



ქუჩის მუსკადარი
29



საქართველოს კულტურის ძეგლთა დაცვის საზოგადოება
ГРУЗИНСКОЕ ОБЩЕСТВО ОХРАНЫ ПАМЯТНИКОВ КУЛЬТУРЫ
GEORGIAN SOCIETY FOR PROTECTION OF CULTURAL MONUMENTS

თბილისი
საქართველო

განმაცემლობა „საბჭოთა საქართველო“
თბილისი — 1972



364105020
202201101330





სტრია: „მატიერიალური კულტურის ძეგლები“

საქართველოს
ნაციონალური
ბიბლიოთეკა

ქეკელი ქეკელი ქეკელი

კრიტიკული ოცდამეცხრე



ქართული
ენების ინსტიტუტი

გამომდის საერთაშორისო სარედაქციო

სარედაქციო კოლეჯია: ირაკლი აბაშიძე, შალვა ამირანაშვილი, ანდრია
აფხაძე, ვახტანგ ბერიძე, ლევან გომეზა, ლალო
გუდიაშვილი, ოთარ თაყაიშვილი, თეიმურაზ
კანდელაკი, ირაკლი ჭაჭავაძე, ნიკო კაცო-
ველი, ლევან მატარაძე, ოთარ სანთაძე, ლია
წილოსანი (პ/მგ. მდივანი), გიორგი ჩიტაია, გიორგი
ჩუბინაშვილი, ვახტანგ ცინცაძე, ზვიგ ზოციანიძე.

საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალურ კომიტეტში

კულტურის ძეგლთა დაცვას შეუნელებელი ყურადღება!

საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის ბიურომ განიხილა საკითხი „საქართველოს სსრ ტერიტორიაზე კულტურის ძეგლთა მდგომარეობისა და მათი დაცვის გაუმჯობესების ღონისძიებათა შესახებ“.

ბიურომ აღნიშნა, რომ რესპუბლიკაში წარმოებს დიდი მუშაობა მატერიალური კულტურის ძეგლების, როგორც ხალხის სულიერი სიმდიდრისა და შემოქმედებითი შრომის მკაფიო გამოვლინების დაცვისათვის. ამ ბოლო წლების მანძილზე განხორციელდა დიდმნიშვნელოვანი ღონისძიებანი ისტორიული და არქიტექტურული ძეგლების (სვეტიცხოველის, ალავერდის, ატენის, ბოლნისის, ვარძიის, ბედიისა და სხვათა) რესტავრაციისა და შეკეთებისათვის. საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრო, კულტურის ძეგლთა დაცვის საზოგადოება, ადგილობრივი პარტიული და საბჭოთა ორგანოები დღენიადავ ზრუნავენ სიძველის ძეგლთა დაცვისათვის. ამ კეთილშობილურ საქმეში აქტიურად მონაწილეობს რესპუბლიკის მოსახლეობა.

მაგრამ კულტურის ძეგლთა დაცვის საქმეში არის ნაკლოვანებანი, რომელთა დაუყოვნებლივი სწრაფი აღმოფხვრა საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურ კომიტეტს მიაჩნია პარტიული და საბჭოთა ორგანოების, მთელი საზოგადოებრიობის დიდმნიშვნელოვან ამოცანად. დადგინდა ფაქტები, როცა ისტორიულ ძეგლებს არა თუ ვულგარიზად და უპასუხისმგებლოდ ეკიდებიან, არამედ განზრახ აზიანებენ და სლობენ კიდევ. 1969-1970 წლებში დმანისის რაიონის ტერიტორიაზე მოსპეს XI საუკუნის ძეგლი — მონუქურთმებული ქვის ჯვარი, რომელზეც ძველი ქართული წარწერა იყო, დააზიანეს XII საუკუნის ეკლესია, გაანადგურეს შუა საუკუნეების ეკლესიის ნანგრევები, ააფეთქეს ძეგლი სამრეკლო. რაიონის თანამდებობის პირებმა, რომლებსაც არათუ არ აღუკვეთიათ ამგვარი მოქმედება, არამედ ფაქტების გამოჩენის დროს არასწორი პოზიცია დაიკავეს და გააყალბეს მონაცემები. ეს პირნი განთავისუფლებული არიან თანამდებობიდან და მკაცრად დაისჯნენ პარტიული ხაზით, მაგრამ დღემდე დადგენილი არ არიან პირები, რომლებმაც ბოროტმოქმედება ჩაიდინეს.



იმის გამო, რომ ჯეროვან ყურადღებას არ უთმობდნენ ადგილობრივი ხელმძღვანელი ორგანოები, უარესდება შუა საუკუნეების ძეგლები, ტექტურული კომპლექსის „ნადარბაზვის“ მდგომარეობა, მოუყვლეოა ისტორიული ძეგლი „სამშვილდე“ (ორივე თეთრი წყაროს რაიონში); უკეთეს მოვლის საჭიროებს ანტიკური ეპოქის ძეგლი „ნაქალაქევი“ (ცხაკაიას რაიონში); მადნეულის სამთო-გამამდიდრებელი კომბინატის ტერიტორიაზე სამუშაოთა წარმოების პროცესში დაინგრა ადრეფეოდალური ხანის საცხოვრებლები, ეკლესია, სამარხები, საშიშროება შეექმნა XIII საუკუნის მონასტრის კომპლექსს „კაზრეთს“.

ჯერ კიდევ 1970 წლის ნოემბერში, საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭომ მიიღო სპეციალური გადაწყვეტილება 1971 წლის 1 იანვრიდან შეეწყვიტათ მოწამეთის კარიერის ექსპლოატაცია, რადგან აქ წარმოებული აფეთქებები კედლების დეფორმაციის, მოზაიკისა და კედლის მოხატულობას დაზიანების საფრთხეს უქმნიდნენ XII საუკუნის შესანიშნავ ისტორიულ და არქიტექტურულ ძეგლს გელათის მონასტერს. საქართველოს სსრ საშენ მასალათა მრეწველობის სამინისტრომ შეიძლი თვით დაავიანა ამ გადაწყვეტილების შესრულება — მოწამეთის კარიერზე სამუშაოები შეწყდა 1972 წლის 1 იანვრიდან.

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის ბიურომ აღნიშნა, რომ ზოგიერთი სამინისტრო, უწყება, საპროექტო, სამშენებლო და სხვა ორგანიზაციები ყოველთვის არ ასრულებენ, ზოგჯერ კი უხეშადაც არღვევენ სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოს 1948 წლის 14 ოქტომბრის დადგენილებას „კულტურის ძეგლთა დაცვის გაუმჯობესების ღონისძიებათა შესახებ“. პრესის, ტელევიზიისა და რადიოს ორგანოები ჯერჯერობით იშვიათად აქვეყნებენ და ვადასცემენ მასალებს ისტორიულ ძეგლთა, როგორც რესპუბლიკის, ისე მთელი ჩვენი ქვეყნის ეროვნული სიმდიდრის დაცვის მნიშვნელობის შესახებ, სუსტად ავლენენ და აკრიტიკებენ იმათ, ვინც ზიანს აყენებს კულტურის ძეგლებს.

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის ბიურომ კულტურის სამინისტროს, საქართველოს სსრ კულტურის ძეგლთა დაცვის საზოგადოებას, პარტიის დმანისის, თეთრი წყაროს, ცხაკაიას რაიონულ კომიტეტებსა და მშრომელთა დეპუტატების რაიონულ საბჭოებს, მადნეულის სამთო-გამამდიდრებელი კომბინატის ხელმძღვანელობას დაავალა განახორციელონ გადაუდებელი ღონისძიებანი კულტურის ძეგლთა დაცვის საქმეში აღნიშნულ ნაკლოვანებათა უთუოდ აღმოფხვრისათვის და უზრუნველყონ, რომ კვლავ არ განმეორდეს ამგვარი ფაქტები. ამასთან ბიურომ საქართველოს სსრ პროკურატურასა და შინაგან საქმეთა სამინისტროს დაავალა დაადგინონ და სისხლის სამართლის ბასუხისგებაში მისცენ დმანისის რაიონის ისტორიულ ძეგლთა დაზიანებასა და მოსპობაში უშუალოდ დამნაშავე პირები.

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის ბიურომ რესპუბლიკის ყველა სამინისტროს, უწყებას, საპროექტო, სამშენებლო და სხვა ორგანიზაციებს მოსთხოვა მკაცრად შეასრულონ სადაზვერვო, მიწისა და სამშენებლო სამუშაოთა წარმოების ზონაში არსებული ან აღმოჩენილი კულტურის

რის ძეგლთა დაცვის ის წესი, რომელიც მოცემულია სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოს 1948 წლის 14 ოქტომბრის დადგენილებაში.

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის ბიურომ საქართველოს კომპარტიის საოლქო, საქალაქო კომიტეტებს, რაიკომებს, აფხაზეთის ასსრ და აჭარის ასსრ მინისტრთა საბჭოებს, სამხრეთ ოსეთის ავტონომიური ოლქის საოლქო საბჭოს აღმასკომს, მშრომელთა დეპუტატების რაიონული და საქალაქო საბჭოების აღმასკომებს, საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს, კულტურის ძეგლთა დაცვის საზოგადოებას დაავალა მეტი ყურადღება დაეთმონ ისტორიული, არქიტექტურული და მატერიალური კულტურის სხვა ძეგლთა დაცვას, უფრო ფართოდ გაშალონ მოსახლეობაში შესაბამისი ახსნავანმარტებითი მუშაობა, კულტურის ძეგლთა დაცვაში უფრო აქტიურად ჩააბან საზოგადოებრივი ორგანიზაციები, კომკავშირული და პროფკავშირული აქტივი, ახალგაზრდობა, გადაჭრით აღკვეთონ ძეგლთა დაზიანებისა და დანგრევის ფაქტები, დამნაშავენი მისცენ პასუხისგებაში მოქმედი კანონმდებლობის შესაბამისად.

რესპუბლიკის გაზეთებისა და ჟურნალების რედაქციებს, მინისტრთა საბჭოს ტელევიზიისა და რადიომაუწყებლობის სახელმწიფო კომიტეტს წინადადება მიეცათ უფრო ფართოდ გააშუქონ კულტურის ძეგლთა პოპულარიზაციასთან და დაცვასთან დაკავშირებული საკითხები. კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტს დაევალა გამოუშვას ფერადი სამეცნიერო პოპულარული ფილმი „საქართველოს კულტურის ძეგლები“, ბეჭდვითი სიტყვის სახელმწიფო კომიტეტს დაევალა — უზრუნველყოს რესპუბლიკის ისტორიული და არქიტექტურული ძეგლების შესახებ საცნობარო და დასურათბატებული ლიტერატურის ყოველწლიური გამოცემა. (საქდესი).

ნიშნები პორტრეტულ გამეზავა
(მცხეთა)

აღმოსავლეთ საქართველოს ძველი ხელოვნების კვლევის ისტორიაში განსაკუთრებით საინტერესო მოვლენად იქცა არმაზისხევის სამაროვანში ნაპოვნი გლიპტიკური პორტრეტები. ისინი მკვლევართა შესწავლის საგანს წარმოადგენენ.

ამჟამად ყურადღებას მხოლოდ ერთს დეტალს მივაქცევთ. აღმანდინის ქვაზე (გემმა, ინვ. № 833), გამოსატულია წვეროსანი კაცი, რომელსაც თავსაბურავი ჰქურავს და გაკეთებული აქვს საყურე — ძალაუფლების ნიშანი.

პორტრეტი თარიღდება მე-3 საუკუნის მეორე ნახევრით¹, ან მე-3 საუკუნით². კაცის კისერს ზღუდავს რელიეფური ზოლი. მის ქვემოდან ჩანს სამი ნახევარწრისებრი ნაწილი, რომლებიც გამოსატავენ მარჯვენა მხარს, გულმკერდის მარჯვენა ნაწილს და გულმკერდის მარცხენა ნაწილს. მათზე ამოკვეთილია თითო ასო.

პირველი ნიშანი ანაბექტზე იძლევა სამ ელემენტს: ორი პარალელური ხაზი — ქვემო და ზემოთა, და მათ შორის დამრუდებით გავლებული შუალა ხაზი, ე. ი. ჩვენ გააქვს ასო Z (ბერძნული ზ). მისი მოხაზულობა შეესატყვისება თანადროული ძეგლების ასოების მოხაზულობას.

შუალა ნახევარწრეზე ჩანს ნიშანი V (ბერძნული ვ); ასეთი მოხაზულობის ბერძნულ V-საც ვხვდებით თანადროულ ფულზე.

მეშდგომი ნიშნისათვის — გულმკერდის მარცხენა არეზე, მთავარ მკაფიო ელემენტს წარმოადგენს ოდნავ დახრილი სწორი ხაზი. მას გადაკვეთს ძალიან მკრთალი მეორე ხაზი, რომელიც გავლებულია მომაღლოდ, მწვერვალისაკენ. ამგვარად, ეს მესამე ნიშანი ჰგავს — ბერძნულ X-ს. ასეც არის იგი წაკითხული პირობითად (მცხეთა I) და ასეც ჩანს გამოქვეყნებულ ფოტოებზე (მ. ლორთქიფანიძის დასახელებული ნაშრომი).

მთლიანად წარწერა წაკითხულია როგორც ზებ — ზევაბ (მცხეთა, I). არის სხვაგვარი წაკითხვის წინადადებაც (მ. ლორთქიფანიძის დასახელებული ნაშრომი).³

მეორე გემმაც (ინვ. № 846) ამოკვეთილია აღმანდინზე. ეს არის უცნობი პიტიაზის პორტრეტი. პიტიაზში გამოსახულია უთავსაბურავოდ, თმა და წვერი დახვეული აქვს კულულებად, უკეთია საყურე.

გემმა თარიღდება IV საუკუნით. (მცხეთა, I). ანდა III-IV საუკუნეებით (მ. ლორთქიფანიძის დასახელებული ნაშრომი).

აქაც, როგორც პირველ პორტრეტზე, კისრის ძირი რელიეფური ზოლით არის მოხაზული. ქვემოდან სამი ნახევარწრისებრი ნაწილი გამოსატავს მარჯვენა მხარს, გულმკერდის მარჯვენა და მარცხენა მხარეებს.

ყურადღებას იპყრობს გულმკერდის შუალა ზიგზაგისებრი ხაზი. აქაც სწორედ ისეთივე ნიშანი არის და არა ზიგზაგი, როგორც პირველი პორტრეტის შუალა ნახევარწრეზე, ე. ი. V (ვ), ოღონდ გავლებულია საყულოს კიდიდან ოდნავი მოშორებით.

მეორე პორტრეტის მარცხენავე მხარეზე ჩანს ოდნავ დახრილი სწორი ხაზი, მას გადაკვეთს ძალიან მკრთალი მეორე ხაზი, მაგრამ უფრო მკაფიოდ, ვიდრე პირველ პორტრეტზე და ეს ხაზი ადასტურებს პირველი პორტრეტის შესატყვისი მკრთალი ხაზის არსებობას.

არმაზისხევი, გეგმა, წვეროსანი
კაცის პორტრეტი, III ს.
(ვალიდებულა)

არმაზისხევი, გეგმა, პორტრეტი
უცნობი პიტიანისა, IV ს.
(ვალიდებულა)



ქართული
ბიბლიოთეკა



შედარებისას ეჭვს იწვევს პირველი ასო, რომელიც მეორე პორტრეტზე მხარია ცენტრში არ ზის, ე. ი. მოშორებულია ნახევარწრის შუა ნაწილს; ის თითქოს მხარს მარცხენა მხრიდან მოხაზავს, სინამდვილეში ეს არ არის მხარის დამამთავრებელი, მომხაზველი ზოლი. მარცხენა მხართან იგი უფრო გადამკვეთ ხაზს ჰგავს. მასში შეიძლება დავინახოთ სამი ელემენტი: ქვემო ხაზი, რომლის ბოლო გაღუნულია კუთხის ქვეშ — ოღონდ ეს კუთხე უფრო ბლაგვია, ვიდრე პირველ პორტრეტზე — შემდეგ მისი პარალელური ზემო ხაზი, ორივე ხაზი იწყება პატარა ხაზულებით კუთხის ქვეშ. ისინი გვანიშნებენ პარალელური ხაზების შემაერთებელ ხაზს.



აშგვარად, ორი პორტრეტის შედარებისას ვხედავთ, რომ მათ ქვემო ნაწილში საერთო აღნაგობა აქვთ. ერთნაირია კისრის ძირში გავლებული ხაზები და ხაზში ნახევარწრე ხაზის ქვემოთ, სავსებით ერთნაირია შუალა ნიშანი, მესამე ნიშანი და ნაწილობრივ ელემენტები აქვს პირველ ნიშანს.

ეს იძლევა შესაძლებლობას დავასკვნათ, რომ ერთგვარია ამოსავალი კომპოზიციაც.

შესაძლოა აგრეთვე ვივარაუდოთ, რომ არსებობდა ნათესაობითი კავშირი აღებულ პორტრეტზე გამოსატულ ორ დიდებულს შორის, რომლებიც დასაფლავებული იყვნენ ერთ საგვარეულო ნეკროპოლში.

საგვარეულო სახელის „ზევახის“ განმეორება დასტურდება ნეკროპოლის სხვა მასალებითაც.

მეორე პორტრეტზე ნიშნები დაუდევრად, გაკრულად არის ამოკვეთილი, ეს კი გვაფიქრებინებს, რომ აქ ნიშნები განმეორებული იყო ტრადიციითა ძალით. ერთის ნიშნები დასატურებს და აზუსტებს მეორის ნიშნებს.*

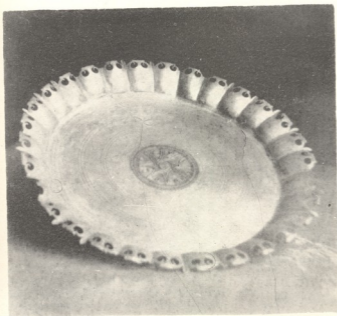
¹ ა. აფაქიძე, ვ. ვობეჯიშვილი, ა. კალანდაძე, გ. ლომთათიძე, მცხეთა I, თბილისი, 1955, გვ. 42.112.

² შარგარიტა ლორთქიფანიძე, საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის გემები, II, თბილისი, 1958, გვ. 66.

³ თ. უაუხჩიშვილი, ბერძნული წარწერები საქართველოში. თბილისი, 1951, გვ. 263.

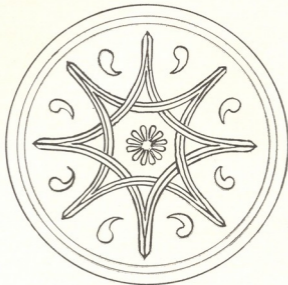
* მადლობას მოვახსენებ საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის წინაფეოდალური ხანის განყოფილების გამგეს ალექსანდრე ჯავახიშვილს ნებართვისათვის შემუშავა გეგმებზე.

ვერცხლის ლანგარი ურეკიდან



ვერცხლის ლანგარი ურეკიდან

საქართველოს გვიანანტიკური ვერცხლის ჭურჭლის ერთ-ერთი საყურადღებო ჯგუფია საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში აღმოჩენილი (არმაზისხევი, ზღუდერი, კლდეეთი, ურეკი, ციხისძირი) დიდი ლანგრები. მხატვრულ-ისტორიული თვალსაზრისით სხვადასხვა ფიგურული, მცენარეული და გეომეტრიული ორნამენტით შემკული ვერცხლის ლანგრები ანტიკური ტორეტიკის მნიშვნელოვანი ძეგლებია. თითოეული ლანგარი გარკვეული თავისებურებით ხასიათდება და, ამიტომ, საგანგებო შესწავლას საჭიროებს. სამწუხაროდ, შესანიშნავად დაცული ძეგლების გვერდით გვაქვს ლანგართა ძალზე ფრაგმენტირებული ნაშთები, მაგრამ ისინიც კი საგრძნობლად ავსებენ საქართველოს გვიანანტიკური ვერცხლმეცნიერების საგანძურს.

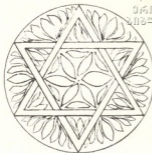


ვერცხლის ლანგართა შორის განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ორიგინალური ორნამენტით შემკული დიდი ლანგარი ურგვიდან .

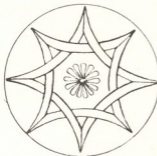
ლანგარი აღმოჩენილი იყო შავი ზღვის სამხრეთ სანაპიროზე, მახარაძის რაიონში, დაბა ურგვი. იგი მდიდრული სამარხეული ინვენტარის შემადგენლობაში შედიოდა. ამ ლანგარის გარდა, სამარხეულ კომპლექსში იყო კიდევ რამდენიმე ვერცხლის ნივთი: სახელურებიანი ოვალური ჯამის ფრაგმენტები, ბრტყელი ლამბაქი (დაზიანებული), კოვზი, ძეწვეის ნაწილები.

ლანგარი საკმაოდ დიდი ზომისაა, დიამეტრი — 42 სმ, ბრტყელძირიანი, ფართო გადაკვეცილი ნაპირით. მისი შიდა ზედაპირი ერთი მთლიანი დეკორაციული კომპოზიციისა და მისი ყოველი დეტალი გარკვეულ როლს თამაშობს საერთო მხატვრული შთაბეჭდილების შექმნაში. მთავარი მახვილი გადატანილია ცენტრალურ მედალიონსა და ორიგინალურად დამუშავებულ არშიაზე.

ლანგარის შუაგულში მოთავსებულია რელიეფური ორნამენტული მედალიონი, რომლის მთავარი დეკორაციული მოტივია დიდი რვაჭიმიანი ვარსკვლავი. იგი შედგენილია ნატიფი მოხაზულობის ორი ოთხკუთხედის ურთიერთგადაკვეთით. ვარსკვლავის ჭიმების შუბისმაგვარი წვეტიანი ბოლოები მედალიონის ჩარჩომდე აღწევს. ვარსკვლავის რელიეფურ ზოლებს შუაში ღარი დაუყვება და ეს მსუბუქი პროფილირება ლანგარის ძირითად ორნამენტულ მოტივს სიმსუბუქესა და სინატიფეს ანიჭებს. ვარსკვლავის შუაგულში, პატარა რვაწახნაგა არეზე, თორმეტფურცლიანი რელიეფური ვარდულია



← ერეკის ლანგრის ცენტრალური
მედალიონი



დაუნის ლანგრის მედალიონი

მოთავსებული, ჭიმებს შორის დარჩენილ სამკუთხა არეგებზე კი განლაგებულია რელიეფურად ამოწეული „მანები“. მათი კონტურები საჭრისითაა ხაზგასმული, რელიეფი კი შერბილებულია ზედაპირის ოდნავი მოდელირებით.

მედალიონი ჩასმულია ორნამენტულ ჩარჩოში, რომელიც სამი ზოლისაგან შედგება. მარცვლოვანი, ე. წ. „მძივისებრი“ ორნამენტის ზოლი, წვრილი რელიეფური ფურცლების რიტმული განმეორებით შედგენილი ორი ზოლი, რომლებშიც ფურცლები თავშექცევივითაა განლაგებული. გარეთა საღტე უფრო ღრმად არის ჩატრილი ლანგრის ფურცლის სისქეში, რითაც მიღწეულია მედალიონის ჩარჩოს მსუბუქი პროფილირება და იგი უფრო მკაფიოდ გამოიყოფა ლანგრის ფსკერიდან.

რელიეფური ორნამენტული მოტივი მკვეთრად იკითხება სადა ფონზე. როგორც ჩანს, ლანგრის ცენტრალური ნაწილი ოდნავ უფრო სქელი იყო, რათა შესაძლებელი გამხდარიყო ორნამენტი ამოჭრილიყო ვერცხლის ფურცლის სისქეში. მედალიონის ფონი ოდნავ ჩაღრმავებულია რელიეფის ჭრის დროს. ამასვე უწყობდა ხელს ორნამენტის კონტურის ხაზგასმა საჭრისით. მედალიონის ორნამენტული სამკაული მხოლოდ ჭურჭლის ზედაპირიდანაა დამუშავებული და, ამიტომაც, მის ფსკერზე ზურგიდან ორნამენტისა და ჩარჩოს ნაწილები ოდნავაა აღბეჭდილი.

ლანგრის საერთო დეკორატიულ კომპოზიციაში მეორე მნიშვნელოვანი ნაწილია პლასტიკურად მოდელირებული ფართო არშია. იგი შედგება მრავალგზის განმეორე-



ბული აქურული ელემენტისაგან. ამ ტალღოვან ნაწილებს შორის მდებარეობს ვერცხრო, თითქოს შუაში გაკეცილი, ფურცლები, წყვილ-წყვილად ამოჭრილ „მანებთან“ ერთად ქმნის ლანგრის ტალღოვან, აქურულ და, ამასთანავე, დაკბილულ მოჩარჩობას, რომელიც ლანგარს სახეიშო, მდიდრულ ელფერს აძლევს. ეს კიდევ უფრო გაძლიერებულია ოქროფერილობით, რომლითაც ცენტრალური მედალიონი და აქურული არშია დაფარული (როგორც ჩანს, აქ ფურცლოვანი ოქროფერილობაა გამოყენებული). მოვარაყება ჭურჭლის სამკაულს დამატებით ფერადოვან ფეკეტს ანიჭებს.

ლანგრის შიდა ზედაპირი სამ ადგილას თანაბრად დაშორებული სამმაგი კონცენტრული წრეხაზებითაა დაფარული. ეს თითქოს აწესრიგებს ლანგრის დიდ სიბრტყეს და ერთგვარად კრავს მის ორნამენტულ კომპოზიციას.

ურეკის ვერცხლის ლანგარი თავისი ხასიათითა და ტექნიკური თავისებურებებით გვიანანტიკური ვერცხლის ჭურჭლის შესანიშნავ ნიმუშს წარმოადგენს. ვერცხლის დიდი ლანგრები, დაბალი რელიეფით შესრულებული ორნამენტით, გადაკეცილი ფართო ნაპირით განსაკუთრებით გავრცელებული ჩანს ახ. წ. III საუკუნიდან². თუმცა ვერცხლის დიდი ლანგრები ანტიკურ სამყაროში უფრო ადრეულ ხანაშიც იხმარებოდა (I-II სს). მაგრამ III საუკუნისათვის საგრძნობია განსხვავებანი ორნამენტის ხასიათში, ასევე მისი შესრულების ტექნიკაში. ამ მხრივ ურეკის ლანგრის რელიეფური სამკაული დამახასიათებელ თავისებურებებს ავლენს. ლანგარი ჩამოსხმულია, იგი მასიური და მძიმეა, ორნამენტი ლანგრის სისქეშია ამოჭრილი. ნახმარია ისეთი ტექნიკური ხერხები, რომლებიც III საუკუნიდან მოყოლებული დამახასიათებელია ვერცხლის ჭურჭლისათვის, როგორც საკუთრივ რომის იმპერიის ტერიტორიაზე, ასევე მის საზღვრებს გარეთ. ურეკის ლანგრის მედალიონის შესრულების ხარისხი, ნახატის სინატივე მაღალი ოსტატობის მანიშნებელია. ორნამენტის ზუსტ ნახატში, ტექნიკის სიწმინდეში უაღრესად გაწაფული ოსტატის ხელი იგრძნობა. ამოჭრა და გრავირება ამ პერიოდის ვერცხლის ჭურჭლის მორთვის ძირითად მხატვრულ ხერხებად იქცევა. ეს ლანგარი ადასტურებს პლინიუსის გადმოცემას, რომ ჭედვის ხელოვნება მის ეპოქაში დაქვეითებას განიცდის და ხმარებაში შემოდის უფრო მძიმე, ჩამოსხმით დამუშავებული, ჭურჭელი.

მრავალქიმიანი რელიეფური ვარსკვლავი, როგორც ლანგრის მთავარი ორნამენტული მოტივი, საკმაოდ გავრცელებული ჩანს გვიანანტიკურ ხანაში. აი მაგალითები: თორმეტქიმიანი ვარსკვლავი ვერცხლის თასზე ვეიდენიდან (კელნის მახლობლად),³ რვაქიმიანი ვარსკვლავი ვერცხლის ლანგარზე სირიიდან (რომაული ვილა ანტიოქიის მახლობლად)⁴, ექვსქიმიანი ვარსკვლავი დიდ ვერცხლის თასზე მაილდენჰოლიდან⁵. ასეთივე ექვსქიმიანი ვარსკვლავია ვერცხლის ფირფიტის ფრაგმენტზე კოულრენის განძიდან.⁶ დამუშავების ტექნიკით, ხასიათით, ნახატის თავისებურებით ეს ორნამენტული მოტივი, მცირეოდენი განსხვავების მიუხედავად, ამ ჯგუფის ძეგლებში დიდ მსგავსებას ავლენს. ყოველი ვარსკვლავი ორი გეომეტრიული ფიგურის ურთიერთგადაკვეთით არის შექმნილი, ყოველი მათგანის ცენტრში მოთავსებულია პატარა ვარდული. ერთნაირია ვარსკვლავთა ზოლების შესრულების მანერა, ამ ზოლთა მსუბუქი პროფილირება. განსხვავებულია მხოლოდ ვარსკვლავთა ქიშების რიცხვი და მათ შორის მოთავსებულ ორნამენტულ მოტივთა ხასიათი.

ორნამენტული ვარსკვლავის მედალიონით შემკული ლანგრების თარიღი დაახლოებით ერთი და იგივეა (ვეიდენის, ანტიოქიის, მაილდენჰოლისა — IV საუკუნე, კოულრენისა — ადრეული V ს.).

დამახასიათებელია აგრეთვე ურეკის ლანგრის მედალიონის ორნამენტული მო-



ჩარჩობა. ამგვარი ჩარჩოები ძლიერ გავრცელებული ჩანს ხანგრძლივი დროის მანძილზე (უპირატესად II-III საუკუნეებიდან მოყოლებული). მსგავსად გვიანდელი ვერცხლის ჭურჭლის შემკულობის ბევრი ორნამენტული მოტივისა ამგვარი ჩარჩოს ქრონოლოგიური და გეოგრაფიული საზღვრები საკმაოდ ფართოა (ასეთივე ჩარჩო აქვთ ვარცხლის ლანგარს ბერთუელიდან, ფორტუნას გამოსახულებიან ლანგარს ციხისძირიდან და სხვ.).

ურეკის ლანგარის ძალზე თავისებურად დამუშავებული არშია, ერთგვარი გამონაკლისია ჩვენთვის ცნობილ გვიანანტიკურ ნაკეთობათა შორის. ნაპირგადაკეცილი დიდი ლანგარები ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეთა ტორევეტიკის ტიპური ნაწარმია, მაგრამ მისი არშიის დამუშავება განსხვავდება ანტიკურ სამყაროში გავრცელებული ნიმუშებისაგან. თუ ურეკის ლანგარის ტალღოვანი არშია კიდევ შეიძლება დავახლოვოთ გვიანანტიკური ტორევეტიკის მთელ რიგ ძეგლებს, დაკბილული ნაპირი, ამოჭრილი აქურული წრეებით, ნაკლებადაა ცნობილი. ჩვენ შეგვიძლია დავასახლოთ ამგვარი დამუშავების მხოლოდ ერთი მაგალითი — ვერცხლის სარკე კაზა დელ მენანდროდან (დაცულია ნეაპოლის ეროვნულ მუზეუმში)⁷, რომელზეც ვერცხლის დისკოს გარშემო ზუსტად ამგვარივე აქურული არშიაა მოყოლებული.

ურეკის ლანგარის შემკულობაში გამოყენებული ელემენტები გავრცელებული ჩანს გვიანანტიკური ტორევეტიკის განვითარების ხანგრძლივ ეტაპზე, ცალკეული დეტალები არის III-IV საუკუნის ნიმუშებიც. აღნიშნულ ძეგლთა შორის ურეკის ლანგარი ყველაზე ახლოა ზუსტად დათარიღებულ ვერცხლის ლანგართან ანტიოქიიდან, რაც შესაძლებლობას გვაძლევს ურეკის ლანგარის დათარიღება სწორედ IV საუკუნის დასაწყისით შემოფარგლოთ⁸.

ურეკის ლანგარის შესწავლისას აუცილებელია იმის გათვალისწინებაც, რომ მისი მსგავსი ჭურჭელი აღმოჩენილია უპირატესად რომის იმპერიის საზღვრებს გარეთ: გერმანიაში, სირიაში, შოტლანდიაში, ბრიტანეთში, კართაგენში. ამასთანავე, ზოგიერთ მათგანს (მაგალითად, მაილდენჰოლის თასი № 13) მკვლევარები მიიჩნევენ ადგილობრივ ნაწარმად. ეს ერთგვარად ართულებს ურეკის ლანგარის შექმნის ადგილის განსაზღვრას, რადგან ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებში სავაჭრო და კულტურულ მიმოქცევაში შედიოდა არა მარტო რომისა და იტალიის სახელოსნოთა ვერცხლის ნაწარმი, არამედ რომის პროვინციებისა და სხვა ქვეყნების მხატვრული ნაკეთობანი (მაგალითად, დღეისათვის უკვე თამამად შეიძლება გამოიყოს გალიის სახელოსნოთა პროდუქცია, გაირკვეს რომის აღმოსავლეთის პროვინციების წვლილი ვერცხლის მხატვრული ნაწარმის საერთო მიმოქცევაში გვიანანტიკური ხანისათვის).

დიდი ზომის ბრტყელი ლანგარი, რომელსაც ცენტრში ორნამენტული მედალიონი და სხვადასხვაგვარად შორთული გადაკეცილი არშია აქვს, წარმოადგენს რომის იმპერიაში ჯერ კიდევ I საუკუნეში გავრცელებული (იხ. პილდესპაიმის, ბოსკორეალეს ვერცხლენული) ჭურჭლის ტიპის შემდგომ გადამუშავებას. გვიანანტიკური ტორევეტიკის საგანძური არცთუ ისე მდიდარია მსგავსი ლანგარებით. ამიტომ ურეკის ლანგარი საქართველოს ტერიტორიაზე აღმოჩენილი ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეთა ვერცხლის ჭურჭლის მნიშვნელოვანი ნიმუშია, რომელიც თავისი ხასიათით, მხატვრული ღირსებით გვიანანტიკური ეპოქის ვერცხლის ნაკეთობათა საუკეთესო ნიმუშებს უნდა მიეკუთვნოს.



