

ნინო სიმონიშვილი

ასოცირებული პროფესორი, თსუ

**ხელოვნების ისტორიასა და ხელოვნებათმცოდნეობას
შორის: საგანმანათლებლო დებატები XIX საუკუნის
დასასრულისა და XX საუკუნის დასაწყისის
გერმანიაში და მათი მნიშვნელობა ნაციონალური
ხელოვნების ისტორიის ფორმირებისათვის
საქართველოში (1918-1921)**

XIX საუკუნის 90-იან წლებსა და XX საუკუნის პირველი მეოთხედის
ნამყვან გერმანულ ჰუმანიტარულ გამოცემებში, ზედიზედ გამოქვეყნდა
გერმანულ უნივერსიტეტებში მოღვაწე ხელოვნების ისტორიკოსთა პუბ-
ლიკაციები, რომელთა სათაურები ხელოვნების ისტორიის, როგორც სა-
უნივერსიტეტო და სამეცნიერო დისციპლინის ირგვლივ მიმდინარე დის-
კუსიებზე მიუთითებდა და მკაფიოდ აჩვენებდა ამ საკითხის აქტუალობას
თანადროულ გერმანულ საზოგადოებაში.¹ განსაკუთრებულ ყურადღებას
იქცევს ის ფაქტი, რომ იმავე პერიოდში, XIX საუკუნის 80-იანი წლებიდან,
გერმანულენოვან ხელოვნებათმცოდნეთა კვლევის ფოკუსში უეცრად
მოექცა ბაროკოს ხელოვნებაც, მათ შორის იყვნენ ზემოთ აღნიშნულ დის-
კუსიებში მონაწილე მკვლევრებიც.²

¹ E. Dobbert. Die Kunstgeschichte als Wissenschaft und Lehrgegenstand, Rede Zum Geburtsfeste
Seiner Majestät Des Kaisers und Königs in der Aula der Königlichen Technischen Hochschule zu
Berlin, am 21 März 1886; G. Dehio. Das Verhältnis der geschichtlichen zu den kunstgeschichtlichen
Studien. 1887. In: Kunsthistorische Aufsätze. Munich and Berlin. 1914; K. Lange. Die
Kunstwissenschaften an unseren Universitäten. In: Die Grenzboten, Die Zeitschrift für Politik,
Literatur und Kunst. 50. Bd. 4. 1891; A. Schmarsow. Die Kunstgeschichte an unseren Hochschulen.
Berlin. 1891; H. Grimm. Das Universitätsstudium der Neueren Kunstgeschichte. In: Deutsche
Rundschau. 66. 1891; H. Wölfflin. Über kunsthistorische Verbildung. In: Die Neue Rundschau. 20.
1909.

² C. Curtliff. Geschichte des Barockstils in Italien, Stuttgart. 1887; H. Wölfflin. Renaissance und Barock:
Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien, München. 1888; A.

რა მიმართებაშია ამ სრულიად განსხვავებული საკითხებისადმი მიძღვნილი ხელოვნების ისტორიკოსთა პუბლიკაციები ერთმანეთთან და იმ უმნიშვნელოვანეს ისტორიულ და პოლიტიკური პროცესებთან, რომლებიც მიმდინარეობდა XIX საუკუნის მიწურულისა და XX საუკუნის პირველი მეოთხედის ევროპაში? რა ზეგავლენა მოახდინა გერმანულმა პროფესიულმა სახელოვნებათმცოდნეო დებატებმა ხელოვნების ისტორიის, როგორც საუნივერსიტეტო დისციპლინის ფორმირებაზე საქართველოში, 1918-1921 წლებში? ეს არის საკითხთა ის წრე, რომელთა გარკვევასაც წინამდებარე სტატიაში შევცდებით.

როგორც ცნობილია, 1871 წელი, ახალი გერმანული იმპერიის ოფიციალური ფორმირების წელი იყო. თუმცა, საფრანგეთზე პოლიტიკური გამარჯვების მოპოვებისა და იმპერიული ამბიციების ზრდის მიუხედავად, ევროპის კულტურულ ფრონტზე ჰეგემონიის მოპოვება არც ისე ადვილი აღმოჩნდა გერმანიისთვის. აქ ჯერ კიდევ საფრანგეთი და ინგლისი დომინირებდნენ. ამ ჰეგემონიას საფუძველი XVIII საუკუნის მიწურულიდან, საფრანგეთის რევოლუციის შემდგომ ჩაეყარა, როდესაც ხელოვნების ნიმუშთა კოლექციონერობა, სახელმწიფო პოლიტიკის ნაწილი გახდა, მუზეუმი კი, მნიშვნელოვანი ინსტრუმენტი ამ პოლიტიკის გატარებისათვის. ანტიკური ხელოვნების კოლექციების ფლობა, არა მარტო სახელმწიფოს საერთაშორისო პრესტიჟის გაძლიერებას ემსახურებოდა, არამედ იმპერიული ძალაუფლების დემონსტრირების ერთერთი უმნიშვნელოვანესი კომპონენტი იყო.³ ნაპოლეონის ეგვიპტური ექსპედიციები, ამ პროცესის ერთერთი მთავარი ინიციატორი გახდა და საფრანგეთის, როგორც ევროპის კულტურული ჰეგემონის როლის განსაზღვრა განაპირობა. საფრანგეთთან მუდმივ კონფრონტაციასა და პაექრობაში მყოფი ინგლისისათვის კი, ბრიტანეთის მუზეუმში ათენიდან გადატანილი პართენონის ფრაგმენტები, არა მხოლოდ ანტიკური ხელოვნების ბრწყინვალე ნიმუშები, არამედ ძველ ათენთან ასოცირებული თანადროული ბრიტანეთის მეტყველი სიმბოლოც გახდა. პერიკლეს ათენი, რომელიც ინგლისის ლიბერალური პოლიტიკური კონსტიტუციის მოდელად იქნა მიჩნეული, გან-

Schmarsow. Barock und Rokoko: Eine Kritische Auseinandersetzung Über Das Malerische in Der Architektur. Leipzig. 1897; J. Strzygowski. Das Werden des Barock bei Rafael and Corregio: nebst einem anhang über Rembrandt. Strassburg. 1898; A. Riegl. Die Entstehung des Barockkunst in Rom. Vienna. 1898.

³ამ პერიოდის სამუზეუმო პოლიტიკასა და გერმანიის იმპერიალურ ამბიციებზე იხ. T. W. Gaetgens. Die Berliner Museuminsel im Kaiserreich: Zur Kulturpolitik der Museen in der wilhelminischen Epoche. Munich. 1992.

საკუთრებულ აღფრთოვანებას იწვევდა ბრიტანულ საზოგადოებაში. ამ ვითარებაში, ახლად ფორმირებულ გერმანულ იმპერიას, მისი ამბიციების ლეგიტიმურობისათვის, სხვა ტიპის კავშირი უნდა გამოენახა ანტიკურობასთან.

პოლიტიკურთან ერთად, კულტურული ჰეგემონიისთვის ბრძოლა, მნიშვნელოვნად განსაზღვრავდა როგორც ახალი გერმანული სახელმწიფოს პოლიტიკის ფორმირებას, ასევე გერმანელ ინტელექტუალთა მცდელობას, რაც შეიძლება ხელი შეეწყოს მოსახლეობის ფართო მასების განათლების დონის ამაღლებისათვის. ამ მიზნით, დაიწყო სახელოვნებო საგანმანათლებლო მოძრაობა გერმანიაში, რომლის აუცილებლობასაც ასე განმარტავდა მისი ერთერთი დამფუძნებელი, ხელოვნებათმცოდნე ალფრედ ლიხტვარკი: „**განათლებული გერმანელი, რომელიც ინგლისურ ან ფრანგულ საზოგადოებაში ხვდება, უცბად აცნობიერებს რამდენად აკლია მას აღქმის კულტურა. შეიძლება ითქვას, რომ იგი ბრმაა და ვერ გრძნობს ხელოვნებას.... ესთეტიური განათლების ნაკლებობა, რომელიც ასე ამკარაა, მკაფიოდ აჩვენებს, რომ ჩვენ ნახევრად ბარბაროსულ საზოგადოებად წარმოვჩნდებით უფრო ცივილიზებულ ნაციებთან მიმართებაში..**”⁴ როგორც ჩანს, სწორედ ლიხტვარკის მიერ წამოწყებული მოძრაობის გამოხმაურებაა 1893 წელს გამოცემული გერმანელი ხელოვნებათმცოდნის, კონრად ფონ ლანგეს პუბლიკაცია „გერმანელი ახალგაზრდების მხატვრული აღზრდა.“⁵

ზემოთ განხილულ კონტექსტში, განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა 1871 წელს, გერმანელი ინჟინრის, კარლ ჰუმანის მიერ პერგამონის საკურთხეველის შემთხვევითმა აღმოჩენამ თურქეთში.⁶ ზევსისადმი მიძღვნილი პერგამონის საკურთხეველი ძვ. წ.-ის მეორე საუკუნეში, ელ-ინისტური სამყაროს ერთერთი უმდიდრესი სამეფოს დედაქალაქში – პერგამონის აკროპოლისზე აიგო. იგი მონუმენტური ურბანული ანსამბლის ერთერთი ნაწილი იყო, რომელიც საკურთხეველის გარდა, სასახლეების, ტაძრების, გიმნაზიის, ბიბლიოთეკის, აბანოების, ბაზრებისა და სამხედ-

⁴საინტერესოა იმ ფაქტის კონსტატირებაც, რომ ლიხტვარკი სწორედ ჩვენთვის საინტერესო პერიოდში, 1886 წელს იქნა მინვეული ჰამბურგის ცნობილი Kunsthalles-ს პირველ დირექტორად. იხ. S. Fishman. Alfred Lichtwark and the Founding of German Art Educational Movement. Survey of Education Quarterly. Vol. 6. no 3. 1966: 3-17.

⁵ K. Lange. Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend. Dramstadt (Arnold Bergsträsser) 1893.

⁶ ჰუმანის აღმოჩენის ისტორიის შესახებ იხ. F. K. Dörner and E. Dörner. Von Pergamon zum Nimrud Dağ: Die archäologischen Entdeckungen Carl Humanns. Mainz. 1989.

