



ძიება



2022 (I ნაწილი)

ორიენტალური მოტივები თბილისური აივნების დეკორში

ეკატერინე ყარსელიშვილი

აპოლონ ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის ფაკულტეტის ახალი და უახლესი ქართული ხელოვნების ისტორიის სამაგისტრო პროგრამის || კურსის სტუდენტი

XVIII- XIX საუკუნეები თბილისის ისტორიისთვის მნიშვნელოვანი ხანაა. ამ პერიოდში, ფეოდალური ქალაქი ბურჟუაზიულით იცვლება, რაც არაერთ საგულისხმო მოვლენას ბადებს და კითხვებსაც აჩენს. მათგან ერთ-ერთი მნიშვნელოვანია აღმოსავლური გავლენის კვალი თბილისის სამოქალაქო ხუროთმოძღვრების სამკაულში, ნათელია, რომ ისტორიული და კულტურული თვალსაზრისით, უაღრესად საინტერესო ამ პერიოდის არქიტექტურას მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია მხატვრული მიდგომების, ესთეტიკის, მხატვრული გემოვნების ჩამოყალიბების კონტექსტში.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ამ პერიოდში, ფეოდალური ქალაქი იცვლება ბურჟუაზიულით. საინტერესოა, რა ხდება, ამ დროს, ინტერნაციონალური და ტრანსკულტურული თბილისის არქიტექტურაში? საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბებულ და დამკვიდრებულ ეროვნულ ნიშნებს იმეორებენ XVIII-XIX საუკუნის თბილისის არქიტექტურაშიც, მათთან ერთად კი თბილისში შენდება მდიდართა და ღარიბთა სახლები, რომლებიც მორთულია ისლამურ სამყაროში გავრცელებული ორნამენტით; მაშინ რას შეიძლება ვუწოდოთ ეროვნული? იყო ეს ხაზი, მსოფლმხედველობა თუ სტილი, როგორც, მაგალითად, ამ დროსვე გავრცელებული ორიენტალისტური სტილი, რომელთან ერთადაც ის თანარსებობდა? თუ ეს ერთეული შემთხვევები იყო დამკვეთის გემოვნებასთან და სურვილთან დაკავშირებული?

მართლაც ხომ არ წარმოადგენდა თბილისის ცალკეულ ეთნო-კულტურულ რეგიონს, როგორც ამას ეთნოგრაფთა ნაწილი მიიჩნევს?

თავის დროზე, თბილისის მკვლევარ გიორგი მარჯანიშვილს დაუსვამს კითხვა, რომელიც მეც მაინტერესებს: რას ნიშნავს ისტორიულ ჭრილში არშაკუნის სახლის (ან, თბილისის სამხატვრო აკადემიის) ან გარიყულას თარხნიშვილისეული ე. წ. „მარშლიანთ სასახლის“ აღმოსავლურ გემოვნებაზე მოსარკულ-მოძერწილი დარბაზები? ისინი ხომ ღეონ კახთა მეფისა და როსტომ ქართლის ვალის ზეობიდან წამოსული ტრადიციის უკანასკნელი შთამომავალიც შეიძლება იყოს და რუსეთზე გავლით ევროპიდან მოსული ორიენტალიზმის ადრეულ ნიმუშთაგანიც; ან ისინი ის ადგილობრივი ნიადაგია, რომელსაც იოლად დაემყნო დასავლური „აღმოსავლურობა“.^{footnote} არქიტექტურა და იდენტობა, საეკლესიო მშენებლობა თბილისში 1801-1918, თბ., 2016, გვ.57^{/footnote} ეს ორი ხაზი თბილისის ხუროთმოძღვრებაში ნათლად აღიქმება. ვახტანგ ბერიძე ამის შესახებ წერს: „თბილისს, როგორც „რუსული აღმოსავლეთის“ ერთ-ერთ ცენტრს, ასეთ ორიენტალურ ეგზოტიკას, ასეთ „აღმოსავლურ კოლორიტს“ ახვევდნენ თავს“; შემდგომ კი - ქართულის შესახებ: „ქართულ მოტივებს ვხვდებით ზოგ სახაზინო შენობაშიც. აქ, რუსეთის კოლონიაში, სადაც ეროვნული კულტურის ყოველი ნამდვილი გამოვლინება ითრგუნებოდა, ხელისუფლება დიდსულოვნად რთავდა ნებას, რომ სახელმწიფო შენობებისთვის უვნებელი „ტუზემცური“ სამკაულები გამოეყენებინათ აქა-იქ. ეს აღმოსავლური ეგზოტიკის კიდევ ერთი ვარიანტი იყო და სხვა არაფერი“.^{footnote} ვ. ბერიძე, თბილისის ხუროთმოძღვრება, ტ. II, გვ.61-83^{/footnote} მებობელი კულტურები ერთმანეთის მონაპოვარს ხშირად აირეკლავენ, მიუხედავად იმისა, რომ შესაძლებელია, მათ სხვადასხვა ღირებულებები და თავისებურებები ჰქონდეთ.^{footnote} ი.ხუსკივაძე, ისლამი ქართულ სახვით ხელოვნებასა და ხუროთმოძღვრებაში, თბ., 2018. გვ.10^{/footnote} თავისებურებაში ვგულისხმობთ იმას, რომ ყოველ კულტურაში ბუნება, გეოგრაფიული და კულტურული გარემო მონაწილეობს, როგორც მსოფლხატის შექმნის ერთ-ერთი აუცილებელი კომპონენტი, რომელიც პირდაპირ გრძელდება ხელოვნებაში, რადგან თვალისმიერი ინფორმაცია, ასმათ ოქროპირიძის აღნიშვნით, მნიშვნელოვანია, როგორც ერთ-ერთი პირველადი, ერთგვარი „ლექსიკური მასალა“ სახვითი მეტყველებისათვის, თუმცა, რასაკვირველია, „ხელოვნების“ შექმნის პროცესში ეს თვალისმიერი, „პეიზაჟური“ ინფორმაცია ტრანსფორმირდება და იქმნება სახესიმბოლოები.^{footnote} ა.ოქროპირიძე, გეოგრაფიული გარემო და არქიტექტურა, წელიწადი, თსუ, 2018, გვ.161^{/footnote}