საქართველოში ამ პერიოდის ტორვეტული მასალა მცირე რაოდენობით მოგვეპოვება. ეს ლანგარი განსაკუთრებით საყურადღებოა იმ მხრივაც, რა უნდა ვთქვათ: ჩვ. წ. IV საუკუნის საქართველოში მტკიცედ იყო ფეხმოკიდებული ელინისტურ-რომაული ელემენტები და გრძელდებოდა დასავლეთის კულტურასთან მჭიდრო ურთიერთობა.

¹ ურეკის ნივთების შესახებ იხ. შემდეგი ლიტერატურა: ნ. ზოშტარია, ურეკის არქეოლოგიური გამოკვლევა: მასალები საქართველოსა და კავკასიის არქეოლოგიისათვის, I, 1955, თბილისი, გვ. 52-54 (რუსულ ენაზე); რ. ფუთურაძე, გვიანანტიკური ხანის დასავლეთ საქართველოს არქეოლოგიური ძეგლები: მასალები საქართველოსა და კავკასიის არქეოლოგიისათვის, II, 1959, გვ. 63-64.

² ურეკის ლანგარი თავისი ზომებით გვიანანტიკური ვერცხლის ლანგრების ტიპური ნიმუშია. შტადარტ ამ ეპოქის ცნობილ ლანგართა ზომებს: ლანგარი კარნაიდან — დიამეტრი 43 სმ., ბერთუვილიდან — 35 სმ., კობიაიდან — 38, 75 სმ., შატუზანვიდან — 38,3 სმ., გრენჯურიდან — 43 სმ., შიადენხოლიდან — 43 სმ., კაიზერაუგსტიდან — 36,6 სმ., კერჩიდან — 43 სმ., არმაზისხევიდან (სამარხი № 3) 48 სმ.

³ პ. შლუნკი, გვიანანტიკური ხელოვნება ხმელთაშუაზღვისპირეთში. ბერლინი, 1939, № 103, ტაბ. 27 (გერმ. ენაზე).

⁴ მ. როსსი, ვერცხლის განძი დაფნი-პერბიდან, „არქეოლოგია“, ტ. 6, № 1, 1953, გვ. 40 (ინგლ. ენაზე).

⁵ რ. ლ. ს. ბრიუს-მიტფორდი, შიადენხოლის განძი, ლონდონი, 1955, ტაბ. 6, (ინგლ. ენაზე).

⁶ რ. ლ. ს. ბრიუს-მიტფორდი, რომაული ბრიტანეთის სიძველეთა გზამკვლევი, ლონდონი, 1958, ტაბ. IX, გვ. 41. (ინგლ. ენაზე).

⁷ დ. ე. სტრონგი, ბერძნული და რომაული ვერცხლის ჰურბელი, ლონდონი, 1966, ტაბ. 37. (ინგლ. ენაზე).

⁸ ეს თარიღი არ ეწინააღმდეგება ურეკის მასალათა მკვლევარის ნ. ზოშტარიას დასკვნას ურეკის კომპლექსის დათარიღების შესახებ: „განძი, ან როგორც ირყვევა, სამარხეული კომპლექსი ურეკიდან მიეკუთვნება ძირითადად ახ. წ. III-IV სს.“ (ნ. ზოშტარია, დას. ნაშრ. გვ. 26).

ეძანის ეკლესიის რელიეფი

წალკაში — ისტორიულ ეძანში მდებარეობს ადრეფეოდალური ხანის ეკლესია, რომლის დასავლეთ ფასადზე მოთავსებულია საინტერესო რელიეფი. სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ეკლესია აშენებულია VI საუკუნის მეორე ნახევარში¹. კარგად გამოთლილი ქვის მსხვილი კვადრებისაგან აგებული შენობა მონუმენტურობის შთაბეჭდილებას ახდენს, რასაც განსაზღვრავს მისი საერთო პროპორციები და ფასადების მკაცრი გადაწყვეტა (თავდაპირველად ნაგებობა უფრო მაღალი იქნებოდა, რადგანაც ამაჟამად კედლების ქვედა ნაწილს საგრძნობლად არის მიწაში ჩასული). უაღრესად ლაკონურია დასავლეთ ფასადის გადაწყვეტა; გაფორმებულია მხოლოდ შესასვლელი და ზემოთ, ამავე ცენტრალურ ღერძზე გაჭრილი სარკმელი, ხოლო ირგვლივ გაბატონებულია კედლის დიდი, გლუვი სიბრტყეები. შესასვლელის ზემოთ მოთავსებულია ქვის ორი ფილისაგან შედგენილი დიდი ზომის, ქორიზონტალურ გადანაკეციებიანი სათაურით შემოსაზღვრული ტიმპანი. სათაური, როგორც ჩანს, საგრძნობლად იქნებოდა კედლიდან ამოწეული. ამაჟამად მისი ზედაპირი ჩამომტვრეულია, ხოლო თვით შესასვლელი ამოჭოლილია ქვებით.

რელიეფურ კომპოზიციას მხოლოდ მცირე ადგილი უჭირავს ტიმპანის ქვედა ნაწილში, შესასვლელის თავზე და მის გარშემო დარჩენილია ქვის დიდი, შეუვსებელი ზედაპირი. რათა წარმოვიდგინოთ რელიეფის მასშტაბური შეფარდება ტიმპანთან, მოგვყავს მათი ზომები (დაახლოებით): ტიმპანის საფუძვლის სიგრძე — 1 მ. 88 სმ, ტიმპანის სიმაღლე — 1 მ. 8 სმ, კომპოზიციის სიგრძე მთლიანად 86 სმ, მაქსიმალური სიმაღლე — 30 სმ.

ეძანის რელიეფის ცენტრალური გამოსახულება საყდარზე მჯდომი ღვთისმშობელია, რომლის მკერდზე, სამოსის ოვალურად განლაგებულ ნაოჭებს შორის, გამოსახულია მხოლოდ ქრისტეს თავი და მარჯვენა. მის ორივე მხარეს სიმეტრიულად მოთავსებულ მფრინავ ანგელოზებს ცალ ხელში გვირგვინი, ხოლო მეორეში საცეცხლური უჭირავთ და ამრიგად ზოტბას ასხამენ ღვთისმშობელს.

კომპოზიციას არ არის ჩარჩოთი შემოფარგლული, მაგრამ მისი საერთო მოხაზულობა წაგრძელებული სწორკუთხედის ფორმას შეესაბამება. ფიგურათა მდებარეობაში მოცემულია ვერტიკალურ და ქორიზონტალურ მიმართულებათა დაპირისპირება. ღვთისმშობლის ფრონტალური გამოსახულება ცენტრალურ ვერტიკალზეა მოთავსებული, მას პასუხობს ანგელოზთა თავებისა და მკერდის ვერტიკალური მიმართულება, მაშინ როდესაც მათი სხეულის ქვედა ნაწილი ქორიზონტალურადაა გაშლილი.

ამრიგად, ეძანში წარმოდგენილია ღვთისმშობლის განდიდების სცენა, რომელიც ფართოდ იყო გავრცელებული ქრისტიანულ ხელოვნებაში ადრინდელი ხანიდან მოყოლებული — მოზაიკებში, კედლის მხატვრობაში, ზატებზე, მცირე ხელოვნებაში, მაგრამ ღვთისმშობელს აქ ჩვეულებრივ ფეხზე მდგომი ანგელოზები ახლავს თან. ეძანში მოცემულია ღვთისმშობლის განდიდების იშვიათი იკონოგრაფიული ვარიანტი, როდესაც ანგელოზები ფრენის პოზაში არიან, რაც დამახასიათებელია „ამაღლების“



კომპოზიციებისათვის. ამრიგად, ეძანის რელიეფზე ღვთისმშობლის განდიდება წარმოდგენილია ამალღების სახით და შესადარებელ მასალასაც სწორედ „ამალღების“ გამოსახულებანი გვაძლევენ ადრეფეოდალურ ქართულ სკულპტურაში.

ქვემო ბოლნისის სამეკლესიან ბაზილიკაში (VI ს-ის შუა წლები) მთავარი სივრცის ორივე შესასვლელი რელიეფური კომპოზიციებითაა შემკული². მთავარი შესასვლელის არქიტრაჟზე გამოსახული იყო „ქრისტეს ამალღება“: საყდარზე მჯდომარე ქრისტე ჩაწერილია წრეში, რომელსაც ორი ანგელოზი მიაფრენს (ეს რელიეფი აღარ არსებობს). მეორე შესასვლელის არქიტრაჟზე გამოსახული სცენა საერთო ხაზებში იმეორებს ამ კომპოზიციურ სქემას, მხოლოდ ცენტრალური ფიგურა ღვთისმშობელი უნდა იყოს. ამრიგად, „ქრისტეს ამალღების“ გვერდით გამოსახულია ღვთისმშობლის განდიდება, გადაწყვეტილი ამალღების ანალოგიურად. ისევე, როგორც ეძანის კომპოზიციაში, აქაც ღვთისმშობლის გარშემო არ არის მანდორლა.

თეთრი წყაროს (აიაზმა) VI საუკუნის ეკლესიაში შესასვლელის თავზე გამოკვეთილი „ჯერის ამალღების“ სცენა³ ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში ჩამოყალიბებულ კომპოზიციურ ტიპს მისდევს. მედალიონი მასში ჩაწერილი ჯერით ორ მფრინავ ანგელოზს უჭირავს და კომპოზიციაც სწორკუთხოვანი არისათვისაა განკუთვნილი. ანგელოზთა ფიგურებში გამოვლენულია ეძანის ანგელოზების პოზა, სხეულის მდებარეობა, ზოგიერთი დეტალიც კი.

ღვთისმშობლის განდიდების სცენის გამოსახვა ამალღების სახით მოცემულია ადრინდელი პერიოდის აღმოსავლეთქრისტიანულ ხელოვნებაში, სირიაში კანაშირისა და ზებედის ეკლესიების არქიტრაჟებზე. ზებედის რელიეფზე (VI ს.) ტახტზე მჯდომარე ღვთისმშობელი ყრმითურთ მედალიონშია მოთავსებული, ხოლო აქეთ-იქი-

ეძანი. ეკლესიის დამაკლეთი ფასადი. ფოტო ნ. ალადაშვილისა





ეძანი. დასავლეთ შესასვლელის ტიმპანი. ნახ. ნ. ალბაზაშვილისა

დან სიმეტრიულად გამოსახული არიან მფრინავი ანგელოზები, რომელთა სხეულის ქვედა ნაწილი ქორიზონტალურად არის მიმართული. გვირგვინი და საცეცხლური, როგორც ანგელოზთა ატრიბუტები, ადრექრისტიანული პერიოდის ნაწარმოებებში მოცემულია ღვთისმშობელთან და ქრისტესთან დაკავშირებით. 586 წლის რაბულას სირიულ ხელნაწერში „ქრისტეს ამალღების“ მინიატურაზე ორი ანგელოზი, რომელთაც ხელთ გვირგვინები უპყრიათ, ქრისტესაკენ მიისწრაფის. ამრიგად, დაგვირგვინება აქ ამალღების სცენასთანაა დაკავშირებული. რომის ანტიკვას ეკლესიაში VI საუკუნის ფრესკაზე ანგელოზები ტახტზე მჯდომ ღვთისმშობელს, გვირგვინებს მიართმევენ, ხოლო ეგვიპტეში, ბაუიტის XXVI კაპელის მხატვრობაში (VI—VII სს.), ანგელოზებს დიაკვნის ატრიბუტები — საცეცხლური და სანაწილე უჭირავთ.

ეძანის ანგელოზთა გამოსახულებისათვის უახლოეს პარალელს VI საუკუნის ქართული სკულპტურის ნაწარმოებში ვპოულობთ. ეს არის ხანდისის სტელის გვერდის წახნაგზე მოთაყვებული ანგელოზი საცეცხლურით ხელში. ანგელოზი მიმართულია სტელის წინა მხარისაკენ, სადაც საუდარზე მჯდომარე ქრისტე და ღვთისმშობელი არიან გამოქანდაკებული.

ხანდისის სტელის ღვთისმშობლის გამოსახულება იმეორებს ეძანის კომპოზიციის იშვიათ იკონოგრაფიულ დეტალს; აქაც ღვთისმშობლის ხელები დაფარულია სამოსის დრაპირებით, რომლის ნაკევებს შორის ჩაღრმავებაში ქრისტეს თავი და კისურია აღნიშნული. მსგავსი მოტივი გვხვდება VI ს-ის პალესტინის ამპულაზე და უძველესი ხანის საბჭქდავზე. ნ. კონდაკოვის აზრით ამპულის ოსტატის მიერ გაუაზ-



ეძანი. დასავლეთ ტიშანის რელიეფი. ფოტო ნ. ჩუბინაშვილისა

ეძანი. დასავლეთ ტიშანის რელიეფი. ანგელოზების გამოსახულება. ფოტო ნ. ჩუბინაშვილისა





რებლადაა გადმოცემული იმგვარი გამოსახულების სქემა, სადაც ღვთისმშობელს ურმა ქრისტე კი არ უჭირავს, არამედ მედალიონი ქრისტე-ეშანულის თავის გამოსახულებით¹. უნდა ვიფიქროთ, რომ ქართული რელიეფების პროტოტიპსაც აღნიშნული იკონოგრაფიული რედაქცია წარმოადგენდა.

ეძანის რელიეფში გამოსახულება უმნიშვნელოდაა ამაღლებული ფონის მიმართ, ხოლო კონტურები — ძალიან მკაფიოდ გამოკვეთილი. აღნიშნულია მხოლოდ ფიგურის ზოგადი მოხაზულობა და ძირითადი ნაწილები, რომელთა ერთ სიბრტყეში განლაგების შედეგს წარმოადგენს ფიგურის პოზისა და მდებარეობის პირობითი გადმოცემა. არაფითარი სიღრმე და მოცულობა. გამოსახულების ბრტყელი ზედაპირი მთლიანად დაფარულია პირობითი ნახატით, რომელიც ერთნაირად აღნიშნავს როგორც სამოსის ნაკვეცებს, ისე ფრთებს. ოსტატი ქვის ჭრის სხვადასხვა ტექნიკურ ხერხს იყენებს; ძირითადად გამოყენებულია ზედაპირის სამკუთხედად ორმხრივ ცერად ჩაკვეთა (ფრთები, სამოსის ძირითადი ნაწილები), მაგრამ ზოგჯერ მოცემულია ზედაპირში მარტივად ჩატრილი ხაზებიც (ანგელოზთა სამოსის ქვედა ნაწილი). ამრიგად, კოს-



ტუმის სხვადასხვა ნაწილები გამოყოფილია არა რელიეფის სიმაღლის მონაცვლეობით, არამედ მხოლოდ ნახატის განსხვავებული მიმართულებით და ჭრის სხვადასხვა ხერხის შეთავსებით. ზედაპირი ღრმად არ არის ჩაჭრილი. მჭიდროდ განლაგებული სწორი ან მომრგვალებული ხაზების ერთგვაროვანი რიგების რიტმული მონაცვლეობა შთაბეჭდილებას ქმნის, თითქოს ზედაპირი დეკორაციული, გრაფიკული სახეებით არის დანაწევრებული.

ასეთივე სიმბრტყობრივ-ხაზობრივი მიდგომა დამახასიათებელია ქვემო ბოლნისისა და თეთრი წყაროს რელიეფებისათვის, მაგრამ რელიეფების სიახლოვე საერთო მიდგომით და შესრულების ხასიათით არ იფარგლება. მსგავსია ფიგურათა საერთო მოხაზულობა, მისი ცალკეული ნაწილები, ზედაპირის ნახატი. გამოსახულებანი მხოლოდ დეტალებით განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. შესაძლებელია გამოითქვას მოსაზრება, რომ ეს რელიეფები შესრულებულია ქვისმთელელთა ერთი სახელოსნოს ოსტატთა მიერ.

წმინდა, დელიკატური ნახატის ხასიათი, წვრილი, მჭიდროდ განლაგებული ნაოჭები ქმნის შეგრძნებას, რომ გამოყენებულია მცირე ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ხერხები და ამიტომ საფიქრებელია, რომ ნიმუშებს ქვის მცირე პლასტიკის ან საილოს ძვლის ნაწარმოებები წარმოადგენდნენ. როგორც ჩანს, სკულპტურის სხვადასხვა დარგი არ იყო დიფერენცირებული და ერთიდაიგივე ოსტატი ასრულებდა როგორც არქიტექტურულ ძეგლთა რელიეფებს, ისე მცირე ფორმის სკულპტურას ქვაზე.

ამ მხრივ განსაკუთრებით საგულისხმოა ეძანის რელიეფის სიახლოვე მცირე პლასტიკის ნაწარმოებთან — ხანდისის სტელის რელიეფებთან (VI ს-ის II ნახევარი)⁵. იდენტურია შესრულების ხასიათი, მჭიდროდ გაკლებული, მცირე სიღრმით ჩაკვეთილი ხაზების ნახატი. მსგავსება მკაფიოდ ჩანს ცალკეულ გამოსახულებათა, სახელდობრ, ღვთისმშობლისა და ანგელოზთა ფიგურების შედარებისას.

მსგავსია სახეების მოხაზულობა და ცალკეული დეტალის დამუშავება: საყდრის ზურგის ფორმა, სადაც კუთხეებში წრეები იქმნება, მუთაქის ბოლოების ნახატი, სწორკუთხოვანი ფეხსადაგამი. ხანდისის სტელაზე ანგელოზის გამოსახულებაში თვალს ხედება თავისებური დეტალი — მკერდზე ხელის გარშემო მომრგვალებულად განლაგებული ნაოჭები, რომელიც მეორდება ეძანისა და თეთრი წყაროს რელიეფებზე.

არქიტექტურული ნაგებობების შემამკობელ შემო მოყვანილ რელიეფებში არ გამოიყოფა მონუმენტური სკულპტურის სპეციფიკური ნიშნები. მონუმენტურობის შთაბეჭდილებას არც კომპოზიციის საერთო ზომები და მასშტაბი უწყობს ხელს. როგორც უკვე იყო აღნიშნული, ეძანში კომპოზიციას მხოლოდ მცირე ადგილი უჭირავს ტიმპანის არეზე, ე. ი. რელიეფის ზომა არაა შეფარდებული არც ტიმპანისა და არც მთლიანად შენობის ფსადის მასშტაბთან. კომპოზიცია იკარგება დიდ, გლუვ სიმბრტყეებზე. სცენის კონფიგურაცია, რომელიც სწორკუთხოვანი არისათვისაა განკუთვნილი, რაც ტიპიურია „ამალღების“ სცენისათვის ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში, არაა შეფარდებული ტიმპანის ფორმასთან.

ქვემო ბოლნისში კომპოზიციები გამოკვეთილია სწორკუთხოვანი ფორმის ქვაზე, მაგრამ არქიტრავის ზედაპირის მხოლოდ ნაწილი უჭირავთ.

ოსტატი, როგორც ჩანს, გამომდინარეობდა მცირე ხელოვნების ნიმუშიდან, რომელიც გადაამუშავების გარეშე გადაუტანია ნაგებობის კედელზე. მონუმენტურ ფორმებში. ამგვარი მოვლენა ადრეფეოდალური ხანის სხვა ძეგლებზეც აღინიშნება. მა-



გალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ატენის სიონის (VII ს.) დასავლეთ ფასადზე მოთავსებული სენმურვის რელიეფი (ფანტასტიკური არსება ძაღლის თავითა და ფრინველის ფრთებით), სადაც ქვაში გამეორებულია სასანური ქსოვილის მოტივი. მარტივად აღსანიშნავია რელიეფებში იქმნება ასოციაცია მცირე პლასტიკის ნიმუშებთან.

წინაქრისტიანულ საქართველოში არ აღინიშნება მონუმენტური რელიეფური ფიგურული სკულპტურის თანმიმდევრული ტრადიცია. არქეოლოგიური მონაპოვრები მცირე პლასტიკის, განსაკუთრებით ლითონის მხატვრული დამუშავების ფართო განვითარებაზე მეტყველებს.

მეორე მხრივ, ქრისტიანობის გავრცელებას საქართველოში, ბუნებრივია, თან ახლდა ქრისტიანული ხელოვნების ნაწარმოებთა, ხატების, ღვთისმსახურებისათვის საჭირო საგნების და ა. შ. შემოტანა. ცხადია, რომ ეს ძირითადად მცირე ზომის, პორტატიული ნაწარმოებები იქნებოდა ე. ი. მცირე ხელოვნების ნაწარმოებები.

ამ ფაქტორებით შეიძლება აიხსნას, რომ ქრისტიანობის ადრინდელ ხანაში, ტაძრების ფიგურული გამოსახულებებით შემკობისას, ქართველი მოქანდაკეები მცირე პლასტიკის ნიმუშებს მიმართავდნენ. ამასთანავე, მცირე ხელოვნების ფორმები არ იყო მათ მიერ გააზრებული და გადამუშავებული რელიეფების განსხვავებული დანიშნულების შესაბამისად, როგორც ამას შემოღობისაზე აღებული ტაძრების ფიგურული დეკორი მოწმობს.


მაგრამ საგულისხმოა, რომ უკვე ადრეფეოდალურ ხანაში, VI—VII სს. მიჯნაზე, მცხეთის კერის ტაძრის გენიალური ხუროთმოძღვრის შემოქმედებაში გადაწყვეტის პოულობს ფასადების მონუმენტური სკულპტურის ამოცანა. ამ შენობაზე მოთავსებულ მონუმენტური ხასიათის რელიეფებს დამოუკიდებელი მნიშვნელობა აქვთ, მაგრამ ამასთანავე ფასადის ორგანულ ნაწილს შეადგენენ და მათი მასშტაბი შეფარდებულია არქიტექტურის საერთო ზომებთან.

როგორც დავინახეთ, ეძანის რელიეფის უახლოეს ანალოგიას VI ს-ის ქართული სკულპტურის ძეგლებში ვპოულობთ. ეს, ერთი მხრივ, ქვემო ბოლნისისა (VI საუკუნის შუა წლები) და თეთრი წყაროს (VI ს.) ეკლესიების შემამკობელი რელიეფებია, ხოლო მეორე მხრივ, ქვის მცირე პლასტიკის ნაწარმოები — ხანდიისის სტელის რელიეფები (VI საუკუნის II ნახევარი). აღნიშნული რელიეფები გარკვეულ სტილისტიკურ ჯგუფს ქმნიან და იმდენად დიდ სიახლოვეს ამტკიცებენ, რომ მათი შექმნის დრო არ შეიძლება ქრონოლოგიურად დიდი მანძილით ყოფილიყო ერთმანეთისაგან დაშორებული. ამდენად, ეძანის რელიეფის შესრულების ხანა VI ს-ს უკავშირდება, კერძოდ კი VI საუკუნის შუა ხანას ან მის მეორე ნახევარს.

როგორც ადრეფეოდალური ხანის V—VII სს. ძეგლების შესწავლიდან ჩანს, ამ პერიოდის ქართულ სკულპტურაში განსხვავებულ მიდგომათა თანაარსებობა აღინიშნება, ერთიანი მიმართულება კერ კიდევ არ არის გამოუმუშავებული.

ერთი მხრივ, გამოიყოფა რელიეფები მკაფიოდ გამოხატული სიმბოლური-ხაზობრივი გადაწყვეტით; მათ შორის განსაზღვრულ ადგილს VI ს. ზემოთ განხილული რელიეფები იკავებენ. გამოსახულება გადმოცემულია ქვაზე ამოჭრილი ხაზების საშუალებით, რომელთა ნაბატვი დეკორაციული ხასიათისაა. ეს მიმართულება ადგილობრივ, აღმოსავლურ ტენდენციებს გამოხატავს.

მეორე მხრივ, ამავე პერიოდში შესრულებულ რელიეფებში აღინიშნება ადამიანის ფიგურის რეალურ ფორმებთან მიახლოებული გადმოცემა, ფორმათა მოცულობითი გამოყოფა, მათი პლასტიკური მოდელირება, რაც გვიანანტიკური ხელოვნების



სკულპტურული ტრადიციების გაგრძელებისა და გადამუშავების შედეგს წარმოადგენდა. განსაკუთრებით ძლიერად ეს მომენტი მცხეთის ჯვრის ტაძრის რელიეფებში კისახა. VII ს-ის მანძილზე, ქრონოლოგიურად მომდევნო რელიეფებში (ატენის სიონის, მარტვილის რელიეფები) თანდათანობით ძლიერდება ანტიკური ტრადიციებიდან ჩამოშორების პროცესი.

შემდგომ პერიოდში წინ წამოიწევა სიბრტყობრივ-გრაფიკული ტენდენცია, რომელიც განსაზღვრავს VIII—IX სს. სკულპტურის ხასიათს.

¹ Н. Чубинашвили. Рельеф «вознесения креста» на каменном кресте из селения Качагани: «ქართული ხელოვნება», 6, თბილისი, 1963.

² Г. Н. Чубинашвили. Церковь близ селения Квемо Болниси (1915): Вопросы истории искусства, т. 1, Тбилиси, 1970. გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, ტ. 1, თბ., 1936.

³ Н. Чубинашвили и Р. Шмерлинг. Храмы в древних селениях Триалети-Олтиси и Тетри-Ццаро: «ქართული ხელოვნება», 2, თბ., 1948.

⁴ Н. П. Кондаков. Иконография Богоматери, т. 1, СПб., 1914; т. II, СПб., 1915.

⁵ Н. Чубинашвили. Рельефы Хандисской стелы: Седьмая всесоюзная конференция византистов, Тб., 1965. Тезисы докладов.

ვანის წმ. გიორგის ეკლესია



ვანის წმ. გიორგის ეკლესია, საერთო ხედი ჩრდილო-აღმოსავლეთიდან

დასაუღეთ საქართველოში და, კერძოდ, იმერეთში, ნაკლებადაა შემორჩენილი ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლები, ვიდრე აღმოსავლეთში — ქართლსა თუ კახეთში (შემთხვევითი როდია, რომ ჩვენს ხელოვნებათმცოდნეობაში ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების ზოგადი სურათი წარმოჩენილია არსებითად სწორედ ქართლისა და კახეთის მასალის მიხედვით). ამიტომ ყოველი ახალი ძეგლი, გამოვლენილი დასაუღეთ საქართველოს ტერიტორიაზე, განსაკუთრებით ღირებულია.

1962 წელს საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის ექსპედიციამ (ხელმძღვანელი გიორგი ცქიტიშვილი) აღმოაჩინა სოფ. ვანში (ორჯონიკიძის, ყოფილი ხარაგაულის, რაიონი) ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლი — წმ. გიორგის ეკლესია



ქართული
ნაციონალური
ბიბლიოთეკა



ვანის წმ. გიორგის ეკლესია. შამყაყის პორტრეტი



(ძველი 1965 წელს აზომეს არქიტექტორებმა ო. თორთლაძემ, რ. ცინცაძემ და პეტრე მან შემოვიღებინა).

გარდა საკუთრივ არქიტექტურისა, ძველი მრავალმხრივ საინტერესოა. მან შემოგვინახა ფეოდალური ხანის მოგვიანო საუკუნეების საკმაოდ მაღალხარისხოვანი კედლის მხატვრობა და ამავე ეპოქის ქართული ჭედურობის არცთუ დაბალი ხელობის ნიმუში — დიდი საკურთხეველისწინა ჯვარი.

სამწუხაროდ, ისევე როგორც საქართველოს ტერიტორიაზე გაბნეული ჩვენი წარსულის არაერთი ძეგლი, ვანის ეკლესიაც დიდი ხანია უპატრონოდაა მიტოვებული. ნაგებობას სახურავი აღარ აქვს. გაშიშვლებული კამარა დაფარულია მცენარეულობითა და მოზრდილი ხეებით. მხატვრობის ის ფრაგმენტებიც, რაც დღემდე შემორჩა კედლებს, ამ ცოტა ხანში სულ ერთიანად დაიღუპება. ასეთ ვითარებაში, ცხადია, არც ჯვარს ეწერა კარგი დღე, მით უფრო, რომ ძეგლი თავის თავდაპირველ ადგილზე კი არ დახვდა ჩვენს ისტორიკოსებს — საკურთხეველის წინ აღმართული, საკუთარ პოსტამენტზე — იგი ძირს, ეკლესიის იატაკზე ეგდო. ამიტომ იყო, რომ 1966 წლის ზაფხულში ქართული ჭედური ხელოვნების ეს ძეგლი გიორგი ცქიტიშვილისა და ოთარ სანებლიძის თაოსნობით თბილისის ჩამოიტანეს. ამჟამად ვანის ჯვარი საიმედოდ და დაცული საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ფონდებში (მას უკვე სპეციალური გამოკვლევაც მიეძღვნა).

რაც შეეხება თვით ეკლესიას და განსაკუთრებით მოხატულობას, მდგომარეობა, ვიმეორებთ, მეტად მძიმეა. ვანის არქიტექტურაცა და მხატვრობაც კი საგულისხმო მასალაა არა მარტო ქართველი ხელოვნებათმცოდნეებისათვის, არამედ საქართველოს ისტორიის სპეციალისტთათვისაც.

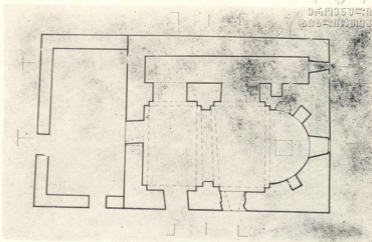
ვანის წმ. გიორგი უბეშად გათლილი ქვით ნაგები დარბაზული ეკლესიაა, ჩრდილოეთის მინაშენით (დასავლეთის, ამჟამად თითქმის მთლად დანგრეული, მინაშენი გვიანაა მიდგმული). ნაგებობა კომპოზიციით ორნაგიან ეკლესიას წააგავს, მაგრამ სინამდვილეში, პრაქტიკულად, ჩრდილოეთის „ნაი“ აქ ვერ ასრულებს თავის ფუნქციურ დანიშნულებას (ეს სათავსო განით მხოლოდ 1,25 მ-ია, ხოლო აღმოსავლეთით მას აბსიდის ნაცვლად სწორკუთხა კედელი აქვს). ეკლესია X-XI საუკუნეებში უნდა იყოს აგებული. პირველ რიგში, აქ გასათვალისწინებელია დასავლეთისა და აღმოსავლეთის სარკმელთა დეკორი (აღმოსავლეთის — მთავარი ნაიისა და ჩრდილოეთის მინაშენის — სარკმლების ქვები ამჟამად ძირს ყრია, იქვე ეკლესიასთან), კარნიზის ქვები (მხოლოდ ჩრდილოეთის მინაშენს შერჩა), ინტერიერის პილასტრთა სვეტისთავები.

ამ ძირითადი სამშენებლო ფენიდან სრულიად აშკარად გამოიყოფა გვიანდელი, საფუძვლიანი რესტავრაციის კვალი: სამხრეთის, დასავლეთისა და აღმოსავლეთის ფასადთა ზედა მონაკვეთები (წერილი ფლეთილი ქვები, შირიმნარევი), ინტერიერში — მთავარი ნაის კამარა, საბჯენი თალები, ჩრდილოეთი კედლის დეკორაციული თალები (შეად. აქვე, ჩრდილოეთ მინაშენში გამავალი მალეების თალებს). ეს რესტავრაცია, უთუოდ, იმ დროისაა, როდესაც ეკლესიის შიდა კედლების მოხატვა განუხრახავთ. მოხატულობის დათარიღება არაა ძნელი.

დასავლეთის კედელზე გამოსახულია ალექსანდრე მეფეთ-მეფე, ხოლო საკურთხეველის აბსიდში, წმ. მამების გვერდით, მელქიზედეგ აბაშიძეა წარმოდგენილი. ორთავე ეს პირი, როგორც ირკვევა, XVI საუკუნის დასაწყისში მოღვაწეობდა, უფრო ზუსტად: მელქიზედეგ აბაშიძე — გელათის წინამძღვარი, მოხსენებულია გელათის ერთ-ერთ სიგელში, რომელიც 1505—1519 წლებითაა დათარიღებული¹. ე. ი. მელქიზედეგ აბაში-

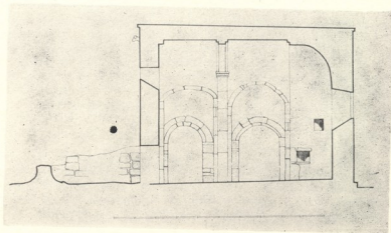


ქართული
ენების ინსტიტუტი



იანის წმ. გიორგის ეკლესია. ვეჭხა

იანის წმ. გიორგის ეკლესია. სიგრა-
შივი განაკვეთი ხედით ჩრდილო-
ეთისაკენ



ძესთან ერთად გამოსახული ალექსანდრე მეფეთ-მეფე არის იმერეთის მეფე ალექსანდრე II (1478-1510). რაკი ალექსანდრე II 1510 წელს გარდაიცვალა, ხოლო 1515 წლამდე გელათის მონასტრის წინამძღვრად მანასე ყოფილა, მაშასადამე, ვანის ეკლესიის მხატვრობა შესრულებულია 1505-1510 წლებში. ამ თარიღს მხარს უმაგრებს შემდეგი გარემოება: თავისი სტილით ვანის მხატვრობა ზუსტი ანალოგიაა ჭალის პატარა ეკლესიის (ყვირილის ხეობაში) მოხატულობისა, რომელიც შექმნილია ამავე დროს — XVI საუკუნის პირველ წლებში.


გარდა მელქიზედგისა, ვანის ეკლესიის კედლებზე გამოსახული არიან აბაშიძეთა გვარის სხვა წარჩინებულნი. მათ შორის საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს მაღალი თანამდებობის პირი, სახელმწიფო მოხელე — მოღარეთუხუცესი (სამწუხაროდ, სახელი აღარ იკითხება). ეს ფაქტი მით უფრო მნიშვნელოვანია, რომ XVI საუკუნის მოღარეთუხუცესის შესახებ აბაშიძეთა საგვარეულოდან დღემდე სხვა არავითარი ცნობა არ გაგვაჩნია.

ამგვარად, ვანის ეკლესია XVI საუკუნის დასაწყისში საფუძვლიანად აღუდგენიათ, ხოლო მისი შიდა კედლები ერთიანად მოუხატავთ (ისტორიულ პორტრეტების გარდა, კონქში შემორჩენილია ტახტზე მჯდომი მაცხოვრის ფეხები, ქვევით, აბსიდში — წმ. მამები, დასავლეთის კედელზე — „ჯვარცმა“ და „გარდამოხსნა“).