რო არსენალისაგან შედგებოდა. ასეთი მასშტაბური ურბანული პროექტი, უცნობი იყო ანტიკური საბერძნეთის ქალაქ-სახელმწიფოებისათვის და თავისი გრანდიოზულობით, ევროპული ბაროკოს მონარქების აბსოლუტიზმთან იწვევდა ასოცირებას.⁷ თურქეთიდან გერმანიაში გადატანილი პერგამონის საკურთხეველის ბერლინში ინსტალირებამ, არა მხოლოდ ახალი დედაქალაქი გახადა ანტიკური კოლექციების მფლობელ მეტროპოლიად, არამედ თანამედროვეთა თვალში, განსაკუთრებული ბრწყინვალეობა შეძინა ახლად შექმნილ იმპერიასა და მის მმართველ ჰოენცოლერნის დინასტიასაც, რომელიც რანჟირებით ჯერ კიდევ ჩამოუვარდებოდა ჰაბსბურგებისა და ბურბონების სახელმოსხვეჭილ დინასტიებს.⁸

პერგამონის საკურთხეველის მნახველთა განსაკუთრებულ აღფრთოვანებას, მისი შემამკობელი გიგანტომაქიის სკულპტურული ფრიზი იწვევდა (ილუსტრაცია. №1), რომლის მთავარი მხატვრული მახასიათებელი, ბაროკოს ეპოქის ნაწარმოებთა მსგავსად, ფიგურათა დინამიკა და მათ სახეებზე აღბეჭდილი დრამატული და თეატრალიზებული ემოციურობა იყო, რითაც იგი განსხვავდებოდა მანამდე კლასიკური ხელოვნების იდეალურ განსხეულების, პართენონის ფრიზის მხატვრული მახასიათებლისაგან.

პერგამონის აღმოჩენამდე, იოჰან ვილკელმანის (1717-1768), ფრიდრიხ შილერისა (1759-1805) და ვილჰელმ ფონ ჰუმბოლდტის (1767-1835) ნეო-ჰუმანისტური იდეების ზეგავლენით, ანტიკური სამყარო და მისი ხელოვნება იყო მსოფლიო ცივილიზაციის მწვერვალად მიჩნეული. პერგა-

⁷ საკურთხეველი და მისი შემამკობელი ფრიზი, პერგამონის მეფე ევმენ II-ის (ძვ.წ.-ის 197-159 წწ.) დაკვეთით იქნა აგებული და დეკორირებული, ბარბაროსულ გალებზე მისი გამარჯვების აღსანიშნავად. ფრიზის სიუჟეტად შერჩეული ღმერთებისა და გიგანტების ბრძოლა, კომპლექსური იდეოლოგიური ჩანაფიქრი იყო: ერთი მხრივ, იგი აგრძელებდა ანტიკურ ბერძნულ ხელოვნებაში დამკვიდრებულ ხანგრძლივ ტრადიციას, როდესაც ისტორიული მოვლენები, ალეგორიულად, მითიური სიუჟეტებით გადმოიცემოდა და ამდენად ასოცირებას იწვევდა ათენის პართენონის სახლეგანთქმულ ფრიზთან (ძვ.წ.-ის 442-438 წწ.). ამავე დროს, პართენონის ფრიზის სიუჟეტის გათვალისწინებით, რომელიც ბერძნების სპარსელებზე გამარჯვებას მიეძღვნა, პარალელს ავლებდა პერგამონსა და პართენონს შორის, რაც პერგამონის მმართველის ბერძნულ-ელინური კულტურის ბარბაროსებისგან დამცველის სტატუსის განმტკიცებას და ლეგიტიმურობას ემსახურებოდა. პერგამონის საკურთხეველის სიმბოლურ დატვირთვაზე იხ. L. Gossman. Imperial Icon: The Pergamon Altar in Wilhelmine Germany. *The Journal of Modern History*. 78 (September) 2006, გვ. 553-555.

⁸ პერგამონის საკურთხეველის ბერლინში ინსტალაციის პოლიტიკური მნიშვნელობისათვის იხ. L. Gossman. Imperial Icon, გვ. 551-587. ჰუმანის ამ აღმოჩენის შემდეგ გერმანულ არქეოლოგიაში განსაკუთრებით გაძლიერებული 'ორიენტალიზმისა' და მასთან დაკავშირებული პრობლემების შესახებ იხ. S. L. Marchand. *Down from Olympus: Archaeology and Philhellenism in Germany. 1750-1970*. Princeton University Press. 1996, გვ. 188-262.

მონის საკურთხეველმა და მისმა შთამბეჭდავმა ფრიზმა კი, ეს პარადიგმა შეცვალა და ელინისტური ეპოქა ბერძნული სამყაროს არა დაშლის, არამედ გაერთიანების დასაწყისად წარმოაჩინა.⁹ ამ ახალ დისკურსში, ელინისტური კულტურა, კოსმოპოლიტური ცივილიზაციის, მეცნიერებისა და ტექნოლოგიური აღმოჩენების, ინდუსტრიისა და ურბანული განვითარების ეპოქად იქნა აღიარებული. პრუსიელი მონარქები კი, ელინისტური ცივილიზაციის არქიტექტორებთან, ფილიპე და ალექსანდრე მაკედონელებთან ასოცირებული.¹⁰ ამ ახალმა 'ელინისტურმა ტრენდმა,' გავლენა მოახდინა თანადროულ არქიტექტურასა და ქანდაკებაზეც. მანამდე გერმანიაში გაბატონებული კლასიკური და ხაზობრივი სტილი, თანდათან ჩანაცვლა ნეო-ბაროკოს მოძრაობითა და დინამიკით აღსავსე, თეატრალიზებულმა სტილმა. ვილჰელმ II-ის მმართველობის წლებში კი (1888-1918), ნეო-ბაროკო, სახელმწიფოს ოფიციალური არქიტექტურული და სახელოვნებო სტილი გახდა.

უკვე დიდებით მოსილმა პერგამონის საკურთხეველმა, გერმანიის ინტელექტუალური და სამეცნიერო ელიტის მობილიზება და ახალი იდეების ფორმირების პროცესი გამოიწვია. 1877 წელს, ხელახლა გამოიცა ელინიზმისა და ალექსანდრე მაკედონელის ისტორია. მოულოდნელად შეიცვალა ფრიდრიხ ნიცშესადმი (1844-1900) დამოკიდებულება: თუკი 1872 წელს, კრიტიკულად იქნა შეფასებული ნიცშეს *ტრაგედიის დაბადება*, რომელმაც ანტიკურ საბერძნეთზე არსებული ნეო-ჰუმანისტურ შეხედულებათა რევიზია მოახდინა, 1886 წელს, მისი მეორე გამოცემა დიდი ენთუზიზმით იქნა მიღებული. ასევე მოხდა მანამდე ნაკლებად აღიარებული შვეიცარიელი მხატვრის, არნოლდ ბოკლინისადმი (1827-1901) ინტერესის მოულოდნელი გაზრდა 1880-1890 წლებში, რამაც მას სულ მალე მოუტანა დიდი წარმატება და გერმანულენოვან სივრცეში ერთერთი ყველაზე ცნობილი ხელოვანის სახელი (ილუსტრაცია. №2).¹¹

ვილკელმანისეული ესთეტიკური დისკურსის რევიზიას, ელინიზმისა და ბაროკოს ეპოქებისადმი ხელოვნებათმცოდნეთა გაძლიერებული ინტერესი და ხელოვნების ისტორიაზე არსებული ლიტერატურის გადა-

⁹ L. Gossman. *Imperial Icon*, გვ. 553.

¹⁰ E. Levy. *Baroque and the Political Language of Formalism (1845-1945)*: Burckhardt, Wölfflin, Gurlitt, Brinckmann, Sedlmayr, Basel. 2015, გვ. 26-27.

¹¹ არნოლდ ბოკლინის „ბაროკალური“, ემოციებით აღსავსე მხატვრობის წარმატების მიზეზებზე იმ პერიოდის გერმანიის პოლიტიკურ კონტექსტში იხ. S. L. Marchand. *Arnold Böcklin and the Crisis of Neoclassicism*. In: *The Impact of the Greek Classics on National and European Identities*. Pim den Boer and E. Moorman. eds. Amsterdam. 2002.

სინჯვა მოყვა. სასწავლო და პოპულარულ გამოცემებში, სასწრაფოდ იქნა შეტანილი ‘ელინისტურ ბაროკოდ’ დეფინირებული პერგამონის საკურთხეველი და მისი ფრიზი, რამაც 17-ე საუკუნის ბაროკოსადმი მზარდი ინტერესი განაპირობა. პერგამონის ფრიზის ფრაგმენტები, იტალიელი მხატვრის, ჯულიო რომანოს (1499-1546) ამავე თემაზე შესრულებულ ფრესკასთან, „გიგანტთა დაცემა“ (მანტუის *Sala dei Giganti*-დან, ილუსტრაცია. №3), მიქელანჯელოს (1475-1564) ნამუშევრებსა და ბაროკოს პერიოდის დიდი გერმანელი არქიტექტორისა და მოქანდაკის, ანდრეას შლუტერის (1664-1714, ილუსტრაცია. №4) შემოქმედებასთან იქნა შედარებული. ამ კონტექსტში, განსაკუთრებით გაიზარდა ინტერესი ბაროკოს ეპოქის მხატვრების: რუბენსის, რემბრანდტის, ვან დეიკისა და ველასკესის ნაწარმოებებისადმი. ელინისტური ფრიზის თითქმის ექსტაზამდე მისულმა ემოციურმა ხასიათმა კი, ბევრს ბაროკოს სკულპტურის ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენლის, ლორენცო ბერნინის (1598-1680) შემოქმედებაც გაახსენა (ილუსტრაცია. №5).