რაც შეეხება თავად ტერმინს „აღმოსავლური ხელოვნება“ და, ამ შემთხვევაში, „ისლამური ხელოვნება“, ის ბევრ სადავო საკითხს მოიცავს, ვინაიდან, ის არც ერთ კონკრეტულ სივრცესთან და არც ერთ კონკრეტულ ეპოქასთან მიმართებით ითქმის. შესაძლებელია მხოლოდ გამოყოფა რამდენიმე ტიპური სახასიათო ელემენტისა, რომელიც გავრცელებულია ისლამურ სამყაროში. ასეთი მახასიათებელი, უპირველესად, გამოსახულების აკრძალვაა („Bildverbot“)(Gosciniak); Darstellungsverbot), რაც რიგ მეცნიერთათვის ნათელს ხდის, რომ „ისლამში ხელოვნება და რწმენა ერთმანეთთან მჭიდროდაა დაკავშირებული“.^{footnote} A.Rohloff, Verstreutes zu Literatur und Kunst, Bielfeld, 2020, S.47-50^{/footnote} ძველი ეგვიპტის, ანტიკური, მუსლიმი ხალხებისა და შუასაუკუნეების ხუროთმოძღვრების ისტორია დროისა და სივრცის საზღვრებით მუდმივად ერთმანეთს გადაკვეთენ, მიუხედავად ამისა, ისინი მაინც არ კარგავენ სახასიათო ნიშნებს. ეს, გარკვეულწილად, დაკავშირებულია გეომეტრიის,

წონასწორობის და ჰარმონიის აღქმასთან, რაც დასავლეთ და აღმოსავლეთ სამყაროში ერთმანეთისგან საკმაოდ განსხვავდება.^{footnote} U.Vogt-Goeknil, Geometrie, Tektonik und Licht in der Islamischen Architektur, Berlin, 2003, S.12-14^{footnote} მეტიც, არქიტექტორის ისტორიკოსი ულია ფოგტ-გიოქნილი, თავის 2003 წელს გამოცემულ წიგნში „გეომეტრია, ტექტონიკა და სინათლე ისლამურ არქიტექტურაში“, ისლამური არქიტექტურის გარკვეულ ნიმუშებზე საუბრისას, ეჭვქვეშ აყენებს კატეგორიების „სტატიკური“/“დინამიკურის“ ტრადიციული დასავლური გაგებით გამოყენებას.^{footnote} U.Vogt-Goeknil, Geometrie, Tektonik und Licht in der Islamischen Architektur, Berlin, 2003, S.77^{footnote} ისლამური არქიტექტურისა და ხელოვნების მთლიანობაში წარმოჩენა, გარკვეულ ქრონოლოგიურ ჩარჩოებში მოქცევა საკმაოდ რთული საკითხია, ვინაიდან, ის გეოგრაფიულად ვრცელ ტერიტორიას მოიცავს; აერთიანებს სხვადასხვა ხალხებს, განსხვავებული ტრადიციებითა და წეს-ჩვეულებებით. ისლამური ხელოვნების ჩამოყალიბებასა და მის შემდგომ განვითარებაზე დიდი გავლენა მოახდინა წინარე საუკუნეებმა, ბერძნულ-რომაულმა და ბიზანტიურმა მხატვრულმა სახეებმა. ფაქტობრივად, ამ ყველაფერმა განსაზღვრა ისლამური ხელოვნების გზა.^{footnote} R.Hillenbrand, Kunst und Architektur des Islam, Berlin, 2005, S.8^{footnote} ალბათ, ისევე, როგორც ქრისტიანულ ხელოვნებაზე ახდენდა გავლენას სხვადასხვა მხატვრული სახე, თუმცა, ვინაიდან ქრისტიანობა მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაშია გავრცელებული, რამდენად ვწოდებთ იაპონურ ხატებს ღვთისმშობლისა და ყრმა იესოს გამოსახულებით, ქრისტიანულ ხელოვნებას? ისლამური ხელოვნება და არქიტექტურა არ არის იზოლირებული ორგანიზმი, რომელიც შორსაა ყველანაირი გავლენებისა და ტრადიციებისგან, პირიქით, ის ასიმილაციით იწყება და ეს „გადაფორმირება“ მისი მთავარი მახასიათებელიც.^{footnote} H.Stierlin, Architektur des Islam, Zuerich, 1979, S.9^{footnote} ამიტომ ჰანს-თომას გოსცინიაკი ისლამური ხელოვნების ნიმუშს სიმბიოზურსაც კი უწოდებს.^{footnote} H.Gosciniak, Kleine Geschichte der islamischen Kunst, Koeln, 1991, S.21^{footnote} ვფიქრობთ, დაუსრულებელი გამეორებითაა მიღწეული გეომეტრიული სტრუქტურის შთაბეჭდილება. ამ შემთხვევაში სწორია თუ არა მოსაზრება, რომ, ვინაიდან, ისლამური ხელოვნება არის კულტურული ფენომენი, რომელიც შექმნეს როგორც მუსლიმებმა, ასევე, არამუსლიმებმა, ქრისტიანული ხელოვნებისგან განსხვავებით, ის არ არის რელიგიური ხელოვნება და, შესაბამისად, არც რელიგიური იკონოგრაფია აქვს?^{footnote} Museum ohne Grenzen, Islamische Kunst am Mittelmeer, Wien, 2007, S.52^{footnote} ხომ არ არის ეს ევროპოცენტრული მოსაზრება? ისლამურ ფილოსოფიაში მორთულობა და სილამაზე ერთმანეთთანაა დაკავშირებული. არქიტექტურის პროფესორი ბეჰრენს-აბუსაიფი წერს: „ყურანში არსებობს ამქვეყნიური და იმქვეყნიური სილამაზე; მორთულობა მშვენიერების ნაწილია და არა არგადამეტება ან არაბუნებრივობა, არამედ ღმერთის შემოქმედება“. თუმცა, მშვენიერება არ არის მხოლოდ გონებით საწვდომი. მე-12 საუკუნის თეოლოგი და მისტიკოსი აბუ ჰამიდ ალ-ლაზალი (გარდ.1111 წ.) განასხვავებს რაციონალურ და აბსტრაქტულ მშვენიერებას; ხედვის, სმენის, გრძნობისა და გემოს მშვენიერება რაციონალურია, მასთან ერთად არსებობს აბსტრაქტული საგნების მშვენიერებაც, რაც შინაგანი მზერით აღიქმება და არა მხედველობის ორგანოთი. მსგავსია ეგვიპტელი მისტიკოსის უმარ იბნ ალ ფარიდის (გარდ.1235 წ.) მოსაზრება, რომ ყოველი მშვენიერება ყოველი ლამაზი საგნის შიგნითაა საძიებელი. ცხადია, გვახსენდება ნეოპლატონიკოსი პლოტინის დამოკიდებულება: „სილამაზე არის სახეში, სმენაში, სიტყვებში, მუსიკაში (მელოდია, რიტმი), გულმონწყალებაში, ქმედებაში, კეთებაში (საქმეში), მყოფობაში, მეცნიერებასა და

