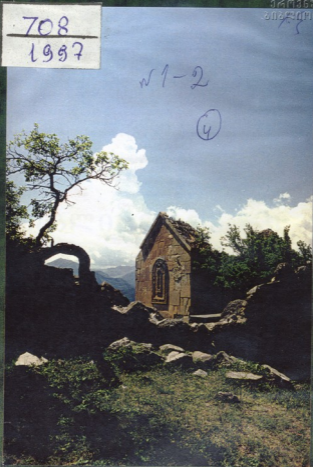


708
1997

ნ 1-2

(4)



მეგობარი

თბილისი

მთავარი რედაქტორი

ირაკლი ციციშვილი

სარედაქციო კოლეგია:

ანდრია აფაქიძე
შიაია ასანიძე (მთავარი რედაქტორის მოადგილე)
ნოდარ ბახტაძე
ვახტანგ ბერიძე
პარმენ ზაქარაია
მარიამ ლორთქიფანიძე
ლევან მატარაძე
თამაზ ნათიძე
გივი პაპალაშვილი
ჯულიეტა რუხაძე

ჟურნალი დაარსდა 1964 წელს

გარეკანზე - საორბისის ეკლესია, 1152 წ.
ფოტო ნ. ვანიშვილის

ინგლისური ტექსტი მოამზადა მარინე ყენიამ
დააკაბადონა თეიმურაზ დვეიშვილმა

რედაქციის მისამართი:

თბილისი, შავთელის ქ. 5/7
ტელ.: 98 87 94
93 36 18



საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა დაცვის საზოგადოება
Georgian society for protection of historical and cultural Monuments

კვების მემობარდი

№1 (96)

სამეცნიერო-პოპულარული ჟურნალი
ჟურნალი გამოდის საზოგადოებრივ საწყისებზე

1997 წელი



21003

საქართველოს რესპუბლიკის პარლამენტის განათლების, მეცნიერებისა და კულტურის კომიტეტმა (კომიტეტის თავმჯდომარე პატრიკ რომან მიმინოშვილი) მეცნიერ-საეტიმოლოგთა საკონსულტაციო საბჭოს ძალებით დაამუშავა კანონთა პაკეტი ისტორიულ-კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის შესახებ, კერძოდ: „კანონი კულტურის უძრავი ძეგლების დაცვის შესახებ“, „კანონი კულტურის მოძრავი ფასეულობათა დაცვის შესახებ“, „კანონი საქართველოდან კულტურის ფასეულობათა გატანისა და შეზღუდვის შესახებ“. ამ კანონების დამუშავებას წინ უძღოდა პარლამენტის კომიტეტის მიერ მოპოვებული მრავალი ქვეყნის ანალოგიური კანონების ანალიზი, რამაც საშუალება მოგვცა გავვეთვალიწინებინა ამ ქვეყნების გამოცდილება ძველთა დაცვის სფეროში.

ცნობილია, რომ იუნესკო თავისი დაარსების დღიდან მოღვაწეობს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის საქმეში. ბოლო პერიოდში ნატარებულმა სამუშაოებმა გვიჩვენა, რომ სხვადასხვა ქვეყნებში მოქმედი ეროვნული კანონები და დებულებები ნაკლებად ან ცნობილი საზღვარგარეთ. ამიტომ იუნესკომ უკვე გამოისცა ორი ტომი, რომელიც შეიცავს ამონაწერებს კანონმდებლობებიდან, რომელიც ძალაშია 45 წევრ სახელმწიფოში. კულტურის მოძრავი და უძრავი ძეგლების დაცვის კანონმდებლობის ტექსტების გამოცემა ხორციელდება ბუკლეტების სერიების სახით. ყოველი მათგანი წარმოადგენს ერთ-ერთი ქვეყნის კანონებსა და წესდებებს.

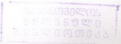
ჩვენ მიზანშეწონილად ჩავთვალეთ, რომ ცივილიზებული ქვეყნების გამოცდილება კულტურის ძეგლთა დაცვაში ცნობილი გამხდარიყო ფართო საზოგადოებისათვის და ჟურნალში თანდათანობით გამოვაქვეყნებთ არსებულ მასალას, სადაც განხილულია, როგორ იცავენ კულტურის ძეგლებს მოწინავე ქვეყნებში. ამ პუბლიკაციებს ვიწყებთ ბუკლეტით - "როგორ იცავენ და უფროსხილდებიან ბრიტანეთის ისტორიულ ძეგლებს თანამედროვეობისა და მომავალი თაობებისათვის".

შესავალი

ბრიტანეთში ათასობით ისტორიული ადგილი და ძეგლი არსებობს. ისინი ისტორიის ექვს ათასწლეულს მოიცავს და ღრუბლებს ადამიანთა ინტერესსა და აღფრთოვანებას. წინამდებარე ბუკლეტი მოკლედ აღწერს ბრიტანეთის ისტორიულ ძეგლებს და გადმოგვცემს მათი დაცვისა და კონსერვაციის ზოგიერთ ხერხს.

ბრიტანეთის ისტორიული ადგილები და ძეგლები

მთელს ბრიტანეთში შემორჩენილია ადამიანთა დასახლების ექვსი ათასწლეუანი რელიქვიები, ხშირად ფენების სახით, რომლებიც წარმოადგენს საუკუნეების მანძილზე აშენებულ და მათზე ხელახლა დაშენებულ ნაგებობებს. ზოგიერთი უდიდესი ძეგლი მთელს მსოფლიოშია ცნობილი, მაგალითად: სოუნსენჯი, ადრიანეს კედელი, შუა საუკუნეების დიდი ციხე-სიმაგრეები და სააბატოები, XVIII საუკუნის დიდი სასახლეები, ინდუსტრიული რევოლუციის მემკვიდრე-ხიდეები და ვიადუკები. მათი უძრაველობა მიწაშია ჩაფლული ან ბუნდოვნად მოჩანს მის ზედაპირზე.



