

დიმიტრი თუმანიშვილი

სტილის საკითხი ქართულ ხელოვნებათმცოდნეობაში

თანამედროვე ხელოვნებათმცოდნეობის, ვითარცა დამოუკიდებელი კვლევითი დარგის დაფუძნება ეპოქის სტილის ცნების დამკვიდრება-დამუშავებითა და სტილის ანალიზის ხერხების დახვეწით მიიხდა — ეს დებულება არავისთვის არის საკამათო. მიუხედავად ამისა, „სტილის“ კატეგორია დღეს-დღეობით ხელოვნების მრავალი ისტორიკოსისათვის არის საეჭვო. ავსტრიელი მკვლევარი გ. ბრუხერი 1985 წელს დასტამბულ თავის წიგნში ბრძანებს: სტილის შესახებ კითხვა ახლა იშვიათად თუ ისმის, მას „ხშირად ისე მოძველებულად მიიჩნევენ, რომ მის მიმართ თვალსაზრისის გამომუშავებაც აღარ ითვლება საჭიროდ“-ო. და ეს მაშინ, როდესაც თვით ეს სიტყვაცა და მასზე აგებული ისტორიული კატეგორიები კვლავაც მეტად გავრცელებულია — საკმარისია გადავხედოთ თუნდაც ხელოვნების ისტორიის მრავალრიცხოვან ზოგად მიმოხილვებს.

რა არის „სტილის“ ცნებისადმი უნდობლობისა და მისი უკუგდების მიზეზი? როგორც წესი, შიში იმისა, რომ ნებისმიერი სახელდება — მაგ. „ბაროკო“, „კლასიციზმი“ და ა. შ. გააერთგვაროვნებს და გააერთმნიშვნელოვანებს ყველაფერს მისით მოცულს. ერთი სახელწოდება, ასე ფიქრობენ, ერთნაირობას გულისხმობს: „სტილი — უნიფორმა“, სხარტად აყალიბებს ამ შეხედულებას ერთგან სერ ე. გომბრიხი. აქედან გამომდინარე კი, ისინი, ვინც უმთავრესად ამა თუ იმ დროისა თუ ქვეყნის მხატვრული შემოქმედების მახასიათებელ ნიშნებს

ეძიებენ, ინდივიდუალურისა და, ძაძასადაძე, საკუთოიკ თეო-
ქმედებითის უგულვებელისმყოფელნი ჰკონიათ. ამის მაგივრად,
აკთავაზობენ „სტილისა“ და მისი შეშვეობით „სტილის ეპო-
ქათა ხელოვნების ისტორიის“ კრიტიკოსები, უნდა ვიკვლიოთ
სტილი, როგორც მხოლოდ და მხოლოდ ინდივიდუალური ხე-
დვა-განადის გამომხატველი (ი. ფონ შლოსერი, კ. ბადტი),
ანდა ამბობენ — რაც, კაცმა რომ თქვას, თითქმის იგივეა —
ნაირგვარი ჯგუფობრივი თუ ისევ და ისევ ინდივიდუალური
ტენდენცია-მიდრეკილებების თანადროული შემსჭვალვა-დაპი-
რისპირება არისო შესასწავლი (პ. გ. ევერსი, ი. ა. შმოლ-აი-
ზენერტი, მ. გოზენბრუხი, ვ. პინდერი და სხვანი). ის რაც
საერთო აქვთ ერთი რომელიმე დროისა და ალაგის ხელოვანთ,
მათთვის წინამორბედთაგან ნაანდერძევი ფორმები და პროფე-
სიული ჩვევებია, რომელნიც მათ, უკეთუ ისინი შემოქმედთა
შორის ხსენებად ღირან, უნდა გადაასხვაფერონ ანდა. იგებ ეს
საუკეთესო იყოს, სულაც უარჰყონ. ამგვარად, ხელოვნების ის-
ტორია განცალკევებული პიროვნებების ნაღაწის შემთხვევი-
თი ერთობლიობა ან კიდევ მათი სხვათა დანატოკართან ჭი-
დილის მოთხრობა ყოფილა.

ჯერჯერობით ნურაფერს ვიტყვიოთ ისტორიის ამგვარი
გაგების შესახებ და ის გაჯარკვიოთ, რამ წარმოშვა ასეთი
წინააღმდეგობა XIX—XX საუკუნეების მიჯნის, ოღეს უკვე
„კლასიკურ“ ხელოვნებათმცოდნეობასა, და დღეანდღელ შეც-
ნირთა დიდ ნაწილს შორის. ვრცლათ ამაზე საუბარი უთუოდ
შორს წაგვიყვანდა, შევჩირდეთ მის შემაპირობებელ მხოლოდ
ერთ, ყველაზე თვალსაჩინოსა და, როგორც ეტყობა, მეტად
არსებით გარემოებაზე. საქმი ისაა, რომ სიტყვა „სტილი“ სულ
ოოქა სამი, განსხვავებული მოკულობის მქონე საზრისის მა-
ჩარებლად შეიძლება შეგვხვდეს (ამის სათავეს თვით ევრო-
პული ხელოვნების ისტორიის „მამებთან“, ჯ. ვაზარისა და
ი. ი. ვინკელმანთან ვპოულობთ). ა) სტილი პიროვნების თვი-
სობაა, მისი ხოლწერა და ა. შ. (აქედან ცნობილი გამონათქვა-
მი — „სტილი-ადამიანია“); ბ) სტილი ელემენტებისა და ფორ-
მებისაგან შემდგარი მთელია; ასე მაგ., „გუთური სტილის ჩა-
ძარს“ შეისრული თაღები, დიდი, ვიტრაჟებით შევსებული სარ-
კმობი, კონტრფორსები და სხვა ამგვარი ელემენტები ექნე-