მორალში.“^{footnote}A.Rohloff, Verstreutes zu Literatur und Kunst, Bielfeld, 2020, S.50-51{/footnote}

კვლევის მეთოდოლოგია ცხადია, გულისხმობს ორნამენტთა ფორმის ანალიზს. ქართული ჩუქურთმისთვის დამახასიათებელია მოხაზულობის ხასიათი, რეგიონიდან გამომდინარე -მომრგვალო (დასავლეთ საქართველოში, ოდაში ჩანს იგივე განწყობა, რაც ქართული ეკლესიების ფორმებში: ნათელი აღნაგობა, სადა გეომეტრიზმი და მორთულობის მისადაგება ადგილთან, დეკორი ემორჩილება მთელ ხუროთმოძღვრებას^{footnote}ს.ლექავა, კოლხური ოდა-სახლები რაჭაში, თბ., გვ.5{/footnote}) და მეტად კუთხოვანი (აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში, ხევსურეთში აღსანიშნავია „რქა-დახრილნი“ ორნამენტი^{footnote}გ.ბარდაველიძე, გ.ჩიტაია, ქართული ხალხური ორნამენტი, ხევსურული, ტ.1, თბ.1939, გვ.24{/footnote}) ფორმები; ხალიჩოვანი ორნამენტის შედგენისას საკმარისია, ფილის ნახატის ერთი ტიპი, რომლის კომპოზიცია ერთ-ერთი დიაგონალის მიმართ სიმეტრიულადაა აგებული. ნახატი, რომელიც დაფუძნებულია ორი ურთიერთმართებული სიმეტრიის სიბრტყეზე, არაა ვარიანტული. ნახატის ტექტონიკური ბადის შესაქმნელად უფრო ხელსაყრელია დიაგონალური კომპოზიცია.^{footnote}ლ.ზ.სუმბაძე, მრავალსახა ორნამენტი, თბ.,1963, გვ.7-16{/footnote}ალბათ, სწორედ ამიტომ აიღო გეზი ისლამურმა ორნამენტმა პერსპექტივის პირველი საწყისებიდან, იქაც მთავარი ხომ დიაგონალია. მეცნიერებმა ქართული ხალხური ორნამენტი შინაარსის მიხედვით ორ სახედ, მთისა და ბარის ორნამენტად დაყვეს. როგორც დასავლეთის, ასევე, აღმოსავლეთ საქართველოს ბარში გავრცელებული ორნამენტში, მეტწილად, ცხოველთა და მცენარეთა (აღსანიშნავია, სიცოცხლის ხის გამოსახულება, რომელიც სათავეს მითოლოგიიდან იღებს) ელემენტები გვხვდება, ხოლო მთის ორნამენტი გეომეტრიული და მნათობთა გამოსახულებებითაა შედგენილი. ე.წ. აჟურულ ორნამენტს, მკველვარი ვარლამ ართილაყვა, წინაქრისტიანულ სახესთან აკავშირებს.^{footnote}ვ.ართილაყვა, 16-18 საუკუნეების ქართული მატერიალური კულტურის ისტორიიდან, თბ.1965, გვ.85-87{/footnote}

რა განასხვავებს და რატომ გამოირჩევა ასე ისლამური ჩუქურთმები თბილისში? ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად ჯერ ისლამური ხელოვნების სახასიათო ნიშნები უნდა გამოვლენა, ამისათვის ის დაპყრობილი ტერიტორიის მხატვრულ ფორმებს იყენებს. ამ ფიგურებს, ფორმებს უნდა ჰქონდეთ სიმბოლური მნიშვნელობა, რომლის ფესვებიც ძველ რელიგიებშია საძიებელი; ახალმა რელიგიამ ისინი შეირწყა და ერთგვარი „რეკონსტრუქცია“ გაუკეთა. ამ სიმბოლოთა ნეიტრალიზაციამ სივრცის მხატვრული ეფექტი მნიშვნელოვნად გადაასხვაფერა - სიმბოლოს მნიშვნელობის გაზრდამ და ახალი ფორმის აბსტრაქტიზებამ ის კიდევ უფრო დეკორატიული გახადა. ასე შეიძინა ანტიკური, სასანიდური და ბიზანტიური კულტურების შემოქმედებითმა ფორმებმა (ცხადია, ისინი, თავის მხრივ, სხვათა მემკვიდრეები არიან) ახალი სამეტყველო ენა: ვეგეტატიური მოტივები, როზეტები, პალმეტები, ფოთლები გარდაიქმნა გეომეტრიულ ფორმებად. ახალი ფორმა ახალი ცოდნის მატარებელია. აქედან გამომდინარე, ისლამურ ხელოვნებაში ორნამენტი განხილულ უნდა იქნას არა ფორმების ერთიანობად, არამედ, გარკვეული რიტმულ-გეომეტრიულ კანონზომიერებაში ფორმების ურთიერთობად, რომელიც მორთულობას აკავშირებს უსაზღვრო იდეასთან. ასეთი დეკორი ნებისმიერ ობიექტზე შეიძლება შეგვხდეს, ამიტომაც ითვლება ის

ისლამის ახალ ესთეტიკურ აღმოჩენად (უნდა გავითვალისწინოთ ისიც, რომ ფონი და ორნამენტი ერთი მთლიანობაა){footnote} H.Gosciniak, Kleine Geschichte der islamischen Kunst, Koeln, 1991, S.22{/footnote}, ამიტომ არის მუსლიმური სამყაროს ნაგებობებზე ორნამენტი, მიუხედავად ადგილობრივი თავისებურებებისა, ჭეშმარიტად ისლამური, გეომეტრიული და მოცული აქვს მთელი სიბრტყე.{footnote}H.Gosciniak, Kleine Geschichte der islamischen Kunst, Koeln, 1991, S.61{/footnote} გეომეტრიული ორნამენტი ისლამური ხელოვნების ესთეტიკური მახასიათებელია{footnote}Museum ohne Grenzen, Islamische Kunst am Mittelmeer, Wien, 2007, S.142{/footnote}. ჩუქურთმაზე საუბრისას, უნდა აღვნიშნოთ სინათლის როლი: მეტიც - ისინი მეტყველებენ სწორედ განათების, ჩრდილისა და ნახევარჩრდილის ურთიერთქმედებაში. სინათლისა და ჩრდილის დაპირისპირება ქმნის ორნამენტს, ეფინება გამოჭრილ ხაზებს და, შესაბამისად, ასტრუქტურებს სივრცეს. აქედან გამომდინარე, სინათლეს არ აქვს მხოლოდ განათების ფუნქცია. ასევე, საინტერესო და ფარდობითი განათებული და ჩაჩრდილებული ადგილების ურთიერთმიმართება.{footnote}U.Vogt-Goeknil, Geometrie, Tektonik und Licht in der Islamischen Architektur, Berlin, 2003, S.74{/footnote}ზოგადად კი, სინათლისა და არქიტექტურის მიმართებაზე უნდა ვახსენოთ ფრანგი არქიტექტურის ისტორიკოსი რენე გაბრიელ შნაიდერისა და რიჩარდ სედლმაიერის მოსაზრება, რომ არქიტექტურა იგება სინათლით.{footnote} U.Vogt-Goeknil, Geometrie, Tektonik und Licht in der Islamischen Architektur, Berlin, 2003, S.81{/footnote}