ინგლისში, წარსულში გარკვეული წვლილისა და ღირებულების მქონე არქეოლოგიური მნიშვნელობის მქონე ადგილი. ჯონ ობრის გამოკვლევების შემდეგ სოუნსენჯსა და აუბურში XVII ს-ის შუა ხანებში, არქეოლოგები იყენებენ მის მონაცემებს ისტორიის ინტერპრეტაციისათვის. ობრის მუშაობამ და XVIII საუკუნეში უილიამ სტაკელის არქეოლოგიურმა გამოკვლევებმა სათავე დაუდო დაწერილებითი არქეოლოგიური შესწავლის ბრიტანულ ტრადიციას. შედარებით ახლო წარსულში, ზემოდან გადაღებულმა ფოტოსურათებმა გამოავლინა ბევრი ადრე არარეგისტრირებული ძეგლი და გააუმჯობესა გათხრების მეთოდი. არქეოლოგიურმა ანალიზმა საფუძველი ჩაუყარა უფრო ზუსტი ისტორიის შექმნას. მაგალითად: შესაძლებელი გახდა ზუსტი თარიღის დადგენა, აგრეთვე ჩვენი შორეული წინაპრების კვებისა და ჯანმრთელობის მდგომარეობის შესწავლა იმ თვლებიდან და ძვლების საფუძველზე, რომლებიც აღმოჩნდა არქეოლოგიური გათხრებისას.

უკანასკნელ ხანს არქეოლოგიურ გამოკვლევებში ჩანს ხელახალი განითარებისა და წინსვლის სურათი, უნდა აღინიშნოს, რომ საუკუნეების მანძილზე ისინი დაფარული იყო უფრო გვიანდელი ნაგებობებით და ახლა, ხშირ შემთხვევაში, ამ ნაგებობათა ნგრევის გამო, არქეოლოგიის ძეგლები დაუცველი რჩება და ახალ კონსტრუქციებით დაფარვისა და მოლიანად განადგურების საფრთხე ემუქრება. დაგვემეის სისტემა ეროვნული მნიშვნელობის მქონე არქეოლოგიურ ნანგრევებს იცავს იმ შემთხვევაში, თუ არსებობს შენახვის გარანტია. ამავე დროს იქ, სადაც ადგილი აქვს ხელახალ მშენებლობებს, მუშაობენ პიროვნებები, რომლებიც აელენენ ძეგლის სხვადასხვა შრეებს. ამჟამად ბრიტანეთს აქვს მთავრობის მიერ შემუშავებული, კარგად მოქმედი სისტემა, რითაც წვლილი შეაქვს იმ მაღალკვალიფიკაციურ ღონეზე წარმოებულ გამოკვლევებში, რომლებსაც "დამცაი" არქეოლოგიის სპეციალისტები აწარმოებენ.

ბოლო წლების საინტერესო არქეოლოგიურ აღმოჩენებს შორის უნდა დაეასახელოთ ლონდონში საუდგორისა და როუზ-თეატრის ნანგრევები, სადაც უილიამ შექსპირის თეატრალური დასი მართავდა სპექტაკლებს.

მდგრადი ნაგებობების შესწავლა

ამავე დროს, არქეოლოგიაში დიდი ყურადღება ეთმობა მდგრად ნაგებობებს. ამ შემთხვევაშიც მათ საგულდაგულო რეგისტრაციას, გამოკვლევასა და ანალიზს შეუძლია წარმოადგენა მოგვეცეს კონსტრუქციებზე, ნაგებობათა დანიშნულებასა და ამავე დროს აგრეთვე იმ საზოგადოებაზეც, რომელსაც ისინი ემსახურებოდნენ. ეს გარემოება განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია უძველესი ნაგებობებისათვის, რომლებიც მრავალი საუკუნეების წინ აღიმართა. რკინიგზების, არხებისა და სხვა ინდუსტრიული დანიშნულების მქონე ობიექტების არქეოლოგიასაც ასევე შესწევს უნარი საზოგადოების ცხოვრების მთელი ეტაპები გააშუქოს.

ისტორიული ნაგებობანი, როგორც ყველდღიური ცხოვრების ნაწილი

ასეა თუ ისე, ბრიტანეთში უმეტეს შემთხვევაში ისტორიული მემკვიდრეობა უზრუნველყოფს წარსულის დაახლოებას ჩვენს ყველდღიურ ცხოვრებასთან,



ისტორიული მნიშვნელობის მქონე ეკლესიებთან, რომელთა რიცხვი 14000-ს აღემატება. ყველას აქვს რაიმე შეხება, ასე მაგალითად ბრიტანეთში ბევრს აქვს ან მუშაობს იმ ნახევარი მილიონი სახლიდან ერთ-ერთში, რომელიც რეგისტრირებულია, აგრეთვე ისტორიულ ქალაქსა თუ სოფელში. მილიონობით ადამიანი ყოველდღიურად ნახულობს ისტორიულ სახლებს ან დიდ ტაძრებს სიამონების ან ვანათლების მისაღებად, ანდა ირჩევენ მალაზიებს ქალაქსა თუ სოფელში. ბრიტანელთა უმეტესობისათვის თუმცა ჰალატა და კესტმისტერის სასახლე წარმოადგენს დემოკრატიის განსახიერებას, რომელშიც ისინი ცხოვრობენ. მთავრობა მუშაობს უმეტეს შემთხვევაში ისეთ ღირებულ ისტორიულ ნაგებობებში, როგორცაა ამას წინათ უმაღლესი სტანდარტების დონეზე აღდგენილი, სავარაუდო საქმეთა სამინისტრო.

1991 წელს რეგისტრირებული იყო 63,7 მილიონი მნახველი, რომელიც ეწვია ისტორიულ ძეგლებს, აქედან 37% მადის ბრიტანეთის სრულწლოვან მოსახლეობაზე.