ბა, „ქართული სტილი“ თაღელების, ფართო საპირეებში სას-
 მული თაღოვანი კარ-სარკმლების, მოდაბლო, დიდსვეტისთა-
 ვიანი საბრჯენების, ლილვოვანი თაღნარების, ჩუქურთმის გარ-...
 კვეული სახეების და ა. შ. ერთობლიობას შეადგენს. სტილის
 ასეთნაირი გააზრება ძალზე ფეხმოკიდებული იყო, რასაც
 XIX საუკუნის ე. წ. „ისტორიზმი“ განსაზღვრავდა — მაშინ
 ხომ წარსულს „სტილების“ მოშველიებით აშენებდნენ, ეს კი
 გულისხმობდა ერთგვარი „გასაშუალოებული“ მოდელების არ-
 სებობას, რათა ყველას შესძლებოდა მათი სურვილისა და მო-
 თხოვნილებისამებრ გამოყენება. გ) „სტილი“ აღნიშნავს რაო-
 დენ გნებავთ მსხვაობარი ელემენტებისა და ფორმების შეერ-
 თების ზოგად წესს, შინაგან კანონზომიერებას. ასე ესმოდათ
 სტილი პირველ ყოვლისა ა. რიგლსა და ჰ. ვიოლფლინს. რაკი
 სწორედ მათ „ბრალდებით“ მხატვრული ეპოქების გაერთუ-
 როვნება და გაცალსახება, აქ ორიოდ სიტყვა მათ თეორიათა
 საფუძველზე საგანგებოდ უნდა ითქვას. ა. რიგლთან იგი პირ-
 ელად („სტილის საკითხები“, 1893 წ.) სიბრტყეზე გამოსა-
 ხულების მიმართებებს დაერქვა. მოგვიანებით (იხ. განსაკუთ-
 რებით „გვიანრომაული მხატვრული ინდუსტრია“, 1901 წ.)
 ა. რიგლი უფრო მეტად რეალურ სივრცეში მოცულობათა
 სიბრტყესთან შეფარდებასა და სასურათო სიბრტყეზე ილუ-
 ზორული სივრცის დასახვა-არდასახვას სწავლობდა და ამის
 შესაბამისად გამოჰყოფდა დიდ მხატვრულ-ისტორიულ ეპო-
 ქებს (ძველ-აღმოსავლური, კლასიკურ-ბერძნული, გვიანრო-
 მაულ-ადრექრისტიანული). ასეთი მიდგომა იქნება ცალმხრი-
 ვი იყოს, ხელოვნების სახეცვლის საფუძველად უპიროვნო
 „Kunstwollen“ (მხატვრული ნების) პოსტულირება იქნებ მარ-
 თლაც ზომაზე მეტად ახშობდეს პიროვნებისეულ საწყისს,
 ხოლო არც იმას უშლის რამე, ა. რიგლის მიერ აღწერილი
 სივრცის სტრუქტურები (რაგინდ იყოს შემოწმებულ-შესწო-
 რებული) ინდივიდუალური შემოქმედების საზოგადო პირობად
 გავიგოთ — ასე მოიქცნენ, მაგალითებრ, მომდევნო თაობის
 ისეთი მეცნიერები, როგორცაა მ. დვორჟაკი და დ. ფრეი.

უფრო მრავალისმომცველია ჰ. ვიოლფლინის კონცეფცია.
 მისი აზრით, მხატვრულ ფორმაში შესაძლო არის ამოვიცნოთ
 ოსტატისა და ქვეყნის ხელოვნების ნიშან-თვისებანი (რაც

ჩვეულებრივ „შინაარსობრივად“ მიჩნეულ ძხარეებსაც გულისხმობს — გარკვეულ წარმოდგენას მშვენიერებაზე, ჯეროვანზე და სხვ.) და ამავე დროს იმგვარი ნიშნებიც, რომელნიც სახვით ხელოვნებათა ნაწარმოების გაცილებით ფართო წრეს მოიცავს. მისი მსჯელობისამებრ, ისინი შეიძლება ვნახოთ მეტ-ნაკლებად ერთგვაროვანი კულტურული წრის (მაგ. XV—XVII საუკუნეთა ევროპა: იტალია, გერმანია, ნიდერლანდები, ნაკლებად — საფრანგეთი და ესპანეთი) ერთი ისტორიული პერიოდის ყველა ნაწარმოებში. კიდევ მეტი, ეს თვისებანი კანონზომიერად მეორდება განსხვავებული მხატვრული სისტემების განვითარებისას და, ამდენად, ფორმის სახე(ავლილების კანონზომიერი საფეხურებია და ამასთან — მისი ზოგადი ტიპებიც. ჰ. ვიოლფლინმა, როგორც ცნობილია, გამოჰყო ამგვარი ნიშნების ორი ჯგუფი, რომელთაგან ერთი „კლასიკურ“ ფორმას ეკუთვნის, მეორე კი — „ბაროკულს“. რომელიმე ერთი მხატვრული სისტემის თვითგანვითარების მსვლელობისათვის ესენი მეორე და მესამე საფეხურებია, პირველი, ამ დიდი შვეიცარიელ-გერმანელი სწავლულის მოსაზრებით, იანებით ვერ გამოითქმის, რაკი იქ ჩამოყალიბებული არაფერია. ამჯერად არც იმაზე მსჯელობას მოვყვებით, რა სირთულეები ახლავს ჰ. ვიოლფლინის თეორიას, ჩვენთვის ერთია საყურადღებო — აქ ა. რიგლის თვალსაზრისზე მეტადაც კი იგულისხმება — და მრავალგზის პირდაპირაცაა ნათქვამი — რომ „კლასიკური“ და „ბაროკული“ ან, ვთქვათ, მათი შესაბამისი „ხაზობრივი“ და „ცხოველხატული“, ანდა „ტექტონიკური“ და „ატექტონიკური“ უზოგადესი წანამძღვრებია, რომელთა განხორციელება ათასგვარად შეიძლება და უნდა მოხდეს კიდევ.