„ალაჰია ნათელი ცათა და ქვეყნისათა. მისი ნათლის ამბავი ჰგავს ნიშის ამბავს, რომელშიც დგას ლამპარი. ლამპარი მინაშია, მინა კი თითქოს მარგალიტის მნათობია, რომელიც ზეთისხილის იმ კურთხეული ხისგან ინთება, არც აღმოსავლური რომ არაა და არც დასავლური; მისი ზეთი მზადაა, შუქი დააფრქვიოს, თუმცაღა ცეცხლი ჭერ არ შეჰხებია. სინათლე - სინათლეზე“{footnote}გ.ლობჯანიძე, ყურანი (24/35), თბ., 2006, გვ.249-250{/footnote}

არაბი ფილოსოფოსი ალ-ლაზალი თავის წიგნში „შუქთა ნიშა“ მიწიერ და ზეციერ სინათლეთა ურთიერთდამოკიდებულებას შემდეგნაირად განსაზღვრავს: „იცოდე, რას ნიშნავს, რომ ღმერთი ცისა და მიწის სინათლეა. როდესაც მზერას თვალისთვის ხილულ სინათლეს შეავლებ, გახსოვდეს ღმერთი შინაგანი მზერით დაინახავს ყველაფერს, ვინაიდან ისაა ყველაფერთან ერთად, ის ხდის ცხადს ყველაფერს...“{footnote}U.Vogt-Goeknil, Geometrie, Tektonik und Licht in der Islamischen Architektur, Berlin, 2003, S.84{/footnote}. როგორც ვხედავთ, აქ კვლავ შიდა და გარე სივრცეების დამოკიდებულებაზეა საუბარი. ცხადია, აქ ადამიანი ერთგვარ მედიუმადაა წარმოდგენილი და თუ ჩვენ ასე განვიხილავთ ალ-ლაზალის ნაწარმოებიდან ამონარიდს, გადმოვიტანთ მეტაფიზიკური განზომილებიდან ფიზიკურ სივრცეში, მაშინ ადამიანი საკუთარი სივრცის კონსტრუქტორად უნდა მივიჩნიოთ და, შესაბამისად, გავიგოთ მის მიერ ორნამენტისა და ჩუქურთმის შემოქმედების პროცესი;{footnote}„Erde und Himmel gibt es nicht mehr (...). Die Erde nicht, weil sie ein Gestirn des Himmels ist, und den Himmel nicht, weil er aus Erden besteht. Da ist kein Unterschied mehr zwischen Oben und Unten, zwischen dem Ewigen und dem Vergänglichem. Daß wir vergehen, das wissen wir. Daß auch der Himmel vergeht, das sagen sie uns jetzt. Sonne, Mond und Sterne und wir leben auf der Erde, hat es geheißen, und so steht es geschrieben; aber jetzt ist auch die Erde ein Stern nach diesem da. Er gibt nur noch Sterne!“ (Bertolt Brecht: Leben des Galilei, 1938/ 1939){/footnote}ანუ, შიდა და გარე სივრცეების მუდმივი მონაცვლეობა ორივე შემთხვევაში აქტუალურია.

გეომეტრიული ორნამენტის წარმოშობაზე განსხვავებული მოსაზრებები არსებობს. მეცნიერთა ნაწილის აზრით, ის რელიგიაში ფიგურატიულობის აკრძალვამ განაპირობა; მეორე ნაწილი მიიჩნევს, რომ ვინაიდან ისლამურ სამყაროში განვითარებული იყო გეომეტრია და მათემატიკა, რასაც ხელი შეუწყო მე-9 საუკუნეში ალ-ხვარაზმის მათემატიკური გამოთვლების ტრაქტატმა (“الكتاب المختصر في حساب الجبر والمقابلة”), აქედან მარტივად განვითარდა გეომეტრიული დეკორი. ართურ პოპის აზრით, გეომეტრიული ორნამენტი ძალიან პოპულარული ხდება მე-11 საუკუნიდან. მანამდე კი ის რომის იმპერიის აღმოსავლეთ ნაწილიდან, პართიის რეგიონიდან უნდა გავრცელებულიყო ირანში. {footnote} A.U.Pope, A Survey of Persian Art, London and New York, 1939, P.2742{/footnote} ნაწილთა აზრით, აქ ასახულია რელიგიური და მისტიკური წარმოდგენები; ორნამენტთა დაუსრულებლობა განპირობებულია უხილავი ღმერთის რწმენით. თუმცა ვინაიდან ამ ხანის მოაზროვნეთა კრებულები თავიანთ ესთეტიკურ რეფლექსიებზე არაა შემორჩენილი, რთულია, სრულად გავიზიაროთ რომელიმე ჰიპოთეზა. {footnote} Museum ohne Grenzen, Islamische Kunst am Mittelmeer, Wien, 2007, S.147{/footnote} ჩვენი აზრით, გეომეტრიული ორნამენტი მრავალგანზომილებიანი, მოწესრიგებული სივრცის - კოსმოსის ან მისი წარმოდგენის ევკლიდეს სივრცეში გადმოტანის მცდელობაა, რაც მიღწეულია ფორმების, წახნაგების მრავალჯერადი განმეორებით (თითქმის „კუბისტურ“ გამოსახულებამდე მისვლით) ან მხატვრობის შემთხვევაში - ტონალური განსხვავებით, ან ფერადოვანი კონტრასტით - მხატვრული გემოვნების მიხედვით.

დავუბრუნდეთ ზემოთ დასმულ კითხვას: ვფიქრობ, ეს სივრცის განსხვავებული აღქმის შედეგია. სივრცისეული აღქმის განსხვავებული გამოცდილების წმინდა ფორმებით წაკითხვას ავტონომიური ვიზუალური სისტემა განსაზღვრავს. კანტისეული წმინდა ფორმებია სივრცე და დრო, რომელნიც გამორიცხავენ მატერიასა და ისტორიას, ანუ ობიექტის სტრუქტურულ ბაზას. მაგრამ იქნებ ეს სტრუქტურული ბაზა განსაზღვრავს სივრცესა და დროზე წარმოდგენას?