მიუხედავად იმისა, რომ პერგამონის საკურთხეველისა და მისი ფრიზის მაღალმხატვრული დონე, ერთხმად იქნა აღიარებული ხელოვნების ისტორიკოსთა მიერ, ელინისტური და ბაროკოს ხელოვნების შედარებისა და შეფასებისას, მათი აზრი გაიყო. მიუნხენის უფრო კონსერვატიული შეხედულებების მქონე ხელოვნებათმცოდნეები, ხელოვნების ვილკელმანისეულ კულტურის აღმავლობისა და დაცემის კლასიფიკაციის დაცვას ცდილობდნენ. მათი ეს პოზიცია, მეტწილად, თანადროული პოლიტიკური პროცესების ანარეკლს წარმოადგენდა. ქვეყანაში მიმდინარე მოვლენების მიმართ ექსტრემისტულად განწყობილი ნაციონალისტების მსგავსად, ისინი ეწინააღმდეგებოდნენ იმ ცვლილებებს, რომლებიც თანადროულმა ეპოქამ მოიტანა. ამ მეცნიერთა აზრით, ინტერნაციონალური კაპიტალიზმი, მზარდი კომერციალიზაცია, რელიგიური სკეპტიციზმი და სოციალიზმის ეპოქა, მათ თვალწინ ცვლიდა და საფრთხეს უქმნიდა ტრადიციულ გერმანულ ღირებულებებს, მათ შორის, ვინკელმანისეულ ესთეტიკურ კონცეფციას. მათგან განსხვავებით, ბერლინში მოღვაწე მკვლევართა ჯგუფმა, რომლებიც თავს მოდერნისტებად მიიჩნევდნენ და სკეპტიკურად უყურებდნენ იდეალიზმსა და თანამედროვე რეალობიდან ძალზე დაშორებულ ვილკელმანისეულ უნივერსალიზმს, დიდი ენთუზიაზმით მიიღო ახალი იდეები. მოდერნულობა, მათი აზრით, სწორედ კოსმოპოლიტიზმის, ახალი იდეებისადმი გახსნილობის, ინდუსტრიალიზაციისა და ურბანიზაციის განვითარების შედეგად მოტანილ ცვლილებებს ნიშნავს

და არა ხელოვნების, როგორც სილამაზის ესთეტიკური კატეგორიის შემოფარგლულ საზღვარს.

რაც შეეხება ხელოვნებათმცოდნეთა მეთოდოლოგიურ დებატებს, ისინი პერგამონის საკურთხეველის ფრიზის, გიგანტომაქიის რელიეფის ირგვლივ განვითარდა და ხელოვნების ისტორიის მანამდე არსებული კანონების გადასინჯვა განაპირობა. მთავარი პრობლემა, ამ ფრიზის ხელოვნების ისტორიის დისციპლინის არსებულ კლასიფიკაციაში მოქცევა იყო. მისთვის დამახასიათებელი დინამიური და ემოციური მხატვრული სახისმეტყველება, ფრიზის, როგორც სკულპტურის ესთეტიურ იდენტობას ასუსტებდა და ფერწერასთან ასოცირებას იწვევდა. ამ კონტექსტში. პრობლემატური იყო სკულპტურული ჯგუფის, როგორც 'ფერწერულის' ესთეტიკური კატეგორიის კლასიფიცირება ხელოვნების ისტორიის არსებულ კანონში.¹²

ხელოვნების ისტორიის, როგორც სამეცნიერო დისციპლინის მეთოდოლოგიის გადასინჯვის აუცილებლობა მხოლოდ ამ ფაქტორმა არ განაპირობა. უკვე არსებული მეთოდოლოგიის რევიზიის აუცილებლობა, კიდევ უფრო ცხადი გახადა ახალმა აღმოჩენებმა აღმოსავლეთში, სადაც კოტური და ადრექრისტიანული ხელოვნების ნიმუშები ველარ ექცეოდა კლასიკური ანტიკურობის შეფასებაზე ორიენტირებული ევროპაცენტრულ სტანდარტულ სქემაში.¹³ არანაკლებ მნიშვნელოვანი ფაქტორი გახდა მოდერნიზმის მზარდი პოპულარობა გერმანულ საზოგადოებაში, განსაკუთრებით მიუნხენს, დრეზდენსა და ბერლინში, რომლის შეფასების კრიტერიუმში ჯერ კიდევ დასადგენი იყო.¹⁴ ცხადია, დარგის ირგვლივ

¹² პერგამონის ფრიზის ფერწერული მახასიათებლების ირგვლივ წარმოებულ დებატებსა და ბაროკოს ხელოვნებასთან მისი ასოცირების ისტორიაზე იხ. A. Payne. On Sculptural Relief: Malerisch, the Autonomy of Artistic Media and the Beginnings of Baroque Studies. In: H. Hills. ed. Rethinking the Baroque. London. 2011, გვ. 39-64.

¹³ განსაკუთრებული როლი ამ კონტექსტში, ითამაშა ბერლინის სახელმწიფო მუზეუმის მომავალი დირექტორის, ვილჰელმ ფონ ბოდეს (1845-1929) დიდმა ინტერესმა ბიზანტიური და ადრექრისტიანული ხელოვნებისადმი. ბოდეს დავალებით, მუზეუმისთვის ახალი კოლექციების შესაძენად, 1900 წელს ავსტრიელი ხელოვნებათმცოდნე იოზეფ სტრიგოვსკი (1862-1941) სპეციალურად გაემგზავრა აღმოსავლეთში, რასაც მოყვა კოლექციების შევსება, ასევე პუბლიკაციები, რომლებიც სეპციალურად ამ საკითხისადმი იყო მძღვნილი. S. Marchand. Appreciating the Art of Others. Josef Strzygowski and the Austrian origins of Non-Western Art History. In: Von Biala nach Wien: Josef Strzygowski und die Kulturwissenschaften. ed. by M. Diugosz and P. O. Scholz. Vienna. 2015, გვ. 257-285.

¹⁴ საუბარია მოდერნისტ ხელოვანთა მხატვრულ გაერთიანებებზე: ხიდი. ლურჯი მხედრები, შტურმი. როგორც 1904 წლის ნიუ იორკ ტაიმსი იუწყებოდა, ბერლინში ხელოვნების დიდი გამოფენის გახსნისას, ერთერთმა სახელმწიფო ჩინოვნიკმა, იმპერატორ ვილჰელმ II-ს (1888-1918) სპეციალურად წარუდგინა ბერლინელი პროფესორი ჰაინრიხ ველფლინი იმ

მიმდინარე მეთოდოლოგიურმა დებატებმა, საუნივერსიტეტო პედაგოგიურ სივრცეში გადაინაცვლა. ხელოვნების ისტორიის პროფესორთა ერთი ჯგუფის (გ. დეჰიო, ე. დობერტი) შეხედულებას ამ სპეციალობის საუნივერსიტეტო სწავლების შესახებ, კარგად გამოსატყვევს ამონარიდი ბერლინის ჰუმბოლდტის უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიის კათედრის ხელმძღვანელის, ჰერმან გრიმის ნაშრომიდან: „**დარწმუნებული ვარ და ჩემი კოლეგებისთვისაც არ დამიმაღლავს, რომ ახალი ხელოვნების ისტორია არ არის დამოუკიდებელი დისციპლინა, არამედ დამხმარე სპეციალობაა და ვისაც მისი შესწავლა სურს, ჯერჯეროვანი თავისი სადოქტორო არა ხელოვნების, არამედ ისტორიის სპეციალობით შეასრულოს....რადგან ფილოლოგიისა და ისტორიის საფუძვლიანი ცოდნის გარეშე, ახალი ხელოვნების ისტორიის მეცნიერული შესწავლა შეუძლებელია...**”¹⁵ ხელოვნების ისტორიკოსთა ამ ჯგუფის აზრით, სწორედ ასეთი საყოველთაო განათლება იყო საჭირო ახალგაზრდების აღზრდისა და მათში გერმანული იდეენტობის გაცნობიერებისათვის.

1909 წლის პუბლიკაციაში „ხელოვნების ისტორიის არასწორი სწავლების შესახებ“, ჰაინრიხ ველფლინი, რომელიც 1901 წლიდან გრიმის შემცვლელი იყო ამავე კათედრის ხელმძღვანელის პოზიციაზე ბერლინის ჰუმბოლდტის უნივერსიტეტში, აკრიტიკებდა საუნივერსიტეტო სწავლებაში დამკვიდრებულ პრაქტიკას, რომელიც ითვალისწინებდა რაც შეიძლება მეტი ხელოვნების ობიექტები გაეცნოთ სტუდენტებისთვის სამუზეუმო სივრცეებში მათ შესახებ არსებული ისტორიული და ფილოლოგიური მონაცემების თანხლებით. ველფლინი თვლიდა, რომ ხელოვნების ობიექტების ასეთი მექანიკური დათვალიერება და მათი დამახსოვრება, ახალგაზრდების გონებრივ გადატვირთვას იწვევდა ისე, რომ ვერ უწევითრებდა მათ ხელოვნების ნაწარმოების ვიზუალური აღქმის ნამდვილ კულტურას. ველფლინის აზრით, ხელოვნების ისტორიის სწავლებისას, მთავარი უნდა ყოფილიყო სტუდენტის თვალის გაწვრთნა და არა მისი გონების ინფორმაციული გადატვირთვა. სტუდენტის თვალს, ყოველგვარი ფაქტე-

იმედით, რომ ეს უკანასკნელი მასზე ზემოქმედების მოხდენას შეძლებდა თანამედროვე ხელოვნების მხარდასაჭერად, რომელიც იმპერატორის კეთილგანწყობით არ სარგებლობდა. იმპერატორის შეკითხვაზე, ხომ არ მიეკუთვნებოდა ველფლინი ინტელექტუალთა იმ ჯგუფს, რომლებიც სოციალისტურ-რევოლუციურ იდეებს იზიარებდა, პროფესორმა უპასუხა: „ჩვენ, შვეიცარიელები, კონსერვატორული შეხედულების გახლავართ“, რაზეც პასუხით კმაყოფილმა იმპერატორმა მიუგო: „მგონი შემძლია დაგეყრდნოთ, იმ თანამედროვე ტენდენციების საწინააღმდეგოდ, რომელთაც ჩვენ ირგვლივ ყველგან ვხედავთ“. E. Levy. Baroque and the Political Language of Formalism (1845-1945), გვ. 98.

¹⁵ H. Grimm. Das Universitätsstudium der Neueren Kunstgeschichte, გვ. 391-392.