თანამედროვე ხელოვნებათმცოდნეობაში შექმნილი მდგომარეობის თავისებურება და სიძნელე ისაა, რომ სტილის ეს სამგვარი გაგება უფრო ხშირად არ არის ზოლმე გათვალისწინებული. ამიტომ, ის მკვლევარი, ვისთვისაც „სტილი“ ინდივიდუალური შემოქმედების სისავსეს აღნიშნავს, მთელი მისი ფორმისეულ-მსოფლმხედველობრივ-ემოციური თავისებურებებით, ცხადია, ამასვე ითხოვს „ეპოქის სტილისაგან“ და მართალიცაა იმის მტკიცებისას, ასეთი რამ შეუძლებე-

ლიაო. ისინი, ვინც „სტილს“ ელემენტთა გას-
საზღვრულ კრებულს არქმევენ, რასაკვირ-
ველია, ასეთ ერთსახოვნებას ვერსად და
ვერასდროს დაადასტურებენ. ამას ისიც ემატე-
ბა, რომ კამათი ძალზე ხშირად ამა თუ იმ მკვლევრის ფილო-
სოფიურ ამოსაგაღს ეხება ხოლმე (რაც, თავისთავად, თქმა არ
უნდა, საგულისხმოა) და არა მის სახელოვნებათმცოდნეო შე-
დეგსა და ღირებულებას. ხოლო დასკვნა, რომ მავანის აზრი
მარტო იმიტომაა მიუღებელი, რომ იგი, მაგალითისათვის,
გ. ფ. ჰეგელს ემყარება, ანდა რომანტიზმს, ანდა კათოლი-
ციზმს ან კიდევ სხვას რასმე, საეჭვოა საკმარისად დასაბუთე-
ბული იყოს.

ქართული ხელოვნებათმეცნიერებისათვის ამ პრობლემებს
ის მნიშვნელობა აქვს, რომ ქართული ხელოვნების, მეტადრე
შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია,
„სტილთა ისტორიის“ მონაპოვართა მოხმობითაა შემუშავებუ-
ლი. ზემორე თხრობამ ალბათ უკვე გაამხილა ჩვენში შექმნი-
ლი სამეცნიერო ტრადიციის თვალთახედვით „ისტორიულ
სტილთა“ უარყოფა საჭოჭმანო და ნაკლებაზრიანი რომაა. მა-
გრამ ეს ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ხელოვნების ქართვე-
ლი ისტორიკოსები რომელიმე, თუგინდ პ. ვიოლფლინის, კონ-
სტრუქციას ჩაბლაუჭებოდნენ და მას შეუვალსა და ერთადერთ
ჭეშმარიტებად აღიარებდნენ. პირიქით, ჩვენში „სტილი“ თავ-
სატეხად რომ არ იქცა, სწორედ ამ ცნებისადმი განსხვავებუ-
ლი დამოკიდებულების, მისი სხვაგვარად მოაზრების გამო მო-
ხდა, რასაც უპირველესად გ. ჩუბინაშვილის გამოკვლევებს
უნდა ვუმაღლოდეთ.

ცნობილია, რომ გ. ჩუბინაშვილმა ქართული ქრისტიანუ-
ლი ხუროთმოძღვრების ისტორიული გზა ხუთ მონაკვეთად
დაყო: საწყის (IV–VI სს.), კლასიკურ (VI ს. ბოლო – VII
საუკუნის პირველი ნახევარი), გარდამავალ (VII ს. მეორე
ნახევარი – X საუკუნის შუა ხანა), ბაროკულ ((ცხოველხა-
ტულ – X საუკუნის მეორე ნახევარი – XIII ს. შუა ხანა) და
გვიან (XIII საუკუნის მეორე ნახევარი – XVIII ს.) პერიო-
დებად. ვინაიდან, ასე ვთქვათ, „საყრდენებად“ მან ნიშანდობ-
ლივ ქართული კლასიკა და ბაროკო აიღო, მრავალთ ექმნე-

ბოდა და, სამწუხაროდ, ახლაც ექმნება შთაბეჭდილება, ვი-
სოდეს მას უბრალოდ გადმოეტასოს ჩვენს არქიტექტურაზე...
3. ვიოლფლინის კატეგორიები და საქმე ამით მოეთავებინოს.
გ. ჩუბინაშვილის ნაშრომთა უფრო დაკვირვებული წაკითხვა
და გარჩევა სულ სხვას გვეუბნება. ჯერ ხომ, უმრავლესობისა-
გან განსხვავებით, მან არ დაივიწყა, რომ 3. ვიოლფლინის „ძი-
რითადი ცნებები“ სულაც არ ამოწურავს ხელოვნების ნაწარ-
მოებს, გინდაც მის ფორმას. მათ თავისთავადი არსებობა არც
შეიძლება ჰქონდეს, ისინი აუცილებლად ფორმათა რაღაც ნა-
კრებში (ქვემოთ მას „ფორმალურ სუბსტრატს“ ვუწოდებთ)
უნდა გაცხადდეს. ამის გამო კი, VI—VII თუ X—XIII საუკუ-
ნეთა ქართული ტაძრების ფორმა შესაბამისად მარტოოდენ
„კლასიკური“ და „ცხოველხატული“ როდია, არამედ ესაა
სწორედ ამ ფორმის „კლასიკურობა“-„ცხოველხატულება“
(მდრ. მეტად დამახასიათებელი წინადადება წრომის ტაძარზე
ნათქვამი — იგი „მჭერმეტყველი გამოხატულებაა იმისა, რა-
საც — 3. ვიოლფლინის ტერმინოლოგიით — კლასიკური სტი-
ლი ეწოდება“-ო). ფორმალური სუბსტრატი, იმავდროულად,
არც რაღაც პასიური „მასალაა“ ფორმათშემოქმედი ფანტა-
ზიისა, თვითონაც შემოქმედების ნაყოფია, თან ადამიანთა სუ-
ლიერ ცხოვრებასთან გადაჯაჭვულიც — ასე, ქრისტიანული
ხუროთმოძღვრების სუბსტრატი ახალი სარწმუნოების გავრ-
ცელება-მომძლავრების წარმონაშობია და უთუოდ ასევე
ესახებოდა გ. ჩუბინაშვილს ნებისმიერი სხვა სუბსტრატის
წარმოქმნაც. ეს, სხვათა შორის, პრინციპული მნიშვნელობის
სიახლეა — თვით 3. ვიოლფლინთან ახალი ფორმალური სის-
ტემისა და ე. ი. სტილთა ახალი ციკლის დაწყება მაინცდა-
მაინც გარკვევით არ არის ახსნილი. ამას გარდა, საკითხის ასე
დაყენებისას, სხვაგვარად წარმოინდა საწყისი ხანის ისტო-
რიული შინაარსი — იგი სუბსტრატის ჩამოქნა-დაწრეტის უამი-
ყოფილა: მეტიც კი, „სუბსტრატული პროცესები“ „სტილ-კა-
ნონზომიერებებისგან“ დამოუკიდებლად შეიძლება მიმდინარეობ-
დეს — ქართულ ქანდაკებაში, მაგალითებრ, გ. ჩუბინაშვილმა
„კლასიკა“-ბაროკოს“ მონაცვლეობა კი არა, სამი განზომილე-
ბის გადმოცემისადმი დამოკიდებულების ცვალებადობა აჩვენა,
რაც ხილულ სინამდვილესთან მიმართების შეცვლას მოასწა-