ნაგებობა უფრო გვიანაც შეუკეთებიათ, ალბათ, XIX საუკუნეში — (მთავარი ნაეის ფართო სარკმელი აღმოსავლეთით).

ვანის წმ. გიორგის ეკლესია. მელქიზედგ აბაშიძე





დასასრულ, არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ ვანის ეკლესიამ შემოგვინახა ერთი ეპიგრაფიკული ნიმუშიც — ჩრდილოეთ მინაშენის აღმოსავლეთის სარკმლის ქვეშე ამოკვეთილი ასომთავრული წარწერა. წარწერის ტექსტი, მართალია, ბევრს არაფერს გვეუბნება, მაგრამ პალეოგრაფიულად იგი ძალზე საყურადღებოა (ეს ქვა, რომელიც ახლა ძირსაა ჩამოვარდნილი, აშკარად ძველის თავდაპირველი ფუნისეულია).

¹ თ. გორდანიძე, ქრონიკები, II, ტფ., 1897, გვ. 343; ს. კაკაბაძე, დასავლეთ საქართველოს საეკლესიო საბუთები, წიგნი I, ტფ., 1921, გვ. 5-6.

² თ. გორდანიძე, იქვე გვ. 325; ქართლის ცხოვრება, II, თბილისი, 1959, გვ. 467.

მუხამედის „მაცხვარის“ მოხატულობა უზგულში

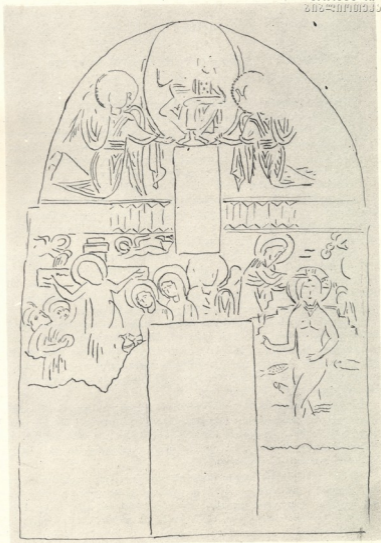
უშგულის „მაცხვარი“ ამ თემის ოთხი სოფლიდან პირველში — მურყმელში მდებარეობს. ეს მცირე ზომის დარბაზული ეკლესია, აგებული ინგურის მარჯვენა მაღალ ნაპირზე, თითქმის აღარ ჩანს ბევრად უფრო მოზრდილ სახლებსა და კოშკებს შორის. თავდაპირველი ნაგებობიდან შემონახულია მხოლოდ დასავლეთი ნაწილი. ამ ფრაგმენტის კედლის წყობა მეტად თავისებურია: ერთმანეთს ენაცვლება სხვადასხვა ზომისა და სახეობის ქვები. ზუსტად იგივე წყობა აქვს უშგულის უძველეს ნაგებობას — სილიბისტრო გვაჩლიანის „ქორს“ (სახლს). ეკლესიის დანარჩენი ნაწილი აგებულია ვ. წ. „კოშკური“ წყობით, მშრალად, ფიქალით, სადაც ნაგებობას გარედან ბათქაში არ ფარავს. (ასეა აგებული უშგულის კოშკების ნაწილი). ეკლესია შიგნიდან მონატულია. მხატვრობის დათარიღებას დიდი მნიშვნელობა აქვს უშგულის საერო ნაგებობათა თარიღის მიახლოებით დადგენისათვის.

ეკლესიის შინაგანი გაფორმება თავისებურია: საკურთხევლის აბსიდი ოთხკუთხაა, მორჩგვალეების გარეშე. აღმოსავლეთ კედელში ორი სარკმელია მოთავსებული ერთიმეორის თავზე, კანკელი მაღალია და წინ გამოშვებული, დასავლეთ კედელში, კარს ზემოთ პატარა სარკმელია გამოჭრილი. კედლები და თალი დაფარულია უბეში და (დასავლეთ ნაწილში) ძლიერ თეთრი ბათქაშის უსწორმასწორო ფენით.

ეკლესიის შიდა სივრცე უაღრესად პატარაა, თუმცა საკმაოდ მაღალი. სწორედ ამიტომ, ესოდენ მონუმენტური ჩანს მასში შემონახული მხატვრობა. თეთრ ფონზე შესრულებული მკვეთრი და ოდნავ ხისტი ნახატი, ცხოველხატულად გაბნეული მსუბუქი ვარდისფერი, ყვითელი და მუქი მომწვანო ოქრის ლაქებით ავლენს სვანი ოსტატის ხელს, რომლის ქმნილების თავისებური მიმზიდველობა პრიმიტიულობისა და გაწვრთნის თავისებურ შენაზავში მდგომარეობს.

მხატვრობა თითქმის მთლიანად შემორჩენილია დასავლეთის კედელზე, მისი უმნიშვნელო ფრაგმენტები გაბნეულია საბჯენ თაღზე, აბსიდის თაღზე, სამხრეთი კედლის დასავლეთ ნაწილში. გადარჩენილი ნაწილები იმდენად კარგად არის დაცული, რომ ფრესკის მხატვრულ ხასიათზე, მის იკონოგრაფიულ თავისებურებებსა და სტილზე მსჯელობა საესებით შესაძლებელია.

ფართო ორნამენტული ზოლით მხატვრობა გაყოფილია ორ რეგისტრად — პირველი კედლებზეა განთავსებული, მეორე კი კამარაში. ვერტიკალური გამყოფი ზოლი არ არსებობს და დასავლეთის კედლის პირველი რეგისტრის ორი სცენა მხატვრის მიერ თითქოს მთლიანადაა გააზრებული, ისინი ერთმანეთს ერწყმებიან. შემონახულია სამი სცენა: „ნათლისღება“, „ჯვარცმის“ და „ამაღლება“, და „ჯოჯოხეთის წარტყვევნის“ ფრაგმენტი. სცენათა განლაგებისა და ეკლესიის მცირე ზომების მიხედვით შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ აქ არსებობდა არასრული სადღესასწაულო ციკლი, რომელიც წრიულად იყო გამოხატული საათის ისრის მოძრაობის მიმართულების საწინააღმდეგოდ. სამივე სცენის კომპოზიცია ჩვეულებრივია XI-XII სს. ძველთათვის. იკონოგრაფიის ძველი



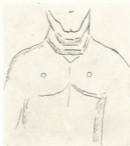
მურუმელის „მაჩხვარის“ დასავლეთ კედლის მონუმენტულობის სქემა

აღმოსავლური და, კერძოდ, კაპადოკიური ნიშნები ანიჭებენ მხატვრობას განსაკუთრებული ინტერესს და აკავშირებენ მას სვანეთის ფერწერულ სკოლასთან, რომლისთვისაც მისი განვითარების ადრეულ ეტაპზე განსაკუთრებით დამახასიათებელია სწორედ აღმოსავლური გავლენები.

დასავლეთის კედლის ჩრდილოეთ ნაწილში მოთავსებულია „ნათლისღება“, რომლის ცენტრალური ნაწილი უკავია ქრისტეს გამოსახულებას. მის თავზე წარწერაა: „ნათლის ღებაჲ აუ ქჷსაჲ“. სცენის ყველა დანარჩენი მონაწილე — იოანე ნათლისმცემელი, ორი ნახევარფიგურული ანგელოზი, სული წმიდის სიმბოლო მტრედი — გადატანილია სცენის ზედა ნაწილში. ქრისტე იორდანეში დგას, მდინარის წყალი ნაცრისფერი ტალღისებრი ხაზებით ფარავს ქრისტეს დიდ, საკმაოდ მომრგვალებულ, სხეულს. ტალღებში სამი თევზია გამოსახული, დაფარული სამი წერტილოვანი მწკრივით (ამის ადრეული პარალელი ზემო კრიხის, XI ს. მეორე მეოთხედის მხატვრობაშია). ქრისტეს გრძელი თმა მხრებზეა გაშლილი, წვერი ორად აქვს გაყოფილი, შარავანდზე ჩვეულებრივად ჩვენი ჯვრის მკლავებია, მარგალიტებით შემკული. ქრისტეს პოზა თავისებურია. ჩვენ შეგვიძლია ჩავგეთვალა, რომ აქ, ნათლისღების სცენაში, ქრისტეს გამოსახვის ორი — სირიულ-კაპადოკიური და ბიზანტიური — ვერსიის შერწყმაა, მხედველობაში რომ არ მიგვეღოს ოსტატის გარკვეული პრიმიტიულობა¹.

„ნათლისღების“ ანგელოზთა განაწილებაც თავისებურია და იშვიათი შუასაუკუნეების ხელოვნებაში; ამ შემთხვევაში, ადგილის სიმცირის გამო, ისინი განცალკევებულნი არიან ერთმანეთისაგან, ისე, რომ ერთ-ერთი მათგანი იოანეს ზურგსუკანა მოქცეული. ამ დეტალის უშუალო პარალელი თვით სვანეთის მხატვრობაში სოფ. ჭოხულდის XIII საუკუნის მეორე ნახევრის მოხატულობაში გვაქვს. აღსანიშნავია, რომ თითქმის ყველა ასეთი ძეგლი ერთ გარკვეულ პერიოდს მიეკუთვნება, იმ ხანას, როცა პროვინციულ ძეგლებში გვხვდება განსაკუთრებით ბევრი ვარიანტი სხვადასხვა კომპოზიციებისა, რაც აიხსნება არქაული და ახალი ჯერ კიდევ დაუმკვიდრებელი, თავისებურებების თანარსებობით. სრულიად ასევე, იოანე ნათლისმცემელი უკვე ჩამოყალიბებული ბიზანტიური ტიპისაა, როცა მარჯვენა ხელი ქრისტეს თავზეა გამოსახული, მარცხენა კი მარჯვენის ქვემოთაა გაწვილი, იორდანეს გამოსახულება კი წმინდა კაპადოკიურია: აქ არ არსებობს ბიზანტიური ვერსიისათვის დამახასიათებელი მთები მდინარის ორივე ნაპირას.² მურყმელში „მთებმა“ მიიღეს რეგულარული კიბის სახე-რომლის „საფეხურები“ სამი პარალელური ხაზით — შავით, ყვითლითა და თეთრით — არის მოცემული. ამგვარად, მთების როგორც ფორმა, ისევე შეფერილობა პირობითია. ასეთი სრულიად დეკორაციული ხერხი მთების გამოსახვისა საკმაოდ ტიპურია სვანეთის იმ მოხატულობათათვის, რომლებიც პრიმიტიულობით გამოირჩევა: აქ სხვადასხვა დროის ძეგლებსა და სხვადასხვა კომპოზიციებში ჩვენ ვხვდებით მთების ამდაგვარად გამოსახვის შემთხვევებს (მაყსვარი სოფ. ჟამუშში, მულახის თემი, ბარბალი სოფ. ხეში, კალას თემი).

კიდევ ერთი, მეტად თავისებური დეტალი მურყმელის „ნათლისღებისა“ — ეს არის სული წმიდის გამოსახულება მტრედის სახით რომელსაც ნისკარტში სუფიხკვერი უჭირავს. ეს უაღრესად იშვიათი იკონოგრაფიული მოტივი საქართველოში გვხვდება ჟალეთის ეკლესიის ქვის რელიეფში, რომელიც VIII—IX საუკუნეებით თარიღდება.³



ორივე ძეგლი და არსებული დასავლურ-აღმოსავლური მასალა შესაძლებლობას გვაძლევს ჩვენს ქალის გამოჩენა ნათლისღების დღესასწაულს დაუკავშიროთ და ვთქვათ, რომ აქ ადგილი აქვს ერთიმეორეზე ორი მომენტის დაშრეველას: გაერთიანდა ცალკე ქრისტესა და ცალკე მორწმუნეთა ნათლობის აქტისათვის დამახასიათებელი ორი მომენტი. სეფისკვერის გამოჩენით მთელ სცენას ექვარისტული ხასიათი ეძლევა: ქრისტე სეფისკვერის სახით ღებულობს მისთვის განკუთვნილ პედს. ნიშანდობლივია, რომ ექვარისტის ნიშნები მურყმელის „ჯვარცმის“ სცენისთვისაცაა დამახასიათებელი.

„ქვარცმა“, რომელიც მოთაუბებულია დასავლეთის კედლის სამხრეთ ნაწილში, უპირველესად იმით გამოირჩევა, რომ ყველა გამოსახულება, კანონიზებულ ფორმებთან შედარებით, მასში მოცემულია პირშექცევით, თითქოს ოსტატი თავის კომპოზიციას შემთხვევით გადაბრუნებული „პირიდან“ იღებდა. ამას გარდა, თუმცა ძეგლის მცირე ზომა თითქოს განაპირობებდა „ჯვარცმის“ კომპოზიციის შემოკლებული ვარიანტის გამოყენებას, ოსტატი აორმაგებს სცენის მოქმედ პირთა რიცხვს, ასევე ზრდის კომპოზიციას მფრინავ ანგელოზთა ხარჯზე, რითაც ქმნის უაღრესად დატვირთულ გამოსახულებას.

კომპოზიციის ცენტრში მცირე ზომის მოკლემკლავებიანი ჯვარია. ამგვარად, ქრისტეს ხელები იდაყვებში მიღუნულია, მარცხნივ წარწერის ნაშთია „ჯვრც...“ ქრისტე გამოსახულია გარდაცვლილი. მისი სხეული მხატვრის მიერ საკმაოდ უხეიროდაა მოღუნული. მარცხენა გვერდიდან პატარა შადრევანივით სწქეფს სისხლი (ეს მომენტი თავისთავად მოწმობს „პირის“ გადაბრუნებულად გამოყენებას). ქრისტეს კვერთხი პატარა კაბის სახე მიიღო. ქრისტეს მარცხნივ ორი წითელ მათფორიუმში გაბვეული ქალის ნაბეგარფიგურული

ქრისტეს კვერთხი „ქვარცმაში“
 ქრისტეს მკერდის დამუშავების სქემა
 „ნათლისღებიდან“
 ცხვირის ფორმის სქემა

გამოსახულებაა. პირველი მათგანი ღვთისმშობელი უნდა იყოს. მას ხელში უჭირავს ტიპიური ქართული ყელიანი ჭურჭელი (ორნამენტი ამჟამად აღარ ჩანს), რომელშიც იგი ქრისტეს სისხლს აგროვებს. შუასაუკუნეების ხელოვნებაში არის შემთხვევები, როცა ჯვარცმაში ორი მარიამია გამოსახული. თვით სვანეთში მურყმელის სცენის პარალელად შეგვიძლია მოვიყვანოთ ლამარიას მხატვრობა სოფ. თიბიანში, უშვულში (XI ს-ის ბოლო), მაცხვარის მხატვრობა სოფ. ეამუშში, მულახში, მიქაელ მალაკელის მხატვრობა მაცხვარიში, ლატალში (1140 წ.). მაგრამ ძლიერ იშვიათია შემთხვევა გამოსახული იყოს ქრისტეს სისხლის აგროვება ჭურჭელში. ასეთია შ. ამირანაშვილის მიერ X საუკუნით დათარიღებული შემოქმედის მინანქრებიანი ოქროს ჯვარი⁴, X-XII საუკუნეებით დათარიღებული ბიზანტიური მინანქარი ჯვარცმის კომპოზიციით მ. ბოტკინის კოლექციიდან⁵, XII ს. დასაწყისის თევდორეს მოხატულობები სვანეთშივე და XII საუკუნის ჯვარცმა ოქროს ფილაზე მიუნხენიდან⁶ უკანასკნელ ორ ძეგლში ჭურჭელი გამოსახულია ცალკე, ქალთა ფიგურათაგან დამოუკიდებლად.

საინტერესოა მურყმელის „ჯვარცმის“ მეორე ნახევარიც, სადაც მტირალ იოანეს მარჯვენა ხელში მრგვალი მოყვითალო ნივთია გამოსახული, როგორც ეტყობა — პური. ამგვარად „ჯვარცმის“ სცენაში მოცემულია ზიარების რიტუალის ორი უმთავრესი კომპონენტის — პურისა და ღვინის (ანუ ქრისტეს ხორცისა და სისხლის) — გამოსახულება, ე. ი. მოცემულია სიმბოლური მითითება ზიარების ორივე სახეზე, რამაც ისევე, როგორც „ნათლისღებას“, „ჯვარცმის“ სცენასაც მიანიჭა ექვარისტული ხასიათი. როგორც ეტყობა, მთლიანად მოხატულობას ახასიათებდა გარკვეული მიზანდასახულობა, რაც სვანეთისათვის არაა იშვიათი. და თუ გავითვალისწინებთ, რომ სვანეთის მოხატულობაში „ზიარების“ სცენას საერთოდ არ გამოსახვდნენ, მაშინაც კი, როცა იგი ფართოდ გავრცელდა საქართველოში, უნდა ვივარაუდოთ, რომ მურყმელში მხატვრის მიერ გამოყენებულია რაღაც ძველი ნიმუშები, რომლებზეც შესაძლებელია, გამოსახული იყო ჯვარცმა „ეკლესიითა და სინაგოგით“, რომელთაგან პირველი ქრისტეს სისხლს აგროვებს ჭურჭელში⁷. საინტერესოა, რომ ზიარებისათვის ჩვეული ბარძიშის ნაცვლად, მურყმელში მოცემულია სურის გამოსახულება. ეს იშვიათი დეტალი პარალელს



მხატვრობის ფრაგმენტი აბსიდიდან



პოულობს წებულდის კანკელის რელიეფში (VII ს.) და სვეტიცხოვლის დასავლეთ კედლის ფრონტონის რელიეფში (XI ს. დასაწყ.)⁸.

„ჯვარცმის“ უკანასკნელი დეტალი — ორი მფრინავი ანგელოზი — საქართველოს ხელოვნებაში საკმაოდ გავრცელებულია.

„ჯოჯობეთის წარტყვევნის“ სცენის ფრაგმენტები შემონახულია სამხრეთის კედლის დასავლეთ კუთხეში. დავითისა და სოლომონის ადგილმდებარეობის მიხედვით შეგვიძლია დადგენა, რომ ეს სცენა მისდევდა საქართველოში ძლიერ გავრცელებულ იკონოგრაფიის აღმოსავლურ რედაქციას.

დასავლეთის კედლის ლუნეტში გამოსახული „ამაღლება“ შესრულებულია სვანეთში გავრცელებული „ამაღლების“ შემოკლებული რედაქციის მიხედვით (დაბლობ საქართველოში იგი გავრცელებული იყო ადრეულ ხანაში — ბოლნის-ჭაფანაქისა და მცხეთის ჯვრის რელიეფები). აქ ქრისტეს ფიგურა შემოსაზღვრულია მუქი წითელი მანდორლით, რომელსაც თითქოს შემოვლებული აქვს თეთრი ჭსოვილი (იგივე მოტივი გვაქვს ტიბიანის ლამარაის მხატვრობის მეორე ფენაში). მანდორლა ორ მფრინავ ანგელოზს უკავია. ორივე ტრადიციულ თეთრ სამოსელშია, რომელსაც სხვადასხვა ელფერს აძლევს მათი შავი და წითელი ნახატით დამუშავება. შარავანდები ყვითელია, მარგალიტების მწკრივით შემკული.

მურყმელის ფრესკები სტილისტურადაც ავლენენ გარკვეულ, თანაც ადრეული ხანიდან მომდინარე, ნიშნებს. მხატვრობის სტილი ორი კომპონენტის — ეპოქისა და ოსტატის ინდივიდუალური თვისებების — შენაერთით ხასიათდება. ზოგი რამ იმთავითვე იპყრობს მნახველის ყურადღებას, მათგან უმთავრესია მხატვრობის კომპოზიციური განლაგება, გამოსახულებათა დიდი ზომები მათთვის განკუთვნილ ადგილთან შედარებით და ამ გამოსახულებათა არაჩვეულებრივად სიბრტყობრივი, ხაზოვანი ხასიათი.

როგორც უკვე იყო აღნიშნული, მოხატულობას ორ რეგისტრად ყოფს დაკვიცილი ბაფთის სახის მქონე ორნამენტის ფართო ზოლი, რომელიც ამ რეგისტრებს ფაქტიურად ერთიმეორეგანან სწყვეტს. ამ პაუზის მეშვეობით კედლის მთლიან კომპოზიციის ზედა ნაწილი — არაჩვეულებრივად დამშვიდებული და „ჩაკეტილი“ — მოხერხებულად აგვირგვინებს კედლის ქვედა ნაწილის დატვირთულ, თავისი ხასიათით ცხოველხატულ მხატვრობას. ყველა სამი სცენა აგებულია მკვეთრად გამოვლენილი ცენტრის ირგვლივ და უაღრესად დასრულებულია. ქრისტეს გამოსახულებანი თითქოს ირგვლივ იკრებენ სხვა დანარჩენებს. ამავე დროს, ორი ქვედა სცენა თითქოს გაერთიანებულია, რადგან გამყოფი ხაზის ნაცვლად მათ შორის მოცემულია ანგელოზის გამოსახულება, რომელიც ქვედა რეგისტრის ცენტრად გვესახება. ამის გამო, ქვედა რეგისტრის სცენათა დასრულებულობას არა აქვს განკერძოებული ხასიათი. მთელი რეგისტრის გაერთიანებისათვის დიდ როლს თამაშობს მასალათა წონასწორობა და მარცხენა და მარჯვენა ნაწილებში მიმართულებათა მოხერხებული შეფარდება. როგორც ეტყობა, ოსტატი მახვილების განაწილებისას ითვალისწინებდა მთელ რეგისტრს. აქ ჩვენ არა გვაქვს თეთრი და ყვითელი შარავანდით შემკული თავების მშრალი და ერთფეროვანი რიტმი. მათი თავისუფალი, დინამიკური განლაგება, ძირითადის — ქრისტეს ფიგურის — გამოყოფის რბილი რიტმიკა მთელ რეგისტრს გარკვეულ დეკორაციულობას ანიჭებს, რომელიც განსაკუთრებით საგრძნობია მეორე რეგისტრის გამოსახულებებთან შედარებისას. „ამაღლება“, თავის გამოსახულებათა ჰერალდიკური ხასიათისა და სტატიკურობის (თითქმის იერატიკულობის) გამო, მანდორლის და ანგელოზების შარავანდათა მონაცვლეობის გამო — გაწონასწორებულია, „ჩაკეტილი“. ამ „ჩაკეტილობისა“ და



დაწინარების შთაბეჭდილებას ზრდის ფიგურათა სამი ვერტიკალის სიმკაცრე, ექსტენსიულობა პოზები და მათი განლაგების თითქმის სარკისებრი სიმეტრია სარკმდებელი მემო. მეორე რეგისტრის ფიგურები — ძალიან დიდი ზომისა ასეთი პატარა ეკლესიისათვის — თავისუფლადაა განლაგებული სიბრტყეზე. პირველ რეგისტრში, პირიქით, კომპოზიციები ძლიერ გადატვირთულია, რადგან ფიგურათა რაოდენობა გასამკვდრა, მათი ზომები კი არ შეცვლილა. დამახასიათებელია, რომ ოსტატი სხვადასხვა ზომის ფიგურებს ხატავს, მაგრამ ზომა არაა დამოკიდებული მათ რანგზე. ეს მომენტი, თეთრ ფონებსა და მათი ფიგურებით „ხალიჩისებურად შევსების“ სისტემასთან ერთად, ნიშანდობლივია საერთოდ სვანეთის ადრეული პერიოდის დეკორაციული სტილის მხატვრობისათვის.

თვალში გვხვდება გამოსახულებათა ხაზოვნება, გრაფიკულობა, ისინი ხანდახან აბოლიციის შთაბეჭდილებასაც კი სტოვებენ. გამოსახვის მთავარი საშუალებაა ნახატი, ხაზი და მისი გამოყენების დროს ძველში ყოველთვის შეიმჩნევა ერთგვარი გაორება. ერთი მხრივ ეს არის მოკლე და სქელი ხაზის სისხტე, სიმშრალე. განსაკუთრებით იგრძნობა სამოსელში, რომლის ხაზოვანი დამუშავება ძლიერ საინტერესოა: აქ არის სამკუთხედებისა და პარალელური ხაზების მონაცვლეობის მკვეთრად ჩამოყალიბებული სისტემა (იგივე მომენტია იფხვის X-XI საუკუნეთა მიჯნის მხატვრობაში). ხაზს ჯერ არ მიუღია წმინდა დეკორაციული დანიშნულება, რადგან მიუხედავად თავისი პირობითობისა, იგი ძირითადად, მიჰყვება ფორმას. აღსანიშნავია, რომ ძველში არსებული დრაპირების გამოსახვა თავისი მკაცრი ფორმით ტიპურია XI საუკუნის ხელოვნებისათვის.

მეორე მხრივ, გამოსახულებათა სიბრტყობილობასა და ნახატის სიმშრალესა და სიხსტესთან ერთად, ჩვენ გვაქვს, ჯერ-ერთი იმის ცდა, რომ კოლორიტის შეცვლის მეშვეობით გადმოიცეს მეორე პლანი (ანგელოზთა სამოსელი იმ მოკვილ ფესზე, რომელიც სიღრმეშია ნაგულისხმევი). ასეთი „ფერადოვანი პერსპექტივი“, რომელიც უკვე მანგლისის XI საუკუნის დასაწყისის მხატვრობაში გვაქვს და სივრცის ილუზიურად გამოსახვის შორეული ელინისტური ტრადიციების რემინისცენციას წარმოადგენს, ალბათ შეუგნებლად გამოუყენებიათ და ისე და ისე იმაზე მეტყველებს, რომ ოსტატი კარგი ნიმუშებით სარგებლობდა, და მეორეც — ოსტატის ამჯერად უკვე სრულიად შეგნებული და გარკვეული მისწრაფება ფორმის პლასტიკურად გადმოცემისაკენ, როცა იგი გამოსახავს თავებს, შიშველ სხეულს, მომრგვალებულ ნივთებს. იგი მტკავნდება როგორც თვით კონტურულ ხაზში (რომელიც, მართალია, ჯერ კიდევ მოკლებულია სიმსუბუქესა და დენადობას) ასევე იმაში, თუ როგორ ხმარობს ოსტატი ამ ხაზის პარალელურად ფართო, ნაცრისფერი ზოლის სახის მქონე, ჩრდილებს. თუმცა კი იგი ხანდახან ვერ უქცევს გვერდს მისთვის ჩვეულ ფორმის დამუშავების პირობითობას (იხ. ქრისტეს მკერდისა და კისრის გადმოცემა).

XI ს-ის მხატვრობის საუკეთესო ნიმუშების ცოდნას მოწმობს მურყმელის მოხატულობის თავებიც, რომლებიც ზუსტად და საკმაოდ თამამადაა მოხაზული, ერთი მხრივ ეს თავები ახლო დგას როგორც ერთ გარკვეულ დროის გამოსახულებებთან, ასევე, შეიძლება ითქვას, ერთი ოსტატის, კერძოდ, მეფის მხატვარ თედორეს ნამუშევრებთან. მეორე მხრივ ისინი მიგვანიშნებენ ადგილობრივ სვანურ წრეს (თეთრ ფონზე სახეები დაწერილია წითელი საღებავით, რომელიც დუბლირებულია შავით; ნახატის გასწვრივ ოქრათი დაღებულია ჩრდილები; თეთრას შტრიხები არ შეიმჩნევა; ლოყების სიწითლე მოცემულია წრების სახით; წარბისა და ცხვირის ფორმა სპეციფიკურად „სვანურადაა“



შემოსაზული). სახის ნაკვეთები: „ტრაგიკულად“ შეტყობილ წარბები, მოკაპუტებული ცხვირი, ფართოდ გახედილი და საფეთქლებსაკენ დაეწირვებული თვალები — ტანისურია ეპოქისათვის და ძალიან ახლო დგას თვედორეს სახეებთან. მაგრამ მათ აკლიათ თვედორეს სახეების სიმკაცრე და პათეტუკურობა. მურყმელის სახეები ნაღვლიანია, მაგრამ ძალიან წყნარი და თითქოს გულჩათხრობილი, ჩაკეტილი.

სახეთა და ფიგურათა დამუშავებაში გვხვდება არქაული მომენტები. ასეთია თვალის გამოსახვა მოკვეთილი კუთხით, მაშინ როცა სახეები სამი მეოთხედითაა მოცემული, ასევე ნიკაპის ოთხკუთხედად დასრულება. თუმცა არის XI საუკუნის დასასრულისათვის დამახასიათებელი შუბლისა და თმის ვარცხნილობის ძლიერ დაქანებული ხაზიც. ასეთივე გაორება გვაქვს ხელ-ფეხის გამოსახვაში, სადაც ძლიერ სტილიზაციასთან ერთად გვხვდება ექსტის სწორი გამოსახვის, მაჯისა და ტერფების „რაღალსტურად“ გადმოცემის ცდები.

თავისებურია შარავანდის მარგალიტებით შემოვლების სისტემა: აქ არა მარტო შავ ზოლზე თეთრად დადებული წვეთები გვაქვს, რაც ჩვეულებრივია (ახეა შესრულებული გვირგვინები „ჯოჯობეთის წარტყვევანში“), არამედ თითოეული თვალი შემოვლებულია ცალკე კონტურით.

მოხატულობის უბრალოებაზე, სისადავეზე მეტყველებს მისი კოლორიტიც, რომლის გამა მეტად თავშეკავებულია. ძირითადია თეთრი ფერი — ბათქაშის ფერი, ცივი და ბრწყინვალე, მოცისფრო იმ ადგილებში, სადაც მხატვრობა ჩამორეცხილია; შავი — ხან მკვეთრი, მსუყე ხაზებით ქმნის ნახატს, ხან კი გაზავებული — მსუბუქ ნაცრისფრად ქცეული, როცა ჩრდილებს „ცას“, „ტალღებს“ გამოსახავს, წითელის იშვიათი ლაქები — გამჭვირვალე და აკვარელური; მუქი ოქრა მომწვანო-მიწისფერის ელფერით. ფერთა ამ ძუნწ მწკრივის აცოცხლებს ოქროსფერი ოქრა, შარავანდის სახით რომ გვხვდება ალაგ-ალაგ მხატვრობას ახლა განსაკუთრებულ მომხიბლველობას ანიჭებს დრო, რომელმაც თავისი ცხოველბატული პატინით ფრესკებს შემატა ის, რაც თავის დროზე მხატვარმა დააკლო.

რამდენიმე სიტყვა მოხატულობის ორნამენტაციაზე: აქ ძირითადია დაკვიცილი ბაფთის მოტივი, რომელიც წარმოდგენილია რამდენიმე სახით და რომელიც დამახასიათებელია ადრეული ძეგლებისათვის (ნესგუნი, ჟიბიანის ლამარია, ატენი). კიდევ არის ორი სტილიზებული მცენარეული მოტივი, ორივე თეთრ ფონზე შესრულებული, ერთი წითელი ფერით, მეორე შავით; დასასრულ, სატრიუმფო თაღზე ყვითელ ფონზე წითელი დიაგონალური ბადე, რომლის ყოველ უჯრედის შუაგულში ჩასმულია თითო წერტილი.

აღსანიშნავია, რომ აბსიდის თაღში შემონახული მხატვრობის ფრაგმენტებში კარგად განირჩევა ადამიანის ფიგურა გრანგილით ხელში და საწინააღმდეგო მიმართულებით ერთი თავი, სრულიად იდენტური ნახატით. რჩება შთაბეჭდილება, თითქოს პირვანდელი ესკიზი ხელმოკრედ იყო გადაწერილი სკოს ტექნიკით. ეს მხატვრობა დიდად ჭკავს დასავლეთი კედლის მოხატულობას, მაგრამ კიდევ უფრო ახლოს დგას ჟიბიანის ლამარიას მეორე ფენის მხატვრობასთან. იდენტურია: 1. ორნამენტა წერის მანერა და მათი მოტივები; 2. ქსოვილის დამუშავება სქელი, მშრალი და კუთხოვანი ხაზებით; 3. სახის ნაკვეთები, განსაკუთრებით კი ცხვირის, თვალ-წარბის, ნიკაპის გამოსახვა. მურყმელის დასავლეთი კედლის მხატვრობა ოდნავ უფრო მშრალია, ხისტი, ხოლო აბსიდისა და ჟიბიანის მხატვრობა უფრო დახვეწილია, რბილი და ოსტატურად შესრულებული.

ჟიბიანის ლამარიას მხატვრობა დათარიღებულია XI საუკუნის დასასრულით (XI ს-ის 80-იანი წლები).⁹ მურყმელის „მაცხვარის“ აბსიდის მოხატულობა შესრულებულია ან იმავე ოსტატის, ან მასთან ძალიან ახლოს მდგომის მიერ — ე. ი. მიეკუთვნება



იმავე დროს. საკითხავია, თუ როგორ შეეფარდება ერთმანეთს მურყმელის აბსტრაქციული დასავლეთი კედლის მოხატულობები? როგორც ნათქვამი იყო, ისინი სრულდება სხვადასხვა სამშენებლო ფენებზე შეუსრულებიათ. ამიტომ, შესაძლებელია ორი დასკვნა: ან ორივე ნაწილი მოხატულია სხვადასხვა დროს და მიეკუთვნება თითოეულ სამშენებლო ფენის პერიოდს, ანდა ძველის შეკეთების შემდეგ იგი მთლიანად ხელახლა მოუბათქაშებიათ და შემდეგ მოუხატავეთ. მაგრამ ბათქაშის მეორე ფენა არსად შეიმჩნევა, თუმცა შენობის დასავლეთ ნაწილში ბათქაშის თითქოს უფრო ღია ფერისაა. მაინც აშკარად რჩება შთაბეჭდილება, რომ მხატვრობის ეს ორი ნაწილი ორ სხვადასხვა ოსტატს ეკუთვნის. აქ შესაძლოა ვიფიქროთ, რომ ერთდროულად ორი ოსტატი მუშაობდა, ან კიდევ, რომ თავდაპირველი მოხატვის შემდეგ მალე შეუკეთებიათ. მაგრამ მთავარია იმის შეგრძნება (შესაძლოა სრულიად სუბიექტური), თითქოს დასავლეთი კედლის მხატვრობა უფრო ადრეული უნდა იყოს აბსიდისაზე.