ბის ცოდნის გარეშე უნდა ამოეცნო ნაწარმოების სტილი და ეპოქა მთლიანობაში ('ganze eines Stiles Gefühl'), რადგან როგორც ველფლინი განმარტავდა, სტილი გამოხატავდა ამა თუ იმ ეპოქის საზოგადოების ესთეტიურ გამოვლენას მთლიანობაში და ალბეჭდილი იყო როგორც სამომხმარებლო საგნებში (მაგ, ფეხსაცმელში), ასევე არქიტექტურასა და მაღალი ხელოვნების სხვადასხვა დარგებში. სტილის შეგრძნების განვითარებისთვის კი, ველფლინის აზრით, აუცილებელი იყო სტუდენტებისთვის აუდიტორიებში ერთდროულად ეჩვენებინათ სხვადასხვა ეპოქის ხელოვნების ნაწარმოებები ('Verschiedenheit der Stile'), განურჩევლად მათ ავტორთა ვინაობისა.

თუკი გრიმის სკოლის მიმდევრებისთვის, მხოლოდ დიდ ხელოვანთა ნაწარმოებების გაცნობის მიხედვით იგებოდა სასწავლო პროგრამა, ველფლინი უარყოფთა ერთი რომელიმე ინდივიდუალური ხელოვანის მნიშვნელობას განსხვავებული ესთეტიური მოდელების აღქმისათვის. შესაბამისად, ველფლინისათვის მთავარი იყო სტუდენტს შეძლებოდა ნაწარმოებისგან მთლიანი ესთეტიური შთაბეჭდილების მიღება და არა განსხვავებული იკონოგრაფიული დეტალებისა თუ ხელოვანთა განსხვავებული ინდივიდუალობის გარჩევა.¹⁶ ველფლინისა და ხელოვნების ისტორიკოსთა იმ ჯგუფისთვის, რომელთაც ფორმალისტებს უწოდებდნენ, ხელოვნების ნაწარმოების კონტექსტუალიზაციას მეორეხარისხოვანი, მხოლოდ დამხმარე მნიშვნელობა ენიჭებოდა ნაწარმოების ფორმალურ, მხატვრულ ანალიზთან მიმართებაში.

ამავე მიდგომას იზიარებდა ხელოვნებათმცოდნე აუგუსტ შმარსოვიც, რომელმაც სპეციალური ესსე მიუძღვნა უმაღლეს სასწავლებლებში ხელოვნების ისტორიის შემსწავლელ სტუდენტთა აღზრდას.¹⁷ მასვე ეკუთვნის ფორმალისტური ანალიზის სისტემაში მოყვანის პირველი მცდელობაც 1905 წელს გამოცემულ ნაშრომში: *ხელოვნებათმცოდნეობის ძირითადი პრინციპები*.¹⁸ მოგვიანებით, 1915 წელს გამოდის ჰეინრიხ ველფლინის დღეს უკვე საყოველთაოდ ცნობილი ნაშრომი, თითქმის იდენტური სათაურით: *ხელოვნების ისტორიის ძირითადი პრინციპები*, რომელიც გამოსვლისთანავე იმდენად პოპულარული გახდა სტუდენტებში, რომ 1924 წლამდე 3-ჯერ იქნა გამოცემული.¹⁹ ფაქტობრივად, სწორედ ველ-

¹⁶ H. Wölfflin. Über kunsthistorische Verbildung.

¹⁷ A. Schmarsow. Die Kunstgeschichte an unseren Hochschulen.

¹⁸ A. Schmarsow. Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Leipzig. 1905.

¹⁹ H. Wölfflin. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. München. 1915. სწორედ ამ ნაშრომში წარმოადგინა ველფლინმა ხელოვნების ნაწარმოების შეფასების ხუთი ბინარულ-ესთეტიური კატეგორია: ხაზობრივ-ფერწერული; სიბრტყით-მოცულობითი; მულტიპლიცირებული-ერთიანი; აბსოლუტური-ფარდობითი.

ფლინის ამ ნაშრომით ეყრება საფუძველი ხელოვნების თეორიას და იწყება ხელოვნების ისტორიის (Kunstgeschichte) ხელოვნებათმცოდნეობად ანუ ხელოვნების მეცნიერებად (Kunstwissenschaft) ტრანსფორმაციის პროცესი.

ფორმალისტ ხელოვნებათმცოდნეთა ესთეტიურ კატეგორიებზე დაფუძნებული სწავლების სისტემის ინსტიტუციონალიზაციას, მნიშვნელოვნად შეუწყო ხელი სამეცნიერო ჟურნალ *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* რედაქტორმა, კრიტიკოსმა მაქს დესუარმა, რომელმაც ბერლინში 1913 წელს ჩატარებულ ესთეტიკისა და ხელოვნებათმცოდნეობის კონგრესზე, წაიკითხა მოხსენება: „სისტემატიკა და ხელოვნებათა ისტორია.“ თავის გამოსვლაში დესუარი ხაზს უსვამდა სტუდენტის მიერ ესთეტიკური კატეგორიებით ნაწარმოების აღქმის და შეცნობის მნიშვნელობას ფაქტობრივ მონაცემთა შესწავლისაგან განსხვავებით.²⁰ იგი განსაკუთრებულად გამოკვეთდა ხელოვნებათმცოდნეობის, როგორც სისტემატური მეცნიერების უპირატესობას ტრადიციული ხელოვნების ისტორიისაგან განსხვავებით.

ხელოვნებათმცოდნეობის, როგორც ესთეტიკურ კატეგორიებზე დამყარებული სისტემური მეცნიერების უპირატესობის ვიზუალიზაციისთვის, ფორმალისტი ხელოვნებათმცოდნეები დიდი წარმატებით იყენებდნენ ახალ ტექნოლოგიებსაც. ამ მიზნით, ლექციებზე აქტიურად გამოიყენებდა სლაიდების ჩვენების პარალელური პრინციპი, როდესაც ორი პროექტორით ხდებოდა სხვადასხვა ეპოქის ნაწარმოებთა ილუსტრირება, სხვადასხვა დეტალებზე სტუდენტთა ყურადღების გამახვილება და ფორმის ანალიზი. კონრანდ ფონ ლანგე, ასევე ფორმალისტ ხელოვნებათმცოდნეთა ჯგუფის წარმომადგენელი, პუბლიკაციაში: „ხელოვნებათმცოდნეობა ჩვენ უნივერსიტეტებში,“ ხაზს უსვამდა თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს აუდიტორიებში ხელოვნების ნაწარმოებთა ორგანიზებულ, მეთოდურ სწავლებას, სამუზეუმო სივრცეში ხელოვნების ობიექტთა სპონტანური განხილვისაგან განსხვავებით.²¹

უშუალოდ სპეციალობაზე ორიენტირებული პედაგოგიური მეთოდოლოგიის გარდა, ფორმალისტ ხელოვნებათმცოდნეთა შეხედულებით, სტუდენტთა ესთეტიკური აღქმის განვითარება, მათი სულიერი, სპირიტუალური განვითარების ერთერთი ინსტრუმენტიც იყო. მზარდი ინდუს-

²⁰ M. Dessoir. Systematik und Geschichte der Künste. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Neunter Band. Stuttgart. 1914, გვ. 1-15.

²¹ K. Lange. Die Kunstwissenschaft an unseren Universitäten.

ტრიალიზაციის ფონზე, ახალგაზრდებისათვის მშრალი, ეთიკური ღირებულებებისაგან დაცლილი ცოდნის ('geistlos') საპირისპიროდ, მათი აზრით, უმნიშვნელოვანეს ამოცანას წარმოადგენდა სტუდენტებისთვის მეცნიერული განათლების და ცოდნის ერთიანი სისტემით მიწოდება. ამ მხრივ, ამ ჯგუფის ხელოვნებათმცოდნეთა მცდელობა, ახლოს იყო ლიტერატურაში ე.წ. *Bildungsroman*-ის (საგანმანათლებლო ნოველის) პრინციპებთან, როდესაც სტუდენტებს მხატვრულ ნაწარმოებთა ინდივიდუალური კითხვის პროცესში უნდა ჩამოყალიბებოდათ მაღალი ეთიკური ღირებულებანი.²² ამ ამოცანას ემსახურებოდა ახალი კულტუროლოგიური ჟურნალის-*ლოგოსის* დაარსებაც 1910-1911 წლებში, რომელიც ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ფართო სპექტრს, მათ შორის ფილოსოფიას, სოციოლოგიას, ისტორიას, ფსიქოლოგიას და ხელოვნების ისტორიის დისციპლინებს მოიცავდა. ჟურნალის სამეცნიერო საბჭოში ისეთი ცნობილი მეცნიერები შედიოდნენ, როგორებიც იყვნენ ედმუნდ ჰუსერლი, გეორგ ზიმელი და ჰაინრიხ ველფლინი.²³

ეთიკურ ღირებულებაზე დამყარებული ცოდნისა და არა განათლების ვიწრო სპეციალობაზე ორიენტირებულ სწავლებას ემსახურებოდა რემბრანდტის შემოქმედების პოპულარიზაციაც ამ პერიოდის გერმანიაში. ბაროკოს უდიდესი წარმომადგენლის სპირიტუალური ენერგიით დატვირთული ნაწარმოებები, რომელთაც მეტაფორულად ვიზუალურ სახარებასაც უწოდებდნენ, განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდა სახელოვნებათმცოდნეო პედაგოგიკაში. მხატვრის ფერწერული მანერისთვის დამახასიათებელი ნახევრად ბნელი ტონების (*Chiaroscuro*) სიღრმისეული განცდა ჩრდილოური, გერმანული სულიერების განსხეულებად იქნა მიჩნეული.²⁴

ჰაინრიხ ველფლინის ჰუმბოლდტის უნივერსიტეტში მოღვაწეობის პერიოდში (1901-1911) ძალიან დიდი ცვლილება განიცადა ხელოვნების ისტორიის სპეციალობამ, როგორც აკადემიურმა დისციპლინამ. გარდა პრაქტიკული სიახლეებისა, რომელიც მან თავის კათედრაზე განახორციელა (ბიბლიოთეკის გაფართოება და სტუდენტებისათვის ბიბლიოთეკით სარგებლობის შეუზღუდავი უფლებების დანესება, დამხმარე სივრცის

²² იხ. W. Dilthey. *Das Erlebnis und die Dichtung*: Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin. Leipzig. 1906.

²³ Logos: Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur. Tübingen. 1910-1911.