კებს და არა ფორმის ელემენტთა შიდა წესრიგის ცვლილებას. სრულებით განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება გ. ჩუბინაშვილის ნაწერებში ამა თუ იმ ნაწარმოების საკუთრივ მხატვრულ სივსებებსა და ღირებულებას. ესეც, თავის მხრივ, ევროპული „სტილთა ისტორიისგან“ საგრძნობლად განსხვავებულ სურათს გვიხატავს. იგივე ა. რიგლის და პ. ვიოლფლინის (მიუხედავად ყველა მობოდიშება-განმარტებისა) კითხვისას დიახაც შეიძლება მოგვეჩვენოს, მხატვრული ეპოქები ბადებსო ხელოვნების ქმნილებებს. გ. ჩუბინაშვილთან, პირუკუ, მხატვრულ მიღწევათა კვალად მოინიშნება სტილური საფეხურები. ოლონდ, განსხვავებით „სტილთა პლურალიზმისა“ თუ ინდივიდუალური სტილის კონცეფციათა მიმდევართაგან, მისთვის „დროის სტილი“ (იგი, თუმც მუდამ არაა უნივერსალური — ასე, შუა საუკუნეების საქართველოში ვიოლფლინური ცნებებით მხოლოდ არქიტექტურის ისტორია აღიწერება, არამცდარამც მხატვრობა — მქანდაკებლობა, არცთუ — საერო ხუროთმოძღვრება) წინარე ხანის მონარჩენი კი არა, ახლად გაჩენილი რამ არის. მაგრამ რითიღაა განპირობებული თანადროულ ნაწარმოებთა ერთგვაროვანი შიდა წყობა (პ. ვიოლფლინი იტყოდა — „შიდა ფორმა“)? ამ კითხვაზეც გ. ჩუბინაშვილი სხვათაგან განსხვავებულ პასუხს გვთავაზობს: ხელოვნების რომელიმე დარგის განვითარება დროის შედარებით მოზრდილ მონაკვეთზე სუბსტრატში დაფარული ფორმალურ-გამომსახველობითი შესაძლებლობების თანდათანობითი გამომწვეურება-ხორცშესხმაა. ეს, რა თქმა უნდა, შემოქმედებითი მცდელობით თუ შეიძლება ხდებოდეს. ასეთი ახსნა გვათავისუფლებს ევროპული მეცნიერების საბედისწერო დილემისაგან: ზოგადი თუ ინდივიდუალური, საერთოს პიროვნებისმიერ განსხეულებას დაგვანახებს და პიროვნებისეულში კიდევ — საერთო სწრაფვას. საზოგადოა, სახელდობრ, ფორმალური სუბსტრატი, საზიარო არათუ ერთი ხანის, საუკუნეთა მთელი წყების ოსტატთათვის (მის შესაცვლელად კი, როგორც ვიცით, მსოფლმხედველობითი შემობრუნებაა საჭირო და თანაც — გამომსახველობითი უნარის გამოფიტვა); საერთოა ძიების გეზიც, უეჭველად საზოგადოებრივ-კულტურული ვითარებით განსაზღვრული. საქართველოში, მაგალითებრ, წარმარ-

თული ხანის კულტურაში შექოტანილისა და ადგილობრივის თავისებურმა შეფარდებამა და, ჩანს, კულტმსახურების .ხა-... სიათმა გამოიწვია ხუროთმოძღვრების საქრისტიანოს სხვა მხარეთაგან არსებითად განსხვავებული სუბსტრატის ჩამოყალიბება, მასში ელინისტურ-რომაული წარმომავლობის ელემენტთა სიმცირე და აქედან – სრულებით სხვა ისტორიული გზაც. თუკი ბიზანტიელნი, ასურნი, იტალიის მცხოვრებნი, ნაწილობრივ სომხებიც კი აგრძელებენ სპირიტუალიზაციისას ქრისტიანობამდელი ხელოვნების „ენის“ ხმარებას, ჩვენი ოსტატები წინამავალთა სამშენებლო გამოცდილებას ინარჩუნებენ მხოლოდ და ახლებურ სატაძრო სივრცესა და მოცულობას წინანდელი მონუმენტური არქიტექტურისაკენ პირშეუქცევად ქმნიან. სუბსტრატის ჩამოქნის მერე ისინი მას მკაცრი კანონზომიერებით აწესრიგებენ, შემდეგ – უფრო ნაკლებ საჩინო წესებს უქვემდებარებენ მას და ა. შ.