თუკი საქართველოსათვის სწორად მივიჩნევთ გ. მილეს მიერ ზოგიერთი იკონოგრაფიული ნიშნის აღმოცენების დათარიღებას, როგორცაა, მაგალითად, „ნათლისღებაში“ ქრისტეს ფეხების გადაჯვარედინებულად გამოსატვა, რაც XI საუკუნის მეორე მეოთხედიდან გვხვდება (ამ დროს მიეკუთვნება, სხვათაშორის, საქართველოში ზემო კრიხის მხატვრობა)¹⁰, მაშინ მურყმელის მოხატულობის თარიღად შეგვეძლო ჩაგვეთვალა XI საუკუნის შუა წლები ან მეორე მეოთხედი და XI-XII საუკუნეთა მიჯნა. მხატვრობის ანალიზის დროს განხილული მისი სტილისტიკური ნიშნები არ ეწინააღმდეგება ამ პერიოდს. დათარიღების მთელი სიძნელე განპირობებულია იმით, რომ ამ მოხატულობამ, რომელიც ერთსა და იმავე დროს ძალიან არქაულ და შედარებით გვიანი დროის ნიშნებს შეიცავს როგორც იკონოგრაფიაში, ისევე სტილში, ეს ნიშნები შემოგვინახა სვანი ოსტატის მიერ ძლიერ გადამუშავებული სახით. სწორედ ამიტომ, იკონოგრაფიული თვალსაზრისის საინტერესო და თავისებური, თავისი უბრალოებითა და პრიმიტიული გამომსახველობით, თავისი მკაცრი კოლორიტით მიზნობლავი მხატვრობა ძნელი დასათარიღებელია. მაგრამ, როდესაც არ უნდა იყოს იგი შესრულებული — XI საუკუნის ფარგლებში იქნება თუ XI-XII საუკუნეთა მიჯნაზე — მან უნდა წამოჭრას და, ჩვენი აზრით, ერთგვარად გააჩვიოს მსგავსი სამშენებლო ტექნიკით შესრულებული მურყმელის ეკლესიის ტიპის საერო ნაგებობათა დათარიღების საკითხი.

1 გ. მილე, საბარების იკონოგრაფიული ძიებანი. პარიზი, 1960 გვ. 171-172, 179-180 (ფრანგ. ენაზე).

2 გ. მილე, დასახ. ნაშრ., გვ. 172.

3 ნ. ქაღვიშვილი, ალაღეთის ზღვრითმოქმედი ძველი, თბილისი, 1964, ტაბ. 11.

4 შ. ამირანაშვილი, შუა საუკუნეების ქართული მინაქრები რუსეთში. ნიუ-იორკი, გვ. 38-39 (ინგლ. ენ.).

5 შ. პ. ბოტკინის კოლექცია. სპბ. 1911, ტაბ. 66 (რუს. ენ.).

6 გ. შონორმაკი, ჯვარტმა სახვით ხელოვნებაში. სტრასბურგი, 1908, ნახ. 50 (გერმ. ენ.).

7 გ. შონორმაკი, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 60, 61.

8 ნ. ალაღაშვილი, მცხეთის სვეტიცხოვლის ტაძრის დასავლეთის ფასადის რელიეფი: „მეგლის მეგობარი“, კრებული 26, თბილისი, 1971, გვ. 37.

9 ტ. შევიაკოვა, პირველი ფენის მხატვრობა სოფ. ჭიბიანის ლამარის ეკლესიაში: „მაცნე“, თბილისი, 1964, № 2 (რუს. ენაზე).

10 თ. ვიზსალაძე, სოფ. ზემო კრიხის მთავარანგელოზთა ეკლესიის ფრესკული მოხატულობა. „ქართული ხელოვნება“, თბილისი, 1963, № 6, ნახ. 2, გვ. 156.



სიუფის ფარის წმ. გიორგის ეკლესიიდან ჩამოტანილი ქსოვილის ფრაგმენტი

აგრეთვის ძსოვილის ფრაგმენტი ზემო სვანეთიდან

ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის კოლექციის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშია ზემო სვანეთის სიუფის ფარის წმ. გიორგის ეკლესიიდან ჩამოტანილი ქსოვილის ფრაგმენტი. ეს ქსოვილი გადაკრულია საკუროთხველის წინ მდგარ ჯვრის ზურგზე. ქსოვის ტექნიკის მიხედვით იგი აბრეშუმის ერთნახევარი ფენის ქსოვილია. მასში გამოყენებულია მრავალსახიანი ხლართი, მანერული ქსელით — ერთი ქსელი, ერთი მისაქსელი. ქსელის ძაფების შეფარდება 1:1; ძირითადი ხლართი რეფსის ხლართია, ე. ი. დიაგონალური. ირანში ასეთი ქსოვის ტექნიკას „სურგვს“ უწოდებენ.

ქსელის ძაფების სიმჭიდროვე 1 სმ²—20 ძაფი

მისაქსელის — „ — — „ — 1 სმ²—15 ძაფი,

ქსელის და მისაქსელის ძაფების გრძილობა მარჯვენა მხარისაა.

ამ ქსოვილის ყველაზე დიდი ფრაგმენტი ისევ ადგილზეა (სიუფის ფარის წმ. გიორგის ეკლესია). სიძველისა და შენახვის ცუდი პირობების გამო, ქსოვილი საველადო მდგომარეობაშია. ამავე ქსოვილის პატარა ნაჭერი დაცულია ლენინგრადის ერმიტაჟში. იგი პ. უვაროვას ზემო სვანეთში მოგზაურობის შემდეგ მოხვდა იქ. ჯერ კიდევ 1904 წელს პ. უვაროვამ, თავის წერილებში ზემო სვანეთში მოგზაურობის შესახებ, გამოაქვეყნა ქსოვილის დასახელებული ფრაგმენტი (Материалы по археологии Кавказа ვეთე ტომში). მან ქსოვილი აღწერა და არსებული მასალის საფუძველზე შეეცადა განესაზღვრა მისი მხატვრული ღირებულება, წარმოშობის დრო და ადგილი. შემდეგში პ. უვაროვას მიერ გამოქვეყნებული ფრაგმენტი გერმანელმა მეცნიერმა ოტო ფონ ფალკემ ქსოვილებისადმი მიძღვნილ თავის ფუნდამენტურ ნაშრომში შეიტანა და სტილისტიკურ-მხატვრული ანალიზის საფუძველზე XII ს. ისლამურ ხელოვნებას მიაკუთვნა. იგივე ფრაგმენტი პატარა ანოტაციით გამოაქვეყნა ლესინგმა 1913 წელს გამოცემულ ალბომში.

ქსოვილის ყველაზე დიდი ფრაგმენტი (ზომები 30 სმ×58 სმ) ზემო სვანეთში, სიუფის ფარის ეკლესიაშია. ამ ფრაგმენტზე გარკვევით ჩანს ქსოვილის მთლიანი რაპორტი. ხასხასა, მოლურჯო მწვანე ფერის ქსოვილზე გამოსახულია დიდი ზომის მედალიონი, რომელსაც მოწეურთმებული სარტყელი აქვს შემოვლებული. მისი დიამეტრია 76 სმ., სარტყელის ჩათვლით. თვით მედალიონი 46 სანტიმეტრია, ხოლო სარტყელი 14—15 სმ. ზომების მერყეობას იწვევს მედალიონის არასწორი ფორმა, რაც იმდროინდელ ქსოვილებს ახასიათებს წარმოების ტექნიკური მიზეზების გამო.

მედალიონს შიგნით სიმეტრიულად ერთმანეთის პირისპირ ფეხზე მდგომი ორი ფასკუნჯია გამოსახული.

მედალიონში მოთავსებული ფასკუნჯის გამოსახულება ეკუთვნის მსოფლიოში გავრცელებულ მოტივთა სახეს. მოტივის ჩამოყალიბება უძველესი დროიდან უნდა დაწყებულიყო. საინტერესოა იმის აღნიშვნა, რომ მსოფლიოში ფასკუნჯის სხვადასხვა სახეა გავრცელებული. იგი ხან ოთხფეხა ცხოველია, რომელშიც ფრინველის ბუნება



ფრთხილად და ნისკარტით არის გამოსახული, ხან ორფეხა ან ოთხფეხა ცხოველი და ლომის თავი, ფეხები, ფრინველის ბოლო და ფრთები აქვს ადამიანთა წარმოდგენას. საზოგადოების განვითარების განსაზღვრულ საფეხურზე, სენმურვი-ფასკუნჯი-ცხენადად სულიერი არსება იყო და აერთიანებდა სამ თვისებას — ცის, დედამიწისა და წყლის სტიქიას. შემდეგში, სხვადასხვა ერების მითურ წარმოდგენებში, მან სხვადასხვა სახელწოდება მიიღო; საბერძნეთში დაერქვა გრიფონი, ჩინეთში დრაკონია, ინდოეთში — გადუროი, ირანში — სენმურვი. ირანში სენმურვი შემორჩენილია, როგორც წერილობით წყაროებში, ისე ნივთიერი კულტურის ძეგლებზეც.

ქართულ ხალხურ ეპოსში ხშირად ვხვდებით ფასკუნჯს, როგორც ძლიერების სიმბოლოს. მას ქვეყნელიდან ამოჰყავს გმირები. სხვა ქვეყნების ეპიკურ თქმულებებშიც ძირითადად ფასკუნჯი გმირების მფარველ ძლიერ ფრინველად გვევლინება. შაჰ-ნამეში იგი გმირების მფარველია, იგივე როლს ასრულებს ქურთების ეპოსის სამისი, სომხური ზღაპრების სინამაზაჟი. ინდური ეპოსის მიხედვით გადუროის ღმერთები ზურგიით დაჰყავს და სხვა. ფანტასტიკურ ფრთოსან არსებას სხვადასხვა ინტერპრეტაციით მრავლად ვხვდებით სხვა ქვეყნების მატერიალური კულტურის ძეგლებზეც, როგორცაა: რუსეთში, სტანიცა ელისავეტოვსკაიას ყორღანში აღმოჩენილი ოქროს ქარქაში; მოქიქული თეფში გნეზდოვის სამარხიდან; სომხეთში — ტიგრან ჰონენცის გკლესია ანისში და სხვ. საქართველოში ფასკუნჯის გამოსახულება გვხვდება ატენის, სამთავისისა და სხვა ტაძრების რელიეფებზე. განსაკუთრებით მრავლად ვხვდებით ფასკუნჯს სასანურ ლითონზე, რელიეფებზე, ქსოვილებზე, მინაზე, სპილოს ძვალზე და სხვ.

ძველი აღმოსავლეთის ქვეყნებში გრიფონი თავდაპირველად ღვთაება იყო. შემდეგ გადაიქცა საერთო სახელმწიფოებრივი ღმერთების თანამგზავრად, მოგვიანებით, მეფის გაღმერთებასთან ერთად, მის თანამგზავრად და მფარველად ითვლება. გრიფონის ფრთოსნობა მიჩნეული იყო სისწრაფისა და დემონური ძლიერების ნიშნად. ფრთოსნები იყვნენ ბერძნული არტემიდა, ნიკე, ათენა და სხვანი; მკვლევარი კ. ვაგნერი გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ ფრთებთან იყო დაკავშირებული გამარჯვების იდეა. როგორც ბერძნული გრიფონი, ისევე სკვითების გიოტოსი მშის ღმერთის ატრიბუტად იყო მიჩნეული.

გრიფონი განსაკუთრებით მრავლადაა წარმოდგენილი იმ ქვეყნებში, რომლებსაც მჭიდრო კავშირი ჰქონდათ კლასიკურ აღმოსავლეთთან. დროსთან და ადგილთან დაკავშირებით გრიფონის სემანტიკა კონკრეტდებოდა, სახე და სახელი იცვლებოდა. არწივისთავიანი და ლომის ტანიანი გრიფონი თავისი ფუნქციების მიხედვით არ განსხვავდება სენმურვის პირველადი სახისაგან.

სენმურვის სახე საბოლოოდ ჩამოყალიბდა და გაფორმდა სასანურ ხელოვნებაში. სასანური ირანის სახელმწიფოს გაქრობის შემდეგ მისი კულტურა არ გამჭრალა. ამას განაპირობებდა ირანული ხელოვნების ათასწლოვანი ტრადიციები და ქვეყნის გეოგრაფიული მდებარეობა. ამიტომ, რომ სასანური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ფანტასტიკური არსების გამოსახულება გვხვდება მომდევნო ეპოქაშიაც, საკმაოდ დიდი ხნის მანძილზე.

როგორც უკვე აღნიშნული გვქონდა, ჩვენს მიერ განხილული ქსოვილის მედალიონის შიგნით ფასკუნჯებია გამოსახული. ფასკუნჯებს ერთმანეთისაგან სტილიზებული და საკმაოდ შემკული სიცოცხლის ხე ყოფს; მისგან ორსავე მხარეს იმავე ელემენტებისაგან შედგენილი სტილიზებული ყვავილოვანი ორნამენტი გამოდის და ფას-



კუნძების გარშემო სიბრტყეს ავსებს. ხის ქვედა და ზედა ნაწილებისა და ფასკუნჯის დამუშავებისას ერთი და იგივე ორნამენტული მოტივებია გამოყენებული.

ფასკუნჯები საკმაოდ დეტალურადაა დამუშავებული და ორნამენტურული ფრინველის კისერი ხვეულებით არის დაფარული. ასეთივე ხვეულები გასდევს მის ზურგსა და ფეხებს. დეტალურად დამუშავებულია აგრეთვე ფასკუნჯის ფრჩხილები, ყურები, თვალები, როგორც უკვე აღნიშნული გვქონდა, მედალიონს გარს უკლის ვიწრო ორნამენტული ზოლით გაყოფილი ორმაგი სარტყელი; ამ ვიწრო ზოლის ორსავე მხარეს მოცემულია კუფური წარწერები, რომლებიც ორნამენტის ძირითადი და საინტერესო ნაწილია. კუფური წარწერები ორნამენტურებულია ისეთივე მცენარეული მოტივით, როგორითაც გაფორმებულია ქსოვილის ძირითადი ნახატი მედალიონს შიგნით. კუფური ასოები მოხაზულობით, შესრულების მანერით, მშვენიერებით, შიგნით ჩაქსოვილი ყვავილოვანი ორნამენტით პარალელს პოულობს სელაჟუკთა დროის დიარბეგისეულ სამშენებლო წარწერასთან (ქ. ამიდაში), რომელიც XI—XII საუკუნეებით თარიღდება.

პირველი შთაბეჭდილებით ამ წარწერაში თითქოს რაღაც შინაარსი უნდა იყოს ჩაქსოვილი. პ. უვაროვას მიერ აღმოჩენილი ფრაგმენტი პატარა ზომისა იყო —

$$\left(13 \frac{3}{4} \text{ სმ} \times 3 \frac{1}{4} \text{ სმ} \right)$$

ის ვარაუდობდა, რომ სხვა ფრაგმენტების აღმოჩენა

შესაძლებელს გახდიდა წარწერის წაკითხვას, მაგრამ მისი ვარაუდი არ გამართლდა. ჩვენს მიერ მიკვლეული ფრაგმენტის შესწავლის შედეგად გამოირკვა, რომ წარწერა არ იკითხება. ნახატის ძირითადი სქემის გამოსახულების ხასიათისა და შესრულების მანერის განხილვისას დამტკიცდა, რომ კუფური ასოები გამოყენებულია მხოლოდ და მხოლოდ როგორც დეკორატიული ორნამენტი. წარწერებს ქსოვილებზე ძალიან იშვიათად აკეთებდნენ. ჩვეულებრივად, თუ წარწერა კეთდებოდა, მასში დამკვეთის სახელი იყო მოხსენებული. ამ მხრივ არც მაჰმადიანური ქსოვილები იყო გამოჩეკილი, მაჰმადიანურ ქსოვილებზე წარწერა ზოგჯერ რომელიმე მბრძანებლის სადიდებლად კეთდებოდა. ახე იყო როგორც არქიტექტურულ ძეგლებზე, ისევე ლითონის ნაკეთობაზე და სხვ. ძეგლების დათარიღების თვალსაზრისით, ამგვარი წარწერები ერთ-ერთ მნიშვნელოვან საშუალებას წარმოადგენენ მკვლევარისათვის.

ქსოვილების გაფორმებაში ადრე ჩნდება კუფური ასოები, მაგრამ XI—XIII საუკუნეებში მათ დაკარგეს თავიანთი პირვანდელი მნიშვნელობა და მხოლოდ მთლიანი დეკორის ერთ-ერთ შემადგენელ ელემენტად დარჩნენ. ჩვენს მიერ ზემოთ დასახელებულ შემთხვევაშიც წარწერას დაკარგული აქვს თავისი პირვანდელი დანიშნულება და მხოლოდ დეკორატიული ელემენტის როლს ასრულებს.

წარმოდგენილი ქსოვილისათვის მნიშვნელოვანი პარალელური მასალაა ბერლინის მუზეუმში დაცული შავ-თეთრი ფერის მატერიის ფრაგმენტი, რომელზეც სიმეტრიულად გამოსახულია ორი შვეარდენი, ხოლო მათ შორის სიციცხლის ხე გამოსახულებას კუფური წარწერებიანი სარტყელი უკლის გარს. წარწერების გამყოფი მსხვილი ყვავილოვანი ორნამენტი ენათესავება ჩვენს მიერ მოპოვებული ქსოვილის ძირითად ყვავილოვან ორნამენტს. წარწერა და შვეარდენებს შორის თავისუფალი არე მორთულია ვაზის სქელი ლერწით. ორნამენტის სახით, ქსოვილის ნახატის საერთო კომპოზიციითა და დეტალებით იგი დიდ მსგავსებას პოულობს ჩვენს მიერ აღწერილი ქსოვილის ფრაგმენტთან, მაგრამ განსხვავდება ნახატის სიუბეშითა და არაზუსტი გამოსახულებით. ქსოვილი შესრულებულია ქალაქ თავრიზში და თარიღდება XII საუკუნით.



პარალელურ მასალად ჩვენი ქსოვილისათვის შეიძლება მოვიტანოთ დეტალური მასკანაში, ძველი ბალისის ადგილზე გახსნილი მდიდრულად შემკული დეკორატიული სტუკოს მოპირკეთებაც, რომელიც ნაპოვნი იყო მეჩეთისა და ერთ-ერთი კერძო სახლის კედელზე. მეჩეთი სამი ერთმანეთის პარალელურად განლაგებული სათავსოსაგან შედგება. თითოეულ სათავსოს მიჰრავი ჰქონდა, ხოლო შუა სათავსოს მაჰრავი, რომელიც, შესაძლებელია, შენობის ყველაზე ძველ ნაწილს წარმოადგენდა. მორთული იყო მცენარეული ორნამენტით. ორნამენტი შედგებოდა გადახლართული ყლორტებისაგან, რომლებიც პალმეტებიან მოტივებს უვლის გარს. ძველის შემსწავლელი ჯორჯ სალი, მას 1071—1072 წწ. ათარიღებს და ორნამენტს სასანურ მოტივებს უკავშირებს. ჩვენს მიერ განხილული ქსოვილის შესრულების მანერა, ცალკეული დეტალების იდენტიურობა, საერთო მიდგომის მსგავსება, რომელიც განისაზღვრება მცენარეული ფორმების გეომეტრიული სტილიზაციით, ორნამენტის ელემენტების რიტმით, ორნამენტის თავისუფალ არეზე განთავსებით, ანალოგიის პოულობის ჯორჯ სალის მიერ შესწავლილ ძველთან. ანალოგიურია აგრეთვე წარწერა — ორნამენტის გამოყენება ჩვენს ქსოვილსა და რელიეფურ წარწერაში.

მართალია, მასალა სხვადასხვაა, ერთ შემთხვევაში ქსოვილი, ხოლო მეორეში სტუკო, მაგრამ მაინც შეგვიძლია დავაყენოთ საკითხი ერთნაირი მხატვრული მიდგომის შესახებ. ეს კი, თავის მხრივ, საშუალებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ჩვენს მიერ მიკვლეული ქსოვილი სიუფის ფარის ეკლესიიდან შესრულებულია მესოპოტამიის ერთ-ერთ სახელოსნოში XI—XII საუკუნეებში.

გვიანდელი პერიოდის, XI—XII საუკუნეების — ქსოვილები ხშირად იმეორებენ ადრინდელი ქსოვილების ნახატებს. ბუნებრივად არის, რომ ამ დროის აბრეშუმის ქსოვილები გვხვდება საკმაოდ გამოცვლილი სახით. როგორც იტო ფონ ფალკე-ალნიშნავს, ამ დროისათვის მკვეთრი ზღვარი აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის ირღვევა. დასავლეთი ევროპა ანდალუსიის საშუალებით მესოპოტამიიდან, სირიიდან და ეგვიპტიდან ითვისებს აღმოსავლურ ხელოვნებას, მაჰმადიანური ხელოვნება ვრცელდება ევროპაში, შემდეგ კი, სახეშეცვლილი, ისევ უბრუნდება ირანს, ახდენს გავლენას მის ხელოვნებაზე, რომლისგანაც თვითონ ბევრი რამ შეითვისა.

არაბული მიმდინარეობა ათავისუფლებს ქსოვილების გაფორმებას სტატიკურობისაგან, რაც სასანური ხელოვნების ტრადიციებთან იყო დაკავშირებული და მისი მხატვრული შესაძლებლობანი უფრო მაღალ საფეხურზე აპყავს. განსაკუთრებით აღსანიშნავია კუფური წარწერებისა და მოძრავი მცენარეული ორნამენტული მოტივების გამოყენება კომპოზიციის შესავსებად, ნახატის გასამდიდრებლად. სამწუხაროდ, ამ პერიოდიდან (არაბიზაცია და მასთან დაკავშირებული ნიახლენი) ცოტა დარჩა ქსოვილი, ხოლო რაც დარჩა, ისიც შემონახულია უმნიშვნელო ფრაგმენტების სახით.

როგორც სტილისტურ-მხატვრული ანალიზის საფუძველზე ირკვევა, ჩვენს მიერ განხილული მასალა, ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში დაცული ქსოვილის ფრაგმენტები და შევარდნებიანი ქსოვილი თავრიზიდან, განეკუთვნებიან მაჰმადიანურ პერიოდს. მიუხედავად იმისა, რომ ისინი სხვადასხვა ადგილზე არიან შესრულებული, ქსოვილებს აერთიანებს ამ პერიოდის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ახალი ნიშნები.



სიუფის ფარის ეკლესიის საკურთხეველის წინ მდგარ ჯვრის ზურგზე გადაკრული ქსოვილი შესრულებულია XI—XII საუკუნეებში, სავარაუდებელია, მესობაშია შესრულებული. ეს იყო ძვირფასი ქსოვილი, რომელიც ფეოდალური საზოგადოების მაღალი წრის წარმომადგენელთა მოთხოვნილებებს აკმაყოფილებდა. საქართველოში ამგვარი ქსოვილის არსებობა ერთხელ კიდევ მოწმობს ახლო აღმოსავლეთის ქვეყნებთან სავაჭრო-კულტურული ურთიერთობის ინტენსიურ ხასიათზე. ქვეყნის ეკონომიურ და კულტურულ დაწინაურებაზე.

XIX—XX სს. ქართველი მწიგნობრები და მხატვრები

(თერჯოლისა და ზესტაფონის რაიონები)

ქართველი მკითხველი არაერთი ძველი ზურთომოდურის, მხატვრის, ოქრომჭედლისა და კალიგარფიის სახელს გაეცნო პროფ. ვ. ბერიძის წიგნში „ძველი ქართველი ოსტატები“ (თბ., 1967 წ.). როგორც ვ. ბერიძე აღნიშნავს, „აქ ყველა ძველი ქართველი ოსტატი არაა აღნუსხული“. მე შევეცადე მომეძია ჩვენს რაიონში (ზესტაფონი-თერჯოლა) ისეთი ძეგლები (XIX—XX საუკუნეების ეკლესიები), რომლებსაც შემორჩათ ამშენებლის ან კედლის მხატვრობის შემსრულებლის ვინაობის მაუწყებელი წარწერა. ეს საქმე მით უფრო გადაუდებლად მწვენა, რომ მრავალი ძველი, მართალია, გვიანდელი, მნიშვნელოვნად არის დაზიანებული და შესაძლოა ისე დაინგრეს, რომ აღნუსხავი დარჩეს წარწერები, რომლებსაც დღემდე მოუღწევიათ.

1971 წლის ივლისში, შვებულების დროს, ვინახულე ზესტაფონისა და თერჯოლის რაიონების კულტურის ძეგლები და აღნუსხე წარწერები (რომელთა გარჩევაც კი მოვახერხე), რომლებშიც მოხსენებული არიან ამშენებლები ან მხატვრები. ჩემს მიერ ნანახი 108 ძეგლიდან წარწერა მხოლოდ 28-ს ახლავს (20 თერჯოლის რაიონშია, დანარჩენი ზესტაფონის რაიონში). აქ მხოლოდ რამდენიმეზე მსურს შევჩერდე.

პირველ რიგში, უნდა დავასახელოთ ბერეკაშვილების ოჯახის წევრები, რომლებმაც XIX ს. მეორე ნახევარში და XX ს. დასაწყისში დასავლეთ საქართველოში რამდენიმე ეკლესია ააშენეს. ეს შენობები გამოირჩევა იმ ხანაში სხვა ოსტატების მიერ აგებული ეკლესიებისაგან.

ბერეკაშვილების სამშენებლო საქმიანობას და მათს ოსტატობას ვრცლად ეხება პროფ. ვ. ბერიძე თავის წიგნში. მათი აგებული ეკლესიების მეტი წილი სწორედ აღნიშნულ რაიონებშია (სოფ. გოდოგნის „ოქროს ჯვრის“ ეკლესია, 1873 წ., სოფ. ნაგარევის „წმინდის მთავარანგელოზის“ ეკლესია, 1883 წ., ეკლესია სოფ. ჭალასთავში. 1876 წ.). ბერეკაშვილებს აუცილებლად აგრეთვე სოფ. ბარდუბნის ეკლესია (თერჯოლის რ-ნი), რომელიც „მაისის“ ეკლესიის სახელითაა ცნობილი (წარწერა მოიხსენიებს მხოლოდ ბერეკაშვილებს, სახელები მითითებული არ არის), სოფ. ჭოგნარის „მაცხოვრის ამაღლების“ ეკლესია (ამშენებელი ლევან ბერეკაშვილი, 1883 წ.), სოფ. ჩხარის „მაცხოვრის“ ეკლესია (ფილიპე ბერეკაშვილი და გიორგი აბესაძე, 1880 წ.) და სხვ.

თერჯოლის რაიონში რამდენიმე ეკლესია აუცილებლად აბესაძეებს. ზემოთ მოხსენებულ გიორგი აბესაძეს ვასილ ნოსელიძესთან და ბესარიონ ჭეიშვილთან ერთად აუშენებია სოფ. გოგნის „მაცხოვრის“ ეკლესია. ამ ეკლესიის სამხრეთის შესასვლელის თავზე მოთავსებულია ასეთი წარწერა: „ჩუპზ-სა აღშენება ამა ეკლესიისა. ოსტატები გიორგი აბესაძე, ვასილ ნოსელიძე და ბესარიონ ჭეიშვილი“ (ჩუპზ-1887 წ.; წარწერა შესრულებულია ლურჯი საღებავით, მხედრულით). სოფ. შუა თუზის „წმინდა გიორგის“ ეკლესიის მშენებელია ანტონ აბესაძე. შენობის დასავლეთის შესასვლელზე ვკითხულობთ: „ანტონი აბესაძეს აუშენებია 1860 წელს.“).

როგორც ჩანს, აბესაძეების გვარი თუ ოჯახი, მსგავსად ბერეკაშვილებისა, ცნობილი იყო თავისი ოსტატობით და მათ აშენებინებდნენ ეკლესიებს. ეს ოსტატები კარა თურის რაიონის სოფ. კაცხიდან იყვნენ.

ერთ-ერთი ძეგლი, რომელსაც მხატვრის სახელი და გვარი, აგრეთვე ფრესკის შესრულების თარიღი აზის, არის სოფ. სათემოს (თერჯოლის რაიონი) „მაცხოვრის“ ეკლესია. საკურთხეველის კონქში გამოსახულია ღვთისმშობელი ყრმით, ხოლო ქვეშით ასეთი წარწერაა: „მხატვარი პავლე ბაბუნაშვილი. 1903 წ.“ (თვით მხატვარი წყალტუბოს რაიონის სოფ. ქვიტირიდან ყოფილა).

თერჯოლის რაიონის სოფ. ნავენახარში დგას „წმ. გიორგის“ დარბაზული ტიპის ეკლესია, რომლის სამხრეთის შესასვლელთან ასეთი წარწერაა: „ქ. შვეწიო ჩვენი ნავენახევის აზნაურსა და გლეხსა. აღმართა ტაძრის აღშენება ჩყა წელსა. მ...ღ-ია ჩინმა გრიგოლ მესხმა“ (ჩყა—1860 წ.), სოფ. სათემოს „მაცხოვრის“ ეკლესიის სამხრეთის შესასვლელის თავზე მხედრული წარწერა გვაუწყებს: „ამა ეკლესიის ოსტატი გიორგი გაბრიელის ძე სამანაშვილი. ჩყოგ-სა წელსა მარტსა ა-სა დღესა“ (ჩყოგ—1873 წ. 1 მარტი). სოფ. ნაგარევის ეკლესიას („კიროულას წყაროს“ უწოდებენ) აღმოსავლეთის ფასადზე ასეთი წარწერა აქვს: „1912 წელი. ხელობა არქიფო ნოხელიძისა“.

ადგილობრივ მკვიდრთა გადმოცემით, თერჯოლისა და ზესტაფონის რაიონის სხვადასხვა სოფლების ეკლესიები აგებული უნდა იყოს ჩვენში მრავლად მომუშავე ბერძენი ოსტატების მიერ. თუ რამდენად შეეფერება ეს ფაქტი სინამდვილეს, ჩემთვის ძნელი დასადგენია (ამას ხელოვნებათმცოდნეები უკეთ გაარკვევენ), მაგრამ საჭიროდ ვცანი ამ ძეგლების აღწერას. ბერძენების მიერ აგებულ ეკლესიებად მიაჩნიათ შემდეგი: 1) სოფ. მაჩიტოურის „მთავარანგელოზის“ ეკლესია. მას მიაწერენ ვინმე ესტატე ბერძენს და, როგორც აღნიშნავენ, აგებულია 1916 წელს. 2) სოფ. თუზის „წმ. გიორგის“ ეკლესია აუგია სიმონ ბერძენს, 1901 წელს. 3) სოფ. სკანდეს „მთავარანგელოზის“ ეკლესიის მშენებლები არიან ბერძენები (1900 წ.). 4) სოფ. რუფოთის „წმ. გიორგის“ ეკლესია 1900 წელს ააგო ვინმე ა. ტოსუნოლიმ, 5) მასვე აუგია 1900 წელს „ჭაბუკთა ეკლესია“, თერჯოლაში, 6) აგრეთვე სოფ. ქვედა კვალითის „წმ. ბარბალეს“ ეკლესია (ზესტაფონის რ-ნი), 1908—1912 წწ., 7) სოფ. როდინოლის „აჯამეთის მაცხოვრის“ ეკლესია, 1895 წ., 8) სოფ. ქვედა საქარის „წმ. გიორგის“ ეკლესია, 1656 წ., 9) სოფ. არგვეთის „ღვთისმშობლის“ ეკლესია, მშენებლად ასახელებენ ბერძენ აბრამს, 1812 წ., 10) სოფ. ქვედა საზანოს „მაცხოვრის“ ეკლესია — მშენებელი ყოფილა ვინმე ივანე სოილამაზოვი, აგრეთვე კონსტანტინე და ფარნაოზი, რომელთა გვარები არ იციან, 1885—1905 წწ.

ზესტაფონის რაიონში ასახელებენ ქართველ ოსტატებსაც. მაგალითად, სოფ. მეორე სვირის „წმ. გიორგის“ ეკლესია 1910 წელს აუშენებია ლობსანიძეს; სოფ. მწყერის ცხის „წმ. გიორგის“ ეკლესიის მშენებლად ასახელებენ ბიჭია გორდეზიანს (1870 წ.); სოფ. ფუთის „ლორის წმ. გიორგის“ ეკლესია აუგია გოგია გოგლაძეს 1915 წელს; სოფ. ზედა-ილემის „დედა-ღვთისა“ — შაქრია მანჯავიძეს, 1880 წ. და სხვ.

ყველა ეს ძეგლი, მართალია, თავისი მხატვრული ღირებულებით ბევრს არაფერს წარმოადგენს, მაგრამ თითოეული მათგანი, უთუოდ, საყურადღებოა თუნდაც როგორც



გარკვეული ისტორიული ფაქტი (გარდა იმისა, რომ მათ კედლებზე შემონახულია ქართულ ოსტატთა სახელები).

ამდენად, ამ ძეგლებსაც უნდა გავუფრთხილდეთ, ამ ძეგლებსაც ჭირდება მოვლა-პატრონობა.

1. სოფ. ქვედა-ილემში (ზესტაფონის რაიონი) დაცულია ძალზე საინტერესო ძეგლი „წმ. გიორგის“ ბაზილიკა, რომლის კედლები ფრესკებითაა დაფარული. ყურადღებას იქცევს საერო პირთა გამოსახულებები (წარმოდგენილი უნდა იყოს საქართველოს რომელიღაც მეფის ოჯახის წევრები). ეს ფრესკები და წარწერები, რომლებიც თან ახლავს ამ ფრესკებს, საგანგებო შესწავლას იმსახურებს.

ქველთა მკვნიკული დაცვა-აღგენის კრეკვიკი

რუსუდან გვირდჭირთილი

არქიტექტორი, ზელოენების დამსახურებული მოღვაწე

ზოგირთი მითოდური მოსაზრება ქველი ნასოფლარებისა და საცხოვრებალი არქიტექტურის არქოლოგიური გამოვლენისა და მათი დაცვის შესახებ

სპეციალურ სამეცნიერო სარესტავრაციო საწარმოო სახელოსნოს სისტემატურად უზღება, კულტურის სამინისტროს დავალებით, ექსპედიციების მოწყობა საქართველოს სხვადასხვა რაიონებში. ამ ექსპედიციების მიზანია არქიტექტურის ძეგლების მდგომარეობის შემოწმება და მათი აღდგენა-გამაგრებისათვის ღონისძიებების დასახვა.

გასულ წელს, სხვა მრავალ ძეგლს შორის, შვეისწავლეთ ბორჯომის რაიონის რამდენიმე მეტად საინტერესო და თავისებური ძეგლი — ნასახლარები კომპებისღელენში, ლიკანში, ტობისხევეში და ახოებისღელეში. ისინი მეტად თუ ნაკლებად რთული საკარმიდამო კომპლექსებია, რომლებშიც შედის ქვის გუმბათებით გადახურული საცხოვრებელი და სამეურნეო შენობები.