როგორ იცავს კანონი ისტორიულ მემკვიდრეობას

ვასულ საუკუნეში ბრიტანეთში შეიქმნა ისტორიული მემკვიდრეობის ლეგალური დაცვის კარგად დამუშავებული სისტემა. მიწის გვემაზომიერად გამოყენების კანონის პარალელურად, რომელიც არეგულირებს მთელ შემდგომ განვითარებას, ისინი როდესაც იხილება განვითარების ახალი წინადადებები, ლეგალური დაგეგმარების სპეციალისტებს წარმოდგენას უქმნიან ნაგებობათა მხატვრულ ღირსებებზე, არქიტექტურულ და ისტორიულ მნიშვნელობაზე. მთავრობებმა, ზედიზედ გააძლიერეს და დააფინანსეს კანონმდებლობა, რითაც განამტკიცეს ზრუნვა, რათა უახლოვდნენ არ დაზიანდეს და დაინგრეს ნაგებობები. ამით იცისრეს ვალდებულება ვიდრე ამის საშუალება არსებობს, მოახდინონ ყველა საჭირო გადაკეთება და შემდგომი გამოყენება.

ისტორიული მემკვიდრეობის განსაკუთრებული ლეგალური დაცვა სამ კატეგორიად იყოფა. იგი მოიცავს ძველ ძეგლებს, ისტორიულ ნაგებობებსა და საკონსერვაციო არეალს. ცალკეულ შემთხვევაში შესაძლებელია გაეწიოს დახმარება სარემონტო და სარესტავრაციო სამუშაოების ჩასატარებლად.

უძველესი ძეგლები

მეცხრამეტე საუკუნეში გაიზარდა მოთხოვნილება მიღებულიყო ლეგალური ზომები, რათა თაიდან ავეცილებინა უძველესი ნაგებობებისა და ქალაქების ნგრევა. დროთა განმავლობაში ღონისძიებამ სასარგებლო შედეგი გამოიღო. შემოღებული იქნა კანონიერი ჯარიმები იმ ადამიანებისათვის, რომლებიც ნებართვის გარეშე ატარებენ ამა თუ იმ სამუშაოს, დასაშვებია საკმაოდ დიდი ოდენობის ჯარიმებიც. დღესდღეობით, 15 500-ზე მეტი ძეგლია შეტანილი კატალოგში ინგლისსა და უელსში, 5500-ზე მეტი შოტლანდიაში, 100-ზე მეტი ჩრდილო ირლანდიაში. ამუშავებულია პროგრამები, რომლებიც ითვალისწინებს შემგომში ამ მონაცემთა გაზრდას ისე რომ საერთო ოდენობამ მიალწიოს 80000-ს.

აღწერილ ძეგლებში შედის: ქვის ხანის ძეგლები და პრეისტორიული დაკრძალვის ადგილები, რომაული ციხე-სიმაგრეები, ქალაქები, შუა საუკუნეების ნანგრევები. ისინი მერყეობენ დროის თვალსაზრისით, დერაშირის პალეოლითური გამოქვაბულებიდან მეორე მსოფლიო ომის დროინდელი ტყვიების ყუთებამდე.

ისტორიული ნაგებობების დაცვის პროცესი გულისხმობს ნაგებობებს, რომლებიც ექსპლუატაციაში იმყოფება და ნუსხაშია შეტანილი. მთავრობა უფლებამოსილია დაიცავს ნაგებობები, რომლებიც წარმოადგენს გარკვეულ არქიტექტურულ თუ ისტორიულ ინტერესს და რეგისტრირებულია. თუ ნაგებობა ნუსხაშია შეტანილი, ის არ შეიძლება იყოს დანგრეული, გადაკეთებული ან ისე გაფართოებული, რომ ეს აისახოს ნაგებობის ხასიათზე. ყველაფერი უნდა განხორციელდეს მხოლოდ სპეციალური ნებართვის მიღების შემდეგ. შემოღებულია ჯარიმები იმ ადამიანების მიმართ, რომლებიც უნებართვით ჩაატარებენ სამუშაოებს.

1980 წელს მთავრობამ მიიღო ისტორიულ ნაგებობათა ნუსხა, რომელიც 1947 წლიდან ინახებოდა. აღმოჩნდა, რომ ნუსხაში შეტანილ ნაგებობათა რიცხვი თანდათან იზრდებოდა. ინგლისში და უელსში ამჟამად დაახლოებით 500000 ნაგებობაა რეგისტრირებული. თითქმის 40000 შოტლანდიაში და 8000 ჩრდილოეთ ირლანდიაში. ამათგან დაახლოებით 1,5% ექვემდებარება დაცვის უმაღლესს კატეგორიას, 4% კი შემდეგ კატეგორიას. ორივე კატეგორიის ნაგებობათა მიმართ ჩასატარებელ სამუშაოებს აკონტროლებს ცენტრალური ბელისუფლება, დანარჩენ 95% კი ზედამხედველობას უწევს ადგილობრივი მმართველობა.

ერთი სიტყვით, რაც უფრო ძველი და იშვიათია ნაგებობა, მისი ნუსხაში მოხვედრის უფრო დიდი შანსი არსებობს. ნებისმიერი შენობა, რომელიც 1700 წლამდეა დათარიღებული და რომელსაც ჯერ კიდევ შენარჩუნებული აქვს პირვანდელი სახე სიაში იქნება შეტანილი. ასევე ნუსხაში მოხვდება 1840 წლამდე დათარიღებულ ნაგებობათა უმეტესობაც. 1840 წლის შემდგომ აშენებულ ნაგებობებზე კი ტარდება სერიოზული შერჩევითი სამუშაოები. იგივე ითქმის XX საუკუნის ნაგებობათა მიმართაც. ის ადამიანები, რომლებიც კასუხისმგებელი არიან შერჩევასა და ნუსხების შედგენაზე, ძალიან დიდ ყურადღებას აქცევენ შენობათა არქიტექტურულ მხარეს. 1945 წლიდან მოყოლებული, მხოლოდ შენობათა მცირე ნაწილი შევიდა ნუსხაში, მაგალითად ლონდონის სამეფო სადღესასწაულო დარბაზი.