ამგვარად, სტილის სამსავე გაგებას გ. ჩუბინაშვილმა თავ-თავისი ადგილი მიუჩინა და ყოველი მათგანის სიმართლეს დაგვანახვა. მართლაცდა, ფორმის ტიპი სტილ-კანონზომიერების ცნებებით გამოითქმის, ფორმის (გნებავთ სტილის) ტიპი ასე და ამნაირად განხორციელებული უკვე ელემენტების და კონკრეტული ხერხების აღსანუსხად გვიბიძგებს და შეიძლება იმგვარ „მოდელებად“ განზოგადდეს, როგორებიც XIX საუკუნეში უყვარდათ; დასასრულ, თუ ამ ორთავ მხარეს გამოვცდით და ამა თუ იმ ნაწარმოებში გამჟღავნებულ მსოფლგანცდასა და მისი ფორმადქცევის ხარისხს დავუფიქრდებით, ინდივიდუალური სტილიც შესწავლილი გვექნება. ასე რომ, „სტილის“ ცნების ტრადიციული სამგვარი გაგება როდი გამორიცხავს ერთიმეორეს, როგორც ხშირად ჰგონიათ ხოლმე, ისინი ერთმანეთის შემავსებელნი, უერთმანეთოდ ვერ-არსებულნიც კი არის. მეორე მხრივ, რადგანაც გ. ჩუბინაშვილთან საკუთრივ-ფორმისეული თუმც აღიარებულია, მაგრამ ხელოვნებისგარე (ზოგადკულტურულ, სოციალურ და ა. შ.) ფაქტორებს შემსჭვალულიც არის, თვით სტილის სრულყოფილი შეცნობა არათუ უშვებს, ითხოვს კიდევაც (ამას გ. ჩუბინაშვილი ერთგან პირდაპირ ამბობს) მათ გამორკვევას. ამრიგად, გ. ჩუბინაშვილის კვლევითი მეთოდი, რომელიც ქართულმა

სახელოვნებათმცოდნეო სკოლამ თავისად აღიარა, პრინციპულად პრაველასპექტიანია: იგი აზროს ერთ რაიონში კალა-სოტს კი არ მოუყარავლავს, ფართო ველს მონიშნავს, რომელშიც მრავალი მიმართულება შეიძლება აირჩიოს, შეხედვა კი ორად-ორია: ერთი, ზოგადმეცხიერული, საბუთიანობის შემო-სძებადობისა, მეორეც — რომ სჯა ხელოვნების მოვლენიდან უხდა ამოვიდეს და სასურველია ნებისმიერი სიშორიდან კვლავ მას მიექცეს. ამით, სხვა ყველაფერთან ერთად, იმთავითვე გამორიცხული მეთოდის კრიზისი (თუკი, რასაკვირველია, არ მოხდა მისი დოგმატური შევიწროვება, რაც ყველა სკოლას ემუქრება).

რათა ზემოთქმული ლიტონ სიტყვად არ დარჩეს, მისი მაგალითის მოტანით დასურათებაცაა საჭირო. ასეთად თუნდაც ვაჩნაძიანის ყველაწმინდის შესანიშნავი გუმბათიანი ტაძარი გამოგვადგება. იგი გ. ჩუბინაშვილმა IX საუკუნით დაათარიღა. ამდენად ის ე. წ. „გარდამავალი ხანის“ სეგლია. „გარდამავალი“ მას იმის გამო ჰქვია, რომ ამ დროის ხელოვნება თანდათანობით სცილდება წინარეს, კლასიკური რიგისას, მის სრულ გაწონასწორებულობას, ყველა შემადგენლის მკაფიოდ მოხაზვასა და მკაფიოდვე ჩვენებას და ნიადაგს უმზადებს ცხოველხატული ტიპის ფორმას, რომლის კანონი ერთმანეთში გადადენილ-გხდაღვრილი ნაწილების დინამიკური მთელია. წარსულისა და სამომავლოს თანაყოფნას ხედავს ქართული მეცნიერება ვაჩნაძიანის ეკლესიაშიც. გ. ჩუბინაშვილი წინარე საუკუნეებიდან მომდინარე ნიშანთა შორის ერთ უმთავრესად ნაწილთა სიმრავლესაც ასახელებს. იგი მართლაც სავსებით ლოგიკურია გამოკვეთილობით გაავტონომიურებული ელემენტებით აღნაგი ფორმისათვის. მაგრამ ჩვენთვის კიდევ მეტად საგულისხმო ისაა, რომ სხვაგან გ. ჩუბინაშვილი „გარდამავალი“, მაშასადამე კი „პოსტკლასიკური“ ხანის ერთ ნიშნულ მოვლენად გაკვრით ახსენებს კომპოზიციაში ნაწილთა რიცხვის მატებას. ამ მოჩვენებითი პარადოქსის არსებას გვიხსნის ვაჩნაძიანის ყველაწმინდის ქართული „კლასიკის“ ერთ-ერთ შედეგთან, წრომის ტაძართან (VII ს.) შედარება. ორივე გუმბათიანია, ორთავეს სამნაწილიანი საკურთხეველი (შუალა აფსიდი და მიმდებარე ცალკე ოთახები) და სამმხრივ