ძალიან დიდი ხნის მიტოვებულები, ისინი უკვე ნანგრევებად ქვეულან. კედლებიდან ჩამოცვენილ უწესრიგოდ დახვავებულ ქვებს შორის და ზედ წყობაზე ამოსულია უზარმაზარი ხეები. ყველაფერს ხავისა და მიწის სქელი ფენა ადევს.

ბუნებრივია, რომ ამ ძეგლების შესწავლა, მათი გაწმენდის გარეშე, შეუძლებელია. აუცილებელია აგრეთვე მათი გათხრაც, უპირველეს ყოვლისა იმიტომ, რომ ამ ტიპის ძეგლების დათარიღების ერთი ძირითადი საშუალება არქეოლოგიური გათხრებია.

მაგრამ, ამ ძეგლების შესწავლამ ცხადყო ისიც, რომ კვლევის დაწყება არქეოლოგიური გათხრებით მათ მეტ ზიანს მოუტანს, ვიდრე სარგებლობას.

საქმე ის არის, რომ ყოველი დანგრეული ხუროთმოძღვრული ძეგლის აღდგენისათვის უდიდესი მნიშვნელობა აქვს მისივე ჩამონგრეული ნაწილების გამოყენებას თავთავის ადგილზე. ამის განხორციელება თლილი ქვით, ხსნარზე ნაგებ ძეგლებზე შედარებით იოლია, რადგან თითოეული ჩამოვარდნილი ქვის თავდაპირველი ადგილის განსაზღვრა მრავალი სხვადასხვა მონაცემების საფუძველზე ხდება; ძეგლის სტილისტიკური ანალიზის, დეკორის სისტემის განსაზღვრის, ქვების სიმაღლეების შედარებით შერჩენილი წყობის რიგების სიმაღლეებთან, ხსნარში აღბეჭდილ ბუდეებში ქვების მორგებით და სხვ.

გარდა ამისა, უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ადგილს, თუ სად დევს ან, უკეთ რომ ვთქვათ, სად ჩამოვარდა ესა თუ ის ქვა: ძეგლის შიგნით თუ გარეთ, რომელ კედელთან და რა სიმაღლეზე დევს იგი სხვა ქვებთან შედარებით. ამისათვის, ძეგლის გაწმენდის დროს, საჭიროა თითოეული ქვის ადგილმდებარეობის ზუსტი ფიქსაცია ძეგლის გვერდზე, მათი დონის აღნიშვნა.



ბუნებრივია, რომ ყველა ზემოთ ჩამოთვლილ საშუალებათა შორის უმრავლესად და გაუთლებლი ქვეით ნაგები ძველების აღდგენისათვის მხოლოდ ეს უკანასკნელი უკუ მოდგება. მით უფრო დაუშვებელია ასეთი ძველებიდან ჩამოცვენილი ქვების არა მარტო გარეთ გატანა, არამედ მათი ადგილიდან დაძვრა და გადაბრუნებაც კი, რადგან იმასაც, თუ როგორ დევს ქვა, აღმდგენლისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს.

ამიტომ, დიდი დანაშაულია, როდესაც არქეოლოგი ჯერ „ათავიანუფლებს“ გათხრებისათვის ძველის ტერიტორიას ჩამოცვენილი ქვებისაგან, მერე კი ცდილობს ამ ძველის პირვანდელი სახის აღდგენას. ეს ამათ შრომაა. გამთხრელმა სამუდამოდ გააღარიბა და დაამუნჯა ძველი, რადგან მოუსპო მთელი ის მასალა, რომელიც ძველის აღდგენის უშრეტო წყარო უნდა ყოფილიყო. ასეთნაირად „გაწმენდილი“, კოხტად დაგვილი და „გალამაზებული“ ძველის ამტყველება უკვე აღარ შეიძლება, იგი სამუდამოდ დადუმებულია.

თუმცა არქეოლოგებს პრაქტიკულად არ უხდებათ ხოლმე ძველების აღდგენა, ალბათ არა ერთი დაკვირვებული გამთხრელი დაუფიქრებია ამ საკითხს, მაგრამ ვინაიდან სამუშაოების ასეთი თანმიმდევრობის დაცვა აგვიანებს გათხრების დაწყებას, აძნელებს და აფერხებს საქმეს, რომელიც მათ უშუალოდ აინტერესებთ, ყველაფერი ძველებურად დარჩება, თუ ამ საქმეს სათავეში არ ჩაუდგება სახეითი ხელოვნებისა და ძველთა დაცვის სამმართველო და მეცნიერებათა აკადემიის პრეზიდიუმთან არსებული მეთოდური საბჭო.

ამ ტიპის ძველებისათვის, რომლებსაც ჩვენ პირობით „არქიტექტურულ-არქეოლოგიურს“ ვუწოდებთ, ზოგადად კვლევითი და აღდგენა-გამაგრებითი სამუშაოების შემდეგი თანმიმდევრობა უნდა იყოს მიღებული:

I ე ტ ა პ ი

1. ძველის ფოტო-ფიქსაცია.
2. ხეების მოჭრა, რომლებიც ამოსულია ზედ წყობაზე და ჩამოცვენილ ქვებზე. ეს ოპერაცია დიდი სიფრთხილით უნდა შესრულდეს, რათა რხევებმა და მოჭრილ ხეების ვარდნამ არ დააზიანოს ისედაც დასუსტებული წყობა.
3. ხავისა და მიწის ფენის მოხსნა. ეს უკანასკნელი არქეოლოგიის თვალსაზრისით სტერილური უნდა იყოს. თუმცა ამ ფენის შესწავლასაც შეუძლია შუქი მოჰფინოს ძველის მიტოვების ხანას.

ასეთნაირად გახსნილი ძველის სურათი რესტავრატორისათვის უაღრესად მნიშვნელოვანია და ბევრის მთქმელი.

II ე ტ ა პ ი

1. ძველის ხელმოწერე დაწვრილებითი ფოტო-ფიქსაცია.
2. ძველის არქიტექტურულ-არქეოლოგიური აზომვა (შესაძლებელი პის ფარგლებში).
3. აღდგენითი სამუშაოების დაწყება ჩამოცვენილი ქვების თავდაპირველ ადგილზე მოთავსებით. ეს სამუშაო მოითხოვს ფიქსაციას ანაზომის ნახაზებზე, რომლებიც სამუშაოს დამთავრების შემდეგ თავისებურ რესტავრაციის პროექტის სახეს მიიღებენ, ამ ნახაზებზე ახალი წყობა საგანგებოდ უნდა იყოს გამოყოფილი.

დაუშვებელია წყობის ჩამოქცეული ფრაგმენტების დაშლა ცალკე ქვებად. საჭიროა მთელი ფრაგმენტის ფოტოგრაფირება, ჩახატვა, აზომვა, თითოეული ქვის მარკირება და მხოლოდ ამის შემდეგ დაშლა და ქვების დადება თავთავის ადგილზე.

ის ქვები, რომელთა თავდაპირველი ადგილი გამოცნობილია, მაგრამ ძველის ნა-



წილი, სადაც ისინი უნდა დაიწყოთ, თვითონ მოითხოვს გამაგრებას, უნდა გვეჩვენოს უნიკალური და სათანადოდ დაინოვროს, უნდა შედგეს რესტავრაციის პროექტის სამუშაო-გეგმის დასრულების შემდეგ აღნიშნული იქნება ამ ქვების ადგილი და ნომერი. ასე დამუშავებული ქვების გატანა ძველიდან თავისუფლად შეიძლება. მაგრამ მას შემდეგ, როცა ძველი გაითხრება და მისი სათანადო ნაწილები გამაგრდება, ამ ქვების დაბრუნება თავთავის ადგილზე უკვე ადვილია.

ის ქვები, რომელთა თავდაპირველი ადგილმდებარეობის დადგენა ვერ ხერხდება, უნდა დაინოვროს, მათი მდებარეობა დატანილ იქნას გეგმაზე და მხოლოდ ამის შემდეგ შეიძლება მათი გატანა ძველის ტერიტორიიდან.

ეს სამუშაო რომ შესრულდება, ძველის განთავისუფლებული ტერიტორია მზად იქნება არქეოლოგიური გათხრებისათვის.

ძველი განაშენიანების ისტორიულ-არქიტექტურული ინვენტარიზაციის მეთოდების საკითხისათვის

ქალაქის არსებული რაიონების რეკონსტრუქცია, განსაკუთრებით ისტორიულად ჩამოყალიბებულ ქალაქებში, თანამედროვე ქალაქმშენებლობის ერთ-ერთი ურთულესი ამოცანაა, რომელიც თბილისისათვის განსაკუთრებით აქტუალური გახდა მას შემდეგ, რაც ახალმა მშენებლობამ ნაწილობრივ გადაინაცვლა ქალაქის ძველ, მჭიდროდ დასახლებულ რაიონებში.

ამ ზრობების სირთულეს ერთი მხრივ შეადგენს ის, რომ ამ დროს ხდება ძველი, ჯერ კიდევ რევოლუციამდე ჩამოყალიბებული რაიონების გარდაქმნა, რომლის მიზანია ამ რაიონებში მცხოვრებლებისათვის შექმნას ისეთივე კულტურულ-საყოფაცხოვრებო პირობები, როგორც ახალ საცხოვრებელ რაიონებშია.

მეორე მხრივ, ამ ღონისძიებების განხორციელების პროცესში მისი ამჟამად მოქმედ ქალაქგეგმარებით ნორმებთან შეფარდების დროს მხედველობაში უნდა ვიქონიოთ ქალაქის ისტორიულად ჩამოყალიბებული გეგმარებითი სტრუქტურა, არ უნდა დაინკრეს ან დაზიანდეს ისტორიული ან არქიტექტურულ-მხატვრული თვალსაზრისით საინტერესო შენობები, ქალაქის არქიტექტურის განვითარების რა ეტაპსაც არ უნდა მიეკუთვნებოდნენ ისინი.

ამიტომ უნდა გავითვალისწინოთ იმ შენობათა ისტორიული, არქიტექტურული და მხატვრული ღირებულება, რომლებიც ჯერჯერობით არ მიეკუთვნებიან დასაცავი შენობების რიცხვს.

მასაღამე, ძველი, ისტორიულად ჩამოყალიბებული, რაიონების რეკონსტრუქციის პრაქტიკულად განხორციელებას წინ უნდა უსწრებდეს გარდა ტექნიკური ინვენტარიზაციისა, რომელიც ამჟამად ტარდება ჩვენში და ითვალისწინებს შენობის ფიზიკურ და მორალურ ცვეთას, მის თანამედროვე ღირებულებას და სხვ., ძველი განაშენიანების ისტორიულ-არქიტექტურული ინვენტარიზაცია. ამ უკანასკნელმა უნდა განსაზღვროს ამა თუ იმ შენობის ისტორიული ან არქიტექტურულ-მხატვრული ღირებულება.

სხვა ქალაქების პრაქტიკა გვიჩვენებს, რომ ისტორიულ-არქიტექტურული ინვენტარიზაციის მასალების გარეშე შეუძლებელია ზუსტად, მეცნიერული დასაბუთებით:

ა) ჩატარდეს ძველი რაიონების კლასიფიკაცია მათი ისტორიულ-არქიტექტურული მნიშვნელობის მიხედვით, ბ) დადგინდეს ამა თუ იმ შენობის ნამდვილი მხატვრული ღირებულება, გ) შეირჩეს შენობები არქიტექტურული ძეგლების ანდა დაცული შენობების სიაში შესატანად, დ) სწორედ გადაწყდეს ამა თუ იმ შენობის, ქუჩის, უბნის რეკონსტრუქციის შესაძლებლობის საკითხი.

შეუძლებელია, აგრეთვე, სწორად გადაწყდეს ძველი და ახალი განაშენიანების შეხამების საკითხი, საკითხი ამა თუ იმ შენობის ან შენობების ჯგუფის ქალაქგეგმარებითი როლის შესახებ, „ოპტიკური“ დაცვის საკითხები და სხვა.

მხოლოდ შენობების კომპლექსური შესწავლის საფუძველზე, როდესაც განისაზღვრება მათი მნიშვნელობა (იდეოლოგიური, ისტორიული, არქიტექტურული, მხატვრული, გეოლოგიური და სხვ.) და, ამავ დროს, აბსოლუტური ღირებულებაც (ძვირფასი,



მცირე ღირებულების და სხვ.), უნდა გადაწყდეს მათი მომავალი ბედ-იღბალთა შესახებ. თან ერთად, რა თქმა უნდა, მხედველობაში უნდა ვიჭონიოთ თანამედროვე ქვეყნების მშენებლობის მოთხოვნილებებიც (მაგალითად, ტრანსპორტი და სხვ.).

ესე იგი, საჭიროა შევიმუშავოთ სრული წარმოდგენა ძველი შენობების ღირებულებისა და მნიშვნელობის თაობაზე.

ამ მიზართულებით დიდი სამუშაო ჩატარდა და ამჟამადც მიმდინარეობს ჩვენი ქვეყნის მთელ რიგ ქალაქებში, მოსკოვში, ლენინგრადში, ტალინში, რიგაში, ვილინიუსში და სხვ. მაგალითად: მოსკოვში, „მოსპროექტის“ სახელოსნოებში, შედგენილია ყველა ისტორიული ან არქიტექტურული ღირებულების მქონე ძველების სპეციალური კარტოგრაფები, თითოეული ყოფილი საკარმიდამო ნაკვეთის პასპორტები, რომლებშიც ფიქსირებულია სხვადასხვა დროს მომხდარი ყველა ცვლილება, მიმდინარეობს მუშაობა ქალაქის ცენტრის ისტორიულ-არქიტექტურულ საყრდენ გეგმაზე.

ასეთი ინვენტარიზაციის ჩატარებისას უმჯობესია მუშაობის მსვლელობა დაიწყოს რიგგადად, როგორც ეს ლენინგრადში გააკეთეს.

ბზილისში, მაგალითად, შესაძლებელია გამოვიყოთ ძველი რაიონების ისტორიულ-არქიტექტურული ინვენტარიზაციის სამი რიგი, სადაც გახსაზღვრულია ამ რაიონებს შორის არსებული განსხვავება მათი ხასიათისა და ღირებულების გათვალისწინებით.

I რიგი — ე. წ. „ძველი ქალაქი“ (ვახუშტის გეგმის მიხედვით),

II რიგი — მტკვრის მარჯვენა ნაპირზე მდებარე ქალაქის ძველი უბნები (თანამედროვე კალანინის სახ. რაიონი),

III რიგი — მტკვრის მარცხენა ნაპირზე მდებარე ქალაქის ძველი უბნები.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ შენობის მდგომარეობაზე შეიძლება გარკვეული გაულენა იქონიოს იმან, თუ რომელ რაიონში მდებარეობს იგი (აქ იგულისხმება ზონის საერთო ხასიათი და ღირებულება).

მაგალითად, ძველი ქალაქის ტერიტორიაზე მდებარე შენობა (საკმაოდ მცირე ღირსებისა) შეიძლება უფრო შევინარჩუნოთ, ვიდრე ასეთივე ტიპის შენობა ქალაქის სხვა ნაწილში. მისი დატოვების აუცილებლობა შეიძლება ნაკარნახევი იყოს იმით, რომ ის ხელს უწყობს ქალაქის ამ ნაწილის საერთო კოლორიტის შენარჩუნებას.

მუშაობის მსვლელობის პროცესში ინვენტარიზაციის თითოეული რიგი, როგორც ეს განხორციელდა სხვა ქალაქებში, შეიძლება დაიწყოს შემდეგ ეტაპებად:

I ეტაპი — ანაბეჭდების მომზადება ტოპოგრაფიული პლანშეტებიდან 1:2000 მასშტაბით; ინვენტარიზაციისათვის გამოყოფილი რაიონების (ზონების) ცალკეულ უბნებად დაყოფა. შესაძლებელია რაიონების ცალკეულ უბნებად დაყოფა ისე ჩატარდეს, რომ შეუთავსდეს ქალაქის ძველი, ისტორიულად ჩამოყალიბებული რაიონების დაყოფას: ასე მაგალითად, უბანი სოლოლაკი, რომელიც შეესაბამება ქალაქის ერთ-ერთ ძველ რაიონს, უბანი მთაწმინდა, ჩუღურეთი და ა. შ. პლანშეტებიდან კალკაზე გადმოგვაქვს ცალკეული უბნის გეგმა, რომელიც სამუშაო გეგმის დანიშნულებას ასრულებს. თითოეული უბნიდან წარმოებს ცალკეული კვარტალების ამოხაზვა, 1:1000 ან 1:500 მასშტაბით (დამოკიდებულია კვარტალის ზომებზე). შემდეგ ტარდება მათი ნუმერაცია, რომელიც აღინიშნება უბნის სამუშაო გეგმაზე. ბოლოს უბნის, ასევე კვარტალების სქემატურ გეგმებზე უნდა იქნას დატანილი არსებული არქიტექტურული ძეგლები.

სამუშაო გეგმის მიხედვით ვადგენთ უბნის შემოვლის მარშრუტს.

II ეტაპი. წინასწარ შედგენილი მარშრუტის მიხედვით ვამოწმებთ უბნის ცალკეულ კვარტალის ყველა შენობას და ვადგენთ თითოეული მათგანის მოკლე დახასიათე-



ბას, რომელშიაც აღინიშნავთ: შენობის მდგომარეობას, მის მხატვრულ დერეფნულუბას, სტილს („კლასიციზმი“, „მოდერნი“, თბილისური ტიპის სახლი), ასევე ფსევდოკლასიკურ ლეზბაჲც („მავრული“, „გუთური“, „ქართული“ და სხვ.), სართულიანობას და აშენების პერიოდს.

ამასთანავე, საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს შენობის განსაკუთრებით საინტერესო დეტალები ან სხვა რაიმე თავისებურებანი, საჭიროება ფოტოფიქსაციისა და, ბოლოს, პირობით წინასწარ ჩაინიშნოს შენობის დაცვის სასურველი ხარისხი (შესაძლოა შენობის შეფასება მომავალში გამოვხატოთ რიცხობრივად, მაგალითად, ქულების საშუალებით, ამისთვის უნდა გამომუშავდეს გარკვეული პარამეტრები, რომელთა მიხედვით მოხდება ქულების დარიცხვა. მაგალითისთვის, კავშირი ადგილობრივ ტრადიციასთან, შენობის კარგად გადაწყვეტილი ფასადი, ცალკეული საინტერესო დეტალები გვაძლევს ქულების გარკვეულ რაოდენობას).

III ე ტ ა პ ი. ვამუშავებთ შემოვლენს და აღწერის შედეგად მიღებულ მასალებს, ხდება ამორჩეული შენობების ფოტოფიქსაცია (რომელიც შემდგომში დამუშავდება). მიმდინარეობს არსებული გრაფიკული მასალის, ისტორიული დოკუმენტების, ფოტომასალის შესწავლა და დაზუსტება.

ჩატარებულ სამუშაოს შედეგად ვადგენთ თითოეული უბნის მოკლე ისტორიულ ცნობას (საჭიროების შემთხვევაში ცალკეულ კვარტალისასაც). უნდა დამუშავდეს უბნის გენგეგმის სქემა, რომელზეც ნაჩვენებია იქნება ჩვენამდე მიღწეული განაშენიანების ფორმირების პროცესი. განაშენიანების ფორმირების პროცესი შეიძლება იყოს ნაჩვენები 25-30 წლის სხვაობით (მისი მდგომარეობა 1830 წლისათვის, მდგომარეობა 1860 წლისათვის, 1890, 1910 წლებისათვის), ე. ი. შეხამებული იყოს ჩვენს მიერ რეკომენდირებული შენობების ისტორიული კლასიფიკაციის პერიოდებთან.

ამისათვის შეიძლება გამოვიყენოთ, მაგალითად, ქალაქის 1831, 1859, 1902, 1913 წლების გეგმები.

თუ ვინიცობაა საპროექტო დოკუმენტაციასა და არსებულ შენობას შორის შეინიშნება განსხვავება, ეს უნდა ჩაიწეროს შენობის მოკლე დახასიათებაში.

განსაკუთრებით საინტერესო შენობებისათვის ვადგენთ სპეციალურ ბარათებს, რომლებშიც მოთავსებულია ძირითადი მონაცემები შენობისა, ფოტო, აღნიშნულია აგრეთვე იარჩილები (აშენებისა, გადაკეთების და ა. შ.).

დასაშვებია სპეციალური ბარათების შედგენა შენობის ავტორებზე, მშენებლებზე და, ზოგ შემთხვევაში, შენობის მეპატრონეებზეც.

IV ე ტ ა პ ი. ვაწარმოებთ ყველა ჩატარებული გამოკვლევის (გრაფიკულის, ისტორიულის და სხვ.) შედეგების ანალიზს, რომლის შედეგებიც პირობითი აღნიშვნების დახმარებით აღინიშნება ტოპოგრაფიული პლანშეტის სუფთა ანაბექტზე, 1:2000 მასშტაბში.

ანალიზის შედეგად შეიძლება რეკომენდირებული იყოს შენობების ისტორიული კლასიფიკაციის შემდეგი პერიოდები:

1. შენობები აგებული XIX ს. დასაწყისამდე.
2. შენობები აგებული 1801—1830 წლებში.
3. შენობები აგებული 1830—1860 წლებში.
4. შენობები აგებული 1860—1890 წლებში.



ქართული
საქვეყნო
საბიბლიოთეო

5. შენობები აგებული 1900—1921 წლებში.

6. შენობები აგებული 1921 წ. შემდეგ და საბოლოოდ, აქვე (პლანშეტზე) სხვა ნიშნებით აღინიშნება შენობები, რომლებიც რეკომენდირებულია:

ა) არქიტექტურული ძეგლების სიაში შესატანად, ბ) დასაცავად, გ) საგანგებო სიაში შესატანად მათი შემდგომი შესწავლის მიზნით.

აზომვის პროგრესული მეთოდი

ხუროთმოძღვრულ ნაგებობათა გეგმება, ფასადები და არქიტექტურული ძეგლთა ნახაზების შედგენა XIX საუკუნემდე სრულდებოდა მარტივი ხელსაწყოებით (ხვეულა, ლატანი და ა. შ.) და ცალკეულ არქიტექტორთა ან მხატვართა ჩანახატების შემუშავებით. ძნელად მისაღწევი ორნამენტების, ფიგურული რელიეფებისა და სხვა არქიტექტურულ-მხატვრული დეტალების აზომვისას, ხშირად უშეუბნებელი შეცდომებს ან საერთოდ ვერ ახერხებდნენ მათ აზომვას. აზომვის ამგვარ მეთოდს უმეტეს შემთხვევაში თან სდევს მნიშვნელოვანი სიძველეები და დიდ მატერიალურ ზარჯებთან ერთად, ზოგჯერ, საფრთხესაც უქმნის მშობნებს (დასაკიდ მოედნებზე, ხის მსუბუქ ხარაოებზე მუშაობის პირობებში და სხვ.).

შვეიცარიელი მათემატიკოსის ი. ლამბერტის კლასიკურ ნაწარმოებში „თავისუფალი პერსპექტივა“, ციურიხი, 1759 წ. (Freyre Perspektive Zurich) ნოცემულია ამა თუ იმ საგნის ან ნაგებობის ზომების განაზღვრა. გაზომვების მიზნებისათვის ამ ამოცანის პრაქტიკული გამოყენება პირველად ფრანგმა ბოტანიკოს-გეგმ (Beautemps-Beaupre) განახორციელა 1791-1792 წლებში. მან კამერა-ლიუციდით მიღებული პერსპექტიული ნახატები გამოიყენა და შეადგინა კუნძულ ვანდიმენისა (ტასმანია) და ქ. ვერა-კრუცთან მდებარე სანაპირო ზოლის გეგმა, ნაგებობათა ჩვენებით.

ნიკეისა და დაგერის ფოტოგრაფიის აღმოჩენის შემდეგ, რომლის შესახებ ცნობა გამოაქვეყნა არაგომ 1839 წელს, დაიწყო მისი ფართო გამოყენება სხვადასხვა მიზნებისათვის.

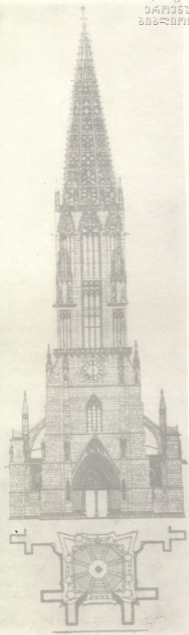
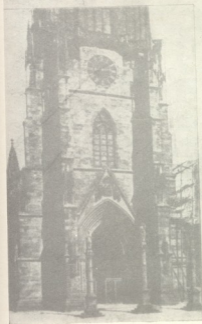
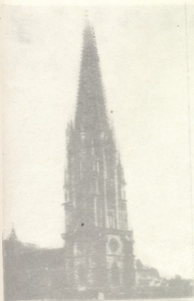
შენობათა გეგმებისა და ფასადების ნახაზების ასაგებად ფოტოგრაფიული ვანოსახედელების გამოყენების პირველი ცდები განახორციელა ფრანგმა სამხედრო ინჟინერმა ემე ლოსედამ (A. Laussedat), რომელიც ფოტოგრაფიული მეთოდის გამომოგონებლად ითვლება. თავის გამოკვლევაში მან თეორიულად, პრაქტიკულად და ინსტრუმენტულად დაამუშავა ფოტოგრაფიული გადაკეთის ხერხები. მან პირველმა 1851-1859 წლებში არქიტექტურულ ნაწარმოებთა ნახაზები ფოტოსურათებიდან შეადგინა.

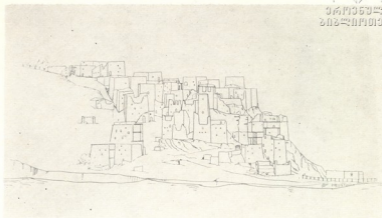
ემე ლოსედას მეთოდმა თავისი სიზუსტითა და სიმარტივით აჯობა გაზომვის იმ დროის ცნობილ ყველა მეთოდს. ეს მეთოდი 1860 წელს გამოხდადეს პარიზში: მაღალი შენობებიდან გადაღებული ფოტოსურათებით შეადგინეს ჟალაქის ერთი ნაწილის გეგმა, რომელიც ჩვეულებრივი, გეოდეზიური საშუალებით მიღებულ გეგმაზე უფრო ზუსტი აღმოჩნდა.

რეპროდუქცია რ. ი. ტილეს წიგნიდან „ფოტოგრაფია თანამედროვე განვითარებაში“, ტ. 1. ფრეიბურგის ტაძრის სამრეკლოს გეგმა და ფასადი მიღებული ფოტოგრაფიული გზით 1867 წელს



ქართული
ენციკლოპედია





შატილის ფრონტალური გეგმა (სამხრეთ-დასავლეთი ფასადი) მიღებული სტერეო-ფოტოგრამმეტრიული გზით 1964 წლის ივლისში

ემე ლოსედას ნაშრომმა ფართო აღიარება მოიპოვა. ფოტოგრამმეტრიულ შე-
თოდი თანდათან სრულყოფილი ხდებოდა და მას ფართოდ იყენებდნენ იმდროინ-
დელი მეცნიერებისა და ტექნიკის სხვადასხვა დარგში: ტოპოგრაფიაში, ასტრონომიაში,
სამხედრო საქმეში, არქიტექტურაში და ა. შ.

1865 წელს იტალიაში პოროს (Porro) მიერ სპეციალური ხელსაწყოთა ფო-
ტოთეოდოლიტის შექმნამ დასაბამი მისცა ფოტოსურათების უფრო ზუსტად
დამუშავებას.

ფოტოგრამმეტრიული გადაღება ნიშნავს ფოტოთეოდოლიტით ობიექტის ფოტო-
გრაფირებას და ადგილმდებარეობის გეგმის შედგენას ან ნაგებობის აზომვას ფოტო-
გრაფიული სურათების (ნატურის, პერსპექტიულ გამოსახულებათა) აზომვის საფუძ-
ველზე. ამისათვის აუცილებელია ასაზომი ნაგებობის ერთიდაიგივე მონაკვეთი გადა-
ღებულ იქნას ორი სხვადასხვა წერტილიდან, რომელთა შორის მანძილს გადასაღები
ბაზისი ეწოდება. ამგვარი გადაღების შედეგად ღებულობენ ასაზომი ნაგებობის ერთი
და იმავე მონაკვეთის ორ, ერთმანეთზე გადახურულ ფოტოსურათს

ფოტოგრამმეტრიული გადაღებისას გადასაღები ადგილმდებარეობა ჩვეულებრი-
ვი გეოდეზიური აზომვით განისაზღვრება. თითოეული სურათი მუშავდება ცალ-ცალკე
და ასაზომი ნაგებობის წერტილების სივრცობრივი მდებარეობა უშუალო გადაკვეთე-
ბით განისაზღვრება. ამის გამო ბაზისების გადასაღებად დაკვალვა ისე უნდა მოხდეს,
რომ გადაკვეთის კუთხები განისაზღვრაყი წერტილებისათვის 30°-ზე ნაკლები არ
აყოს. ამ შემთხვევაში გადასაღები ბაზისის სიგრძე დაახლოებით ტოლი უნდა იყოს

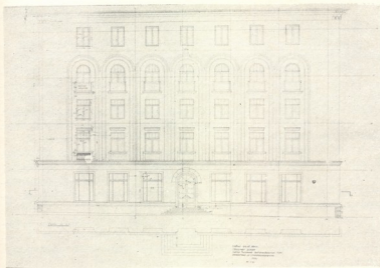


ასაზომი წერტილებიდან გადასაღებ ბაზისამდე მაქსიმალური დაშორების $1/4$ -მდე მანძილისა. როცა გადასაღები ბაზისის სიგრძე დიდი, ფოტოგრაფირებისას წვეთრად იცვლება გამოსახულება და ცალკეული წერტილების განათება, რაც აინელებს მათ გაიგივებას. ასეთი გართულების თავიდან ასაცილებლად საჭირო ხდება საკონტროლო და შუალედური სადგურები, რათა შესრულდეს ნაგებობის ასაზომი მონაკვეთის დამატებითი მესამე ფოტოსურათი. როცა გადასაღები ბაზისიდან განსასაზღვრავ წერტილებამდე დიდი მანძილია, ბაზისის სიგრძე შესაბამისად გაიზრდება რაც აძნელებს მუშაობას. ეს ფოტოგრამეტრიული გადაღების ნაკლია.

მიუხედავად ამ ნაკლისა, აზომვის ფოტოგრამეტრიულ მეთოდს სხვა მეთოდებთან შედარებით უდავოდ დიდი უპირატესობა აქვს:

1. თნელადნისადგომი ან სრულიად მიუდგომელი ადგილების აზომვა.
2. ასაზომი არქიტექტურული ობიექტის აუცილებელი წერტილების ყველა მიზნით უღებათა ფიქსაცია ფოტოსურათებზე.
3. ნაგებობათა ანაზომის მაღალი სიზუსტე და არქიტექტურულ-მხატვრული წერილობანი დეტალების სწორად გადმოცემა.
4. ხანგრძლივი ძვირადღირებული და მძიმე სავლე სამუშაოთა მოცულობის შემცირება მათი უმეტესი ნაწილის კამერალურ პირობებში გადატანის ხარჯზე.
5. აღარ არის საჭირო ობიექტის კროკების, აბრისების ან ჩანახატების შედგენა,

„სოიუზდორპროექტი“-ს თბილისის ფილიალის შენობის მთავარი ფასადი მიღებული სტერეოფოტოგრამეტრიული ვზით 1958 წლის მარტში





რადგან მათ ცვლის ასაზომი ობიექტის ან მისი დეტალების სრულიად არარსებობა და ოკუპანტები ფოტოსურათების სახით. შემდგომში ეს ფოტოსურათები შეგნებულნი იქნებიან საილუსტრაციო მასალად.

6. აზომვის სხვა მეთოდებთან შედარებით, მატერიალური ხარჯისა და დროის შემცირება.

7. რაც უფრო რთულია ასაზომი ნაგებობა, მით უფრო იზრდება ასაზომი სამუშაოების ვფექტურობა.

1867 წელს დოქტორმა მაიდეზურგმა (გერმანია) ფოტოგრამმეტრიული მეთოდით აზომა ქ. ფრაიბურგში (სილეზია) გოთური ტაძარი 1870-1871 წწ. ომის დროს გერმანელები ამ მეთოდს იყენებდნენ სტრასბურგთან და პარიზთან ალყაშემორტყმული ციხე-სიმაგრეების დასაზღვრად.

არქიტექტურული და არქეოლოგიური ძეგლების მკვლევარებმა ყურადღება მიამართეს იმას, რომ მხატვრების მიერ ნატურადან საკმაოდ სუბიექტურად შესრულებული ნახატების უმეტესობა არ ემთხვევა იმავე ობიექტის ფოტოგრაფიას. ძნელი დასაჯერებელიც კია, რომ ისინი შესრულებულია ერთდარიმავე ორიგინალიდან. ვახსენებთ კიდევ უფრო საგრძნობია ორნამენტების, რელიეფების და სხვა არქიტექტურულ-მხატვრული დეტალების შედარებისას. მაგალითად, არქიტექტურული დეტალებით გადატვირთული ინდური ძეგლების ჩანახატები ლანგლეს ძველ გამოცემაში ძნელად გამოსაცნობია, რადგან ისინი მნიშვნელოვნად განსხვავდებიან ნატურისაგან.

ჯერ კიდევ გასულ საუკუნეში არქიტექტურისა და არქეოლოგიის ძეგლების მკვლევარებმა ფოტოგრაფია აღიარეს ერთადერთ ჭეშმარიტ საილუსტრაციო მასალად. ხოლო ფოტოგრაფიკურია ყველაზე უფრო ზუსტ ასაზომ მეთოდად.

1885 წელს არქიტექტურულ ძეგლთა ასაზომად და აღსადგენად ბერლინში შეიქმნა პრუსიის გოდეფიური დაწესებულება. გერმანიის მაგალითის მიხედვით ევროპის რიგ ქვეყნებში დაიწყო არქიტექტურის და არქეოლოგიის ძეგლების გეგმაზომიერი ფოტოგრამმეტრიული გადაღებები.

ფოტოგრამმეტრიული მეთოდით გადაღებული მასალის დაგროვებამ შექმნა საყუძველი სხვადასხვა ეპოქის არქიტექტურის საგანძურის არქივის შესაქმნელად.