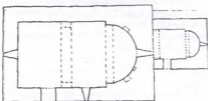
ბოლო წლებში ინგლისში ისტორიულ ნაგებობათა მსგავსად ისტორიული ბაღების რეგისტრაციას მოჰქიდავს ხელი, თუმცა ბაღების რეგისტრირება არ იძლევა კანონიერი დაცვის ისეთივე შესაძლებლობას, როგორსაც კანონით დაცული ნაგებობანი. თითქმის 1200 პარკი და ბაღია შეტანილი სიაში. მათი უმეტესობა კი წარმოადგენს ისტორიულ ნაგებობათა გარემოცვას. ჩრდილოეთ ირლანდიაში ისტორიულ ბაღების ნუსხა შეადგენს 500 ნაკვეთს, შოტლანდიაში კი ბაღებისა და ლანდშაფტების რაოდენობა 250-ია.

ყოველივე ეს იმ დიდი მზარდი ყურადღების ერთ-ერთი ასპექტთაგანია, რომელშიც მოქცეულია ისტორიული პარკები და ბაღები, რაც შემდგომში ძირულ რეკონსტრუქციაში გადაიზრდება ხოლმე, როგორც განხორციელდა ინგლისის სხვადასხვა რეგიონში.

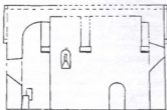
(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

წმ. გიორგის ეკლესია თორის ნაღარააზნის
ქოხალქსში

ისტორიული თორის, აწინდელი ბორჯომის რაიონის ზუროთმძღვერულ ძეგლთა შეცნიერული შესწავლა დაახლოებით ორმოცდაათი წლის წინ დაიწყო. პირველი, ვინც ამ რეგიონში არსებულ საკულტო ნაგებობას შეეხო თავის ნაშრომში, გაჩუბინაშვილი იყო. 1948 წელს გამოქვეყნებულმა მისმა წერილმა, ქვაბისხევის ეკლესიის შესახებ, დაუღო საფუძველი ბორჯომის ხეობის მატერიალურ კულტურის ძეგლთა შესწავლას, რომელიც დღესაც გრძელდება.



წმ. გიორგის ეკლესია
გეგმა



გრძივი განაკვეთი. ხედი სამხრეთით

გარდა საკულტო ნაგებობებისა, როგორც ცნობილია, ისტორიული თორი საერო არქიტექტურის ნიმუშებითაცაა მდიდარი. სამეცნიერო ლიტერატურაში მათ შესახებ ცნობა, პირველად ოცდაათიანი წლების ბოლოს ჩნდება. 1945 წელს კი ავაბაბიანი



აქვეყნებს ლიკანის მონასტერთან არსებულ „ქვის დარბაზის“ გვეგმასა და კრილს [1]. ნაგებობა მიაკუთვნეს მეგალითურ კულტურას და აგების თარიღად ფუნქციონირებს ეპოქის წინა პერიოდი ივარაუდეს. 1954 წელს კი მოუწო საეციალური კვნიტნიტისა და რევიონის ციკლოური ნაგებობათა შესასწავლად. გამოითქვა აზრი, რომ „ციკლოური“ ტექნიკით მშენებლობა ღრმა ტრადიციებზე იყო აღმოცენებული და ეს ტრადიცია საზოგადოების განვითარების ურცელ ეტაპს მოიცავდა [2]. ლ.რჩულიშვილის გამოკვლევაში, „ძველი ნასახლარები ბორჯომ-ბაკურიანის მიდამოებში“ რელიურ წარმოდგენას გვაძლევს ისტორიული თორის საერო ნაგებობათა მშენებლობის სპეციფიკაზე. ჩვენი განხილვის საგანს თორის ნადარბაზევის კომპლექსში მუშაული ეკლესია წარმოადგენს.

აღსანიშნავია, რომ „თორის ნადარბაზევი“ იგულისხმება არა ისტორიული თორი, არამედ დაბა თორი. როგორც ცნობილია, ისტორიული თორი სამი ძირითადი ნაწილისგან შედგებოდა: გუჯარეთი, შაეწყალა და ხეობა, ანუ მტკერის ორივე ნაპირი ტაძისკარიდან ღვირამდე. დაბა თორი მდ. შაეწყალას ხეობაში მდებარეობს. ეახუშტის მიხედვით: „სადგერს ზეით, დასაელთი, არს დაბა თორი, მას ზეით ციხის-ჯვარი და ციხე მისი შაე-წყალსა ზედა“ [3]. მკვლევართა აზრით, ციხისჯვარი და თორი მდ. შაეწყალას ხეობაში ძველთაგანვე პირველობდა. თორი ციხისჯვარის ჩრდილოეთით მდებარეობს. დებრძენიშვილის აზრით „ნადარბაზევი“ შესაძლოა ეახუშტისთან ნადარბაზის სახით იხსენიებოდეს [4].

დღეს თორის ნადარბაზევი მრავალწლიან უღრან ტყეშია ჩაძირული. უახლესი დასახლებული პუნქტი დაბა ანდეზიტია, რომლიდანაც იგი ოთხი-ხუთი კილომეტრითაა დაშორებული. ნადარბაზევის კომპლექსი რამდენიმე შენობისგან შედგება. მათში ოთახების რაოდენობა სამ-ოთხს არ აღემატება. მათგან ყველაზე დიდი მცირე ბორცვის ფერდზეა აგებული. იგი სხვა შენობათაგან არა მხოლოდ სათავსოთა რაოდენობითა და ზომით, არამედ ერთგვარი მონუმენტურობითაც გამოირჩევა. ამასთან მის გარშემო საშუალოდ ორმოცდაათი მეტრის მანძილზე ვალენის ნაშთებია შემორჩენილი. შენობა ოცამდე სათავისისაგან შეისდგება. ზუსტი რიცხვის დასახლება ძნელია, რადგანაც მშრალი წყობით ნაგები ეს გრანდიოზული შენობა საკმაოდ დაზიანებულია. დიდი ზომის სწორკუთხა ოთახების გარდა, ორი წრიულგეგმიანი სათავისიც არის. აღმოსავლეთით, ფერდობის მხარეს, სადგომების გარე კედელში დატანებულია ხარკელები, რაც გამოწკნისია და არცერთ სხვა შენობაში არ არის დაფიქსირებული. მთელი კომპლექსი მშრალადაა ნაგები დიდი ზომის უხეშად დამუშაებული ქვით. გადახურვის კვალი არსად არ შემორჩენილა, გარდა წრიულგეგმიანი სათავისისა, რომელზედაც დაახ. 3,5მ ცრუგუმბათია ამოყვანილი.