პატრონიკენი და ბჭე-ეგვტერები აქვს; ორსავ შემთხვევაში სივრძით გამოყოფილია დასავლეთ-აღმოსავლეთის ღერძი; ხოლო ყველა კომპონენტი ნაგებობისა გარეთ ცალკე მოცულობით არის ჩენილი. აი, მხატვრული შედეგი კი ერთნაირი სულაც არ არის. წრომის ხუროთმოძღვრული სახე საორჭოფოს არაფერს შეიცავს — გარედანვე ჩვენ დაუჭირვებლად ვკითხვლობთ სადგომთა გუმბათის გარშემო განლაგებას და შივნი-თაც, ამ ცოდნით, ვხვას ადვილად ვიგნებთ — ყველაფერი, ტიხრებით იქნება, ბურჯებით თუ შუქის ძალის მეტ-ნაკლებობით, მკაფიოდაა გამიჯნულ-მოსაზღვრული. ვაჩნაძიანში, პირიქით, შივნითაცა და გარეთაც ხუროთმოძღვარი ისეთ რასმე გვაგებებს, რასაც უეცრად ვერ გაიგებ — მაგ. პატრონიკენი (წრომში მთლიანად მთავარ სივრცეში გახსნილი) გუმბათოვანი ბირთვისკენ თაღებით იხსნება, არ კი ჩანს და თავიდან გაურკვეველია ეს ღიობები თუ რას წარმოადგენს; გვერდის ფრთები ისეა დატიხრული, რომ გვეგმის მცოდნესაც გაუჭირდება სათავსების ურთიერთკავშირის დადგენა; პატრონიკის სამივე მონაკვეთი, მკლავების არეში შემალლებულია და მკლავის ფრონტონების წინ კიდევ ერთი, მომცრო არის ამოყვანილი — გარემყოფიცა და შიგშესულიც ძნელად თუ მიხვდება, რისია და რისთვისაა ეს მომადლო მონაკვეთები; კიდევ მეტად შემაცბუნებელია პატარა აფსიდები, რომელნიც გვერდის კედლებზე საკურთხეველის თანმხლები ოთახების ტრიკონქულობის გამო გამოიზნიქა — მასაც მთელს ძნელად თუ შეუკავშირებს კაცი. ის, რომ ფორმა მუდამ ერთგვარ „საიდუმლოს“ ინახავს, რომ ნაგებობის მთლიანად შემოვლის შემდეგაც მის აგებულებას ერთიანად ვერ წარმოვისახავთ, რასაკვირველია, დაძაბულობის გრძნობას ბადებს. ახლა ესეც ვთქვათ: თუკი წრომში გუმბათის აბსოლუტური ზომის გამო იგი „იმორჩილებდა“ შენობის დანარჩენ ნაწილებს და მას ცენტრულობას ანიჭებდა, ვაჩნაძიანში სივრძივობა მეტად არის თავჩენილი, შესაბამისად, სივრცე-მოცულობა „სწრაფვადი“ ხდება და, ამგვარად, „კლასიკური“ სიმშვიდე აღარც ამ მხრივ გვაქვს. და კიდევ ერთი რამ: ვაჩნაძიანის ყველაწმინდის გუმბათი გრძივი კედლების შვერილებზეა დაფუძნებული; ამის გამო სამხრეთით და ჩრდილოეთით ღრმა უბეები წარმოიშვა, რომელნიც ტრომ-

პებზე ამოყვანილი ნახევარგუმბათებით არის გადახურული. მათ შესახებ გ. ჩუბინაშვილი შენიშნავს — ისინი წინიდან, ფრონტალურად აღქმას გულისხმობსო. ნამდვილადაც, არც მთლიანობაში კედლის ეს კომპოზიცია, არც ცალკე უბეები, კუთხით დანახული, მხატვრული თვალსაზრისით ვერ „იმუშავენ“, რადგან არ იქნება შეგრძნობილი მათი სიმეტრიულობა და პლასტიკურობა. მაშასადამე, გრძივი სივრცე, ნაწილობრივ ვერსაცნაური, დამატებით სიბრტყე-სიბრტყე წაიკითხება. ერთი სიტყვით, მრავალნაწევრიანობისა და ფრონტალურობის წარმოშობით კლასიკური პრინციპები აქ მკაფიოება-დასრულებულობას კი არა, დაძაბულობა-დაუბოლოვადობის შთაბეჭდილებას გვიქმნის. რალა თქმა უნდა, ეს შეფასების თვალსაზრისით არ არის ნათქვამი — თვით გ. ჩუბინაშვილიც და სხვაც ვაჩნაძიანის ყველაწმინდას ქართული ხუროთმოძღვრების საუკეთესო ნაწარმოებთა რიგში ათავსებს, მისი „უსრულობა“ ყოველ წახნაგში იჩენს თავს და ხარვეზად კი არა, ფორმის თვისებად წარმოგვიდგება.

VIII—X საუკუნეებში (ვიდრე X საუკუნის შუა წლებამდე) აგებული მრავალი სხვა ნაგებობის მოხილვა გვარწმუნებს, რომ მთელის ძნელად ამოკითხვა, მისი აღქმის სიძნელე, ზოგჯერ დისონანტურობაც კი, მარტოოდენ ვაჩნაძიანელი ოსტატის პიროვნული გემოვნების საქმე არა ყოფილა. თავისი ზოგადი ნიშნებით ასეთსავე მხატვრულ სახეს ვპოულობთ უამრავ მეტნაკლები ნიჭიერების არქიტექტორთა მიერ შექმნილ დიდსა და პატარა, რთულსა და მარტივ ეკლესიაში. ზოგან იგი ბაზილიკური და გუმბათოვანი ხუროთმოძღვრების ელემენტთა ურთიერთშეერთებით მიიღწევა (გურჯაანის ყველაწმინდა, სინკოთი), სხვაგან — დამატებითი ელემენტების შემოტანით (მცირე აფსიდები სამშვილდის ტაძრის შუაგულ სივრცეში), სხვაგანაც — სადაც გარე მოხაზულობაში მრავალნაწევრა შიდა აგებულების მოქცევით (წირქოლი, ქსნის (რეხულას) არმაზი). ისეთი შემთხვევებიც გვაქვს, როდესაც მარტივ სტრუქტურებში თაღების შეფარდებებისა და განათების განაწილების შეცვლით გართულებას ვღებულობთ. ასეა „ჩაწერილი ჯვრის“ ორბურჯიან ნაირსახეობაში, სადაც დასავლეთის მკლავთაშორისი სივრცეები ცალკე სადგომებად გაიმიჯნება, ასეა ორნა-