მოხმობილი მაგალითები ისლამური ხელოვნების ნიმუშია (იმ გაგებით, რომ ის ისლამურმა მსოფლმხედველობამ შექმნა სამგანზომილებიან შთაბეჭდილებაზე უარის თქმით და არა მუსლიმური, რომელშიც ვგულისხმობ ხალხის იმ ტრადიციულ ფორმას, სახე-ხატს (ან მის წინარე სახეს), რომელსაც ისლამამდეც იცნობდა ადგილობრივი მოსახლეობა) ყველა რელიგიურ ხელოვნებას გააჩნია ფორმა - მედიატორი (პლატონური სინთეზი: ფენომენასა და ნოუმენასგან გამომდინარეობს ფორმა, შესაბამისად ფორმა **მედიატორია**, რადგან ორ განსხვავებულს კრავს თავის თავში); ესე იგი (ისლამური რელიგიური ხელოვნება) ამეტყველებს **eidos**-საც (das zu Sehende - ხილვადი, ხილული, ის, რაც იხილვება, **Gestalt** oder Form).

„შემგრძნობი თვალით ვხედავ, შევიგრძნობ მხედველი ხელით“, - წერს ი.ვ. ფონ გოეთე V რომაული ელემენტში {footnote} დ.თუმანიშვილი, გზად ხელოვნებისკენ, თბ., 2015, გვ.408. {/footnote}. მაგრამ როგორია ეს დამოკიდებულება ისლამურ ორნამენტთან მიმართებაში? განხილული მაგალითებით და უპირველესად ქართულ ორნამენტთან შედარებისას გამოჩნდა, რომ (ჩვენთან არსებულს) ისლამურ ორნამენტს აქვს უპირატესი კონცენტრირებული ცენტრი, ღერძები - კი მრავალი და თანაბარუფლებიანი. ვგულისხმობ ერთი ცენტრიდან ობობას ქსელივით გაშლილ ორნამენტს, რასაც ოლეგ გრაბარი ლაბირინთულს უწოდებს. სწორედ ეს განსაზღვრავს ჩუქურთმის შიგნით დეტალთა ერთმანეთისგან მოსაზღვრულობა-დამოუკიდებლობასაც და უკიდურესად

დაკავშირებასაც, იმას, რომ ერთი ხაზის, ერთი დეტალის გარეშე ვერ შედგებოდა ორნამენტი. ეს ცხადია, გვახსენებს კლასიკურის ევროპულ სამეცნიერო განმარტებას, რასაც ისლამურ ხელოვნებასთან მიმართებით ჰანს ბელტინგი კითხვის ნიშნის ქვეშ სვამს. ვფიქრობ, უნდა აღვნიშნოთ კიდევ ერთი დაკვირვება - რატომაა შედარებული ისლამური გეომეტრიული ორნამენტი ობობას ქსელს ქართველი ხელოვნებათმცოდნეების (ვ.ცინცაძე, ვ.ბერიძე) მიერაც? ზემოთ წამოჭრილი ისლამური ორნამენტის „კლასიკურობაზე“ საუბრისასაც ნათელი გახდა, რომ ის აგებულია შთაბეჭდილების მომხდენ მათემატიკურ გათვლაზე; გვიჩნდება ეჭვი, ხომ არ არის ისიც ობობას ქსელივით ფიბონაჩის ოქროს კვეთის პრინციპით აგებული? ნებისმიერ შემთხვევაში ფაქტია, რომ ისლამურ ორნამენტთან მიმართებაში არსებობს შემგრძნობი რაციო, ან მხედველი რაციო.

ჩნდება კითხვა: უნდა ვისაუბროთ თუ არა ისლამურ ხელოვნებაზეც ამ ტერმინებით? ერთი შეხედვით, თუ ისლამური ხელოვნება ნასაზრდოებია ძველი აღმოსავლეთის, ანტიკური და ქრისტიანული ხელოვნებით, მაშინ სულაც არაა გამორიცხული, მაგრამ: თუ ისლამური ხელოვნება უარს ამბობს ფიგურულ გამოსახულებაზე და სათქმელის გადმოსაცემად მიმართავს „ტექნიკურ ფორმებს“? ესე იგი, ისლამური ხელოვნება ძალიან პირობითად უნდა დავყოთ ფიგურულ გამოსახულებად, სადაც ვგვეტატიური გამოსახულებებს ვხვდებით და ტექნიკურ ფორმებად, გეომეტრიული ფორმებად; მაგრამ მათი გამოსახვის პრინციპი ერთია - უსასრულო გამეორება, რის გამოც ხელოვნების ნიმუშის მიკუთვნება ამ ორი ჯგუფისთვის ზოგჯერ რთულია.

თ.ჭოველიძის # 11 (ყოფ.#45) და თ.ჭოველიძის #25 აქ წარმოდგენილი ჭიშკრის დეტალები, ეხმიანება ჰანს ბელტინგის წამოჭრილ მოსაზრებას თავის 2008 წელს გამოცემულ წიგნში „ფლორენცია და ბალდადი“, სადაც ის ამბობს, რომ ორნამენტის, როგორც სიმბოლოს მეტყველებისთვის მნიშვნელობა არ აქვს გარემოს, ის შეიძლება იყოს აქცენტირებული ან პირიქით, ჩამალული და ესეც მის სათქმელზე მიუთითებს. აქ სიმბოლოს ონტოლოგიური ბუნება ჩანს. ბესარიონ ბელინსკის ქუჩაზე ორივე ჭიშკრის თავსართი შედგენილია ცალკეული მცირე დეტალებისგან, თუ ორივე ტიპპანს შევადარებთ თუნდაც ამ ქუჩის სხვა ჭიშკრების ტიპპანებს, მაგალითად, თ.ჭოველიძის #20-ს ვნახავთ, რომ ისინი საკმაოდ გახსნილია; ეს ტენდენცია თბილისის ისლამური მორთულობის სხვა ნიმუშებზეც აღინიშნება. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ეს კი არ ჰყოფს გარე და შიდა სივრცეებს, ისინი ერთმანეთში გადაედინებიან, თუმცა ამ მედიატორის გავლით სივრცის ანარეკლი უნდა იცვლებოდეს; თითქოს ის ერთიან სივრცეში მყოფი შირმაა. თ.ჭოველიძის 11 მსგავსი ორნამენტი გვხვდება მოედანზე, სომხურ ეკლესიასთან მდებარე სახლის ბოლო სართულის აივანზეც. აღსანიშნავია, რომ ქვედა სართულის განახლებული აივნის საკმაოდ გადატვირთულ დეკორს, ზედა სართულის ეს მეტად გამჭოლი მოაჭირი მსუბუქად ადგას თავზე.