მომდინარე საუკუნის დასაწყისში პროფ. კ. პულფრიხმა (გერმანია) ფოტოგრამმეტრიაში შემოიტანა სტერეოსკოპიული ხედვის პრინციპი და შექმნა სტერეოფოტოგრაფიკული მეთოდი. საველე პირობებში, ისევე როგორც ასაზომი შენობის წინა მეთოდით ფოტოგრაფირებისას, ახლაც იყენებენ ფოტოთეოდოლიტს. სტერეოფოტოთეოდოლიტური მეთოდით გადაღებაც ემყარება პირდაპირი გადაკვეთის მეთოდს.

ასაზომი ობიექტის წერტილების სივრცობრივი კოორდინატების მისაღებად უნდა გვქონდეს ამ ობიექტის ორი ფოტოსურათი, რომლებიც ერთმანეთს გადახურავენ, ანუ სტერეოწყვილი. სტერეოწყვილის მისაღებად ობიექტი ბაზისის უკიდურესი წერტილებიდან უნდა გადავიღოთ, ბაზისის მდებარეობა კი ადგილზე განისაზღვრება გეოდეზიური აზომვით.

სტერეოწყვილის კამერალური დამუშავება დაკვრივების სტერეოსკოპიული მეთოდით ხორციელდება. სტერეოწყვილი გადასაღები ბაზისის ბოლოებიდან გადაღებული ორი ფოტოსურათია, რომლებიც ერთად იზომება სპეციალურ სტერეოხელისაწყის საშუალებით.



1901 წლიდან სტერეოფოტოთეოდოლიტური სურათების საველე მასალა გრაფიკულ-ანალიზური წესით მუშავდებოდა, იყენებდნენ რა პროფ. კ. პულფრეხტის მიერ გამოგონებულ სტერეოკომპოზატორს. 1908 წლიდან, მას შემდეგ, რაც ე. ორელმა დაიწყო სტერეოფოტოთეოდოლიტური დამუშავება გრაფიკულ-მექანიკური წესით, მის მიერ შექმნილი ხელსაწყოთი — სტერეოავტოგრაფით, ამ მეთოდმა განსაკუთრებით ფართო გამოყენება მოიპოვა მეცნიერებასა და ტექნიკაში.

სტერეოხელსაწყოებზე სტერეოფოტოთეოდოლიტური დამუშავებისას სტერეოსკოპიული ხედვის გამოყენება შესაძლებლობას იძლევა შემცირდეს გადასაღები ბაზისის სიდიდე მანძილის 1/20-მდე მაქსიმალურად დამორებულ ასაზომ წერტილამდე; სტერეოსკოპიული გაზომვის უფრო დიდი სიზუსტის ხარჯზე გადაკვეთები პრაქტიკულად ზორციელდება კუთხეებს შორის 3°-დან 15°-მდე ასაზომი სამუშაოები სრულდება ფეკორტი სეული სივრცობრივი კოორდინატების სისტემის ფარგლებში.

სტერეოფოტოთეოდოლიტური გადაღების მეთოდის ერთადერთი ნაკლი ის არის, რომ ასაზომი ობიექტების მონაკვეთები, რომლებიც გადასაღები ბაზისის თუნდაც ერთი ბოლოდან არა ჩანს, ხდება სტერეოფოტოთეოდოლიტის „მკვდარ ზონაში“ და აზომვა შეუძლებელი ხდება. ასაზომი ობიექტის ასეთი მონაკვეთებისათვის აუცილებელია დამატებითი აზომვა სხვადასხვა საშუალებებით.

აზომვის სტერეოფოტოთეოდოლიტურ მეთოდს აქვს ფოტოგრამმეტრიული მეთოდისათვის დამახასიათებელი ყოველი დადებითი თვისება (იხ. გვ. 59) და გარდა ამისა, აქვს არსებითი უპირატესობანიც, მათ შორის მთავარია:

1. ისეთი გადასაღები ბაზისის გამოყენება, რომლის სიგრძეც უდრის მაქსიმალურად დაცილებულ ასაზომ წერტილამდე მანძილის 1/20, უფრო მოხილურს, მოქნილს ხდის და მკვეთრად ადიდებს მისი გამოყენების დიაპაზონს.
2. ასაზომი ობიექტი წარმოგვიდგება რელიეფური სივრცობრივი მოდელის სახით, ე. ი. სტერეომოდელის სახით, რომელზეც მკვლევარის სურვილით ნებისმიერ ადგილას შეიძლება მოეწყოს სტერეოხელსაწყოთა სავიზირო (გაზომი) მარკა.
3. ასაზომი ობიექტის სტერეოფოტოთეოდოლიტური სურათები ობიექტურია და თვალსაჩინო, როგორც იურიდიული დოკუმენტი, რომელიც ასახავს ობიექტის ნამდვილ მდებარეობასა და მდგომარეობას ჯადაღების განსაზღვრულ მომენტში. ამ სურათის მიხედვით, ველზე ხელმოწერედ გაუსვლელად შეიძლება შემოწმდეს საექვო ადგილები ან დაემატოს სასურველი დახასიათებები.
4. მასალის კამერალური დამუშავება ხდება უშუალოდ ნეგატივზე და არა კონტაქტურ ანაბეჭდებზე, როგორც ეს ფოტოგრამმეტრიული მეთოდის დროს ხდებოდა, როცა ქაღალდის დეფორმაციის გამო შესაძლო იყო სიზუსტის დაქვეითება.
5. საველე მუშაობა მინიმუმამდეა დაყვანილი. ვინაიდან საველე და კამერალური სამუშაოები ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელია, იქმნება შესაძლებლობა შრომის რენტაბელურად განაწილებისა — საველე სამუშაოდ და კამერალურ სამუშაოდ, რაც აგრეთვე ხელს უწყობს დროის ეკონომიას.
6. ამ მეთოდის ფართოდ დანერგვა მნაშენლოვნად ზრდის აზომვის სამუშაოთა წარმოების დიაპაზონს მოდერნიზაციისა და რაციონალიზაციის ხარჯზე, ვინაიდან იგი დიდ რესურსებს შეიცავს.
7. ისევე როგორც აზომვის ყოველგვარ მეთოდს (ხვეულა, ლატანი და სხვა), სტერეოფოტოთეოდოლიტურ მეთოდსაც აქვს თავისი უმნიშვნელო ბუნებრივი ცდომილება. მაგრამ სხვა მეთოდებთან შედარებით იგი ყველაზე ზუსტია.



სტერეოფოტოლით ობიექტის ანაზომის შესრულებისას არანაკლები მნიშვნელოვანი ფაქტორია ფოტოსურათზე გამოსახული ობიექტისა და ცალკეულ ელემენტების თირიზადი ზომების განსაზღვრა. ცხრილში მოცემულია სტერეოწყვილზე გამოსახული ასაზომა ობიექტის ელემენტთა უმცირესი ზომები (მაგალითად, ორნამენტა და მისი დეტალები), გაანგარიშებული ფორმულის მიხედვით:

მინილი ასაზომ ელემენტსა და გადასა- ლებ ზაზისს შორის მ-ში	20	40	60	100	150	200	300	600
სურათებზე გამოსახული ელემენტების მი- ნიალური სომები მმ-ში	1	2	3	5	8	11	16	26

მიწისზედა სტერეოგრამმეტრისათვის უკანასკნელ დროს გამოშვებულმა უახლესი ნარკის ფოტოთეოდოლიტებმა და სტერეოსელსაწყობებმა მნიშვნელოვნად გაზარდა შენობის — ინტერიერის აზომის შესაძლებლობა.

თავისი ფართო შესაძლებლობების, ეფექტურობის, დიდი სიზუსტის, ტექნიკური სრულყოფისა და პერსპექტიულობის წყალობით სტერეოფოტოთეოდოლიტურმა მეთოდმა საეხებით დაჩრდილა ფოტოგრამმეტრია და იგი საინჟინრო ნაგებობათა და არქიტექტურულ ძეგლთა აზომვაში წამყვან მეთოდად იქცა.

მიუხედავად იმისა, რომ ფოტოგრამმეტრიულ, შემდეგ კი სტერეოფოტოგრამმეტრიულ მეთოდებს ფართოდ იყენებდნენ, მეფის რუსეთში მათ ფეხი ვერ მოიკიდეს. გუგუნიის საერთო ტექნიკური ჩამორჩენილობის, ტექნიკურ კადრთა დაბალი ერუდიციისა და მეფის მთავრობის რეაქციული პოლიტიკის გამო ეს მეთოდები ათვალწუნებული იყო და მათ სათანადო განვითარება ვერ კპოვეს.

დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის შემდეგ იწყება სტერეოფოტოგრამმეტრისის მძლავრი განვითარება. განვითარების ეს პროცესი შეიძლება ორ პერიოდად გაიყოს: პირველი — 1919 წლიდან 1925 წლამდე, მეორე — 1925 წლიდან დღემდე.

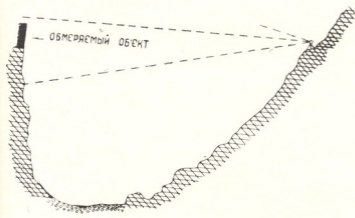
სტერეოფოტოთეოდოლიტური გადაღების ახალი, მაგრამ პროგრესული მეთოდის შემდგომ ბედზე უარყოფითი გავლენა იქონია ძველმა მეცვიდრობამ. ამიტომაც მისი განვითარების პირველ პერიოდში ჯეროვნად ვერ აფასებდნენ. ხოლო 1925 წლიდან დაიწყო სტერეოფოტოთეოდოლიტური გადაღების განუხრელი ზრდისა და ტექნიკური სრულყოფის პერიოდი.

ჩვენი ქვეყნის მთელ რიგ ქალაქებში უძველესი ძეგლების, არქიტექტურის შედევრების შესწავლისას, აღდგენითი-სარესტავრაციო ხასიათის სამუშაოების ან სხვა საინჟინრო მიზნებისათვის აზომის წამყვან მეთოდად სწორედ სტერეოფოტოგრამმეტრიული მეთოდი ითვლება. განსაკუთრებული მნიშვნელობა მოიპოვა ამ მეთოდმა კულტურის ძეგლთა კორპუსის მოშადების დროს!

ჩვენში, საქართველოში, პირველად 1938 წელს იქნა აზომილი სტერეოფოტოთეოდოლიტური მეთოდით „სოიუსდორპროექტის“ თბილისის ფილიალის ზუთსართულიანი ნაგებობის მთავარი ფასადი. მიღებული ციფრობრივი მასალის საფუძველზე გამოხაზული იქნა ფასადი სანტიმეტრებში მოცემული ყველა საჭირო ზომით. ამ ანაზომის შესასრულებლად — ველზე მუშაობა ფოტოლაბორატორიული სამუშაოს ჩათვლით — დაიხარჯა დაახლოებით 3 ადამიან-საათი, ხოლო სტე-

რეოწყვილის სტერეოხელსაწყობებზე კამერალურ დამუშავებას და ანაზომის ციფრობრივი მასალის მიღებას დასჭირდა დაახლოებით 4-5 ადამიან-საათი. ამის შემდეგ ჩვენი რესპუბლიკის სპეციალისტთა მიერ ამ მეთოდით ნაგებობების აზომვა ეპიზოდურ ხასიათს ატარებდა და საინჟინრო ძიებათა შესრულების დროს რესპუბლიკის ფარგლებს გარეთაც სრულდებოდა.

1958 წლიდან 1970 წლის ჩათვლით, სხვადასხვა დროს, საქართველოში შავი ზღვის სანაპიროზე, სტერეოფოტოთეოდოლიტური მეთოდით აზომილ იქნა რამდენიმე



შაველი ობიექტის გაღების სქემა

ნაგებობა, აგრეთვე თხუთმეტობიდე საცხოვრებელი სახლის მარტივი ფასადები სოფელ შატილში, რომლებიც კლდის პირას იყო განთავსებული. აზომვის დროს ნახაზზე დატანილი იქნა კედლების ნახართა მდებარეობა და სხვა დეტალები.

1964-65 წწ. სტერეოფოტოთეოდოლიტური მასალის საყუძველზე შედგენილი იქნა მთლიანად სოფელ შატილის ორი ფასადი. სოფელ შატილის ცალკეულ ნაგებობათა ფასადების ასაზომად და მთლიანად ამ დასახლებული პუნქტის ფასადების ერთოგონალური პროექციის ნახაზების შესასრულებლად ფოტოგადაღება წარმოებდა კანიონის მეორე მხრიდან და სხვა ამაღლებული მოხერხებული პუნქტიდან. 150-200 მეტრის მანძილზე.

სტერეოფოტოგრამმეტრიული მეთოდით ადვილი შესასრულებელია ისეთ რთულ არქიტექტურულ-მხატვრულ ნაგებობათა აზომვა, რომელთა ფასადები გამოირჩევა მდიდრული მორთულობით, როგორცაა ნიკორწმინდა (1010-1014 წწ.), სვეტიცხოველი (1010-1029 წწ.), სამთავისი (1031 წ.) და არქიტექტურის სხვა მსგავსი შედევრები.



ინტერიერების მოხატულობის მკვლევარს ამ მეთოდით შესაძლებლობა ექნება ინტერიერის ნებისმიერი ადგილიდან (კედლები, კამარა, გუმბათის სფერული ნაწილი) მიიღოს ფრესკის ანაზომი მისთვის სასურველი ზომისა.

არქიტექტურულ ძეგლთა და საინჟინრო ნაგებობათა ანაზომად, ნორმალური და გეგმაზომიერი მუშაობისათვის აუცილებელია ტექნიკის უკანასკნელი სიტყვით აღჭურვილი სტერეოლაბორატორია (ფოტოსახელოსნოს ჩათვლით) და საჭირო რაოდენობა წეცნიერული და ტექნიკურ-საინჟინრო კადრებისა, მათ რიცხვში არქიტექტორებისა და მშენებელი-ინჟინრებისა, რომლებიც ფლობენ სტერეოფოტოთეოდოლიტურ მეთოდს.

საქართველოს სსრ არქიტექტურის ისტორიული ძეგლების კორპუსში უნდა შევიდეს მცხეთის, თბილისის, ქუთაისის, თელავის და სხვა ქალაქების ძველი უბნები და თანამედროვე ყველა მნიშვნელოვანი არქიტექტურული ნაგებობა სტერეოფოტოთეოდოლიტური გადაღების მოწინავე და პროგრესული მეთოდით შეიძლება შეიქმნას ჩვენი ქალაქების უნიკალურ ნაგებობათა სტერეოარქივი. ეს ხომ რესპუბლიკის არქიტექტურის საგანძური იქნება, რომლის მასალების მიხედვითაც შევძლებთ ალვადგილი ნებისმიერი ნაგებობა თუ კი შემთხვევით დაინგრა.

¹ Р. Ю. Тиле. Фототопография в современном развитии, том I и том II, С.-Петербург, 1908.

² Н. А. Блохин. Стереофотограмметрическая наземная съемка, М.-Л., 1937.

³ Н. Я. Рейзенкинд и Р. Р. Синаян. Стереофотограмметрическая съемка карьеров, М., 1956.

⁴ Р. Финстервальдер. Фотограмметрия. Перевод с немецкого, М., 1959.

⁵ А. Н. Лобанов. Фототопография — наземная стереофотограмметрическая съемка, М., 1960.

⁶ Р. И. Герасимов. Опыт применения стереофотограмметрической наземной съемки (СНС) для составления планов древнего населенного пункта. Техническая информация Госстроя ГССР, Серия строительство и архитектура, № 31, 1970.

⁷ Р. И. Герасимов. Обмер искусственных сооружений с помощью стереофотограмметрии. Журнал «Автомобильные дороги», № 6, 1970.

**რამდენიმე შენიშვნა თიანეთის სიონის აღდგენა-გამაგრების
პროექტის შესახებ**

„ძეგლის მეგობრის“ მე-18 ნომერში გამოქვეყნებულია თიანეთის სიონის აღ-
დგენა-გამაგრების პროექტის განმარტებითი ბარათი და ნახაზი¹.

ასეთი ხასიათის მასალების პუბლიკაცია შეტად სასარგებლო წამოწყებაა და
იმედია, რომ იგი ტრადიციული გახდება.

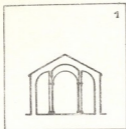
სამუშეუშო ექსპონატების შერჩევა უაღრესად საპასუხისმგებლო საქმეა და „ხალ-
ხური ხუროთმოძღვრებისა და ყოფის მუზეუმის“ პირველი ექსპონატის — თიანეთის
სიონის ბაზილიკის დაღუპული ნაწილების აღდგენა დიდ სიფრთხილეს მოითხოვს.
ეს ექსპონატები იდგმება სამუდამოდ და ამიტომ შევდომის დაშვება აქ არ შეიძლება.

როგორც განმარტებითი ბარათიდან ირკვევა პროექტის ავტორი „ვერ მიმარ-
თავს ძეგლის მთლიანი აღდგენის პრინციპს, ფაქტიური მასალების უქონლობის გამო“,
ძეგლის ნაწილობრივი აღდგენა კი მიაჩნია მიზანშეწონილად, რადგან „პროექტი“

თიანეთის სიონი.

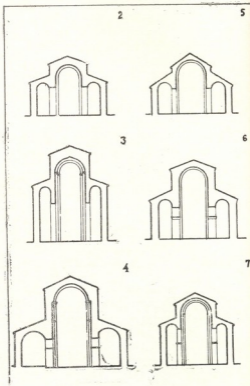


ობიექტის სახე-
ბავი



- 1. შიგნის ხილი /V ს/
- 2. ძველი შუაშია /V ს/
- 3. ვიწრო ხილი /VIII ს/
- 4. ხედი ხილი /VIII ს/
- 5. აქვანის ნაფსხეველი /VIII-IX ს/
- 6. ფიფია /VIII-IX ს/
- 7. აუზი /IX ს/
- 8. განაძობის ხილი /V ს/
- 9. უძველესი /VI ს/
- 10. ინტერიერი /VI ს/
- 11. ინტერიერი /VI ს/
- 12. კუთხე /VIII ს/
- 13. ხილი /IX-XX ს/

ობიექტის სახე-
ბავი



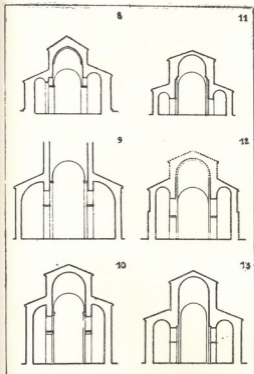
განზრახული ნაწილის აღსადგენად ადგილზე შემონახულია ყველა ფაქტიური მასალა. (გვ. 9).

პროექტის ავტორის ამ განცხადების პირველი ნახევარი სრული სიმართლეა და მოწონების მეტ ვერაფერს იმსახურებს.

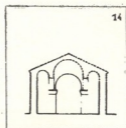
მაგრამ, განცხადების მეორე ნაწილი, ილუსტრირებული შემდეგ გვერდზე მოთავსებული ნახაზით, განცვიფრებას იწვევს, რადგანაც შემოთქმულს უარყოფს. წარმოდგენილ პროექტზე მოცემულია ამ ძეგლის უკლებლივ ყველა დაკარგული ელემენტის სრული აღდგენა: კედლების ზედა ნაწილები, სარკმლები, ნაგებობის გამოყოფი თაღ-

ანტიკები

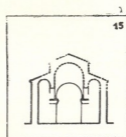
იხვეტიანი სახურავით
ვახვი ახალი



თხევას სივრცის
აღრმავება



1 ვარიანტი



2 ვარიანტი

ბისა, გადამხურავი კამარებისა, საბჯენი თაღებისა და სახურავისა. ის გარემოება, რომ აღდგენის შემდეგ თითოეული მათგანი შუაზე გაკვეთილი, სრულიად არ ნიშნავს, რომ აღდგენა ნაწილობრივია.

ამრიგად, წარმოდგენილი პროექტის გრაფიკული ნაწილი არ შეესაბამება განმარტებით ბარათში წამოყენებულ პრინციპებსა და მეთოდებს.

ახლა განვიხილოთ ის „ადგილზე შემონახული ფაქტიური მასალა“, რომელიც თითქოს დაედო საფუძვლად თიანეთის სიონის აღდგენის პროექტს და პირველ რიგში ისეთ პრინციპულ საკითხს, როგორცაა მთავარი ნაწილის სიმაღლე და მასთან მჭიდ-



როდ დაკავშირებული სახურავის ფორმა.

პროექტის ავტორის აზრით, „სახურავის ორკალთიანობაზე მიგვითითებს ჩრდილო-აღმოსავლეთის კუთხეში შემონახული კარნიზის ქვები“ (გვ. 12).

ძველის დაშლამდე გადაღებულ ფოტოსურათზე კარგად ჩანს, რომ მთავარი ნაგებობის წყობა აბსიდის ზევით სულ დანგრეულია, ხოლო კარნიზის ადგილზე შერჩენილი რამდენიმე ქვა ჩრდილოეთის ნაგებობის ფარგლებს არ სცილდება. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ კარნიზის ამ მონაკვეთზე დაყრდნობით შეიძლება მხოლოდ გვერდის ნაგებობის სახურავების აღდგენა. რაც შეეხება მთავარ ნაგებობას, იმის აღსადგენად ეს კარნიზი არ გამოდგება.

ვინაიდან პროექტის ავტორს ვერ მოყავს სხვა, უფრო დამაჯერებელი საბუთი თიანეთის სიონის „ორკალთიანობის“ დასაცავად (რადგან ასეთი საბუთი არ არსებობს), ლაპარაკი იმაზე, რომ აღდგენა ხდება „ადგილზე შენახული მონაკვეთების საფუძველზე“, არ შეიძლება.

ამ კარნიზის ნაშთზე დაყრდნობით თიანეთის სიონის აღდგენა თავისუფლად შეიძლება როგორც „ორკალთიანი“ ისე „ოთხკალთიანი“ სახურავით.

იმისათვის, რომ დავრწმუნდეთ რომელი მათგანი უფრო შეეფერება ამ ძველს, აღვადგინოთ ის „ოთხკალთიანი“ სახურავითაც, განვიხილოთ აღდგენის ორივე ვარიანტი ისტორიულ ასპექტში და ვიმსჯელოთ, თუ რომელ მათგანს აძლევდნენ უპირატესობას ძველი ოსტატები.

ეს ადვილი გასაკეთებელია, რადგან ბაზილიკური თემა საქართველოში გვანჯერის ამისათვის შეტად უბე მასალას, რომელსაც სრულიად უგულებელყოფს პროექტის ავტორი და ამ ძველს ისე ეპყრობა, თითქოს ის ერთგვარ ვაკუუმში ყოფილიყოს აღმოცენებული.

ქართულ ბაზილიკებს თუ გადაეხედავთ, დაეინახავთ, რომ მათ ყველას ახასიათებს ორი ნიშანდობლივი თვისება: ძალიან მაღალი შუა ნაეი და „ოთხკალთიანი“ სახურავი. როგორც არ უნდა იცვლებოდეს ბაზილიკის გეგმები და მათი შიდა სივრცე თუ გარე მასების პროპორციები, მათი სილუეტი მუდამ „ბაზილიკური“ რჩება.

ერთადერთ გამონაკლისს წარმოადგენს ბოლნისის სიონი (V ს. ბოლო), რომელსაც აქვს ნახევარკამარებით გადახურული მაღალი გვერდის ნაგებობა, რის გამოც აქ „ორკალთიანი“ სახურავის ხმარება ნაკარნახევია თვით ამ ძველის შიდა სივრცის აღნაგობით (ნახ. 1).

მაგრამ უკვე VI ს. დასაწყისში აგებულ ურბნისისა და ანჩისხატის ბაზილიკებში, რომლებიც გვერდის ნაგებობის გადასახურავად აგრეთვე ნახევარკამარებს ხმარობენ, ქართველი ხუროთმოძღვრები მიმართავენ ბაზილიკისათვის ჩვეულ „ოთხკალთიან“ სახურავს (ნახ. 9 და 10).

ჩვენ დაეინახავთ აგრეთვე, რომ ბაზილიკების უმეტესობას აქვს მაღალი, მთავარი ნაგებობის სიმაღლის ტოლი აბსიდი: ძველი შუამთა, მატანი, ბაიხო, ვაზისუბანი, ზედაზენი, ალვანის ნათლისმცემელი, ხევის სიონი, აკურა, ღალეთი და მრავალი სხვ. (ნახ. 2-7).

ამ მაღალაბსიდიან ბაზილიკებთან ერთად გვხვდება ბაზილიკები, რომლებსაც აქვთ დაბალი აბსიდი მაღალი ვერტიკალური შუბლით. ასეთებია: კაწარეთის სამება, ურბნისი, ანჩისხატი, ახმეტის ღვთაება, რკონი, კუმი, სანაგირე (ნახ. 8-13). როგორც ვხედავთ, დაბალაბსიდიანი ბაზილიკების მშენებლობა არ არის შეზღუდული არც დროის გარკვეული მონაკვეთით და არც საქართველოს ერთი რომელიმე კუთხით.



ამრიგად, დამოუკიდებლად აბსიდის სიმაღლისა, მაღალი მთავარი ნავი და ოთხკალთიანი სახურავი აბასიათებს როგორც ადრინდელი პერიოდის ბაზილიკებს გარდა ბოლნისის სიონისა, ისე გარდამავალი ხანის ყველა ბაზილიკას.

მთავარი ნავის გაზრდის ეს ტენდენცია კიდევ უფრო ხაზგასმულია სამკვლევისანი ბაზილიკების თემაში, რომლის ფარგლებშიც გვხვდება როგორც მაღალაბსიდიანი, ისე დაბალაბსიდიანი მაგალითები.

თიანეთის სიონის ძველი უნდა იყოს ჩვეულებრივი ოთხკალთიანი სახურავით გადახურული დაბალაბსიდიანი ბაზილიკა.

ვინაიდან ჩვენთვის ცნობილია თიანეთის სიონის აბსიდის სიმაღლე და ამ ძეგლების ჯგუფისათვის დამახასიათებელი პროპორციები (ჩვეულებრივად, აბსიდის ვერტიკალური შუბლის სიმაღლე მთავარი ნავის მთელი სიმაღლის ერთ მესამედს არ აღემატება), ჩვენ შეგვიძლია აღვადგინოთ ეს ძველი მაღალი ვერტიკალური შუბლით და შევადაროთ აღდგენის ორივე ვარიანტი (ნახ. 14 და 15).

ჩვენ დავინახავთ, რომ ორკალთიანი სახურავით აღდგენილ თიანეთის სიონს არც ერთი პარალელი არა აქვს ბაზილიკებს შორის, რადგანაც „ორკალთიანობა“ არ არის დამახასიათებელი ამ ეპოქის ბაზილიკებისათვის. იგი გამონაკლისის სახითაც კი არ გვხვდება VI—X სს. მანძილზე. ხოლო V ს. აგებულ ბოლნისის სიონს კი, ვიმეორებთ, პრინციპულად განსხვავებული შიდა სივრცის სტრუქტურა აქვს.

პირველი ვარიანტის მთავარი ნაკლი ის არის, რომ სახურავით შეზღუდული ბაზილიკის მთავარი ნავი ბუნებრივად ვერ ვითარდება, იგი ძალიან დაბალია. მისი სიმაღლის შეფარდება გვერდის ნავის სიმაღლესთან 1,2:1 არ აღემატება. ჩვეულებრივად კი ეს შეფარდება მერყეობს 2,2:1 და 1,57:1 შორის. თიანეთის სიონის მეორე ვარიანტში იგი უდრის 1,52:1, რაც, თუ მივიღებთ მხედველობაში ამ ძეგლის პროპორციების საერთო სიმძიმეს, სრულიად ნორმალურია.

თიანეთის სიონის აღდგენის II ვარიანტი სავსებით ეჭვმიდებარება ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების საერთო ხაზს. იგი VIII—IX სს. ხელოვნების ნამდვილი ნიმუშია. აკადემიკოსი გიორგი ჩუბინაშვილი პირდაპირ აბასიათებს ამ პერიოდის ძეგლებს: „приближение к квадратным размерам пространства... определеннее выражено в базиликах VIII—IX, т. е. уже после или одновременно с новым подъемом купольной архитектуры. Эти базилики более разработаны в пропорциях, относительно выше, и лучше освещены“ (Архитектура Кахетии, стр. 135, Тбилиси, 1959).

ამრიგად, თიანეთის სიონის აღდგენის ორივე ვარიანტის განხილვამ დაგვანახა, რომ „ორკალთიანი“ სახურავით აღდგენილი ძველი გვევლინება როგორც სრულიად არადამახასიათებელი, ხელოვნურად შექმნილი მოვლენა გარდამავალი ხანის ბაზილიკათა შორის. „ოთხკალთიანი“ სახურავით აღდგენილი ვარიანტი კი დამახასიათებელი და ტიპურია. იგი ბუნებრივად იკავებს თავის ადგილს გარდამავალი ხანის დაბალაბსიდიან ბაზილიკებს შორის.

აღარ ღირს შეჩერება პროექტის სხვა, ნაკლებად მნიშვნელოვან შეცდომებზე, თუნდაც ჩრდილოეთის ნავის დასავლეთის სარკმელზე, რომელიც ბაზილიკებს, ჩვეულებრივად, არა აქვს ხოლმე. ყოველ შემთხვევაში, მისი პროპორციები სრულიად უცხოა თიანეთის სიონისთვის.

სრული აღდგენის (რადგან ეს სრული და არა ნაწილობრივი აღდგენაა, როგორც ამას განმარტებითი ბარათის სათაური გვაუწყებს) ერთადერთი გამართლება იქნებოდა ძეგლის დაცვა ატმოსფერული ნალექებისაგან. მაგრამ ამის მაგივრად პრო-



ექტში ბაზილიკის მთავარი ნაწილი შუაზეა გაკვეთილი. ქვეთ ნაგები კონსტრუქციების ასე შეწყვეტა და ჰაერში ჩამოკიდება არღვევს ქვის მასალის აზრსა და მასობრივ მასობრივ რამ მხოლოდ დააბნევს მაყურებელს და შეუქმნის მას მცდარ წარმოდგენას ქართული არქიტექტურის არსზე.

მაგრამ, ამავ დროს, მიუხედავად „ოთხკალთიანი“ ვარიანტის აშკარა უპირატესობისა, მისი განხორციელება ნატურაში მაინც არ არის სასურველი, რადგან მას საფუძვლად უდევს არა ის უტყუარი მასალა, რომელსაც თვითონ ძველი უნდა გვაწოდებდეს, არამედ მეცნიერული ანალოგიები. ხელოვანის შემოქმედება კი იმდენად ინდივიდუალური და ფაქიზი პროცესია, რომ ძველის ესოდენ დიდი მოცულობით დაკარგული ნაწილების აღდგენა დაუშვებელია.

ამიტომ, უკეთესია დროზე შევჩერდეთ და დავკმაყოფილდეთ იმით, რაც უკვე გაკეთებულია ძველზე, მხოლოდ მცირე სათანადო შესწორებები შევიტანოთ და მოვახდინოთ მისი კონსერვაცია. ამ სახით იგი იქნება თავისი ეპოქის უტყუარი ნიმუში.

1 პროექტის ავტორი — ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ლ. ხიმშიაშვილი.



თამაზ სანიკიძე

ქართული ხელოვნების ისტორიის
ინსტიტუტის უფროსი მეცნიერი
თანაშრომელი

ფეკრაშენი

(ტაო-კლარჯეთის ერთი უცნობი ძეგლი)

1969 წელს პარიზის ქართველოლოგიურ
ფურნალში „ბედი ქართლისა“ (ტ. XXVI,
გვ. 98—101) დაიბეჭდა ნ. და მ. ტიერების
სტატია „ფეკრაშენის ქართული ეკლესია
(თურქეთში)“. ძეგლი ფრიად საყურადღებო
ნაგებობაა, რომლის შესახებაც დღემდე
ფაქტობრივად არაფერი ვიცოდით. ტიერების
პუბლიკაცია ერთადერთი წყაროა ამ ძეგლის
გახსენებად. საბედნიეროდ, სტატიას კარგი
ხარისხის ფოტო-სურათებიც ახლავს თან,
რაც დიდად დაეხმობა ძეგლის მხატვრული
სახის წარმოდგენას.

ორიოდე სიტყვა თვით ავტორების შესა-
ხებ: ნ. და მ. ტიერები არიან ფრანგი მეცლე-
ვარები, რომლებიც კარგა ხანია საშური
გულმოდგინებით სწავლობენ ქრისტიანული
აღმოსავლეთის სიძველეებს, მათ შორის
ძველ ქართულ და სომხურ ხელოვნებას
(უპირატესად არქიტექტურას). ამ მიზნით
მათ ერთხელ მოიარეს საქართველო
(1971 წ.), ნახეს ქართული ძეგლები და, აღ-
ბათ, უახლოეს ხანში კიდევ ერთ ნარკვევს
შესთავაზებენ ქართული კულტურითა და
ხელოვნებით დაინტერესებულ უცხოელ
მეცნიერებს. ჩვენთვის კი განსაკუთრებული
მნიშვნელობა აქვს ავტორების მიერ გამოქ-
ვევებულ იმ მასალას, რომელიც ტაო-კლარ-
ჯეთის ძეგლებს შეეხება.

ტიერები ორჯერ იყვნენ ტაო-კლარჯეთ-
ში—1959 და 1968 წლებში. პირველი მოგ-
ზაურობის შემდეგ პარიზის იმავე ქართ-
ველოლოგიურ ფურნალში გამოაქვეყნეს
საკმაოდ ვრცელი სტატია სათაურით „მოგ-
ზაურობა თურქეთის საქართველოში“. ამას
მოჰყვა კიდევ რამდენიმე ნარკვევი და ბო-

ლოს, გამოკლევთა ფეკრაშენის ეკლესიის
შესახებ. ამდენად, ავტორების დაინტერესება
ქართული ხუროთმოძღვრებით შემთხვევითი
არ არის. ისინი სისტემატურად აქვეყნებენ
მოპოვებულ მასალას (როგორც ჩანს, მათ
დაგროვილი მასალები მოლიანად ჭერ კიდევ
არ გამოუმუშევრებიათ, რადგანაც ხშირად,
ამა თუ იმ მოსაზრების სამკაცებლად,
„პირად არქივს“ იმორჩევენ).