ვიანსა და სამნაჲიან ბაზილიკებში, რომელთა გვერდის ნაგები ხან ნახევრადდამოუკიდებელ სათავსებად გარდაისახება (ბზიანის წმ. გიორგი, ღართა, ზედაზნის წმ. იოანე, ზედაზნელის ბაზილიკა), ხასაც მოზრდილ უბეებად (აკურას მამა დავითი). ცალსაჲიასი სივრცეც კი (დარბაზულისა ან კიდევ „სამქელესიასი ბაზილიკის“ შუა ეკლესიისა) ჯერ ხომ დაგრძელებით დინამიზებული, წინიდან დასანახი, პილასტრ-თაღნარებით ანუ ასე ვთქვათ, „რელიეფური“ კედლებით. მოზღუდვილი (ადრისდელების შიდა კედლები უმეტესად სადაა) ცალ-ცალკე დასათვალიერებელი ზედაპირებისგანაა შენაწევრებული. თავისი არსებით იგივე მოვლენებს ვატყობთ ხუროთმოძღვრულ სამკაულსაც. ადრე საუკუნეებში იგი, თუგინდ პლასტიკურად ჩაძონაკეთული და თვალში მოსახვედრიც, ყოველთვის შეთანხმებულია საგებობის ტექტონიკას: ძირითად ღერძებს, კარ-სარკმლებს და მათ თანმხლებად და მათეცენტრირებლად არის ხოლმე მოტანილი. ახლა მამკობი ელემენტები დამოუკიდებლობას ჩემულობს — ჩნდება აშკარად არატექტონიკური საყასადო თაღნარები (თელოვანის ჯვარპატიოსანი, გურჯაანი, აკურა, წირქოლი); კარ-სარკმელთა თავსართები ძველებურად მოხაზულობით აღარაა შეთანხმებული მათ თაღოვან დასრულებას, ხშირად მათ თავზე სულაც მთელი სიმბოლური თუ ფიგურატიული კომპოზიციები იშლება; არცთუ იშვიათად მორთული ზედანი თვითვე ხდება კონსტრუქციული დაბოლოება და ასე „ეძალება“ ტექტონიკურ ელემენტს. და ზუსტად ასევე, როგორც მოგვიანო, ცხოველხატული რიგის კომპოზიციებისგან განსხვავებით, VIII—IX საუკუნეებისა, დინამიკური წონასწორობის თავისებურ სიცხადეს კი არ გვიჩვენებს, არამედ შეუნელებელ დაძაბულობას, მოსართავებიც ტექტონიკას ბოლომდე ვერ ერწყმის, ვერ ენაცვლება მის ოდინდელ მნიშვნელოვანებას, როგორც ეს X—XII საუკუნეების ხელოვნებაში გვექნება — აქ მუდმივი დაპირისპირება სუფევს.

ამრიგად, ყველაფრიდან ჩანს, რომ ფორმის დაძაბულობა, მისი არაერთმნიშვნელოვანება VIII—IX საუკუნეთა ქართული სატაძრო არქიტექტურის საზოგადო წესი ყოფილა, მისი „სტილ-კანონზომიერება“. მაშ რატომღა ვეძახით ამ ხანას „გარდამავალს“? ამის გასარკვევად „სტილი-მოდელი“ უნდა

გავიხსენოთ. იგი გულისხმობს, რომ რაღაცა დროის განმავლობაში სტილ-კანონზომიერებას თან სდევს გარკვეული, თავისთავად შესაცნობი ფორმების ნაკრები. ჩვენშიც ეს ასეა — ძველი ძრავალფეროვნების მიუსედავად — VII და X—XIII საუკუნეებში. ხოლო ასე არ არის „გარდამავალ ხანაში“, ვერავინ იტყვის, მისთვის ასეთი და ასეთი ელემენტები არისო ნიშნეული. სტილ-კანონზომიერება იმეორად, ერთი ძხრივ, უკვე არსებული ფორმებით საზრდოობს, მეორე ძხრივ კი, რაკი დაძაბულობა-მოულოდნელობის მომცველიც არის, ბიძგს იძლევა ახალ-ახალი ფორმების შექმნა-ძიებისას და თავისი ბუნებით სუბსტრატის გარდასასვლას აპირობებს. VIII—IX საუკუნეების სტილი, ასე ვთქვათ, „არასრული სტილია“ (არა არასრულყოფილების აზრით, არამედ ცნება „სტილის“ შესაძლო სისავსესთან მიმართებით), ხოლო „კლასიკური“ და „ცხოველხატული“ ტიპის სტილები, პირობითად, ცხადია, „სრული“ გამოდის.

მაგრამ, „კლასიკური“ და „ბაროკული“ ხომ ფორმის ზოგადი ტიპებია, როგორღა არის ამ, თუ ასე შეიძლება ითქვას, „გადასვლის“ სტილის საქმე? არის იგი თუ არა კიდევ ერთი ტიპი სტილისა? თუ მსგავსი ციკლის ყველაზე კარგად შესწავლილ მაგალითს — ახალი დროის ევროპულ ხელოვნებას მივმართავთ, საკმაოდ მკვიდრი საფუძველი გვექნება ამ კითხვაზე დადებითი პასუხის გასაცემად. მხედველობაში, რასაკვირველია, 1920-იან წლებში ცალკე მხატვრულ-ისტორიულ პერიოდად გამოყოფილი „მანიერიზმი“ გვაქვს. მასზე ძალიან ბევრს კამათობენ და ერთმანეთთან შეუთანხმებელ (ალბათ ესეც — მხოლოდ მოჩვენებითად) მოსაზრებებს გამოთქვამენ. მაგრამ თუ ყველაფერს დავაჯამებთ, შეიძლება საკმაოდ დაჯერებულად ვთქვათ, რომ: ა) მანიერიზმი არის განსაკუთრებული სტილური მოვლენა, არც კლასიკური და არც ბაროკული; ბ) მანიერიზმის ხანაში მუშავდება ის სერხები, რომელნიც შემდგომ ბაროკოს ხელოვნებისათვის განმსაზღვრელი შეიქმნა, მაშასადამე იგი რენესანს-ბაროკოს შემაერთებელი პერიოდია; გ) მანიერიზმული ფორმის უძირითადესი ნიშანია მისი დისონანტურობა, დაძაბულობა, გადაძაბვაც კი, უფრო მეტიც,

დ. როულენდის მიხედვით მანიერიზმის მთავარი თვისება ფორმის აღქმის სირთულე, მისი „ვერ-წაკითხვადობა“.....