²⁴ იხ. J. Langbehn. *Rembrandt als Erzieher*. Leipzig. 1890; W. Bode. *Rembrandt und seine Zeitgenossen*. Leipzig. 1907

მოპოვება დიათეკისა და წიგნებზე სამეცნიერო მუშაობისთვის), ველფლინმა, როგორც პრუსიის მეცნიერებათა აკადემიის არჩეულმა წევრმა დააყენა საკითხი, რომ ხელოვნებათმცოდნეობის სპეციალობა სხვა ჰუმანიტარული დისციპლინების რანგში აეყვანათ და ისეთივე სტატუსი მიენიჭებინათ, როგორც მაგალითისთვის ქონდა ისტორიასა და ლიტერატურას. ველფლინის აზრით, ჩამოყალიბებული მეთოდოლოგიური ბაზის შექმნამ და მისმა სისტემაში მოყვანამ, შესაძლებელი გახდა დამოუკიდებელი ხელოვნებათმცოდნეობითი კვლევების მეცნიერული ღირებულების დადასტურება.

კიდევ ერთი საკითხი, რომელიც ხელოვნებათმცოდნეთა დისკუსიის საგანი გახდა საუნივერსიტეტო სწავლებასთან დაკავშირებით, იყო საკითხი იმის შესახებ, თუ ვინ უნდა მოემზადებინათ ამ დისციპლინის სწავლებისას: განათლებული სტუდენტი თუ სამუზეუმო პროფესიონალი.²⁵ ეს საკითხი განსაკუთრებით მწვავედ დასვა ვილჰელმ ფონ ბოდემ (1845-1929), რომელიც დიდ ძალისხმევას იჩენდა ბერლინის სახლემწიფო მუზეუმის კოლექციების გამდიდრებისთვის, მაგრამ აღნიშნავდა, რომ მარტო კოლექციების შევსება არ იქნება საკმარისი, თუ უნივერსიტეტმა ვერ შეძლო მუზეუმის კოლექციების შესწავლისთვის საჭირო პროფესიონალების აღზრდა.

ფაქტია, რომ ასეთმა დებატებმა და ახალი მეთოდების დამწერგავ ხელოვნებათმცოდნეთა მონდომებამ, ნაყოფი გამოიღო: თუ ჰერმან გრიმის დროს ბერლინის ხელოვნების კათედრაზე 222 სტუდენტი სწავლობდა, ჰაინრიხ ველფლინის პროფესორობის პერიოდში, სტუდენტთა რიცხვმა 600 მიაღწია. გადაჭედილი აუდიტორიები და ტრენდული ლექციები კი, რომლებიც იმდროინდელ ბერლინელ ახალგაზრდებს მათი სტუდენტური ცხოვრების ერთერთ მნიშვნელოვან მოვლენად მიაჩნდათ, მნიშვნელოვნად ზრდიდა დარგის პოპულარობას საზოგადოებაში. გაიზარდა ხელოვნებათმცოდნეობის დისციპლინის განხრით დოქტორანტების რიცხვიც ბერლინის უნივერსიტეტში. თავის ერთერთ მოგონებაში ველფლინი წერდა: **„როდესაც ერთხელ ცნობილი ისტორიკოსი მომზენი შემხვდა, მან ინტერესით იკითხა: რამდენი დოქტორანტი გყავთ? როდესაც მე ვუპასუხე, რომ არც ისე ცოტა, როგორც წესი სამი დოქტორანტი წელიწადში, მან ჩაიღიმა და მიპასუხა: ჯობდა პირიქით ყოფილიყო: სამ**

²⁵ V. Trommer. Der Berliner Lehrstuhl für Kunstgeschichte von 1873 bis 1913. Eine Untersuchung der Inhalte der Wissensvermittlung und der methoden der Wissensgenerierung. 2010.

ნელინადში ერთი დოქტორანტი გყოლოდათ, რადგან ეს უფრო შეეფერება თქვენ ფაკულტეტსო.²⁶

ცხადია საუნივერსიტეტო განათლების ისეთ კერაში, როგორც ამ პერიოდის გერმანია იყო, ასეთი დებატების მიმდინარეობა ხელოვნების ისტორიის საუნივერსიტეტო სწავლებასთან მიმართებაში, დიდ ზეგავლენას ახდენდა სხვა ქვეყნებში არა მხოლოდ ხელოვნებათმცოდნეობის, არამედ სხვა ჰუმანიტარული დისციპლინების შემდგომ განვითარებაზეც. ამის მკაფიო მაგალითია რუს ფორმალისტ ლიტერატორთა სკოლა პეტერბურგში, რომლის ერთერთი მთავარი წარმომადგენელი, ბორის აიხენბაუმი ასე შენიშნავდა 1919 წელს: „**მე ვაგრძელებ ველფლინის კითხვას, მუდმივად ვხედავ ანალოგიას ლიტერატურის ისტორიის კონსტრუირებასთან. ლიტერატურის ანალიზისთვის აუცილებელია ფუნდამენტურ კონცეფციათა სისტემის ჩამოყალიბება.**“²⁷

ასეთი იყო ის ინტელექტუალური და ისტორიულ-პოლიტიკური ლანდშაფტი გერმანიაში და მისი იმპლიკაციები აღმოსავლეთ ევროპასა და რუსეთში, რომლის დროსაც დაიწყო მოღვაწეობა ქართული ხელოვნების ისტორიის, როგორც სამეცნიერო დისციპლინის ფუძემდებელმა გიორგი ჩუბინაშვილმა (1885-1973), რომლის ბიოგრაფიიდან გამომდინარე, გასაკვირი არ არის გერმანულ აკადემიურ სივრცეში მიმდინარე პროცესებისადმი მისი დიდი ინტერესი. პეტერბურგში დაბადებული ჩუბინაშვილი, რომელმაც დაწყებითი განათლება კონიგსბერგის გერმანულ სკოლა-სა და გიმნაზიაში მიიღო, 1907 წელს გაემგზავრა გერმანიაში განათლების გასაგრძელებლად ლაიფციგის უნივერსიტეტის ფილოსოფიურ ფაკულტეტზე. როდესაც მისი სამეცნიერო მენტორი, ცნობილი გერმანელი ფსიქოლოგი ფელიქს კრუგერი, 1912 წელს ჰალე-ვუტემბერგის უნივერსიტეტში გადავიდა სამეცნიერო და პედაგოგიური მოღვაწეობის გასაგრძელებლად, ჩუბინაშვილიც მას გაყვა და დაასრულა მუშაობა სადისერტაციო თემაზე ფსიქოლოგიის დარგში.²⁸ ამავე პერიოდში, იგი განსაკუთრებით დაინტერესდა ხელოვნების ისტორიის სპეციალობითაც და წამყვანი ხელოვნებათმცოდნეების ლექციებს ესწრებოდა ჰალე-ვუტემბერგისა და

²⁶ V. Trommer. Der Berliner Lehrstuhl für Kunstgeschichte von 1873 bis 1913; E. Levy. Baroque and the Political Language of Formalism (1845-1945), გვ. 100.

²⁷ B. Eikhenbaum. The Theory of Formal Method. In: Russian Formalist Criticism: Four Essays. 1966, გვ. 99-141.

²⁸ გიორგი ჩუბინაშვილის სადისერტაციო ნაშრომი: Beiträge zum psychologischen Verständnis des sibirischen Zaubers. ეხებოდა ციმბირელი შამანების ფსიქოლოგიის შესწავლას. E. Neubauer. Tschubinashvili – Porträt eines Kunstwissenschaftlers. Georgica. №. 8. 1985.

ლაიფციგის უნივერსიტეტებში. საინტერესოა, რომ სწორედ ამ დროს მოღვაწეობდა ლაიფციგში ავგუსტ შმარსოვი, ხელოვნებათმცოდნეობის, როგორც სამეცნიერო დისციპლინის ერთერთი ფუძემდებელი. თუმცა, გასაკვირი არ არის, რომ პროფესიიდან გამომდინარე, ჩუბინაშვილის განსაკუთრებული ინტერესი გამოიწვია ჰაინრიხ ველფლინის ნაშრომებმა, მათ შორის წიგნმა *პროლეგომენები არქიტექტურის ფსიქოლოგიაში*.²⁹ იგი იმ დროს დაესწრო ველფლინის ლექციებს მიუნხენში, როდესაც შვეიცარიული წარმოშობის გერმანელი ხელოვნებათმცოდნისა და პედაგოგის პოპულარობამ პიკს მიაღწია. ამ დროს ბერლინიდან მიუნხენში გადასულ ველფლინს, უკვე დაწყებული ქონდა მუშაობა წიგნზე *ხელოვნებათმცოდნეობის ძირითადი პრინციპები*, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა ხელოვნების თეორიას და ხელოვნების ისტორიის ხელოვნებათმცოდნეობად ანუ ხელოვნების მეცნიერებად ტრანსფორმაციის პროცესს. იმ დროსა და სივრცეში, რომელშიც კულტურა თანდათან უფრო მეტ ასიმილაციას ახდენდა ქვეყანაში მიმდინარე პოლიტიკურ პროცესებთან და განსაკუთრებით მომძლავრებულ ნაციონალისტურ განწყობილებებთან, ველფლინმა მაქსიმალურად შემოფარგლა ვიზუალური ხელოვნების მეთოდოლოგიური ანალიზის საზღვრები და თავისი მეცნიერული კონცეფციით, ხაზს უსვამდა იმ გარემოებას, რომ სახვით ხელოვნებას საკუთარი დინამიკა აქვს და შესაბამისად, ხელოვნებათმცოდნეობა, როგორც სამეცნიერო დარგი თვითკმარი დისციპლინაა, რომელსაც ავტონომიურად, ფორმალური ანალიზის საფუძველზე შეუძლია შეაფასოს ხელოვნების ნაწარმოებთა მნიშვნელობა.³⁰ ცხადია, წიგნზე მუშაობის პროცესში, ველფლინი ამ მასალის ინტეგრაციასაც ახდენდა მიუნხენის ლექციებში. აქედან გამომდინარე, ახალგაზრდა ჩუბინაშვილი კარგად იყო ინფორმირებული გერმანიაში ხელოვნების ისტორიის დარგში მიმდინარე დებატებსა და იმ ცვლილებებზე, რომლებიც ამ დისკუსიების შედეგად მოხდა საუნივერსიტეტო დისციპლინაში.