აქვე ნათელია, რომ თუ ქართულ მოაჭირთა ან თავსართთა მორთულობაში მეტად აღიქმება ვერტიკალურ ან ჰორიზონტალურ ღერძზე აგება და არა ცენტრში კონცენტრირებულზე. სწორედ ეს ცენტრული კონცენტრირება განსაზღვრავს ორნამენტის ქსელურობას, რომ ის ერთიანად ვითარდება. ასეთი თავისებურება ჩნდება როგორც გეომეტრიულ მეტად კუთხოვან დეკორში, ასევე წრიულ ორნამენტში. ეს შეიძლება განპირობებული იყოს აღმოჩენით იმ ფიქტიური წერტილისა, რომელშიც იკვეთება ცის ოთხი გზა. არაბულ და სპარსულ (განსაკუთრებით სალოცავ) სივრცეებში

მკვეთრად აღიქმება მიდრეკილება ცის მიმართულებებისკენ, რაც ასევე განპირობებული შეიძლება იყოს სუნიტური სწავლებებით (4 სუნიტურ საღვთისმეტყველო-სამართლებრივი სკოლას, სახელები დამფუძნებლების სახელების მიხედვით ეწოდათ: შაფიტური, ჰანეფიტური, ჰანბალიტური, მალიქიტური^{footnote}U.Vogt-Goeknil, Geometrie, Tektonik und Licht in der Islamischen Architektur, Berlin, 2003, S.19-20^{/footnote}).

თ.ჭოველიძის #25-ის ჭიშკრის თავსართის მორთულობის „დაუსრულებელი“ ორნამენტი გვხვდება ალ.დიუმას ქუჩა #8-ის სახლის ორსართულიანი აივნის მოაჯირზე (აივანი მეორე სართულის დონეზეა, ხოლო მას ადგას მეზონინი). აივანი შედგება შვიდი სამფრთიანი თაღებისგან. აივნის პირველი სართული ახლა შუშაბანდადია. აივნის სვეტები უბაზისაა, თუმცა აქვს ორმაგი კაპიტელი, რაც შეეხება თაღს, ის რამდენიმე საფეხურისგან შედგება, მათზე შემოვლებული კანტი კი კლასიკური არქიტექტურის სანდრიკებს გვაგონებს, როდესაც სამშენებლო მასალა დრაპირებასავით ჩამოიშლება. მესამე სართულზე მხოლოდ 3 მალიანი სამკუთხა გადახურვიანი აივანია. ქუჩიდან მისი მოაჯირი არ ჩანს, თუმცა თაღები შეისრულია, თავსართი საკმაოდ გამჭოლი, სისტემური (ვგულისხმობ, რომ გეომეტრიული ორნამენტის მსგავსად ფლორისტულ გამოსახულებაშიც ნებისმიერი დიაგონალის მიმართ იქმნება სიმეტრიული ფიგურა) ორნამენტი და დენტილებით.

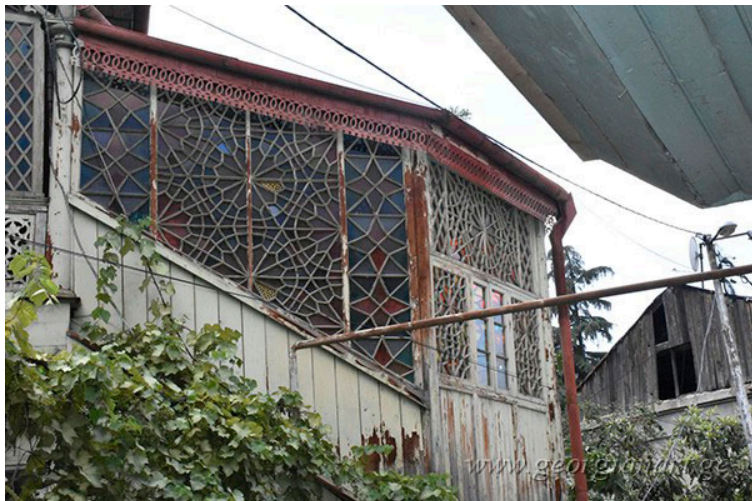
ამ მაგალითზე ჩნდება ფონისა და გამოსახულების მიმართების სახეები. გამოსახულების ფონი გამჭოლი სივრცეა და ის მუდმივად ცვალებადია, ამ ცვალებადობას განაპირობებს განათებისა და ჩუქურთმის ურთიერთქმედება, მაშასადამე ჩუქურთმა დროა (დროის მდინარეებაში იკითხება და მნიშვნელობა მხოლოდ კონკრეტულ სივრცეში ენიჭება).

ცალკე გამოვყავით წრიული ორნამენტები, კიდევ ერთი აღსანიშნი მაგალითია სუნიტური მეჩეთის გვერდზე მდებარე სახლის აივანი, რომლის მოაჯირიც წარმოადგენს ცენტრში კონცენტრირებული ყვავილის, ან მზის და შემდეგ მისგან გაშლილი სხივების კომპოზიციას. კომპოზიცია თხელი ხისგანაა გამოჭრილი და საკმაოდ გამჭოლია. შესაძლოა გვეფიქრა, რომ ვინაიდან მსგავსი ორნამენტი არც თუ ისე ხშირად შეგვხვედრია, მასაც განახლების დროს გადაუკეთდა სახე და შეეცვალა ფორმა (ეს ასეცაა), თუმცა აივნის თაღებშიც ასეთივე დეკორია გამოყენებული, რაც ვფიქრობ, განახლების დროს „გამოგონილ“ ფორმაზე ეჭვს აქარწყლებს.

ასეთივე ნიშნები ჩანს შ.დადიანისა და ლ.ასათიანის ქუჩების კუთხეში მდებარე სახლის აივანზე. სახლი თბილისის ძველი გალავნის ბურჯზეა აშენებული. აქაც მოაჯირი და თაღის მორთულობა საკმაოდ გამჭოლია, თუმცა აქ გამოსახულებაში წამყვანი მაინც ვერტიკალია. თაღის ჩუქურთმის ყვავილი და მოაჯირზე გამოკვეთილი ყვავილი მსგავსი ფორმისაა, თუმცა თაღზე ყვავილის კონტური, ცხადია, უფრო თხელია და იქმნება მეტად მსუბუქი, აჟურული სივრცე. თაღი დენტილებით. გადახურვის დამჭერი სვეტები დახვეულია, საინტერესო ჩრდილთა თამაში იქმნება მასზე. საინტერესოა მისი კაპიტელიც, დაბალი, ბრტყელი რელიეფით შექმნილი გამოსახულება.