ამ შენობის ჩრდილოეთ-აღმოსავლეთით, სამასიოდ მეტრის მანძილზე, თლილი ქვითა და დუღაბით ნაგები დარბაზული ტაძის ეკლესია დგას. სწორედ ეს ეკლესია არის ამჟამად, ჩვენი განხილვის საგანი. ამასთან, აღსანიშნავია რომ მცირე ზომის ეკლესია-სამლოცველოები, ბორჯომ-ბაკურიანის სხვა ნასოფლარებშიც არსებობს. ერთ-ერთი მათგანი, ჩვენი განსახილველი ეკლესიის მახლობლად, ე.წ. „ფარსადანის დიდ მინდორზე“ არსებულ ნასოფლარშია. ასეთივე გვხვდება კოშკის-ღელეს ნასოფლარშიც.

ნაგებობამ დღემდე მეტ-ნაკლებად დაზიანებული სახით მოაღწია: ჩანგრეულია კამარა, სამხრეთის ფასადზე ჯერანგია ჩამოშლილი- მათ შორის-არქიტრავის ქვა და დასავლეთ ფასადზე სარკმლის თავსართი, რელიეფური გამოსახულებით. ეკლესია საკმაოდ დიდი ზომისაა. აღმოსავლეთის მხრიდან მას მცირე მინამუხი აქვს, რომლის



კონსტრუქცია ეკლესიის ანალოგიურია და შეიძლება ითქვას, რომ მის ასლს წარმოადგენს, შემცირებულ მასშტაბში. მიუხედავად ამისა, ურჩხულმანაშენი ეკლესიასთან ნაკერით არის დაკავშირებული, ჩვენი აზრით, კვლავ უკლებლეს თანამედროვეა, მითუმეტეს, რომ „ასეთი ზერზი საკმაოდ გაერცვლებული იყო შუა საუკუნეების საქართველოს ზოგიერთ რაიონში“ [2].



დასაველეთის ფასადი

ეკლესია ნაგებია ადგილობრივი, კულკანური წარმონაქმნის, ანდეზიტის ქვით. ამავე ქვითაა ნაშენი ნასახლარებიც. ნიშანდობლივია, რომ განსახილველი კომპლექსიდან ორიოდე კილომეტრის მოშორებით, ჩამონგრეული კლდოვანი ბორცვია, რომელიც, ჩვენი აზრით, მიტოვებულ კარიერს-ქვის სამტეხლოს უნდა წარმოადგენდეს. ნაგებობის საპირე წყობის ქვები სხვადასხვა ზომისაა. მიუხედავად ამისა, ოსტატი რივის დაცვას მაინც აზერზებს. სამზრეთისა და ჩრდილოეთის ფასადებზე წყობა 6-7 რივიანია, ხოლო აღმოსავლეთისა და დასაველეთის ფასადებზე კი 12 რივამდე აღწევს. ფასადზე რივს, ძირითადად მის თავსა და ბოლოში მოთავსებული დიდი ლოდოვანი ქვები ქმნიან. ცენტრისკენ კი მეტ-ნაკლებად მომცრო ზომის ქვებია მოთავსებული. ისინი უფრო მეტად არის დამუშავებული, მაგრამ მაინც არარეგულარული ფორმა აქვთ და ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს ისინი ერთმანეთზეა შორგებული. წყობის ამკვარი პრინციპი კი, ცოცხალ, დინამიურ ზედაპირს ქმნის. ამასთან აღსანიშნავია, რომ ქვის ზომა ქვემოდან ზემოთკენ მცირდება. მეხუთე რივში კი, კვადრებს სწორკუთხა ფორმა აქვს და შესაბამისად რივიც რეგულარულ სახეს იღებს. წყობაზე ყურადღების გამახვილება, მისი სპეციფიკური ხასიათით აიხსნება. ჩვენი აზრით, ეკლესიის წყობის პრინციპი იდენტურია მის გარშემო არსებული ნასახლარებისა, მიუხედავად იმისა რომ, როგორც ზემოთ ვთქვით, ეკლესია დულაბითაა ნაგები, ხოლო ნასახლარები კი ციკლოპური წყობით. პრინციპის იდენტურობა კი შემდეგში მდგომარეობს:



1. წყობის შემადგენელი ქვების ზომები ქვემოდან ზევით მცირდება;

2. კელესიის წყობის შემადგენელი ქვების უმეტესობა, დუღაბის მიუხედავად, ერთმანეთზეა მორგებული ისევე, როგორც ნასახლარებში. ამ უკანასკნელში კი, კედელს უხეშად დამუშავებული, ერთმანეთზე მორგებული, შეიძლება ითქვას, ერთმანეთში გაჭვდილი ქვები ქმნის. აქედან გამომდინარე, ქვის ზომათა ქვევიდან ზევით შემცირება ლოგიკურია.

როგორც ზემოთ ვთქვით, კელესია დარბაზული ტიპისაა. შიდა სივრცის ერთიანობასა და ცენტრულობას, გარკვეულ წილად, მისი კვადრატთან მიახლოებული ზომებიც (7x5,5) განაპირობებს. სივრცის ამგვარ აღქმას, აღმოსავლეთით საკურობველის სრული ნახევარწრიული, ამდენად ოდნავ შებრტყელებული, აფსიდის ფორმაც უხეშს ხაზს.