საფიქრებელია, აქ უბრალო დამთხვევაზე საუბარი შეუძლებელია და სრული უფლება გვაქვს ვილაპარაკოთ ჩვენი „გარდამავალი ხანისა“ და ევროპული „მანიერიზმის“ ტიპოლოგიურ ერთგვაროვნებაზე. მაგრამ მათი ძალზე ზერელე შეპირისპირება იმასაც გვითვალსაჩინოებს, რაოდენ განსხვავებული შინაარსით შეიძლება შეივსოს ზოგადად ერთი და იმავე რიგის ფორმა. რომ ამ ორი მხატვრული მოვლენის ფორმალური სუბსტრატი სხვადასხვაა, თქმაც არ უნდა, საკმარისია გავიხსენოთ, რომ მანიერიზმი ორდერულ სისტემაზეა დამყარებული. ამ უკანასკნელ გარემოებას ჩვენთვის იმიტომაც აქვს მნიშვნელობა, რომ ახალდროინდელი ხელოვნების სულიერ-კულტურულ ძირებსაც მიგვანიშნებს და თვით მანიერიზმის ბუნებასაც. საკმარისად სარწმუნოა, რომ ორდერების აღორძინებაში მონაწილეობდა რაციონალური სჯის მომენტი, წესების, განსჯისეული ნორმების დამდგენი ახლებური კრიტიკული გონება (იხ. მაგ. ე. პანოფსკი, ე. გომბრიხი — ეს, რაღა თქმა უნდა, არ გამოორიცხავს რენესანსული არქიტექტურის ინტუიციურ მხარეს, ისევე, როგორც არც შუა საუკუნეების, თუგინდ ქართული, ხელოვნება ყოფილა სავსებით ინტუიციური, სრულებით „უშუალო“). მანიერისტი-ხელოვანი უპირველესად ყოვლისა ამ განსჯისმიერ წესრიგს ებრძვის, მხოლოდ მისი ნაწარმოების შესაგრძნობად ხშირად სწორედ იმის შეფასებაა საჭირო, რამდენად დაცილდა იგი იმ წესებს, რომელთა რაგვარობის ხსოვნების გარეშე, იგივე დ. როულენდის მოსწრებულ თქმით, მანიერიზმი ვეღარც ცოცხლობს. ეს, ჯერ ერთი, ნიშნავს, რომ მანიერისტული ხელოვნების შემქმნელიცა და აღმქმელიც ირაციონალისტები კი არიან, მაგრამ ირაციონალიზმი მათი გარკვეულ წილად გაანგარიშებულ-რაციონალურიც არის. შემდგომ, ეს მიდგომა გარკვეული რიგის ოსტატებს გულისხმობს, თავისი „მე“-ს გამაცნობიერებელთ, თავისი თავის დამამკვიდრებელთა და საკუთარი კადნიერებით მოამაყეთ, ერთი სიტყვით — ხელოვან-ინდივიდუალისტებს. ამას ისიც დაუმატოთ, რომ XVI საუკუნე დასავლეთ ევროპაში უმძაფრესი რელიგიური და მსოფლმხედველობითი შერ-

კინებების ხანაა, ხანა წინანდელი მსოფლხატის მსხვერველისა და ახლის ხელის ცეცებით მოძიების. სულ სხვაა VIII—IX. საუკუნეების საქართველო — აქ, მიუხედავად არაბთა შემოჭრაგაბატონებისა, შეუნელებლად ვითარდება ფეოდალური საზოგადოება, ძლიერდება და სულ უფრო მეტი სულიერი ავტორიტეტით იმოსება ქართული ეკლესია, რომლის სულიერი წინამძღოლობით საბოლოოდ დულაბდება თვითმცნობი ერთიანი ქართველი ერი; თავისთავად ცხადია, რაიმენაირ ინდივიდუალიზმზე ლაპარაკიც ზედმეტია. ამიტომაც არის, რომ ჩვენი ხუროთმოძღვრება არასოდეს არის მანერული, ნაძალადევი, მისი გამომსახველობა, რაგინდ იყოს დაძაბული, კონფლიქტურობამდე არასდროს მიდის, ამიტომაცაა, რომ ევროპულმა მანიერიზმმა თავისი საქმე ფეთებ-ფეთებით ასიოდ წელიწადში ამოწურა, ქართველმა ოსტატებმა კი თავის დინჯ ძიებას სამი საუკუნე მოანდომეს.

დასასრულ, ვაჩნაძიანის ყველაწმინდა უთუოდ ინდივიდუალური ნაწარმოებიც არის. მისი ამშენებელი გაცილებით მეტი გამომგონებლობით გამოირჩევა, ვიდრე, ვთქვათ, მისი მიახლოებით თანამედროვე ნეკრესის მონასტრის გუმბათიანი ეკლესიის არქიტექტორი; იგი უფრო ნატიფიცაა და უფრო მკაცრიც, ვიდრე, დავუშვათ, რეხულას არმაზის დაჩუქურთმება-აღმკობის ჟინით შეპყრობილი ოსტატი, ამასთან, ცალკე ფორმების მიმართ არც იმნაირ გულგრილობას იჩენს, როგორც ბორჯომის მიდამოების ნამონასტრალთა ტაძრების მშენებლები. უეჭველად დიდი შემოქმედი, იგი ბევრ სხვაზე მეტს პოულობს თავისი დროის ხელოვნების მხატვრულ-გამომსახველობით შესაძლებლობებში, მაგრამ, ამის გამოვე ის მათ სხვებზე უკეთ დაგვანახებს კიდევ.

ასეთი ჩანს ქართული სახელოვნებათმცოდნეო სკოლისთვის სახელმძღვანელო კონცეფცია სტილისა. იქნებ სხვამ ცოტათი განსხვავებულად გაიგოს გ. ჩუბინაშვილის შრომები და ვერც ნიმუშად მოყვანილი მსჯელობა იყოს ყველასათვის მისაღები. უდავო ერთია — ჩვენს ხელოვნებათმეცნიერებას თავისი სახეც აქვს, თავისი მიღწევებიც და ისინი არც გა-

ფეტიშებით უნდა მოვაკვდინოთ და არც სხვათა უანგარიშო
თაყვანისცემას ვუმსხვერპლოთ. იმის სითამამეც უნდა გვეყოს,
ჩვენს თავს მაინც ვუთხრათ – ეს და ეს წინამავალთა ჩვენთა
წყალობით უკეთ ვიცით, ვიდრე სხვაგან იციან; სხვაც არა
იყოს რა, ეს იქნება საუკეთესო დაფასება ყველაფრისა, რაც
სხვათაგან მივიღეთ და მათდამი ჭეშმარიტი მადლიერების
გამოხატულება.