მოაჯირის ასეთი დეტალები გვხვდება მეიდანზე მდებარე სახლზეც. აივნის თაღი სამნაწილიანია, მსგავსი გვხვდება მთაწმინდაზე მდებარე სახლშიც, რომელშიც

მოგვიანებით ოლღა გურამიშვილი ცხოვრობდა. აღსანიშნავია, რომ ასეთი გეომეტრიული ორნამენტი ხშირად გვხვდება ბეთლემის უბანში, ყოფილი ათეშგის მიმდებარედ, მაგალითად, ბეთლემის ქ.19-ის მოპირდაპირედ აგურის სახლია, რომელსაც მეორე სართულზე აქვს შუშაბანდი. შუშაბანდის ქვედა ნაწილი სარკისებური ფლორისტული ორნამენტია, დახშული. ასეთი მომრგვალებული სამყურა ყვავილის მოტივი ხშირად გვხვდება მოაჭირისა და თაღის მორთულობაში, რომელიც როგორც ჩანს, ძველი უნდა იყოს (ბეთლემის ქუჩაზე სახლის დემონტაჟისას გამოჩნდა ასეთი ორნამენტი, რომელიც ნამდვილად ძველია). ხოლო ზედა ნაწილში, სამთავა თაღში მოქცეულია კვლავ ასეთივე გეომეტრიული ორნამენტი. ზემოთაღნიშნული მომრგვალებული სამყურა ორნამენტი ბეთლემის ქ.21-ში გვხვდება, განახლებული სახლის აივანზე. (ილ. 1,2) აივანს ორი განიერი თაღი აქვს, ქვედა ნაწილი გაფორმებულია დენტილებით, მათ ზემოთ კი დეკორირებული ხვიარას გამოსახულებაა. ასევეა მეიდნის გარშემო მდებარე განახლებული სახლის აივნებზე, თუმცა მათი მომენტალური ამოცნობა ჭირს, ვინაიდან განახლებას და არსებული ფორმების ავტომატურ გამეორებას, შაბლონით აღებულ ორნამენტებს შეეწირა გამოსახულების ცხოველხატულობა (ზოგჯერ რთული გამოსაყოფია ხვიარას ღერო და ყვავილი არა დეკორის რთული კომპოზიციის გამო, არამედ იმიტომ რომ ხის თანაბარ სისქეში იკარგება კომპოზიციის აზრობრივი, თუ შეიძლება ამას ასე ვუწოდოთ, ცენტრი).



შ.დადიანისა და ლ.ასათიანის ქუჩების კუთხეში მდებარე სახლის აივნის სინთეზის (ვფიქრობ ისლამურ-ალმოსავლურისა და ადგილობრივის) მსგავსი რამ შეინიშნება გუდიაშვილის მოედანი #2 სახლისა და შ.დადიანის ქუჩა #34/17-ში განთავსებული საცხოვრებელი სახლის შუშაბანდშიც. (ილ. 3,4) როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თავდაპირველად შუშაბანდები ღია აივნები იყო და მხოლოდ მოგვიანებით (ალბათ, კლიმატის ცვლილების გამოც) შეიშინა. მისი მოაჯირის დეკორი ზუსტად იმეორებს ბურჯის სახლის მოაჯირს, ხოლო თაღის ორნამენტი წინა შემთხვევასთან შედარებით უფრო „სისტემური“.



გამორჩეულია გუდიაშვილის მოედნის სახლი ლერმონტოვის ქუჩის მხარეს. შენობის მარჯვენა ნაწილი 1830-იანი წლებისაა, მარცხენა - 1850-იანი წლების. შენობის ამ ნაწილებს მოედნისკენ დაბალი ზღუდით გამიჯნული ეზო აერთიანებს. სახლი ეზოსკენ ხის აივნებითაა მიმართული. მარჯვენა, ქვის სვეტებზე დაყრდნობილი აივანი მუშარაბის ტექნიკითაა მორთული, მარცხნივ - შეისრული ჭვირული თაღებია^{footnote} საქართველოს ძველი ქალაქები, თბილისი, თბ.,2006^{footnote}. მეორე სართულზე მრავალ მალიანი ფართო აივანია. მალეები სხვადასხვა ზომისაა. შედარებით განიერი თალი ალმოსავლური შეისრულს უფრო ჰგავს (მკვეთრი ჰორიზონტალისკენ მიდრეკილება შეიმჩნევა ინტერიერებშიც^{footnote} U.Vogt-Goeknil, Geometrie, Tektonik und Licht in der Islamischen Architektur, Berlin, 2003, S.14^{footnote}), ხოლო ვიწრო - გუთურ

შეისრულ თაღსაა, ალაჰისაა აღმოსავლეთიც და დასავლეთიც და საითაც მიბრუნდებით - მისი სახეა, რადგან ალაჰი ყოვლისმომცველი, ყოვლისმცოდნეა“. - გ.ლობჯანიძე, ყურანი (2/109(115)), თბ., 2006, გვ.112. ბურჯის სახლის აივნის განხილვისას აღვნიშნეთ, რომ თაღის ჩუქურთმის კონტური უფრო თხელია, ვიდრე მოაჯირის. ამ შემთხვევაში ეს მიმართება პირიქითაა, თუმცა ზემოთ გამოსახულება შემცირებულია და შესაბამისად, მეტი ღია არე რჩება, ქვემოთ, მოაჯირზე კი თხელი კონტურით შექმნილი ჩუქურთმა ცენტრში კონცენტრირებული წრისგან გამომავალი უამრავი ხაზისგან შედგება, შესაბამისად მოაჯირი უფრო კონტრასტულია (ხშირად ენაცვლება ერთმანეთს ამონათებული გამოსახულება და ჩაბნელებული ფონი), ვიდრე თაღის მორთულობა. სწორედ კონტრასტია მნიშვნელოვანი არქიტექტურული დეკორის სწორად და ზუსტად აღსაქმელად, ამიტომაც შეიძლება გარკვეულწილად მივიჩნიოთ, რომ იდეალური გამოსახულება არქიტექტურის მორთულობისას კუთხოვანი გამოსახულებაა (თუნდაც ქუფური კალიგრაფია, ვარსკვლავები, ე.წ. ობობას ქსელისებრი ორნამენტი, ფუტკრის ფიჭისებრი ფორმები, თუმცა ეს ორი უკანასკნელი ერთმანეთთანაა დაკავშირებული - წვრილი, მკაფიო ხაზი), სადაც ყველაფერი ძალიან მკაფიოდ და ნათლად აღიქმება, განსაკუთრებით კი ისლამურ სამყაროში, სადაც დამრთი უხილავია (მუქი ფონი, ჩაჩრდილული მხარე) A.U.Pope, A Survey of Persian Art, London and New York, 1939, P.1272-1296; შორენკეცზე, მოზაიკაზე ან სხვა ფერადოვან მორთულობაზე ეს კონტრასტი ერთმანეთის საპირისპირო ფერებით მიიღწევა, მაგალითად, ლურჯ ფონზე ყვითელი ფლორისტული ორნამენტი ან კალიგრაფიული ნიმუში, მწვანეზე - წითელი... A.U.Pope, A Survey of Persian Art, London and New York, 1939, P.1335.