1914 წელს, გერმანიიდან პეტერბურგში დაბრუნებულმა გიორგი ჩუბინაშვილმა სწავლა განაგრძო პეტერბურგის უნივერსიტეტის აღმო-

²⁹ H. Wölfflin. Prolegomena zu einer Psychologie der Atchitektur. München. 1886.

³⁰ 1915 წელს პირველად გამოცემული ველფლინის ეს ნაშრომი, მიუხედავად დიდი პოპულარობისა, განსაკუთრებით სტუდენტებში, არაერთგვაროვნად იქნა შეფასებული გამოსვლისთანავე, რადგან როგორც ბოლო გამოკვლევები აჩვენებს, ბევრისთვის ცხადი იყო მისი პოლიტიკური შეფერილობა და მეთოდოლოგიით ვუალიზირებული წინააღმდეგობა გერმანიაში ამ დროს მომძლავრებული ნაციონალისტური განწყობების მიმართ. იხ. Warnke. On Heinrich Wölfflin. Representations. 27. 1989, გვ. 172-73.

სავლეთმცოდნეობის ფაკულტეტზე, რომელსაც ხელმძღვანელობდა უკვე ცნობილი მეცნიერი ნიკო მარი (1864-1934), რომლის მიწვევითაც ჩუბინაშვილი ანისის ექსპედიციაშიც მონაწილეობდა.³¹ სწორედ პეტერბურგში მიაცცია მას ყურადღება ივანე ჯავახიშვილმა, რომელმაც ჯერ კიდევ 1907 წელს ჩამოაყალიბა ქართველ სტუდენტთა სამეცნიერო წრე, პოტენციურ კანდიდატებზე დასაკვირვებლად ქართული ეროვნული უნივერსიტეტის დაარსებისთვის მზადების პროცესში.³²

1918 წლის 26 მაისს, საქართველოს დამოუკიდებლობის გამოცხადების შემდეგ, ახლად დაარსებულ თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტში, სიბრძნისმეტყველების ფაკულტეტი ცალკე ერთეულად გამოიყო, რომელსაც იმავე სემესტრში ახალი მასწავლებლები შეუერთდნენ პროფესორობისათვის მოსამზადებლად. მათ შორის იყო ახალგაზრდა გიორგი ჩუბინაშვილი, რომელიც ხელოვნების ისტორიის სპეციალობით იქნა მიწვეული. წარდგენისას ივანე ჯავახიშვილმა ასეთი დახასიათება მისცა მას: **„ჰალეს უნივერსიტეტის ფილოსოფიისა და თავისუფალ ხელოვნებათა დოქტორი გ. ჩუბინაშვილი მომზადებული და ფრთხილი მკვლევარია და თავისი საგნის ღრმად მოყვარული. ქართული ხელოვნების ისტორია თავის განსაკუთრებულ კვლევის საგნად აქვს არჩეული და ამ დარგში მეთოდურად მუშაობს, როგორც ხელოვნების საზოგადო თეორიისა და ისტორიის მცოდნეს, მას ქართული ხელოვნების ისტორიის შესწავლისათვის შესაფერი წინასწარი მომზადება აქვს და მისი ნაწერებიც მოწმობენ, რომ ამ ასპარეზზე მას თვალსაჩინო ნაყოფიერ-**

³¹ როგორც ცნობილია, ჯერ კიდევ 1880 წელს დაწყებული ანისის არქეოლოგიური გათხრები, რომელსაც მარი 1892 წლიდან ხელმძღვანელობდა, რამდენჯერმე იქნა შეწყვეტილი პოლიტიკური მიზეზების გამო. თუმცა, 1916 წელს, მარმა ისარგებლა რუსეთ-თურქეთის ომის დროს რუსეთის მიერ ვანის ტბის ირგვლივ არსებული ტერიტორიების დაკავებით და განაახლა ექსპედიცია, რომლის დროსაც მონაწილეთა ერთი ჯგუფი მარის ხელმძღვანელობით, ვანის ტბის ტერიტორიაზე ურარტუს სიძველეების შესასწავლად გაემგზავრა, მეორე ნაწილი კი, ჩუბინაშვილის ხელმძღვანელობით, ანისში დარჩა და გააგრძელა მუშაობა წინა წლებში აღმოჩენილი მასალების ფიქსაციისა და დოკუმენტირებისთვის. ანისის ექსპედიციის პოლიტიკურ კონტექსტზე იხ. E. Pravilova. Contested Ruins: Nationalism, Emotions, and Archaeology at Armenian Ani – 1892-1918. In: Ab Imperio. 1. 2016, გვ. 69-101; L. McReynolds. Nikolai Marr: Reconstructing Ani as the Imperial Ideal. In: Ab imperio. 1. 2016, გვ. 102-124.

³² საზღვარგარეთ განათლებამიღებულ სტუდენტთა შორის, გ. ჩუბინაშვილი შემთხვევით არ მოხვდა ი. ჯავახიშვილის მიერ ქართული უნივერსიტეტისთვის შერჩეული კანდიდატების სიაში: მისი ბაბუა, დავით ჩუბინაშვილი, ცნობილი ლექსიკოგრაფი და პეტერბურგის უნივერსიტეტის პროფესორი იყო, რომლის ოჯახიც სრულად იზიარებდა ქართულ ნაციონალურ იდეებს, მითუმეტეს ამ იდეების არქიტექტორ, ილია ჭავჭავაძესთან პირადი ურთიერთობისა და მეგობრობის კონტექსტში. იხ. ვ. ბერიძე. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის 50 წელი. თბ. 1993, გვ. 28.

ების მოტანა შეუძლია. ამიტომ, რაკი ჩვენ ფაკულტეტს ჯერ ხელოვნების ისტორიის კათედრისათვის პროფესორი არა ყავს, სასურველია გ. ჩუბინაშვილი ამ კათედრისათვის პროფესორად არჩეულ და მოწვეულ იქმნეს.³³

ცხადია, გ. ჩუბინაშვილის მთავარი ამოცანა ქართული ხელოვნების ისტორიის, როგორც საუნივერსიტეტო დისციპლინის ჩამოყალიბება იყო შესაბამისი კურსებით დასავლეთ ევროპისა და ქართული ხელოვნების ისტორიაში. ამასთანავე, მის მიერ დასახული დიდი პროექტი, სასწავლო კურსებთან ერთად, მოიცავდა საკვლევი მასალის ბაზის შექმნას, რომელშიც უნდა შესულიყო ძეგლების (ქრისტიანული არქიტექტურის) ქრონოლოგიური სისტემატიზაცია, მათ შესახებ არსებული ისტორიული და ეპიგრაფიკული დოკუმენტაციის შეგროვება და კლასიფიკაცია. ჩუბინაშვილის, როგორც მკვლევრის მთავარი ამოცანა და მიზანი კი, აღმოსავლეთ-ქრისტიანული არქიტექტურის საერთო კონტექსტში, ქართული ქრისტიანული არქიტექტურის ადგილის დამკვიდრება და მისი თვითმყოფადი მხატვრული მახასიათებლების მეცნიერული არგუმენტაცია იყო, რისთვისაც აუცილებელი იყო კვლევის დასავლური სამეცნიერო მეთოდოლოგიის ადაპტაცია ქართულ მასალასთან. ამ ამოცანის აქტუალურობა განაპირობა იმ ფაქტმა, რომ სწორედ 1918 წელს, გერმანულ ენაზე გამოიცა ავსტრიელი მეცნიერის, იოზეფ სტრიგოვსკის ორტომიანი ნაშრომი სომხური არქიტექტურის შესახებ, რომელშიც იგი ქართულ ქრისტიანულ არქიტექტურას სომხური ხუროთმოძღვრების პერიფერიულ განშტოებად და ასლად წარმოადგენდა.³⁴

იმ დროს, როდესაც ჯერ კიდევ არ იყო სრულყოფილად მოძიებული და აღწერილი ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლები და მათ ნაკლებად იცნობდა საერთაშორისო სამეცნიერო საზოგადოება, ავსტრიელ მეცნიერთან არგუმენტირებულ დისკუსიაში შესვლა, ურთულესი ამოცანა იყო. როგორც ჩანს, ჩუბინაშვილს ესმოდა, რომ სამეცნიერო პოლემიკისთვის, მას ის აპრობირებული მეთოდოლოგია უნდა გამოეყენებინა, რომელიც პოლიტიკური შეფერილობისგან დაიცავდა მის არგუმენტაციას. ამ კონტექსტში, ყველაზე შესაფერისი, ჰაინრიხ ველფლინის აპოლიტიკური, ფორმალურ ანალიზზე ფოკუსირებული მეთოდი აღმოჩნდა. მართალია, 1921 წელს საქართველოში პოლიტიკური ვითარება შეიცვალა, თუმცა,

³³ ვ. ბერიძე. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის 50 წელი, გვ. 14.

³⁴ J. Strzygowski. Die Baukunst der Armenier und Europa. Vienna. 1918.

გერმანული კონტაქტების წყალობით, ჩუბინაშვილმა შეძლო 1922 წელს გერმანულ ენაზე გამოეყვეყნებინა ვრცელი რეცენზია სტრიგოვსკის ნაშრომზე, რომელშიც დიდი სიფრთხილითა და აკადემიური ზომიერების დაცვით გააკრიტიკა ავსტრიელი მეცნიერის მიერ გამოთქმული მოსაზრებები ქართულ არქიტექტურაზე.³⁵

წინამდებარე სტატიის ფორმატი, არ გვაძლევს საშუალებას უფრო დეტალურად განვიხილოთ ის წინააღმდეგობანი, რომლის გადალახვაც მოუხდა გიორგი ჩუბინაშვილს ხანგრძლივი და ნაყოფიერი პედაგოგიურ-სამეცნიერო მოღვაწეობის გზაზე სახელოვნებათმცოდნეო კვლევის გერმანული მეთოდის ტრანსფერისა და ქართულ ხელოვნებასთან მისი ადაპტირების პროცესში.³⁶ თუმცა, ყურადღებას შევაჩერებთ ერთერთ პუბლიკაციაზე, რომელიც მკაფიო ილუსტრაციაა იმ სირთულეებისა, რომლის დაძლევაც უხდებოდა ღვაწლმოსილ მკვლევარს.