წყობის დეტალი.
დას. ფასადი

კამარის საბჯენი ცენტრალური თაღი, რომელიც ახლა ჩანგრეულია, ევრდნობოდა ჩრდილოეთისა და სამხრეთის კედლებზე მძლავრ, ძლიერად შვერილ, მარტივი თაროს ფორმის კონსოლებს. შედარებით მომცრო ზომისაა სატრიუმფო თაღისა და დასავლეთის კედელთან ამოყვანილი კამარის საბჯენ თაღთა კონსოლები. აღსანიშნავია, რომ კედლებთან შედარებით, კონსოლები და თაღები კარგად დამუშავებული ქვით არის ამოყვანილი. ამდენად, ისინი კედლის სიბრტვეზე მკაფიო კონსტრუქციულ აქცენტებს ქმნიან. ცენტრალური თაღის საბჯენი კონსოლები ზომის გარდა, დამუშავების თავისებურებითაც გამოირჩევა დანარჩენი ორი წვეილისაგან. მისი პროფილი სწორკუთხაა, ზოლო კონქის შემომსაზღვრელი და დასავლეთის კედელს მიბჯენილი თაღების კონსოლთა პროფილი კი წვეტილი. კონსოლების ამგვარი ფორმა თითქოს თაღების ოვალის მოხაზულობას ასრულებს და ორგანულად ერწყმის მათ. ამდენად, ცენტრალური კონსოლები თავისი ძლიერად შვერილი, ბრტყელი, სწორკუთხა ფორმით, ცენტრის დამაფიქსირებელ მძლავრ აქცენტებს წარმოადგენენ. კონსტრუქციულ ნაწილთა ამგვარი გადაწყვეტა, საფიქრებელია, გარკვეულ მხატვრულ მომენტთან უნდა იყოს დაკავშირებული.

ინტერიერში წყობის პრინციპი ანალოგიურია ფასადისა. ქვებს აქაც მეტ-ნაკლებად სწორკუთხა ფორმა აქვს მიღებული, აქაც ერთმანეთზეა თითქოს მორგებული. ქვის ზომა, ისევე როგორც ფასადზე, ქვევიდან ზევით მცირდება. განსხვავება მხოლოდ შედარებით მომცრო ზომის ქვებშია, რის შედეგადაც, რიგების რაოდენობა მატულობს. მათი რაოდენობა თერამეტია. ამასთან, არ შეიძლება არ



აღინიშნოს, ერთგვარი კონტრასტი, ამ თითქოს თავისუფლად ნაგებ კედლებსა და სუფთოდ გაილილ, დიდი ზომის კონსტრუქციულ ნაწილებთან. ამგვარი კონსტრუქციული ნაგებობას მკაცრ ფუნქციურ სახესა და ერთგვარ ბრუტალურ ჩასაბრუნებელ ხასიათს აქვს.

ინტერიერის სამი, აღმოსავლეთის, დასავლეთის და სამხრეთის კედლებში ვაჭრილი სარკმელი ანათობდა. სარკმელები საკმაოდ ვიწროა. მათი სივანე თხუთმეტ სანტიმეტრს არ აღემატება. მათი წირობლები ძალიან ღრმა და დამრეცია. აქედან ჩანს, რომ ინტერიერი საკმაოდ ბნელი უნდა ყოფილიყო.

ეკლესია ჯერის სამი გამოსახულებითაა შემკული. ერთ-ერთი მათგანი აფსიდის ცენტრში ედებოდა მდგარ, ტრაპეზის ქვაზეა გამოსახული. დიდი მოცულობის, მეტრის სიმაღლის ქვას, ტრაპეციის ფორმა აქვს. დაბალი რელიეფი ვრავიკული ხასიათისაა. ტრაპეზის ქვას ზედა კორიზონტალური წახნაგის გასწვრივ სამმაგი ლილევი მისდევს. ჯერის სამი მკლავი ტოლია. მუთხზე-ვერტიკალური, რომელსაც ბოლო ვაგანიერებული აქვს, დანარჩენ მკლავებზე სამჯერ უფრო ვრძელია. ჯვარი, ზემოდან ქვემოთ, დაახლოებით კორიზონტალური მკლავების გასწვრივ, ორმაგი ლილევის რკალითაა შემოსაზღვრული.

ჯერის მეორე გამოსახულება მოთავსებულია, ეკლესიის სამხრეთის კედელში ვაჭრილ ერთადერთი კარის არქიტრავის ქვაზე. ეს არის წრეხაზში ჩახაზული ტოლმკლავა ჯერის გამოსახულება. დიდი ზომის არქიტრავის ქვას (185x100) რელიეფი მთელ სიმაღლეზე ავსებს. ტრაპეზის ქვის მსგავსად რელიეფი აქაც დაბალი და ვრავიკული ხასიათისაა. ამასთან, აღსანიშნავია, გამოსახულების სწორი სუფთა ფორმები. ჯერის შემოსაზღვრული მედალიონი ორი სქელი და ვიწრო ლილევისაგან შედგება, რომელთაგან შექმნილ შიდა არეს მოლიანად ავსებს ჯერის გამოსახულება.

მესამე რელიეფი, რომელიც თორის ნადარბაზევის ეკლესიას ამკობდა, მოთავსებული იყო დასავლეთის ფასადზე და სარკმლის თავსართს წარმოადგენდა. დასავლეთის სარკმელს საკმაოდ სქელი და მასიური წარბი უნდა ჰქონოდა. ტოლმკლავა ჯვარს სქელი ლენტის მსგავსი რკალი შემოუყვებოდა, რომლის ბოლოებიც ჯერის მკლავის კუთხეებს ერწყმის.