ტიერების ნაშრომები იმითაც არის საინ-
ტერესო, რომ მათ მიერ მიმოხილული ძეგ-
ლები ექ. თუაიშვილის 1917 წლის ექსპე-
დიციის შემდეგ არც ერთ სპეციალისტს არ
უნახავს (უკანასკნელ წლებში ამ ძეგლებით
სხვა დასავლეთევროპელი მეცლევარებაც და-
ინტერესდნენ). ამ ნაშრომებით შეფიტვეთ
ტაო-კლარჯეთის ძეგლების თავგადასავალი
უკანასკნელი ნახევარი საუკუნის მანძილზე. აქ-
ვე არ შეიძლება არ აღინიშნოს ის ობიექ-
ტურობა და მიუყრდნობლობა, რომელსაც
იჩენენ მეცლევარები საქართველოს ისტო-
რიის საკითხებზე მსჯელობისა და ტაო-
კლარჯეთის ძეგლების განხილვის დროს, რაც
ზოგიერთი ტენდენციურობით გამსჭვალული
ავტორების თხულებუბებისაგან განსხვავებით,
მათ ნაშრომებს უდავოდ მეტ ღირსებას მა-
ტებს.

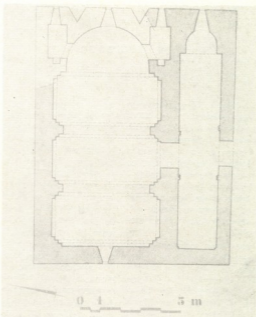
ფეკრაშენისადმი მიძღვნილი ტიერების
სტატია მოცულობით არ არის დიდი, მაგ-
რამ მასში ისეთ საკითხებზეც უწრაფდება
გამახვილებული, რომლებიც ურცელ გან-
მარტებებს მოიხიბვენ და, ამასთანავე, ჩვენ-
თვის რაიმე განსაკუთრებული ღირებულება
არა აქვთ. როგორც მოსალოდნელი იყო, იგი
არ არის დაზღვეული ცალკეული შედგომე-



ბისაგანაც, აშდენად, სტატის თარგმანის დაბეჭდვა არ მოგეაჩნია მიზანშეწონილად. მასში მოცემული ფაქტობრივი მასალა კი უდავოდ საუფრადღებოა.

სოფ. ფექრაშენი ჩილდირის ტბის (ტბა პალაკაიო) სამხ.-დას. სანაპიროზე, მისგან 1,5 კმ დაშორებით მდებარეობს. ივ. ჭავჭავაძის მიხედვით ეს საქართველოს ისტორიულ

რუტაზეც ეს სოფელი ეკლესიის (სოფლის) ადგილზეა დატანილი. ტომარაშენის სახელწოდება ამ რუტიდან გადმოვიღეთ, თორემ ფრანგული ტრანსკრიფციის მიხედვით „მეკრეშინი“ უნდა დაგვეწერა. სხვაგან ფექრაშენი არსად არ არის ნახსენები, მათ შორის არც მარსია და არც ექ. თაყაიშვილის ნაშრომებში.



ფექრაშენის ეკლესიის გეგმა

ექ. თაყაიშვილმა ამ მხარეში 1902 წელს იმოგზაურა. მან დეტალურად აღწერა ჩილდირის ტბის მიდამოების სიძველენი (იხ. МАК, XII, 1909). მისი ექსპედიციის მარშრუტი ამ სოფელზე გადიოდა და მკვლევარის მაძიებელ თვალს ასეთი ძველი არ უნდა გამოჰპარვოდა. ტიერები კი გვარწმუნებენ, მას ძველი არ უნახავსო. მართლაც, ექ. თაყაიშვილის ნაშრომის ძირითად ტექსტში, იქ, სადაც ეს მოსალოდნელი იყო, არც სოფ. ფექრაშენია ნახსენები და არც ჩვენთვის საინტერესო ძველი სხვა რაიმე სახელწოდებით. სამაგიეროდ, ნაშრომის შესავალში დაცულია ასეთი ცნობა:

«В сел. Кагача, на берегу Чилдырского озера, мы осмотрели небольшую церковь из тесяного камня. Обширка на половину снята. Церковь обычного типа; подпружные арки (их три) имели разные капители с украшением в виде трех полосою».

(იქვე გვ. 111), ამ ძველის შესახებ მტკი არაფერია ნათქვამი, მაგრამ ვფიქრობთ, რომ ეს უნდა იყოს ფექრაშენი. ტიერებს, როგორც ჩანს, ეს ცნობა ვერ შეუღმწნევიათ. ისინი გვაუწყებენ, ამ სოფელს ახლანდელ დღეებში უკვე უწოდესო. რა თურქული სახელი ერქვა მას ამის წინ, არ ვიცით, თო-



უეკრაშენის ეკლესია. ხედი აღმოსავლეთიდან დასავლეთისაკენ

რემ საყოთხი უფრო იოლად გადაწყდებოდა. სოფლისა და ქვეყლის შესახებ ავტორების ცნობები მოკლედ ასეთია: სოფელი პატარაა, მდებარეობს დაბა ჩილდირიდან (ძველი ზურ-ზუნა) უარსისაკენ მიმავალ გზაზე (ზღვის დონიდან 2000 მეტრზე). აქ ქურთები და ოსმალები ცხოვრობენ. სახლები ალიზისაა. სოფლის ცენტრში დგას ნანგრევებად ქცეული „ორი ერთმანეთის მსგავსი ეკლესია“, რომელთაგანაც ჩრდილოეთისა „საფუტკრესა

და წივის სანახს წარმოადგენს“, ხოლო სამ-ზრეთისა საცხოვრებლად არის გამოუყენებული.

ძველი ტიერებს პირველად 1959 წელს უნახავთ. 1968 წ., მისი მეორედ ხილვის დროს, რაკი შეუმჩნეველია, რომ ამ ხნის განმავლობაში იგი უფრო დაზიანებულია, გადაუწვევითაა მისი პუბლიკაცია, რადგანაც „უეკრაშენის ორმაგი ეკლესია არქიტექტურული სა-



ფეკრაშენის ეკლესია. სვეტიცთავი ჩრდილოეთის კედელზე

ხითა და დეკორაციული მორთულობით შუასაუკუნეების ქართული ზუროთმომდერების მნიშვნელოვან ნიმუშს წარმოადგენს“.

ძეგლი, რომელსაც ავტორები „ორმაგ ეკლესიას“ უწოდებენ, ჩვეულებრივი დარბაზული ნაგებობაა, რომელსაც სამხრეთის მინაშენი აქვს. სტატიაში ისინი ერთმანეთი, საგან დამოუკიდებლად არის განხილული, რაც სრულიად გაუმართლებელია. გაუმართლებელია იმიტომ, რომ მინაშენი ან მინაშენების მქონე დარბაზული ეკლესია—ასეთი ძეგლები კი საქართველოში ზევრია — წარმოადგენს ერთ მთლიან ზუროთმომდერულ ორგანიზმს, მათ უფრო, თუ ეკლესია და მინაშენი ერთდროულად. ავტორები კი თვითონ აღიარებენ მათ ერთდროულობას.

მთავარი ეკლესია მოზრდილი ზომისაა

(11×5,5). იგი აღმოსავლეთით ნახევარწრიული აბსიდით მთავრდება, რომელიც თითქმის მთლიანად დანგრეულია. დარჩენილი მცირეოდენი ფრაგმენტების მიხედვით ავტორებს ნახაზზე აღუდგენიათ გეგმის სრული სახე, რაც ექვს არ იწვევს. სწორად არის ნაგარაუდები აბსიდის ორსავე მხარეს არსებული სათავსოებისა და აღმოსავლეთის ფაზადზე სამკუთხა ნიშნების ფორმა. გეგმაზე დატანილია მხოლოდ ორი ფანჯარა—აღმოსავლეთისა და დასავლეთისა, მაგრამ ნაგებობას გრძივ კედლებზეც უნდა ჰქონოდა ფანჯარები (ერთი მაინც—სამხრეთის კედლის აღმ. მონაკვეთში). კამარის საბჯენი თალები ევრდნობოდა სამნაწილიან პილასტრებს, რომლებიც დარბაზის სივრცეს სამ

მონაკვეთად ჰყოფდნენ. ინტერიერში კედ-
ლებს დეკორაციული თაღები ამშვენებდა.

მდიდრულად უოფილა მოჩუქურთმებული
პილასტრების კაპიტლებიც, რომელთაგანაც
მხოლოდ ორია შემორჩენილი — ჩრდილო-
ეთის კედელზე აღმოსავლეთიდან პირველი
და სამხრეთ-დასავლეთი კუთხისა, სამხრეთის
კედლის აღმოსავლეთ ნაწილში გამოკვეთი-
ლია სახატე ნიშა, რომელსაც დეკორაციული
ჩარჩო შემოუყვება.

მინაშენი გრძელი და ვიწრო ნაგებობაა.
მასაც ნახევარწრიული აბსიდი აქვს, რომლის
სატრიუმფო თაღი მარტივი ფორმის სვეტის-
თავეებს ეურდნობა. სვეტისთავები ისეთივე
თაღების მწკრივით არის მორთული, რო-
გორსაც ძირითადი ნაგებ სვეტისთავეებზე
ვხვდავთ. მინაშენის სამხრეთის კარი, რომე-
ლიც ეკლესიაში შესასვლელის პიროსპირაა
გაჭრილი, გადაკეთების შედეგად დეფორმი-

რებულია. ორივე კარი ჩასმულაა წყვილ-
წყვილად შეერთებული ნახევარსვეტების
ჩარჩოში.

მინაშენს შერჩენილი აქვს კამარაც, ძვე-
ლი სახურავი კი გაშტრალია. მას დღეს
„დატკეპნილი მიწის“ (ბანური) გადახურვა
აქვს. მკვლევართა აზრით, თავდაპირველად
როგორც ეკლესიას, ისევე მინაშენს, ცალ-
ცალკე ორფერდა გადახურვა ჰქონდათ. ეკ-
ლესიის მიმართ ასეთი ვარაუდი, რა თქმა
უნდა, გამართლებულია. ისიც შესაძლებე-
ლია, რომ მეშობლად მდებარე ჭაღას ეკ-
ლესიის მსგავსად, აქაც სახურავი ქვის
ლორწინებისა იყო, მაგრამ მინაშენს აუცი-
ლებლად ცალფერდა სახურავი უნდა ჰქო-
ნოდა, ალბათ, მისი ცენტრალური ნაწილი
(კარიბჭე) იქნებოდა ამჟღავნებული და ორ-
ფერდად გადახურული, მაგრამ ამის შესახებ
სტატიაში არაფერია ნათქვამი და არც ფო-

ფეკრაშენის ეკლესია. სვეტისთავი დასავლეთის კედელზე





ტოსურათები იძლევა ამ მხრივ საგულისხმოდ რასმე.

ძველს თითქმის მთლიანად შემოცდილი აქვს საეკრანგე ქვები. აქან საშუალება მისცა მკვლევარებს დაკვარებოდნენ ნაგებობის კონსტრუქციას, სუოათი აქაც ჩვეულებრივია — დამახასიათებელი უსახურუნებების ქართული ზურთომოდვრებიათვის. ტუფის მშენივრად დამუშავებულა კვადრებით შექმნილ ვარე და შიდა საპირტების „სამოს-ში“ ჩასხმულია სქელი კარსნარი. საინტერესოა, რომ სხნარი ვარკვეული სისტემით დაუყოფილა ფენებად და უოველი ფენა წვრილი ნატეხი ქვებით არის მოსწორებული. უნდა ვივულისხმოდ, რომ სხნარის ფენები წყობის რიგებს შეესაბამებოდა.

ამის შემდეგ ტიერების უმთავრეს ამოცანას წარმოადგენს ძველის დათარიღება (და არა მისი მხატვრული სახის ჩვენება). ისინი ძველს XI საუკ. პირველი ნახევრის ნაგებობადა მიიჩნევენ. ამის დასამტკიცებლად მოაქვთ უამრავი „არქეოლოგიური“ და „ისტორიული“ არგუმენტი, რომელთა უმეტესობა საკითხის ვასარკვევად არაფერს იძლევა. თარიღი მიიწე აპრიორული რჩება, მაგამ არა იმიტომ, რომ არ არის ზუსტი, არამედ ქართული პარალელური მასალის ნაკლებობის ვამო.

ჩენი აზრით, ფექრაშენის ეკლესია X საუკუნის ბოლო მეოთხედის ნაგებობაა, ამის დასაბუთებლად შორს წახვლა არ დაგვირბრდება — ქართული მასალა სავებებით სავარსებია. ამასთანავე ბუნებრივია, რომ მას ანალოგიები XI საუკ. პირველ ნახევარშიც მოეძებნება და, ამდენად, უცხოელ ავტორებს ასეთი უზუსტობა დიდ ცოდვად არ ჩათვლებათ. ტიერებს ისიც სამტკიცებლად მიუჩნევათ, რომ ძველი მართლმადიდებლურია და ქართულია, რაც ისედაც აშკარაა და არავითარ დასაბუთებას არ მოითხოვს.

დარბაზული ეკლესიები ფეოდალური ხანის საქართველოში თითქმის ყველა საუკუნეში გვხვდება. ამ ზურთომოდვრულ ტიპს ხანგრძლივი დროის მანძილზე არსებითი ცვლილება არ განუცვლია. ამდენად, ამა თუ იმ ნაგებობის დროის განსაზღვრა მისი მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებებით შეიძლება მხოლოდ (რა თქმა უნდა, თუ ძველს, ფექრაშენის ეკლესიის მხგავსად, დამთარიღებელი წარწერა არა აქვს).

ფექრაშენის ეკლესიაზე დაკვირვებისას უურადღებას იქცევს ნაგებობის მასიურობა,

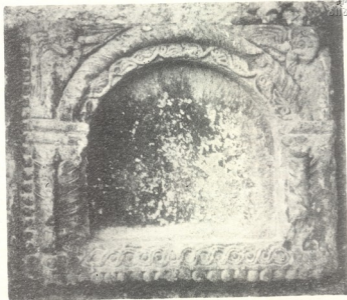
გეგმის ზედმოწვენიით დახვეწილობა, ინტერიერის მდიდრული, მაგრამ მარტრული შენის მქონე გაშლილი ორნამენტული თულობა.

ეკლესიის გეგმა გეომეტრიულად ზუსტ სწორკუთხედს წარმოადგენს. მისი ყველა ელემენტი (შედეველობაში კლდეც რომ არ მივიღოთ ნახაზე აღდგენილი ნაწილები) მკვეთრად სიმეტრიულია. ამ სწორკუთხედში მოქცეულია საკურთხედვის ორსაგ მხარეს მდებარე პასტოფორიებიც, რომელთაც აბსიდური მომრგვალებები არა აქვთ. დარბაზული ნაგებობის საკურთხედვის მონაკვეთის მხგავსი ორგანიზაცია მხოლოდ X-XI საუკუნეებშია ცნობილი (ოთხთა ეკლესია, პარხლის ნათლისმკემელი, ზოზიტა-მთარამი, ბოძის საუდარი, ეახეში). თვით დარბაზის სამ მონაკვეთად დაუოფასაც ვარკვეული სისტემა უდევს საფუძვლად — აღმოსავლეთისა რამდენადმე განიერია ორ დანარჩენზე. ნახევარწრიული აბსიდი კი უფრო დრმა უტეს ქმნის.

გეგმის კონფიგურაციით ფექრაშენს განსაკუთრებით ბევრი რამ აქვს საერთო ზემო ვარაბულახის ეკლესიასთან (X საუკ. მეორე ნახ.). იქაც დარბაზი სამ მონაკვეთად არის დაუოფილი; აღმოსავლეთიდან პირველი სხვებზე დიდია; ერთადერთი კარი გაჭრილია სამხრეთის კედელში და თანაც შუა მონაკვეთში; პილასტრები სმანწილიანია და პასტოფორიებიც სწორკუთხა. ანალოგიური უნდა იყოს ჭალას გეგმაც, რომელსაც მხოლოდ ექ. თაყაიშვილას აღწერით ვიცნობთ.

ნაგებობის გეგმა მისი ინტერიერის ორგანიზაციის შესაბამე ვარკვეული ვარაუდის საშუალებას იძლევა. მასიური პილასტრებით მკვეთრად დანაწევრებული სივრცე, პილასტრების ერთმანეთთან დამაკავშირებელი კედლის თაღები, მონაკვეთების აღმოსავლეთისაკენ მხარდი რიტმი, კვლავ სიმეტრიის კანონებს ემორჩილება. XI საუკ. პირველსავე ძველში — სციისში (1002 წ.) სულ სხვა სურათს ვხვდებით. სციისის ზურთომოდვარი შეგნებულად არღვევს ინტერიერის მასა. სიმეტრიას (და არა მარტო ინტერიერის) იმ მიზნით, რომ მას ცხოველბატული იფრი მისცეს.

რაც შეეება ფექრაშენის სამხრეთის მიწაშენს, იგი, როგორც ითქვა, ეკლესიის თანადროულია. სხვა მიწაშენი ეკლესიას არ უნდა მქონოდა, რადგანაც ჩრდილოეთით და



ფექრაშენის ეკლესია. სახატე ნიშა სამხრეთის კედელში

დასაჯლეთით მას კარი არა აქვს. ამ ტიპის ძეგლების ანალოგიური კომპოზიცია ცნობილია საქართველოშიც (საღამო, ობოლეთი) და ქრისტიანული აღმოსავლეთის სხვა ქვეყნებსშიც.

ეკლესიის ორნამენტული მორთულობა განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს, მით უფრო, რომ ძეგლის შესახებ მხოლოდ ზოგადი აღწერითა და ფოტოსურათებით გვხვდება მსჯელობა.

ინტერიერში ყველა სვეტისთავი თავის დროზე მოჩუქურთმებული უნდა უფილიყო. ორნამენტული ჩარჩო შემოუყვება სახატე ნიშასაც. უოველივე ეს ჩვენს მიერ ძეგლისათვის ნაპარაუდვე თარიღს მტკიცე დასაბუთებლობას მატებს. XI საუკუნიდან მოყოლებული ნაგებობათა ინტერიერში ქვაზე ნაკვეთი დეკორი მხოლოდ იშვიათი გამოკაღისის სახით თუ გვხვდება.

ფექრაშენის არქიტექტურაცა და მორთულობაც შალღი რანგის ოსტატის ნაბეღავია.

ცალკეული შოტივების მკაფიო ნახატი და დაბეჭდილი ფორმება ამის ფტყუარ საბუთს წარმოადგენს. მაგრამ აქ ორგანულად მთლიან დეკორაციულ სისტემას ვერ ვხვდავთ. მოტივები ერთმანეთთან ლოგიკურად არ არის დაკავშირებული, და რაც მთავარია, ყველა მათგანი სიბრტეობრივია.

ფექრაშენის დეკორისათვის პარალელების უმეტესობა კვლავ X საუკუნის მეორე ნახევრის ძეგლებში გვხვდება. თუმცა უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ფექრაშენის ოსტატი ცნობილ შოტივებს ზუსტად არ იმეორებს, მათში უოველივის საკუთარი ნიუანსები შეაქვს. მის ნახელავსა და სხვა ნიმუშებს საერთო მხოლოდ ნახატის სქემა და შესრულების სტილი აქვთ. ასეთია კლასიკური ხანაიდან კარგად ცნობილი მარტივი თაღების მწკრივი. აქ წარმოდგენილია მისი ორი ვარიანტი. ჩრდილოეთის სვეტისთავზე გამოსახული თაღები ეურდნობა შეწვევილებულ ნახევარსფერებს, რომელთაც ბაზები და კა-



პიტელები აქვთ. დასავლეთის სვეტიცთავზე თაღები უფრო განიერია, ხოლო შიში შემადგენელი ხაზი რომისებურად ბოლოვდება. ორივე მათგანი ენათესავება ხახულისა და ბაგრატიის ტაძრის მორთულობაში გამოყენებულ ანალოგიურ სამკაულს. შემდგომ ხანაში მოტავი მკვეთრად იცვლის სახეს და ამ ფორმით აღარ გვხვდება.

დასავლეთის სვეტიცთავზე, თაღების ზევით, კონცენტრული წრეებისაგან შედგენილი სტილიზებული ფოთლები, აღბათ, ერთერთი დასარდენი შეიქმნა ტიერებისათვის ძველის დასათარიღებლად. მათთვის ცნობილია იშხანი (1182 წ.), სადაც ეს ორნამენტი უხვად არის გამოყენებული, მაგრამ ნახატების მსგავსება შთაბრძნავს მათ ერთდროულობასაც როდეს ნიშნავს. ფექრაშენის სტილიზებული ფოთლების გრაფიკულიდან იშხნის მლახტიკურად წაქერწ ფორმებამდე საკმაოდ დიდი დროის შუალედია საკარადებელი. ისინი მოტივის ევოლუციის სხვადასხვა საფეხურს განეკუთვნებიან. ფექრაშენის ფოთლებთან უფრო ახლოს დგას ნიქოზის მცირე ტაძრის (X-XI სს. მიჯნა) ანალოგიური ორნამენტი.

ჩრდილოეთის სვეტიცთავის ზედა ნაწილზე გამოსახული სიციცხლის ზე სრულიად განიკრძობებულად რჩება (თავდაპირველად მოელს კაპიტელს შემოუყვებოდა გვერდგვერდ ჩამწკრივებული რამდენიმე ერთნაირი ხე, ახლა სრული სახით გადარჩენილია მხოლოდ ერთი). ეს თემა ჭერ კიდევ ბოლნისის სიონშია გამოყენებული, გვხვდება იგი X-XI საუკუნეებშიც. მაგრამ ფექრაშენის თაყისი აღწავლობთ ყველასაგან განსხვავდება. შესრულების მანერით კი იგი ოშკისა და პარხლის დიდი ტაძრის დეკორს უახლოვდება.

სახატე ნიშანს, ტიერების ვარაუდით, უწინ სამეფოა სათაური უნდა მქონოდა. ასეთი სათაური აქვთ სხვა ძეგლების სახატე ნიშნებსაც (ოთხთა ეკლესია). მისი ჩარჩო კაპიტელების დეკორთან შედარებით უფრო უხეშად და დაუდევრად არის ნაკეთი. ფორმები დაქუცმაცებულია და მოკლებულია გეომეტრიულ სიზუსტეს. ჩარჩოს კომპოზიციური სქემა ატენის მცირე გუმბათიანი ეკლესიის (X ს. მეორე ნახ.) წარწერების მორთულობებს მოგვაგონებს. მათ ზოგი ორნამენტული მოტივიც მსგავსი აქვთ. ასეთია ლენტეჯანი წინული და ჩარჩოს შემოყოლებული წერტილების მწკრივი. ვარსილი სვე-

ტებისა და თაღისათვის მრავალი ანალოგია მოიპოვება, მაგრამ მათთან შედარებით უახლოესს ოშკისა და ტაო-კლარჯეთის სხვა ძეგლებში ვხვდებით. ჩარჩოს თაღის მეორე ელემენტი—კლავილი ვლუვი ლენტეჯი, რომელსაც შეწინებულ არეებში სამეფო ფოთლები აქვს გამოხატული, ამ სახით პარხლის დეკორშიაც ვხვდებით.

ნიშის ზედა არეში გამოსახულია ორი ფრთოსანი ანგელოზის ბიუსტი, რითაც ოსტატურად არის შევსებული ჩარჩოს კუთხეები. მოცემული ფრთოსანობის მიხედვით მათ შესაბამე ვედაქობთ ვერაფერს ვიტყვით (დეტალები არ გაიჩნევა). ავტორთა აზრით კი ანგელოზებს არაკეთიარი ანალოგია არ გააჩნიათ, ამიტომ მათი თარიღის დადგენა მწეულია, ამგვარი სხვა ნიმუში არ უნდა იყოს საშუალო საუკუნეების ქართულ ქანდაკებაში". ვფიქრობთ, რომ ფექრაშენის ანგელოზებს ზოგი რამ მაინც უნდა მქონდეთ საერთო კუმურდობს (1964 წ.) რელიეფებთან.

ძველს, უთუოდ, ფასადებზეც ექნებოდა ორნამენტული სამკაული, მაგრამ მისი ვარსი სპირე, როგორც ითქვა, თითქმის მთლიანად გამქარაღია. აღმოსავლეთ ფასადის ვადარჩენილი ნაწილი და ნიშის ფრაგმენტი შენახილია, დღეს ესეც აღარ არსებობს, რადგან ავტორები 1959 წლის ფოტოს გვთავაზობენ) მაინც ფრთად საყურადღებო სურათს იძლევა.

ნაკვობათა ფასადებზე სამეფოა ნიშები, შეიძლება ითქვას, გუმბათოვანი ტაძრების „კუთვნილებაა“. მაგრამ ცალკეულ შემთხვევებში ამ ელემენტს სამეფოსიანი ხაზი. ლიეებისა და დარბაზული ეკლესიების აღმოსავლეთ ფასადებზეც ვხვდებით. ასეთი დარბაზული ეკლესიები სულ რამდენიმეა: წიარში, ხახული, ქალა, ურავლის აგარა (X ს-ის მეორე ნახ.), წეროვანი (XI ს. პირ. ნახ.), ბოსლერი, აუდარები (XIII ს.), თუმცა ფექრაშენის ნიშები ჩამოთვლილ ძეგლთაგან ზოგს დეკორაციული მორთულობითაც ენათესავება, უმჯობესია ეპოქის წამყვან ძეგლს—ოშკს (X ს 50-60 წწ.) დავუყარდნით, რადგან ჩვენი ძეგლის მშენებელი უშუალოდ ამ ნაკვობობი ჩანს შთავიწნებული. ნიშები ფორმასთან ერთად, მათ ერთნაირი აქვთ კონქის მარაოსებრი ორნამენტი, რომელაც ორივეგან კედლის პირამდეა გამოსული.

ერთი სიტყვით, ფექრაშენის ეკლესიის არქიტექტურული თავისებურებანი და დეკო-



რაციული მორთულობის შესრულების მანერა ერთხმად შეტყვევებენ, რომ ძველის თარიღი X საუკ. ბოლო წლებით უნდა განისაზღვროს. XI საუკუნის ძეგლებთან მას მხოლოდ ფორმალური (და არა არსებითი) ხასიათის მსგავსება აკავშირებს.

სტატიის დასკვნით ნაწილში ტიერები საინტერესო ცნობებს იძლევიან ჩილდირის ტბის ირგვლივ მდებარე სხვა ნაგებობების შესახებაც. მათი აზრით ფეკრაშენის „მტკაცვე და დამაჭრებელი დათარიღება შესაძლებლობას გვაძლევს სათანადო ადგილი მოცუძებნით შევხვდეთ მდებარე ორ-სამ ძეგლს, კერძოდ ურთას, ჭალას და ჩაისის მკლესიებს. ყველა ამ ეკლესიას საერთო ნიშნები აქვს, რაც თაყაიშვილმა შენიშნა“. ურთა სხვებისაგან განსხვავდება იმით, რომ იგი სამნავიანი ბაზილიკაა. „ფეკრაშენის, ურთას და ჭალას აღმოსავლეთის ფასადები ერთნაირია, ურთასა და ჭალას დეკორში ვხვდებით სახატე ნიშებსაც. ურთას კონცენტრული ხაზებით შექმნილი პალმეტების ფრიზი ამკობს“ (ლაპარაკია ფეკრაშენის დას. კაპიტელის სტილიზებული ფოთლების მსგავს ორნამენტზე, მაგრამ რა ადგილას აქვს

ძეგლს ეს „ფრიზი“, ამის შესახებ არაფერს ამბობენ). „ჭალაში ფოთლოვანი ჩვეულებითი მქონე კაპიტელი გვაქვს, რომელიც ახლოს დგას ფეკრაშენის კაპიტელების დეკორთან“ (იგულისხმება სიციოცხლის ხე). „კონსტრუქციული ფორმები ამ ეკლესიებისა ერთნაირია“. ავტორების დასკვნა ასეთია: ყველა ჩამოთვლილი ნაგებობა „აშენებული უნდა იყოს 1000 წლის ახლო ხანებში, უფრო XI საუკუნის პირველ ნახევარში, ვიდრე X საუკ. ბოლოს.“

სამეცნიერო ლიტერატურაში ურთა და ჭალა, ექ. თაყაიშვილის პუბლიკაციაზე დანდობით, X საუკ. ძეგლებად არის მიჩნეული და სრულიად სამართლიანადაც. ფეკრაშენის ეკლესიაც მათ გვერდით დგას.

1 ამ სტატიის კომენტარებელი თარგმანი დაიბეჭდა ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნების“ 1962 წ. № 7. (მთარგმნელები მ. მგალობლიშვილი და თ. სანიკოძე) აქვე გვირდა აღვნიშნოთ, რომ ჩვენგან დამოუკიდებელი მიზეზების გამო, თარგმანში ავტორებისა და მთარგმნელების შენიშვნები ერთმანეთში არეული.

თავაზ სანიკიძე

საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის
პრეზიდიუმთან არსებული კულტურის ძეგლთა
დაცვის სამეცნიერო-მეთოდური საბჭოს
სწავლული მდივანი

ისტორიული ძეგლები და თანამედროვე
ქალაქთმშენებლობა

ამ პრობლემას მიეძღვნა კვლევების ძეგლთა დაცვის საკავშირო სამეცნიერო-მეთოდური საბჭოს მორიგი პლენუმი (ტარდება ყოველწლიურად), რომელიც გაიმართა მოსკოვში 1971 წლის 23-25 დეკემბერს. პლენუმზე თავი მოიყარეს საბჭოთა კავშირის ყველა რესპუბლიკის, მხარის, ოლქის, დიდი ქალაქების ძეგლთა დაცვის ორგანიზაციების წარმომადგენლებმა.

პლენარული სხდომა გაიმართა ლენინის სახელობის ბიბლიოთეკის სხდომათა დარბაზში. იმათათვე გაიკვია მუშაობის ძირითადი პრობლემატკა, რომელიც შეიძლება ასე ჩამოყალიბდეს: 1. ისტორიული მემკვიდრეობა და მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესი; 2. ისტორიული მემკვიდრეობა და ქალაქების განაშენიანების გაუმჯობესების პრინციპები; 3. თანამედროვე ქალაქებში არსებული კულტურის ძეგლთა დაცვის, რესტავრაციის და გამოყენების თავისებურებანი. ამ საკითხების ირგვლივ პლენუმზე ფართო მსჯელობა გაიმართა, გამოითქვა ფრიად საყურადღებო ზოგად-თეორიული მოსაზრებები და, ამასთანავე, დიდი ადგილი დაეთმო კონკრეტული მასალის ანალიზსაც.

აქ შეუძლებელია ყველა ამ საკითხის ჩამოთვლა კ. რომლებიც პლენუმზე წამოიჭრა. დავასახელებო მხოლოდ ზოგიერთ მოხსენებას, რაც ვასაგებს გახდის, თუ რაზე იყო უმოკლესად გამახვილებული პლენუმის მონაწილეთა ყურადღება. ეს მოხსენებებია: კულტურის ძეგლთა დაცვის საკავშირო სამეცნიერო-მეთოდური საბჭოს თავმჯდომარის პ. ვოლოდინისა—„ქალაქთმშენებლობის საკითხები კულტურის ძეგლთა დაცვის ნორმატიულ დოკუმენტებში“; ვ. ლავროვისა —

„კულტურის ძეგლთა კონცენტრაციის ზონებში ქალაქის ისტორიულად ჩამოყალიბებული და თანამედროვე განაშენიანების ურთიერთკავშირი“; ე. აფანასიევისა — „საბჭოთა არქიტექტურის ძეგლები ქალაქის ანსამბლში“; ო. ბაღერისა—„ახალმშენებლობანი და კულტურის ძეგლები“; ვ. ივანოვისა—„ისტორიული ქალაქების რეკონსტრუქციის საზღვარგარეთელ გამოცდილებათა შესახებ“; ა. იკონიკოვისა — „სამეცნიერო ორგანიზაციების როლი კულტურის ძეგლთა დაცვის საქმეში“.

პირველი პლენარული სხდომის შემდეგ ჩამოყალიბდა სამი სექცია, რომელთაგანაც თითოეულს გარკვეული საკითხი ჰქონდა მსჯელობის საგნად: 1. ძეგლთა დაცვის ზოგადი და ნორმატიულ-უფლებრივი საკითხები თანამედროვე ქალაქთმშენებლობაში; 2. კულტურის ძეგლები თანამედროვე ქალაქებში და მათ ცენტრებში; 3. ტურიზმის ცენტრები და ღია ცის ქვეშ მდებარეები. ამ სექციის სხდომაზე ლ. სემბაქაძე წაითხა საინტერესო მოხსენება თემაზე: „თბილისის ქართული ხალხური ზღოთამბოძრებისა და ყოფის პარკ-მუზეუმის არქიტექტურულ-გეგმარებითი სტრუქტურა და მისი განაშენიანების პრინციპები“.

საერთოდ პლენუმზე მოსმენილ იქნა ორმოცდაათამდე მოხსენება და ინფორმაცია. პლენუმმა მიიღო სათანადო დადგენილება. პრობლემა, რომელიც მოსკოვის პლენუმზე დაიწყო, დღეს უარესად აქტუალურია. ამ საკითხზე უკანასკნელ წლებში არაერთხელ ყოფილა მსჯელობა არქიტექტურთა საერთაშორისო კონგრესებსა და საკავშირო თათბირებზე. და ეს სრულიად კანონზომიერია, თუ



გავითვალისწინებთ თუნდაც იმ, საყოველთაოდ ცნობილ ფაქტორებს, რომლებიც თანამედროვე ქალაქმშენებლობის თავისებურებებს განაპირობებენ. შეეჩერებით მხოლოდ ერთ-ერთ მათგანზე.

დღეს ქალაქები არსებული ტემპით იზრდება არა მარტო საგარეუბნო ტერიტორიების შემოერთების ხარჯზე, არამედ შინაგანადაც. ხდება მათი ცენტრების, ცალკეული უბნების, ქუჩების, მაგისტრალების რადიკალური რეკონსტრუქცია. ამ პროცესში აწეწო თავისსავე წარსულს შთანთქმის უქადის. ყველგან, და მათ შორის საქართველოშიაც, არის შემთხვევები, როდესაც მშენებელთა დიდებურობისა თუ სხვა მიზეზების გამო ახალ სტილსა და გემოვნებას (ზოგჯერ სწრაფ წარმავლსა და მოდერს) ძველი ნაგებობები სრულიად გაუმართლებლად ეწირება. მხედველობაში გვაქვს არა მარტო შორეული წარსულის ძეგლები, არამედ საბჭოთა პერიოდის ნაგებობებიც, რომლებიც ხეროთიმოძღვრების განვითარების გარკვეული ეტაპების დამახასიათებელ ნიმუშებს წარმოადგენენ.