1952 წლის 11 აპრილს, საქართველოს საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკის გაზეთ *ლიტერატურა და ხელოვნებაში* დაიბეჭდა გიორგი ნატროშვილის ვრცელი წერილი „ველფლინის ფორმალისტური სქემის ტყვეობაში“, სადაც გიორგი ჩუბინაშვილი და მისი მეცნიერული მეთოდოლოგია ‘საბჭოთა თვალსაზრისის’ პერსპექტივიდანაა განხილული. აღნიშნული სტატია ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის შრომების მესამე ტომის ეძღვნება და აღნიშნულია: **„აქ წარმოდგენილი ავტორები თავიანთ ნაშრომებში ქართული ხელოვნების ძეგლების ანალიზისას, იყენებენ ჰაინრიხ ველფლინის ფორმალისტურ მეთოდოლოგიას, თუმცა არ ახსენებენ ველფლინის სახელს. არ ახსენებენ იმიტომ, რომ**

³⁵ G. Tschubinaschwili. Die christliche Kunst im Kaukasus und ihr Verhältnis zur allgemeinen Kunstgeschichte (Eine kritische Würdigung von Josef Strzygowskis “Die Baukunst der Armenier und Europa. Monathefte für Kunstwissenschaft. 15. Leipzig. 1922, გვ. 217-236. ჩუბინაშვილის პუბლიკაცია უკვე საბჭოთა ხელისუფლების პირობებში, შესაძლებელი გახდა იქედან გამომდინარე, რომ საწყის ეტაპზე, როგორც გერმანია, ასევე საბჭოთა სახელმწიფო ცდილობდნენ არ განეყვეტილიყო ქვეყნებს შორის სამეცნიერო კავშირები. J. Kirchhoff. Wissenschaftsforderung und forschungspolitische Prioritäten der Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft 1920-1932, München. 2003. სტრიგოვსკის პოლიტიკურად მოტივირებული ნაშრომის ანალიზისთვის იხ. C. Maranci. Medieval Armenian Architecture: Constructions of Race and Nation. Leuven. 2001.

³⁶ მიუხედავად იმისა, რომ გ. ჩუბინაშვილმა საბჭოთა პერიოდშიც შეძლო ნაყოფიერი მოღვაწეობა, რაზეც მეტყველებს ის ფაქტი, რომ მან 1922 წელს თანამოაზრეებთან ერთად დაარსა თბილისის სამხატვრო აკადემია, 1930 წელს ორგანიზება გაუკეთა ქართული ქრისტიანული ხელოვნების პირველ საერთაშორისო გამოფენას გერმანიაში, 1941 წელს კი, დააფუძნა საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი, მისი როგორც მეცნიერის მოღვაწეობა არაერთხელ გამხდარა კრიტიკის სამიზნე, იხ. ბ. არველაძე ბ. ერთი ეპიზოდი ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის ისტორიიდან, ანუ როგორ განიარაღა გ. ჩუბინაშვილი რამდენიმე საბჭოთა მეცნიერმა. თბ. 2000.

ველფლინი-ბურქუაზიული, ანტიმეცნიერული ფორმალიზმის დედა-ბოძია და მისი ხსენება უხერხულად მიაჩნიათ, მაგრამ მარტო სახელის ხსენებაში ხომ არ არის საქმე? სამაგიეროდ მათ შრომებში ჩანს ველფლინის სისტემა, ჩანს მისი ფორმალისტური პრინციპები, რომელთა მიხედვით უგულვეყოფილია მხატვრული ნაწარმოების იდეური შინაარსი და მთელი ყურადღება გადატანილია ფორმის განყენებულ, აბსტრაქტულ აღწერაზე,..... მაგრამ ამ უხერხულობას სრულებით არ გრძნობს ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის დირექტორი, პროფ. გ. ჩუბინაშვილი, რომელმაც ველფლინის ფორმალისტური მეთოდი გადმონერგა ქართულ ხელოვნების ისტორიაში. თავის ნაშრომებში (ქართული ხელოვნების ისტორია, ტ.1, 1936წ; ჯვრის ტიპის არქიტექტურული ძეგლები, 1948 წ. და სხვა) ჩუბინაშვილი არა მარტო იცავს ფორმალიზმს, არამედ გვაძლევს ზუსტ მისამართსაც, იგი არაერთგზის იხსენიებს ველფლინის სახელს.“³⁷

როგორც გ. ნატროშვილი სტატიაში შენიშნავს, თავისი ნაშრომის: ჯვრის ტიპის არქიტექტურული ძეგლების ბოლოს, გ. ჩუბინაშვილი იმონებს რა ველფლინს, წერს: „აქ, VI საუკუნის ბოლოს – სახელდობრ ჯვარის სახით – მთლიანად განხორციელებულია წმინდა კლასიკა, როგორც შექმნილ სივრცეში, ისე გარეგნულ მასათა გაფორმებაში და საფასადო მორთულობათა დამუშავებაში, ე.ი. ჩვენ აქ, ასე ვთქვათ, საქმე გვაქვს ახალ ციკლთან ხელოვნების განვითარებაში, სტილის სრულიად სხვა ხასიათთან და ამასთან ამ სტილმა მიიღო საქართველოში VI და VII საუკუნეების მიჯნაზე სრულყოფის ისეთი საფეხური, რომელიც ჰენრიხ ველფლინის სიტყვებით რომ ვთქვათ, არ არის სავალდებულო გამოჩნდეს განვითარებაში.“ აქვე. გ. ნატროშვილი მიუთითებს, რომ ამავე აზრს გამოთქვამდა ჩუბინაშვილი უფრო ადრე, ქართული ხელოვნების ისტორიაში (1936), როდესაც ეხებოდა VI საუკუნის დასასრულისა და VII საუკუნის დასაწყისის ქართულ ხელოვნებას და წერდა: „ახალი ხელოვნება საქართველოში ემყარება უკვე განსაზღვრული, შეუპოვარი ბრძოლით შემუშავებულ მსოფლმხედველობას, მსოფლმეგნებას; იგი წარმოადგენს პლასტიკურად ნათელი არქიტექტონიკის და მსოფლიოს ყოველმხრივ მოფიქრებული გაგების პასუხს, მის ანარეკლს და გამოსახვას. ასეთი ხანების გამოჩენა მსოფლიო ხელოვნების

³⁷ გ. ნატროშვილი. ველფლინის ფორმალისტური სქემის ტყვეობაში. გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“. 1952. 11 აპრილი.

ისტორიაში, – ხელოვნების საკითხებში მოაზროვნისა და მახვილი ანალიტიკოსის ჰენრიხ ველფლინის სამართლიანი შენიშვნისა არ იყოს, – როდია თავისთავად გასაგები და სავალდებულო; პირიქით, იგი გხვდება მხოლოდ განსაზღვრულ დროს და მხოლოდ ზოგიერთ პუნქტში (გვ. 82).³⁸

ამავე სტატიაში, გ. ნატროშვილი ყურადღებას ამახვილებს ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის შრომების მესამე ტომში დაბეჭდილ გ. ჩუბინაშვილის წერილზე „ნაციონალური ფორმის საკითხისათვის წარსულის არქიტექტურაში“, რომელშიც ავტორს არსად მოყავს მარქსიზმის კლასიკოსთა შეხედულებანი ნაციონალურ ფორმაზე. უფრო მეტიც, გ. ნატროშვილისთვის გაუგებარია საერთოდ „**რატომ უნდა ეწეროს ინსტიტუტის შრომებს რუსულ კონტრ ტიტულზე ლათინურად „არს გეორგიკა“ და კითხულობს „ვისთვის და რისთვის არის საჭირო ეს?“**³⁹ გ. ნატროშვილი აქვე აღნიშნავს, რომ მარტო ის არ აკრიტიკებს გ. ჩუბინაშვილისა და მისი მოწაფეების ნაშრომთა ანტისაბჭოთა სულისკვეთებას და მიუთითებს 1948 წლის გაზეთ კომუნისტის 18 ივნისის ნომერში გამოქვეყნებულ მამია დუდუჩავას სტატიაზე „თანამედროვეობიდან მოწყვეტისა და ფორმალიზმის წინააღმდეგ ხელოვნებათმცოდნეობაში,“ რომლის ავტორიც ასევე კრიტიკულად აფასებს ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის თანამშრომელთა მიერ ველფლინის ფორმალისტური კვლევის მეთოდების გამოყენებას. აქედან გამომდინარე, გ. ნატროშვილს გამოაქვს დასკვნა, რომ: „1. ინსტიტუტის მუშაკები თავის კვლევა-ძიების დროს ეყრდნობიან არა კვლევა-ძიების მარქსისტულ-ლენინურ მეთოდს, არამედ ფორმალიზმს, რომელიც ნასესხებია ბურჟუაზიული ხელოვნებათმცოდნეობის არსენალიდან. 2. ინსტიტუტის შრომების თემატიკა ძირითადად განსაზღვრულია საეკლესიო ხელოვნების თემატიკით და უგულვეყოფილია როგორც ძველი საერო ხელოვნება, ისე XIX-XX საუკუნეების ქართული ხელოვნება. 3. ინსტიტუტის შრომები არ ეხმაურებიან წარსულის კულტურული მემკვიდრეობის კრიტიკულად ათვისების საქმეს.“ დაბოლოს, გ. ნატროშვილის აზრით: „**დროა ინსტიტუტის ხელმძღვანელები და მუშაკები გადაჭრით გაემიჯნონ ველფლინის ფორმალისტურ თეორიას! დროა ინსტიტუტი იქცეს ისეთ მეცნიერულ**

³⁸ გ. ნატროშვილი. ველფლინის ფორმალისტური სქემის ტყვეობაში.

³⁹ იხ. გ. ნატროშვილი. ველფლინის ფორმალისტური სქემის ტყვეობაში.

დანესებულებად, რომელიც მარქსისტულ-ლენინური თვალსაზრისით შეისწავლის ჩვენი ხალხის მდიდარ მემკვიდრეობას.⁴⁰

ამდენად, საბჭოთა პრესაში, ქართველი ‘ექსპერტების’ მიერ, გიორგი ჩუბინაშვილისა და მის მიერ დაფუძნებული სამეცნიერო ინსტიტუტის ნაშრომები, ბურჟუაზიული იდეოლოგიის გამოხატულებადაა შერაცხული და ამის მთავარ მიზეზად, ის ფაქტია მოყვანილი, რომ გ. ჩუბინაშვილის მიერ ქართული ხელოვნების ანალიზისას, დასავლეთ ევროპიდან გადმოტანილი კვლევის ფორმალისტური მეთოდები, განსაკუთრებით კი ჰაინრიხ ველფლინის ნაშრომებია გამოყენებული, დარგის ფუძემდებლის მიერ დასახული მთავარი ამოცანის: შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ნაციონალური, თვითმყოფადი ხასიათის წარმოსაჩენად.

