას, იქნებ, ქართულ მუსიკაზე დაკვირვება აჩინს. 1923 წლის 9 აგვისტოს დამთავრებულსა და პირველად ამავე წლის 19 დეკემბერს შესრულებულ „დაისის“ წერას ზაქ. ფალიაშვილი, როგორც ირკვევა, 1919-ში შესდგომია²⁸. რასაკვირველია, ადრევე მოჰკიდებდა ხელს, უეჭველად, თავის გმირულ-პატრიოტულ „ლეილას“, 1922 წელს წარმოდგენილს, ვიქ. დოლიძეც²⁹. იმაშიც ვრწმუნდებით, რომ კიდევ და კიდევ უნდა

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

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

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

მეორე მხრივ, ცხადია, რომ ჯერ კავკასიის, შემდგომ კი საქართველოს მუზეუმის არქიტექტურა, თავად მისი ფორმები საკმაოდ ცხადი საზრისის მატარებელია. ვ. ბერიძის შემოქმედებითი შეფასებიდანაც ჩანს, აკი, 1920-ნი 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 „ნაკითხვა“ მხოლოდ XIX საუკუნის ისტორიზმის კვალად იყო შესაძლებელი, სადაც – XVIII საუკუნიდან მოყოლებული – ამა თუ იმ ნაკრებს ფორმებისას „მიეზმოდა“ ესა თუ ის პოლიტიკური, რელიგიური თუ ეროვნული შინაარსი. ამასთან, კვლავ სარკვევი რჩება, ყველა შემთხვევაში თუ გვაქვს საგანგებო განაზრახი და საზოგადოების რაოდენ ფართო შრე იყო დაუფლებული ხუროთმოძღვრების ენის „ამოცნობას“.

Dimitri Tumanishvili †

Apollon Kutateladze Tbilisi State Academy of Art

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

At the Origins of the Soviet Georgian Architecture

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

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