ძველის აღმოსავლეთის ფასადი სრულიად მორთავია. ამ ვარემოებას გარკვეულად ხსნის ის, რომ ეკლესიას გზა სამხრეთ-დასავლეთიდან ე.ი. ნასახლარების მხრიდან ადგებოდა. ამასთან ეკლესიას ჩრდილო და აღმოსავლეთის მხრიდან მდ. შაწყალას ხევი შემოუყვება. ამგვარი გეოგრაფიული მდებარეობა განაპირობებს არა მხოლოდ გზის, არამედ მთელი კომპლექსის ერთი მიმართულებით განვითარებას- სამხრეთ-დასავლეთიდან, ჩრდილო-აღმოსავლეთისაკენ. ამასთან ეკლესიას აღმოსავლეთის ფასადზე მცირე ზომის სამლოცველო აქვს მიშენებული. ტაძრის ჩრდილო და დასავლეთის ფასადებს რამოდენიმე მეტრის მოშორებით ნაგებობათა ნაშთები აკრავს. თუ მათ მიხედვით ვიმსჯელებთ ნაგებობა არ იყო ისეთი დიდი მასშტაბისა, როგორც კომპლექსში შემავალი სხვა ნასახლარები. თუმცა ნანგრევთა შორის რამოდენიმე საკმაოდ დიდი სათავისი კვალიცაა შემორჩენილი. საფიქრებელია, რომ ნაგებობა უშუალოდ ეკლესიის მსახურათთვის უნდა ყოფილიყო განკუთვნილი.

ამგვარია დღეს ძველის სახე და ვიდრე მის დათარიღებას შევეცდებოდეთ, უნდა ითქვას, რომ ნაგებობის აგების თარიღი ჩვენთვის ორმაგად მნიშვნელოვანია. კერძოდ, ეკლესიის თარიღის მიხედვით, ჩვენ შეგვიძლია ვივარაუდოთ მთელი კომპლექსის აგების დრო მეტ-ნაკლები სიზუსტით. საერო ნაგებობათა ასეთი სიზუსტით დათარიღება კი მეტად მნიშვნელოვანია.

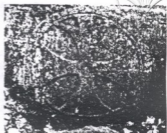
ეკლესიის დათარიღებისთვის არსებით მომენტს კონსოლები წარმოადგენენ, რომელთაც კამარის საბჯენი თაღები უვრდნობიან. ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ კონსოლთა



როლი შიდა სივრცის გადაწყვეტასთან დაკავშირებით და ხაზი გაუკეთეთ მათ მასიურ სუფთად გათლილ ფორმებს. როგორც დ. ხომტარია აღნიშნავს: „[ქვეყნის] სადისერტაციო ნაშრომში „IX-X საუკუნეთა ბუროთმოდერული ძეგლებზე მარჯვენა ხეობაში“: „არაუადრეს X საუკუნის დასაწყისისა, ერეკლემა სხვაგვარი გადაწყვეტა - საბჯენ თაღს აყრდნობენ არა პილასტრებს, არამედ კედელში შედგმულ კონსოლებს“ [5]. ამასთან, საუკუნის დასაწყისში კონსოლებს იშვიათად იყენებენ და მათ ისევ პილასტრებს ამჯობინებენ განსაკუთრებით დიდ შენობებში. შემდგომში კი კონსოლებზე ან წაკეცილ პილასტრებზე დაყრდნობილი საბჯენი თაღიც საკმაოდ ხშირად გვხვდება. /იფა (1995წ.), თონეთის სიონი, კლდმანის წმ. დიმიტრი, მარტაზი X-XI სს./, აღსანიშნავია, რომ ნადარბაზევის დასავლეთით ორი კლომეტრის მოშორებით ეკლესიის ნანგრევებია. იგი იმდენად დაზიანებულია, რომ გვემის წაკითხვაც კი ვერა. საინტერესოა ჩვენთვის ერთი მეტად საგულისხმო დეტალი - ეკლესიის ჩრდილოეთ კედელზე დღემდე შემორჩენილი ორსაფეხურიანი, საკმაოდ განვითარებული პილასტრი. პილასტრებს კი, როგორც აქ, ასევე სხვა რეგიონებში, IX და X სს. პირველ ათწლეულებშიც ხშირად ვხვდებით. ამდენად, ეს ნაგებობა მყარ ორიენტირს წარმოადგენს ნადარბაზევის ეკლესიის დათარიღებისას. საფიქრებელია, რომ ჩვენი საუკუნის დასაწყისში ენოვგადოვ-ნიკიტინის მიერ რუკაზე ნადარბაზევის მახლობლად აღნიშნული წმ. ბარბარეს ეკლესია, სწორედ ამ ნანგრევებს გულისხმობს. აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ ადგილობრივი მცხოვრებნი დღეს ამ ნანგრევებს პირველ და მთავარ ეკლესიას უწოდებენ, ხოლო ნადარბაზევისას კი, მეორეს. ჩვენი აზრით, ეს კიდევ ერთხელ უნდა მიუთითებდეს იმ ფაქტზე, რომ ეს ეკლესია ნადარბაზევზე ადრე უნდა იყოს აგებული.

მეორე მნიშვნელოვან დეტალს დათარიღებისთვის, დასავლეთის სარკმელის თავზე გამოსახული ჯერის რელიეფი წარმოადგენს. ჯერის რელიეფურ გამოსახულებას დასავლეთის სარკმელის თავზე, ბორჯომის ხეობის კიდევ ორ ძველში ვხვდებით, ესენია - ქვაბისხევი და ტაძრისა. ჯერები სამივეგან მედალიონშია ჩასმული, იმ განსხვავებით, რომ ქვაბისხევეში სამი ჯეარია გამოსახული, ტაძრისა და თორში კი ერთი. უნდა აღინიშნოს, რომ ქვაბისხევის სამი ჯერის რელიეფი გარკვეულ ტრადიციასთანაა დაკავშირებული. სამი ჯერის მოტივი ჯერ კიდევ ადრინდელ ძეგლებშიც გვხვდება /ბოლნისის სიონი 478-493/. ჯერების ამგვარ რელიეფურ გამოსახულებას მხოლოდ VIII-IX საუკუნეებიდან განვსაზღვრა ადვილი. ისინი უშუალოდ სარკმელს დაუკავშირდნენ. როგორც უკვე ვთქვით, ქვაბისხევეში ამგვარადაა ჯერები სარკმლის თავზე მოთავსებული. საფიქრებელია, რომ ტაძრისისა და თორის ნადარბაზევის ჯერები ამ ტრადიციის გამოძახილია. „VIII-IX საუკუნეებში ჯერები სადაა, ლაკონურად გადაწყვეტილი. შემდგომ (განსაკუთრებით X საუკუნის მეორე ნახევრიდან), გამოსახულება რთულდება, უფრო მდიდრული და დეკორატიული ხდება“ [5]. ამგვარია სწორედ ჯერის რელიეფი ტაძრისში, რომელიც X საუკუნის მეორე ნახევრითაა დათარიღებული. თორის ჯეარი კი ტაძრისთან შედარებით უფრო პლასტიკური და რთული ფორმის მქონეა. ამაზე მეტყველებს თუნდაც ის, რომ ტაძრისში რელიეფი ქვაში ამოჭრილი, ამოკეცილია, ჩაღრმავებულია ქვის სიბრტყეში. თორში კი პირიქით, ჯერის მკლავები სიბრტყესთან შედარებით ამობურცულია. ამასთან, თორის ჯეარი დამუშავების სისუფთავეთა და ხაზის სიმყარით გამოირჩევა. ამდენად, იგი ჩვენი აზრით, არაუადრეს X ს. მეორე ნახევარში უნდა იყოს შესრულებული.