დღეს, როდესაც გლობალიზაციის პროცესმა, არა მარტო ისტორიულ-პოლიტიკური თუ სოციალური მოვლენების გადაფასება მოახდინა თანადროულ მსოფლიოში, არამედ ჰუმანიტარულ მეცნიერებებში გაბატონებული, ევროპაცენტრული სამეცნიერო შეხედულებების რადიკალური გადასინჯვაც განაპირობა, კიდევ უფრო მკაფიოდ გამოჩნდა გ.ჩუბინაშვილის დიდი ღვაწლი ეროვნული ხელოვნების ისტორიის ფორმირებისა და მისი შემდგომი განვითარებისთვის. ცხადია, ახალ დროს ახალი ამოცანები მოაქვს. შესაძლოა, ხელოვნების ნაწარმოების შეფასებისას, უკვე არსებული მეთოდოლოგიის გადასინჯვისა და მისი შემდგომი განვითარებისა და გაფართოების საჭიროების საკითხიც დადგეს. თუმცა, დღევანდელი პერსპექტივიდან, კიდევ უფრო მკაფიოდ გამოჩნდა, თუ რა სწორი ორიენტაცია იქნა არჩეული ურთულეს ისტორიულ-პოლიტიკურ კონტექსტში ქართული ხელოვნების ისტორიის, როგორც საუნივერსიტეტო და სამეცნიერო დისციპლინის ფორმირების პროცესში. შემთხვევითი არა არის, რომ ბოლო წლების დასავლურ ხელოვნებათმცოდნეობაში, არაერთხელ იქნა გაკრიტიკებული კოლონიალური, ევროპული თვალსაზრისიდან დანახული მსოფლიო ხელოვნების განვითარების არაობიექტური და ნაკლოვანი სურათი, რომელშიც ე.წ. ‘უცხო’, ნაკლებად შესწავლი კულტურები (მათ შორის ქრისტიანული კავკასიის) მარგინალიზირებულია და ევროპაცენტრული პერსპექტივიდან, როგორც კულტურულ ცენტრებზე დამოკიდებული და მისი ზეგავლენის ქვეშ მყოფი პერიფერიებია დანახული. ის ფაქტი, რომ ეს პრობლემა რეგიზიას მოითხოვს, კარგად ჩანს დასავლელ ხელოვნებათმცოდნეთა ახალი თაობის ნაშრომებში: „*ექვს არ*

⁴⁰ გ. ნატროშვილი. ველფლინის ფორმალისტური სქემის ტყვეობაში.

ინვესტის ის ფაქტი, რომ სამხრეთ კავკასიის მარგინალიზაცია შუა საუკუნეების ხელოვნების ისტორიაში, არა მხოლოდ ტრადიციული ევროპაცენტრიზმიდან მომდინარეობს, რომელიც ბერძნულ-რომაულ კულტურულ მემკვიდრეობაზეა ფოკუსირებული და არც მხოლოდ რეგიონთან დაკავშირებული გეოგრაფიული, ლინგვისტური თუ პოლიტიკური ხასიათის აშკარა 'ბარიერებიდან' გამომდინარეობს, არამედ იმ გარემოებიდანაც, რომ ისტორიულად თუ ვიზუალურად, რეგიონი 'არ ჯდება' უკვე დამკვიდრებულ დისკურსში და მისი ხელოვნება დიამეტრალურად ეწინააღმდეგება ჩვენთვის უკვე ნაცნობ და ახლობელ ხელოვნებათმცოდნეურ კანონებს. ... შეიძლება ვიკითხოთ, ნიშნავს თუ არა მისი (სამხრეთ კავკასიის, ნ.ს.) დღევანდელი, როგორც მარგინალური და ეგზოტიკური კულტურის სტატუსი იმას, რომ ის არ უნდა განიხილებოდეს ან არ იმსახურებს ადგილის დამკვიდრებას ტრადიციულ ხელოვნებათმცოდნეურ ნარატივში? ამ საკითხის გადაჭრის ერთერთი გზად, შუა საუკუნეების სომხური და ქართული ხელოვნების შესახებ არსებული სპეციალური გამოკვლევების ფართო გეოგრაფიულ, მეთოდოლოგიურ და ისტორიოგრაფიულ კონტექსტში განხილვა გვესახება.⁴¹

⁴¹ E. Thuno. „Cross-Cultural Dressing, the Medieval South Caucasus and Art History. In: The medieval South Caucasus: artistic cultures of Albania, Armenia and Georgia. Convivium. vol. 3. iss. Supplementum. eds. Ivan Foletti and Erik Thuno with the collaboration of Andrien Palladino, 2016:147-154 (ამ და სხვა შემთხვევებშიც უცხოენოვანი ამონარიდების თარგმანი ეკუთვნის სტატიის ავტორს) ქრისტიანული კავკასიის როლის გადაზრების საჭიროების შესახებ მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში, ბოლო დროის პუბლიკაციებიდან განსაკუთრებით საგულისხმოა: Ch. Maranci. Vigilant Powers. Three Churches in Early Medieval Armenia. Studies in the Visual Cultures of the Middle Ages. 8 (Turnhout: Brepols). 2015; მისივე. Building Churches in Armenia: Art at the Borders of Empire and the Edge of the Canon. Art Bulletin. LXXXVIII/4. 2006, გვ. 656-675; E. Neubauer. Georgian Medieval Architecture and Sculpture and the Central European Romanesque Period. In: Proceedings of V. Beridze 1st International Symposium of Georgian Culture. Georgian Art in the Context of European and Asian Cultures. Tbilisi. 2009: 204-210; არტისტული ცენტრების და პერიფერიების დეფინიციის პრობლემაზე ხელოვნების ისტორიაში იხ. Thomas DaCosta Kaufmann. Toward a Geography of Art. Chicago and London. 2004.



ილუსტრაცია. №1

პერგამონის საკურთხეველის ფრიზი, დეტალი, ძვ. წ. II საუკუნე
(წყარო: wikiwand.com)



ილუსტრაცია. №2

არნოლდ ბოკლინი, ლამე, 1895 (წყარო: www.wikiart.org.)

ნინო სიმონიშვილი. ხელოვნების ისტორიასა და ხელოვნებამცოდნეობას
შორის: საგანმანათლებლო დებატები XIX საუკუნის დასასრულისა და XX
საუკუნის დასაწყისის გერმანიაში და მათი მნიშვნელობა...



ილუსტრაცია. №3

ჯულიო რომანო, გიგანტთა დაცემა, ჩრდილოეთ კედლის ფრესკის დეტალი
მანტუის სასახლის გიგანტების დარბაზიდან (*Sala dei Giganti*, 1532-1534)
(წყარო: [https://en. Wikipedia. org.](https://en.wikipedia.org))



ილუსტრაცია. №4.

ანდრეას შლუტერი, მომაკვდავი მეომრის თავი, 1697



ილუსტრაცია. №5.

ლორენცო ბერნინი, წმ. ტერეზას ექსტაზი, დეტალი, 1652
(წყარო: [https://en. Wikipedia. org](https://en.wikipedia.org))

Nino Simonishvili

Associate Professor,

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University, Georgia

**BETWEEN KUNSTGESCHICHTE AND KUNSTWISSENSCHAFT:
EDUCATIONAL DEBATES DURING THE LATE NINETEENTH AND
THE EARLY TWENTIETH CENTURIES GERMANY AND ITS
IMPACT ON THE FORMATION OF NATIONAL ART HISTORY IN
GEORGIA (1918-1921)**

Summary

The paper deals with the politics of art historical research and addresses the problem of conflict between academic research, nationalist policies and the changing political situation in Europe and Georgia in the last decade of the 19th and the first decade of the 20th century, which helps to gain an insight on its importance for the creation of national art history in Georgia during the short lived First Democratic Republic (1918-1921).

The first part of the essay discusses the contrasting pedagogical views of art historians in the context of German academic and intellectual history and shows how the different approaches in art history was itself prompted by two issues: how to teach the students in the lecture halls and how to deal with the growing research materials emerging from both: Western and non-Western areas during the late nineteenth and early twentieth century. The later caused a problem for a discipline fixated esthetically on the classical Greek civilization. The education debates signaled the need to adopt new methodological principles a 'scientific' approach which provided a legitimization for the former humanistic art history (*Kunstgeschichte*) to become the more objective *Kunstwissenschaft*. In the context of contemporary politics in Germany the paper discusses how the academics in the humanities wanted to develop pedagogical instruments that would counteract a prevailing trend towards unspiritual (*geistlos*) scholarship divorced from education (*Bildung*).

The second part of the essay discusses how the rise of academic art history overlaps with the emergence of national movements, especially stressing

the political aspirations of previously oppressed ethnic communities. Concerned with questions of heritage and identity, along with the writing of art history and the canon formation of the discipline this part of the paper shows how the national art history can be seen not only as a scholarly practice and discipline, but also an institution in almost political sense inevitably serving the demands of the present. It intends to offer insights into a formation of Georgian art history with special emphasis on its German connection and analyzes its foundation as a university discipline during the creation of the First Democratic Republic of Georgia (1918-1921) in an international context.

The research shows the intellectual parallels and connections between the founder of Georgian art history, G. Chubinashvili (1885-1973) and the scholarship of some key figures in Germany of this period – especially of the Swiss-German art historian H. Wölflin (1864-1945). The main focus of the paper is to outline the complex process of an adaptation of a transported academic discipline and its methods which was intended to lead to better understanding of the national past, the discovery and formation of a national artistic canon, and affirmation of the identity of the Georgian nation as well as an international understanding of Georgian culture and Georgian political interests. This was particularly important at the time of political crisis between the foundation of the first Democratic Republic of Georgia and its dramatic change in 1921 to the Soviet republic of Georgia. The paper illustrates which scientific and political factors played a key role to determine the adoption of specific art historical texts, methods and approaches in a time when art historical scholarship made a significant contribution to the formation of ideas of national identity.