მოაჯირის გამოსახულებას თუ თბილისის სხვა ისლამურ გეომეტრიულ გამოსახულებებს შევადარებთ, ვნახავთ, რომ ამ აივნის შემთხვევაში ის დასრულებულ ფორმას წარმოადგენს, ერთ კომპოზიციას - წრეს და მის ოთხივე მხარეს მზის გამოსახულებას, რომელიც თავის მხრივ კიდევ ისაზღვრება თაღნარით. ამიტომ ეს გამოსახულება მგონია, რომ ლურჯი სუფრის მორთულობას ეხმიანება.

აღსანიშნავია, რომ თბილისში ამ კონცენტრირებული წრიული კომპოზიციების მრავალი სახესხვაობა გვხვდება, მაგალითად, ბეთლემის ქ. 21-ში მდებარე სახლის აივანი. აივნის თაღი სამნაწილიანია და უორნამენტო, დახურული, რითაც ხაზი ესმება მოაჯირის ორნამენტს. განსხვავებით, გუდიაშვილის მოედნის ამ სახლის აივნის მორთულობისგან, რომელსაც უფრო დასრულებული, საკუთარ თავში ჩაკეტილი ფორმა აქვს (რაც განაპირობა ოთხივე მხარეს პატარა წერტილებმა და ორნამენტის გვერდებში სქელი ხაზის გამოყენებამ), ბეთლემის ქუჩის აივნის მოაჯირის ორნამენტი შესრულებულია თანაბარი სისქის ხით, ის კუთხოვანი ფორმები კი, რომლებსაც ჩვენ კომპოზიციის შუანაწილიდან ვიცნობთ, გვერდებზე გაყოფილია და იკითხება მხოლოდ მათი ნაწილი, რითაც შესაძლოა, ისლამური ხელოვნებისთვის დამახასიათებელ horror Vacui-ის ეხმიანებოდეს. თითქოს ამ ჩაკეტილობისა და გახსნილობის ზღვარზე დგას სუნუტური მეჩეთის მოპირდაპირედ მდებარე სახლის აივანი. ეს აივანიც განახლებულია, ამიტომ რთულია მისი ფორმის მნიშვნელობაზე საუბარი. აქაც თანაბარი ხითაა შესრულებული ორნამენტი (გამოჭრილია ფიცრისგან). ცენტრიდან კომპოზიცია თანაბრად, წრიულად ვითარდება, ეს მიდის გვერდებზე, მარჯვნივ და მარცხნივ ბოლომდე, ხოლო ზემოთ და ქვემოთ დარჩენილი ნაწილები ნახევარწრიული ორნამენტებითაა შევსებული. ოთხივე კუთხეში აქაც ვარსკვლავებია, რაც თითქოს კეტავს კომპოზიციას.

რესტავრირებულ ნიმუშებზე რთულია იმაზე საუბარი, ჩუქურთმა შედგენილია თუ გამოთლილია ერთი ნაჭრისგან. ეს რამდენადმე ართულებს კვლევის საგანს, ვინაიდან თუ თითოეულ ჩუქურთმას განვიხილავთ სიმბოლოდ, როგორც ეს ზემოთ აღვნიშნეთ, ამ შემთხვევაში ის გამოგონილი ფორმით კარგავს მნიშვნელობას. როდესაც სიმბოლოზე ვსაუბრობთ, ცხადია წარმოჩინდება „განსხვავებისა“ და „იდენტობის“ კატეგორიები{footnote} T.Baumeister, Die Philosophie der Kuenste, Bonn, 2012, S.128{/footnote}, ეს განსაკუთრებით აქტუალური ხდება ჩვენს თემასთან მიმართებით, რომელიც მიზნად ისახავს, დაადგინოს, თუ რატომ იყენებდნენ ამ სივრცეში სხვა კულტურული სივრცის შემოქმედების ნიმუშს, არის ეს გემოვნების საკითხი, თუ მხოლოდ ემიგრანტების შემოქმედება? ასეც რომ იყოს, იქონია თუ არა გავლენა და რა სახის აბორიგენულ მხატვრულ ხედვაზე?

აღსანიშნავია, რომ ამ შემთხვევაში, დგება საკრალურისა და პროფანულის საკითხი, ერთი შეხედვით შესაძლოა დაისვას კითხვა, რა არის ცუდი თუ განახლების დროს მშენებელი თავად „იგონებს“ ან თუნდაც „ქმნის“ ახალ ფორმას. ერთი შეხედვით, ამაში არც არაფერია ცუდი, თუმცა კვლავ მნიშვნელოვანია, რის მიხედვით ვიხელმძღვანელებთ, თანამედროვე რესტავრაცია-კონსერვაციის შესახებ შექმნილი ქარტიებით თუ პროფანული ამოცანებით.

ნებისმიერ შემთხვევაში ეს ნიმუშები წარმოდგენას გვაძლევენ იმ დროის (და ამ დროისაც) თბილისურ სივრცეზე, რომლის განხილვისასაც, ალბათ, უნდა გავითვალისწინოთ იმანუელ კანტის თეორია გემოვნებისა და ხელოვნების შესახებ. კანტის თანახმად, გემოვნების საკითხი (განაჩენი, განსჯა (Urteil)) ღირებულებათა საკითხია (განაჩენი, განსჯა (Urteil))

კვლევა ხორციელდება შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის მხარდაჭერით [გრანტის ნომერიMR -21-628].



უკან დაბრუნება

გააზიარე:



Facebook Youtube Twitter Website Portal

COPYRIGHT © 2022 ARS GEORGICA

CONTACT INFORMATION: (+995 32)931338, (+995 32)931538, E-MAIL: RESEARCH@GCH-CENTRE.GE

CREATED BY PROSERVICE