რა თქმა უნდა, თანამედროვე ქალაქში ყველა ძველი ნაგებობის ზედხედავად დატოვება არც სავალდებულოა და არც აუცილებელი, მაგრამ საჭიროა დიდი სიფრთხილე, ტაქტი და საქმის ღრმა ცოდნა, რათა რაც შეიძლება უფრო სრული სახით შევიწარმოოთ წარსულის მხატვრული და შემეცნებითი თვალსაზრისით ღირებული მემკვიდრეობა. მაგრამ ეს საკითხის მხოლოდ ერთი მხარეა.

თანამედროვე მშენებლობის ინსტრუქციული მეთოდები, ნაგებობათა პროექტირების დროს ნორმატიული ჩარჩოები, საცხოვრებელი სახლების ტაბიზაცია ერთი მხრივ თუ სწრაფი მშენებლობის საშუალებას იძლევიან და ამდენად საეხებით შეესაბამებთან მოსახლეობის საყოფაცხოვრებო პირობების გაუმჯობესების მზარდ მოთხოვნილებებს, მეორე მხრივ ერთფეროვნების დაღს ასვავენ ქალაქებს. გაზვიარდა ისეთი შემთხვევებიც,

როცა ამა თუ იმ ქალაქში ინდივიდუალური პროექტით აგებული საზოგადოებრივი ნაგებობების ზუსტი პირობები ჩნდება სტრუქტურულ ტიპში. ამასთანავე, არქიტექტორის წინაშე მწყვედ დავაა მისი ინდივიდუალურობის განმსაზღვრელი ერთ-ერთი ძირითადი კომპონენტის — ეროვნულობის დაკარგვის საშიშროება. თანამედროვე საშენი მასალები და კონსტრუქციები, მიწრაფება ნაგებობათა ხეროთიმოძღვრული სახის სიმარტივისაკენ, დიდად ართულებს არქიტექტორთა ძიებებს ამ მიმართულებით, მოითხოვს მათგან ამოცანისადმი ახლებურ მიდგომას.

ბუნებრივია, რომ ასეთი ვითარების გამო, განსაყუთრებული მნიშვნელობა ეძლევა ისტორიულ მემკვიდრეობას. ძირითადად სწორედ ევლტურის ძეგლები ანიჭებს ქალაქებს ინდივიდუალურ სახეს, ამდენად, ქალაქების რეკონსტრუქციის დროს გულდასმით უნდა ჩვენას შესწავლილი მათი განაშენიანების საუკუნეთა მანძილზე ჩამოყალიბებული თავისებურებანი, რაც ხშირად მშენებელთა მიერ უგულვებელყოფილია. ძველისა და ახლის მისმტაბური და მხატვრული შეთავსება, მათ შორის კომპოზიციური კავშირის უზრტუნველყოფა, რთული ხეროთიმოძღვრული და საინჟინრო საკითხების კომპლექსურად დამუშავებას მოითხოვს და დღევანდულობის გადაუღებელი ამოცანაა.

საქართველოს ქალაქებში უკვე არის გადაღმული გარკვეული ნაბიჯები თანამედროვეობის ორგანული შეხამებისათვის ისტორიულ მემკვიდრეობასთან. არის პრობლემის მეცნიერული გააზრების ცდებიც, მაგრამ საკითხის მრავალი ასპექტი აქვს და თითოეული მათგანის შესწავლა-გადაწყვეტაში, ხეროთიმოძღვრებთან ერთად, აქტიური მონაწილეობა უნდა მიიღონ რესტავრატორებმა, ხელოვნებათმცოდნეებმა, ისტორიკოსებმა, არქეოლოგებმა, სოციოლოგებმა. ამ პრობლემის სათანადოდ დამუშავების საქმეს დიდად შეუწყობს ხელს მოსკოვის პლენუმის მასალები.



მოსკოვის თათბირ-სემინარი

1972 წლის 25-27 იანვარს მოსკოვში ჩატარდა საქვეშორ თათბირ-სემინარი, რომელიც მოეწყო სსრ კავშირის კულტურის სამინისტროს, კულტურის ძეგლთა დაცვის სამეცნიერო-მეთოდური საბჭოს და ძეგლთა დაცვის რსფსრ რესპუბლიკური საბჭოს ინიციატივით.

თათბირ-სემინარში კულტურის სამინისტროს სათანადო უწყებებში შემაჯავებელი დაწესებულებების გარდა მონაწილეობდა ძეგლთა დაცვის საზოგადოების ყველა რესპუბლიკური საბჭო.

თათბირ-სემინარი (პირველი ასეთი ღონისძიება ჩატარდა საქართველოში) მიზნად ისახავდა მატერიალური კულტურის ძეგლთა დაცვისა და ორგანიზაციული მუშაობის გამოცდილების ურთიერთ გაზიარებას და სხვადასხვა ამოცანებს სსრ კავშირის კომუნისტურ პარტიის XXIV ყრილობის გადაწყვეტილებათა შექმნა. წინასწარი გადაწყვეტილებით თანახმად საზოგადოების რესპუბლიკური საბჭოებს უნდა წარედგინათ გამოცემული პრობლემების ნიმუშები: ბროშურები, პლაკატები, ბუკეტები, ცალკეული შრომები ძეგლების შესახებ, რუკები, ლია ბარათები, ცნობიერება, სამკვლევ ნიმუშები და სხვა... აღნიშნული მასალის გამოყენება მოეწყო აკადემიკოს შჩუნიკის სახელობის არქიტექტურის მუზეუმის შენობაში, ხოლო თათბირ-სემინარი მიმდინარეობდა კულტურის მუშაოთა კვალიფიკაციის აზღაურების საქვეშორის ინსტიტუტის შენობაში.

თათბირ-სემინარზე მოსმენილი იქნა რამდენიმე ათეული მოხსენება და გამოხატული მატერიალური კულტურის ძეგლების დაცვის, გამოვლინების, მეცნიერული შესწავლის, აღრიცხვისა და პროპაგანდის საკითხებზე.

რსფსრ ძეგლთა დაცვის პრეზიდიუმის წარმომადგენელმა წაიკითხა საინტერესო მოხსენება კულტურისა და ისტორიულ ძეგლთა დაცვის რესპუბლიკური საზოგადოების ამოცანებში საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XXIV ყრილობის გადაწყვეტილებათა შექმნა. მსმენელთა მოწონება დაიმსახურა მოხსენებებმა: პროფესორ ო. რ. შადგის — მეცნიერებათა აკადემიის, კულტურის სამინისტროსა და რესპუბლიკური საზოგადოების ერთობლივი მუშაობის შესახებ არქეოლოგიური ძეგლების გამოვლინებისა და დაცვისათვის, პროფესორ ლ. გ. ბესკოვინის — საბჭოთა კავშირის ზალხთა კულტურის ძეგლთა ნუსხის შედგენაში ნებაყოფლობითი ორგანიზაციების მონაწილეობის შესახებ. უკრაინის კულტური-

სა და ისტორიის ძეგლთა დაცვის საზოგადოების პრეზიდიუმის თავდამხარის მოადგილის ი. პ. პეტრუსენკოსი — კულტურის ძეგლთა დაცვის პროპაგანდის ფორმები და მეთოდები.

თათბირ-სემინარზე საინტერესო მოხსენებებით გამოვიდნენ აგრეთვე ბელორუსიის, ლატვიის, ლიტვის, პოლონეთის, შუა აზიის რესპუბლიკების წარმომადგენლები და სხვ.

როგორც მოხსენებებში, აგრეთვე კამათში გამოსულმა ამხანაგებმა დააყენეს მრავალი საყურადღებო საკითხი, რომლებსაც დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა მატერიალური კულტურის ძეგლების გამოვლინებისა და პროპაგანდის საქმეში, განსაკუთრებით ძეგლთა აღრიცხვისა და ნუსხის შედგენისათვის.

სემინარზე მართებულად დაისვა იმ ძეგლების მოვლა-დაცვის საკითხები, რომლებიც ტურისტულ მარშრუტებში არიან შესული და კულტურის სამინისტრო ანდა ძეგლთა დაცვის შესაბამისი ორგანიზაციები იცავენ. აღნიშნული ძეგლების ექსპლოატაციისათვის ტურისტთა ცენტრალურმა საბჭომ უნდა გაიღოს გარკვეული ნაწილი შემოსავლისა, რაც აღნიშნულ ძეგლებს მოხმარდება. ტურისტთა საბჭოს უნდა გაეწიოს დახმარება ახალ ტრასების გამოსავლინებად.

სემინარმა დიდი ყურადღება მიაქცია იმას, რომ საჭიროა ძეგლთა დაცვისა და პროპაგანდის საქმეში მოსახლეობის ფართო ფენების ჩაბმა და აგრეთვე მატერიალური კულტურის ძეგლების დაცვა-რესტავრაციის საქმეში მონაწილეობა მიიღოს მოსწავლე ახალგაზრდობამ. ამ მხრივ საკმაო ინტერესს იწვევდა რუსეთის წარმომადგენლის მ. ვ. სოკოლოვსკის მოხსენება თემაზე: „სრულიად რუსეთის საზოგადოების მუშაობის გამოცდილებიდან სტუდენტური რესტავრაციო რაზმების საქმიანობის შესახებ“ და ლიტვის სსრ წარმომადგენლის კ. ი. ჩაქაუსკაისის „საზოგადოების საქმიანობა მოსწავლეებთან“ და სხვა.

თათბირ-სემინარის საქმიანობაში აქტიურ მონაწილეობას იღებდა საქართველოს კულტურის ძეგლთა დაცვის საზოგადოების წარგზავნილი დელეგაცია: საქართველოს კულტურის ძეგლთა დაცვის საზოგადოების პრეზიდიუმის თავმჯდომარის მოადგილე ო. სანებლოძე (დელეგაციის ხელმძღვანელი), ირ. ზაქარიაშვილი, ი. ხაბაძე და ი. კალანდაძე. მათ მოსკოვში შეუერთდა ვ. ფაშულია.

თათბირ-სემინარზე ერთ-ერთ მთავარ მოხსენებად მოსმენილი იქნა ო. სანებლოძის მოხსენება საზოგადოების სავამომკვლევო მოღვა-



წიგნების შესახებ, რომელშიც მსმენელთა შორის დიდი კამათი გამოიწვია.

საქართველოს საზოგადოების მიერ მოწოდებულ გამოთქმას, რომელზეც უმთავრესად ჩვენს მიერ გამოცემული პაროდები იყო წარმოდგენილი, დამსწრეთა შორის ზედა, თუმცა ჩვენი გამოთქმა ღარიბი იყო სტუდენტებით სამკრძღ ნიშნებით და სხვ. ამ მხრივ შედარებით, უკეთესად გამოიყურებოდა ძველთა დაცვის უკრაინის საზოგადოება.

კამათში მონაწილეობა მიიღო საქართველოს კულტურის ძეგლთა დაცვის საზოგადოების აღმასდების საოლქო საბჭოს თავმჯდომარე მ. ვ. ფანელიძე, რომლის გამოსვლაც ძირითადად ტურისტული მარშრუტების მოწყობას ეხებოდა.

თათბირ-სემინარმა მიიღო ვრცელი დადგე-

ნილება, რომელშიც მნიშვნელოვანი როლი ჩვენი რესპუბლიკის ორგანიზაციის მხრივ იქონია.

სემინარის მონაწილეთათვის მოწოდებულია ქ. მოსკოვისა და მისი შემოგარენის (ანდრონიკის მონასტერი, კოლომენსკოე და სხვა) მატერიალური კულტურის ძეგლების ვაცნობის მიზნით. ექსკურსანტები დაწერილებით გაეცნენ მოსკოვის ძეგლების კედლის მხატვრობის რესტავრაციის შიმდინარეობას და მომავალ გეგმებს.

თათბირ-სემინარმა გარკვეული როლი შეასრულა მოკავშირე რესპუბლიკათა გამოცდილების გაზიარების საქმეში.

გადაწედა შემდეგი ანალოგიური ღონისძიება მოცეკვის უზბეკეთში.



ДРУЗЬЯ ПАМЯТНИКОВ КУЛЬТУРЫ № 29

СЕРИЯ «ПАМЯТНИКИ МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ»

АННОТАЦИИ:

С. БАРНАВЕЛИ,
доктор искусствоведения.

ЗНАКИ НА ПОРТРЕТНЫХ ГЕММАХ

Автор статьи исследует две портретные геммы из некрополя Армазисхеви. Проводя сравнение между ними, находит, что надпись геммы III в. н. э. очень схожа с

знаками, имеющимися на более поздней портретной гемме (IV в.), что свидетельствует о тождестве исходной композиции обеих гемм.

К. МАЧАБЕЛИ,
старший научный сотрудник
Института истории грузинского
искусства

СЕРЕБРЯНОЕ БЛЮДО ИЗ УРЕКИ

Статья посвящена одному из значительных памятников позднеантичной торевтики Грузии — серебряному орнаментированному блюду, найденному в южной части черноморского побережья Грузии, в местечке Уреки (Махарадзевский р-н), в составе богатого

погребального инвентаря. Большое плоское блюдо (диаметр — 42 см.) с широким отогнутым бортом своеобразно декорировано центральным медальоном с рельефной восьмилучевой звездой в обрамлении орнаментальной рамочки, а также оригинально про-

работанным широким горизонтальным бортиком. Отделенные желобками выпуклые лепестки, в каждом из которых вырезаны по две «запятые», создают нарядное ажурное обрамление блюда. Медальон и борт блюда позолочены.

Техника изготовления урекского блюда — литье с последующим вырезыванием орнамента в толще серебряного листа — типична для позднеантичной торевтики.

Блюда такого типа с таким же орнаментальным узором центрального медальона, известны из позднеримских находок в Вейдене

(Германия), в Майденхолле (Англия), в Дафни близ Антиохии (Сирия). Примечательно, что находки сделаны вне границ Римской империи. Блюдо из Уреки, относящееся, вероятно, к началу IV века н. э., дополняет группу торевтических памятников этого типа позднеантичного времени.

Прекрасно продуманная орнаментальная композиция блюда из Уреки, высокое мастерство и точность исполнения рельефного декора позволяют отнести его к лучшим торевтическим мастерским позднеантичной эпохи.

Н. АЛАДАШВИЛИ,
старший научный сотрудник
Института истории грузинского
искусства

РЕЛЬЕФ ЭДЗАНСКОЙ ЦЕРКВИ

В Цалка — древнем Эдзани — находится церковь раннефеодального времени, на западном фасаде которой, в тимпане входа, высечен рельеф «прославления Богоматери»; центральное изображение, восседающей на троне Богоматери с младенцем, фланкировано летящими ангелами. Сцена передается в типе композиции «Вознесения» и представляет редкую иконографическую редакцию, параллели к которой можно указать в восточно-христианском искусстве раннего периода (например,

рельеф церкви Зебед в Сирии VI в.).

Ближайшими аналогиями являются грузинские рельефы середины — второй половины VI в. (рельефы церквей Квемо-Болнисси и Тетри-Цкаро, стела из Хандиси); выполнение Эдзанского рельефа можно отнести к этому же времени. Эти произведения скульптуры составляют одну группу, для которой характерной является плоскостность решения и декоративно-линейная проработка поверхности.

Т. САКВАРЕЛИДЗЕ,
старший научный сотрудник
Института истории грузинского
искусства



ЦЕРКОВЬ СВ. ГЕОРГИЯ В СЕЛЕ ВАНИ

В статье представлен неизвестный до сегодняшнего дня памятник материальной культуры древней Грузии — церковь св. Георгия в селе Вани (Харагоульский, ныне Орджоникидзеvский район).

Церковь зального типа с северной пристройкой, построена, вероятно, в X—XI вв. Постройка носит след основательной реставрации (XVI). Памятник, кроме собственно архитектуры, интересен и в других отношениях. Он сохранил

позднюю роспись довольно высокого уровня исполнения, точно датируемую началом XVI века, образец грузинской чеканки не столь низкого качества — большой предалтарный крест, относящийся к той же эпохе, эпиграфический материал.

Нынешнее состояние памятника очень тяжелое, если во время не присмотреть за ним, то вскоре от него ничего не останется.

Е. ПРИВАЛОВА,
старший научный сотрудник
Института истории грузинского
искусства

РОСПИСЬ ЦЕРКВИ «СПАСА» СЕЛА МУРКМЕЛИ В УШГУЛИ (В СВАНЕТИИ)

Роспись церкви «Спаса» села Муркмели в Ушгули весьма своеобразна по своим иконографическим и стилистическим особенностям. В данной статье автор рассматривает сохранившиеся сцены — «Крещение», «Распятие» и «Вознесение», а также фрагменты «Сошествия в Ад», по своему расположению свидетельствующие, что здесь был дан неполный цикл двенадцатых празднеств. Иконография сцен следует восточно-христианским и каппадокийским традициям. Примечательно подчеркивание в сценах евхаристических моментов (просвира в клюве голу-

бя в сцене «Крещения», а также изображение вина и хлеба в сцене «Распятия»). Стилистически роспись, содержащая в себе как архаизирующие черты, так и тенденции к концу XI века, а также имеющая два живописных слоя, датируется серединой XI в. — рубежом XI—XII вв. Значение датировки памятника для нас заключается и в том, что она дает возможность определить время построения светских построек Ушгули, кладка стен которых полностью совпадает с двумя разными строительными слоями церкви «Спаса».

ФРАГМЕНТ ШЕЛКОВОЙ ТКАНИ ИЗ ВЕРХНЕЙ СВАНЕТИИ

В Верхней Сванетии, в Парском сельсовете, в церкви св. Георгия селения Сюпи, сохранился интересный фрагмент шелковой ткани с изображением грифона в медальоне и растительного орнамента, исполненных желтым цветом на интенсивном синем фоне. Этой тканью была обита обратная сторона большого преддверного креста, украшенного по лицевой стороне чеканными пластинками с изображением.

Художественно-стилистический анализ изображений ткани и сравнение их с параллельным материалом, среди которого наибольшую близость обнаруживает Тавризская ткань XII в., хранящаяся в Берлинском музее и стукковая облицовка конца XI в. мечети в Мас-

кане (на месте старого Балиса), дали возможность датировать сванский фрагмент ткани XI—XII вв., а местом ее изготовления считать возможным Месопотамию.

Высокие художественные и технические достоинства ткани позволяют считать ее продуктом царских мастерских. Подобные богатые ткани являлись обычно достоянием правителей и их приближенных.

Среди сравнительно небольшого числа сохранившихся средневековых тканей, фрагмент ткани из Сванетии приобретает большую художественную ценность и, наряду с другими примерами, свидетельствует об оживленных торговых связях средневековой Грузии с восточными странами.

В. МИРОТАДЗЕ

ГРУЗИНСКИЕ СТРОИТЕЛИ И ХУДОЖНИКИ XIX—XX ВВ.

Автор статьи задался целью осмотреть и взять на учет памятники культуры, созданные в XIX и XX веках в Терჯოლском и Зестафонском районах Грузии, для того чтобы в сохранившихся еще надписях вычитать имена созда-

телей церквей — строителей и художников стеновых росписей.

Из 108 церквей, осмотренных автором, надписи он обнаружил только на 28. Статья рассказывает о наиболее значительных из них.



საქართველოს
მეცნიერებათა
აკადემია

Р. ГВЕРДЦИТЕЛИ,
архитектор, заслуженный деятель
искусств

НЕКОТОРЫЕ СООБРАЖЕНИЯ ОТНОСИТЕЛЬНО МЕТОДИКИ ИССЛЕДОВАНИЯ АРХИТЕКТУРНО-АРХЕОЛОГИЧЕСКИХ ПАМЯТНИКОВ

Автор статьи считает, что проводить археологические раскопки на памятниках архитектуры, можно лишь после того, как будут закончены ремонтно-восстановительные работы.

Дело в том, что для восстановления памятника огромное значение имеет каждый камень, упавший с его стен, так как по тому, как он упал, как и где лежит на земле, можно определить его первоначальное местонахождение и, таким образом, произвести пра-

вильную реставрацию памятника. Вынесенные же с территории памятника или даже только сдвинутые с места, на которое они упали, камни невозможно бывает опознать. Это страшно обедняет, часто, совершенно уникальные по своему значению постройки.

Только после установки упавших камней на свои места, на освободившейся территории можно начинать археологические раскопки.

Т. ГЕРСАМИЯ,
архитектор

К ВОПРОСУ О МЕТОДИКЕ ИСТОРИКО-АРХИТЕКТУРНОЙ ИНВЕНТАРИЗАЦИИ ЗДАНИЙ СТАРОЙ ПОСТРОЙКИ

Реконструкция старых районов городов — одна из важнейших проблем современного градостроительства. Для Тбилиси эта проблема стала актуальной в связи с перспективным перемещением части нового строительства в старые, центральные районы города.

Статья посвящена вопросу проведения историко-архитектурной инвентаризации, целью которой является определение исторической и архитектурно-художественной ценности зданий старой постройки города.

ПРОГРЕССИВНЫЙ МЕТОД ОБМЕРА

Составление чертежей фасадов и планов шедевров архитектуры или памятников археологии до XIX века выполнялось натурными обмерами с помощью измерительных инструментов — рулеток, шестов и т. д. и зарисовками архитекторов или художников. Эта работа большей частью связана со значительными трудностями и, наряду с ощутительными материальными расходами, в ряде случаев сопряжена с опасностью для жизни исполнителей обмеров — работ с лесов, временных подмостей, подвесных люлек и т. д.

Обмер орнаментов сюжетных фигурных рельефов и других архитектурно-художественных деталей, расположенных в труднодоступных местах, как правило, был сильно искажен или полностью невозможен.

Опыт работы показал, что применение методов фототопографии для обмера сооружений по сравнению с обычными методами создает значительное сокращение всех материальных затрат, в особенности, времени, увеличивает точность и обеспечивает полнейшую безопасность для исполнителей.

Первые опыты применения фотографического изображения для построения чертежей фасадов и планов сооружений были произведены Эмэ Лосседа, который считается изобретателем метода фотограмметрии. Он теоретически, инструментально и практически разработал способ фотограмметрических засечек. В 1851—1859 го-

дах ему впервые удалось получить чертежи по фотоснимкам с архитектурного произведения. Еще в прошлом веке фотографии были признаны единственными достоверными иллюстрациями в трудах исследователей памятников архитектуры и археологии, а фотограмметрия наиболее точным методом для их обмера.

В начале текущего века проф. К. Пульфрих ввел в фотограмметрию принцип стереоскопического зрения и создал стереофотограмметрический метод. В полевых условиях так же, как и в предыдущем методе, для фотографирования обмеряемого сооружения применяется фототеодолит. Метод стереофототеодолитной съемки, так же, как и фотограмметрический, базируется на методе прямой засечки.

С 1901 г. полевые материалы стереофототеодолитной съемки обрабатывались графо-аналитическим способом с использованием стереокомпаратора, изобретенного проф. К. Пульфрихом. С 1908 г., после введения Э. Орелем графомеханического способа обработки стереопар на изобретенном им инструменте — стереофотографе, этот метод получил особенно широкое применение в науке и технике.

В ряде городов нашего Союза, при изучении памятников старины, шедевров архитектуры, для восстановительно-реставрационных работ или других инженерных целей ведущим методом обмерных работ считается стереофотограмметрический метод.

Особо важное значение этот метод получил в связи с организацией корпусов памятников культуры в СССР. У нас, в Грузинской ССР, впервые стереофотогеодезитным методом обмерено в 1964—1969 гг. около полутора десятка несложных фасадов жилых домов крепостного типа в селе Шатили, расположенных над скальным обрывом и этим методом составлено два заданных фасада села Шатили в целом. Кроме того, с 1958 по 1970 гг. обмерено несколько сооружений в г. Тбилиси и на Черноморском побережье Грузии.

В приведенной таблице указаны наименьшие размеры изображаемых на стереопаре элементов обмеряемого объекта, например, орнамента и его деталей.

В статье приводятся исторические данные развития и применения фотограмметрии и стерео-

фотограмметрии для обмера сооружений, понятие об этих методах, а также преимущества их перед другими применяющимися методами.

Методом стереофотограмметрии легко можно выполнить обмеры произведений архитектуры со сложным архитектурно-художественным оформлением фасадов, насыщенных богатой орнаментикой, как например, Никорцинда 1010—1014 гг., Свети-Цховели 1010—1029 гг., Самтависи 1030 г. и подобные им шедевры архитектуры.

С помощью передового и прогрессивного метода стереофотогеодезитной съемки можно создать стереоархив уникальных сооружений республики, по материалам которой можно восстановить любое заснятое здание в случае его случайного разрушения.

Р. ГВЕРДЦИТЕЛИ,

архитектор, заслуженный деятель искусств

НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ ПО ПРОЕКТУ ЧАСТИЧНОЙ РЕСТАВРАЦИИ ТИАНЕТСКОГО СИОНИ

Автор статьи рассматривает проект частичной реставрации Тианетского сиони, опубликованный в 18 номере нашего сборника (автор проекта заслуженный деятель искусств Л. Химшиашвили).

По проекту все три нефа базилики, на основании остатков древнего карниза восточного фасада, перекрыты общей двускатной кровлей, несмотря на то, что карниз этот, сохранившийся лишь в пределах среднего нефа, не может служить серьезным основанием для восстановления кровли центрального нефа.

Этот древний карниз позволяет устройство как двускатной, так и четырехскатной кровли.

Для решения вопроса формы кровли Тианетской базилики и, следовательно, определения высоты ее главного нефа, единственным методологически правильным путем было бы привлечение фактических данных по грузинским базиликам раннефеодальной эпохи. В проекте этого не сделано. Рассмотрение же этого весьма богатого материала показывает, что двускатную кровлю имеет только Болнисская базилика, структура внутреннего пространства которой, со-



вершено отлична от структуры Тианетского сиони. Все же остальные грузинские базилики V—X вв. имеют, как правило, четырехскатную кровлю, благодаря которой центральный неф получает необходимую высоту.

Восстановленный с двускатной кровлей Тианетский сиони не имеет среди базилик своего времени ни одной параллели, тогда как с четырехскатной кровлей он представляет собой типичное явление среди базилик эпохи раннего феодализма, естественно, примыкая к группе базилик с низкой абсидой, таких как Кацаретис самаба, Урбниси, Анчисхати, Ахметис гвтаеба, Куми, Санагире (см. таблицу в грузинском тексте).

В проекте не согласованы также содержание пояснительной записки и сам чертеж. В тексте прямо указывается на то, что из-за отсутствия фактических данных, приходится довольствоваться частичной реставрацией, на чертеже же дано полное восстановление всех утраченных частей памят-

ника, но только рассечен на две. Но ведь для восстановления симметричной формы частей здания, совершенно достаточно восстановить одну из ее половин! В данном случае понятия часть и половина не тождественны.

Полное восстановление этого памятника было бы оправдано лишь в том случае, если бы восстановленная кровля надежно защитила бы его от разрушения. Рассеченные же надвое, повисшие в воздухе, и поэтому лишенные смысла и логики каменные конструкции служить памятнику защитой не могут. У посетителей же музея они создадут ложное представление о характере древней архитектуры Грузии.

Поэтому, ввиду отсутствия данных, необходимых, для хотя бы частичного восстановления Тианетского сиони, правильнее было бы оставить этот памятник в том виде, в каком он дошел до наших дней, и был затем перенесен в музей, проведя соответствующие консервационные работы.

Т. САНИКИДЗЕ,

старший научный сотрудник
Института истории грузинского
искусства

П Е К Р А Ш Е Н И

В статье рассказывается об одном недавно выявленном архитектурном памятнике, находящемся в Тао-Кларджети (Турция), на юго-западном берегу Чилдырского озера (оз. Палакацио).

Статья написана на основании публикации французских исследователей М. и Н. Тьерри, напечатанной в журнале «Беги Картлиса» (том XXVI, Париж, 1969, стр. 93—101). В публикации даны под-

робное описание сооружения, графические и фото-иллюстрации.

Пекрашени представляет собой зальную церковь с южной пристройкой, имеет интересные орнаментальные украшения.

М. и Н. Тьерри датируют постройку первой половиной XI века. Однако стилистические черты памятника и параллельный материал указывают на более раннее время возведения сооружения. Церковь Пекрашени является постройкой конца X века.

ИСТОРИЧЕСКИЕ ПАМЯТНИКИ И СОВРЕМЕННОЕ ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВО

Этой важной проблеме был посвящен очередной пленум Всесоюзного научно-методического совета по охране памятников культуры Министерства культуры СССР, в работе принимали участие и представители нашей рес-

публики.

Пленум состоялся в Москве 23—25 декабря 1971 года.

В опубликованном кратком отчете о работе пленума автор дает некоторые свои соображения по данному вопросу.

И. ЗАКАРИАШВИЛИ,
ученый секретарь Президиума
Грузинского общества охраны
памятников культуры.

НА МОСКОВСКОМ СОВЕЩАНИИ-СЕМИНАРЕ

25—27 января 1972 года в Москве был проведен всесоюзный совещание-семинар, созданный Научно-методическим советом мини-

стерства культуры и республиканским советом РСФСР по охране памятников. В статье дан отчет о семинаре.

ს ა რ ა ნ ე ჯ ი

კულტურის ძეგლთა დაცვას შეუწელებელი უწრადღებია 5
 Больше внимания охране памятников культуры!
 სარა ბარნაველი — ნიშნები პორტრეტულ გემებზე 8
 С. Барнавели — Знаки на портретных геммах
 კიტი მანაბელი — ვერცხლის ლანგარი ურეკიდან 11
 К. Мачабели — Серебряное блюдо из Уреки
 ნათელა ალადაშვილი — ეძანის ეკლესიის რელიეფი 17
 Н. Аладашвили — Рельеф Эдзанской церкви
 თეიმურაზ საუვარელიძე — ვანის წმინდა გიორგის ეკლესია 25
 Т. Сакварелидзе — Церковь св. Георгия в селе Вани
 ეკატერინე პრივალოვა — მურუმელის „მაცხვარის“ მოხატულობა უშგულში 31
 Е. Привалова — Роспись церкви «Спаса» села Муркмели в Ушгули
 მზისთვალა კეცხოველი — აბრეშუმის ქსოვილის ფრაგმენტი ზემო სვანეთიდან 41
 М. Кецохели — Фрагмент шелковой ткани из Верхней Сванетии
 ვაჟა მირიკაძე — XIX-XX სს. ქართველი მშენებლები და მხატვრები 46
 В. Миротадзе — Грузинские строители и художники XIX—XX вв.

ქაზლთა მეცნიერული დაცვა-აღდგენის პრაქტიკა

ПРАКТИКА НАУЧНОЙ ОХРАНЫ-ВОССТАНОВЛЕНИЯ
ПАМЯТНИКОВ

რუსუდან გვერდწითელი — ზოგიერთ მეთოდური მოსაზრება ძველი
 ნასოფლარებისა და საცხოვრებელი არქიტექტურის არქეოლოგიური
 გამოვლენისა და მათი დაცვის შესახებ 49
 Р. Гвердцители — Некоторые соображения относительно методики ис-
 следования архитектурно-археологических памятников
 თამაზ გერსამია — ძველი განაშენიანების ისტორიულ-არქიტექტურული
 ინვენტარიზაციის მეთოდის საკითხისათვის 52
 Т. Герсалия — К вопросу о методике историко-архитектурной инвен-
 таризации зданий старой постройки
 როსტისლავ გერასიმოვი — აზოვის პროგრესული მეთოდი 56
 Р. Герасимов — Прогрессивный метод обмера
 რუსუდან გვერდწითელი — რამდენიმე შენიშვნა თიანეთის სიონის
 აღდგენა-გამაგრების პროექტის შესახებ 65
 Р. Гвердцители — Несколько замечаний по проекту частичной рестав-
 рации Тианетского Сиона

ქართული კულტურის ქაზლები საზღვარგარეთ

ПАМЯТНИКИ ГРУЗИНСКОЙ КУЛЬТУРЫ ЗА ГРАНИЦЕЙ

თანაზ სანიკიძე — ფეკრანში 71
 Т. Саникидзе — Пекрашени

ქ რ ე ნ ი კ ა

Х Р О Н И К А

თანაზ სანიკიძე — ისტორიული ძეგლები და თანამედროვე ქალაქ-
 მშენებლობა 80
 Т. Саникидзе — Исторические памятники и современное градострои-
 тельство
 ირაკლი ზაქარიაშვილი — მოსკოვის თათბირ-სემინარზე 82
 И. Закариашвили — На Московском совещания-семинаре

Редактор серии — ОТАР ТАКТАКИШВИЛИ

Редактор номера — ВАХТАНГ БЕРИДZE

სერიის რედაქტორი — ოთარ თაკთაქიშვილი

რედაქტორი — ვახტანგ ბერიძე

ГРУЗИНСКОЕ ОБЩЕСТВО ОХРАНЫ ПАМЯТНИКОВ КУЛЬТУРЫ

Серия: «Памятники материальной культуры»

Выходит на общественных началах

«ДЗЕГЛИС МЕГОБარი»
(Друзья памятников культуры)

Сборник двадцать девятый
(На грузинском языке)

გამომცემლობის რედაქტორი: ლამარა თურმანიძე

გადაეცა წარმოებას 25/III-1972 წ., ხელმოწერილია დასაბეჭდად 28/VI-1972 წ.

ფიზიკურ ფორმათა რაოდ. 6. საად. საგამომ. თაბ. 6,85.

ანაწიების ზომა 7×11,5 ქალაქის ზომა 70×108¹/₁₆

ფასი 72 კაპ.
Цена 72 коп.

რედაქციის მისამართი: ძეგინსკის ქ. 19, ტელ. 99-84-47

ტიტულის მეორე გვერდზე — უშვული. მაცხვარი სოფ. შერემელში.

„ქვარცმის“ კომპოზიცია დას. კედელზე.

გარეკანზე — უშვული. მაცხვარი სოფ. შერემელში
ფრაგმენტი „ქვარცმის“ კომპოზიციიდან დას. კედელზე.
(ფრესკის პირები შესრულებულია ე. პრევალოვის მიერ).

საქართველოს კ ც-ის გამომცემლობის სტამბა. თბილისი, ლენინის ქ. № 14.
Типография Издательства ЦК КП Грузии. Тбилиси, ул. Ленина, 14.