ამავე პერიოდს უნდა მიეკუთვნებოდეს, არქიტრაეის ქვაზე, მედალიონში გამო-
სახული ტოლმკლავა ჯერის რელიეფი
თავისი სწორი და მკარი ფორმებით.
აღსანიშნავია, რომ არქიტრაეის ქვაზე
ტოლმკლავა ჯერის გამოსახულება
ფართოდ გავრცელებული მოტივია, ისტო-
რიული თორის ერთ-ერთი ნაწილის
გუჯარეთის ძეგლებში (ლეთისმშობლის
ეკლესია, ვარღევანის ეკლესია [6]. მათი
მსგავსება ნადარბაზევის ეკლესიასთან არა
მხოლოდ რელიეფურ გამოსახულებაშია.



თორის ეკლესია
არქიტრაეის ქვა

აქაც ისევე, როგორც ჩვენს მიერ
განხილულ ეკლესიაში, ძეგლთა უმეტე-
სობას დიდი ზომის ლოდოვანი არქიტრაეი
აქვს, რომელსაც ინტერიერიდან კარის
თაღოვანი გადახურვა ებჯინება. გუჯარეთის ძეგლთა უმეტესობა ზოგადად,
გარდამავალი ხანით, VIII-X სს. თარიღდება. ჩვენი ძეგლისა და ბორჯომის ზეობის
სხვა ძეგლების გათვალისწინებით აღმათ შესაძლებელია, მათი აგების თარიღის
შედარებით დაზუსტება და X საუკუნისათვის მიეკუთვნება.

ნადარბაზევის ეკლესიის აგების თარიღის დასაზუსტებლად, კიდევ ერთი
არანაკლებ მნიშვნელოვანი მომენტია გასათვალისწინებელი. ზემოთ უკვე აღვნიშნეთ,
რომ წყობის შედარებით თავისუფლებას ფასადსა და ინტერიერში, ნაგებობის
კონსტრუქციულ ნაწილთა სუფთა, კარგად გამოყვანილი ფორმები ენაცვლება.
ამგვარი თავისებურებით ხასიათდება აგრეთვე გუჯარისხევის X საუკუნის I ნახევრით
დათარიღებული სამეკლესიანი ბაზილიკა. ამასთან, გუჯარისხევის წყობა უხეშია და
თლილ ქვას მისი ოსტატი ტუნწად იყენებს. ნადარბაზევში კი, ქვა გაცილებით
კარგადაა დამუშავებული და წყობასაც უფრო რეგულარული სახე აქვს. ამდენად, იგი
უფრო ახლოს დგას X ს. მორე ნახევარში აგებულ ტაძრის მონასტრის
ეკლესიასთან.

ზემოთ ჩამოთვლილი ყველა თავისებურების გათვალისწინებით, თორის
ნადარბაზევის ეკლესია X ს. მორე ნახევრით შეიძლება დათარიღდეს.

1. Агабабян Р., Архитектура грузинского народного жилища, Тбилиси, 1945
2. რჩელიშვილი ლ., ძველი ნასახლარები ბორჯომ-ბაკურიანის მდამოებში, ქართული ხელოვნების ისტორიის ნარკვევები, თბილისი, „მეცნიერება“, 1994 წ.
3. ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, თბილისი, 1941 წ.
4. ბერძენიშვილი ლ., ნარკვევები საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიიდან, თბილისი, 1985 წ., გვ. 7.
5. ზომტარია ლ., IX-X საუკუნეთა ხუროთმოძღვრული ძეგლები ბორჯომის ზეობაში. საკანდიდატო დისერტაცია, თბილისი, 1987 წ. გვ. 21, გვ. 76.
6. გუჯარეთი, თბილისი, „მეცნიერება“, 1987 წ.

**ღარაბულ ეკლესიათა შიდა სივრცის
მხატვრული გადმოწყობის რამდენიმე
თავისმკურაპა**

როგორც ცნობილია, შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების მთელ მანძილზე მრავალრიცხოვნებითა და დროითი ხანგრძლივობით მთავარი ადგილი ე.წ.ღარაბულ ეკლესიათა ტაძს უკავია, რაც ტაძის სიმარტივეთა და "მოხერხებულობითა" გამოიწვეული. საუკუნეთა მანძილზე უცვლელ ტიპოლოგიაში იგი ტრადიციულ არასდროს ჰქუელა. ღარაბული ეკლესია, როგორც ქართული ხუროთმოძღვრების ორგანული ნაწილი, ყოველთვის იყო გამოშხატველი ეპოქის მაჯისცემისა, მხატვრულ-შემოქმედებითი მიღწევებისა. უცვლელი და "კანსერვატიული" სტრუქტურა, კომპონენტთა ერთგვაროვნება, განაპირობებს იმასაც, რომ მის ტრადიციულ სტრუქტურაში ეპოქის უცვლელი მანერებელი რომელიმე კომპონენტი "ერთპიროვნულად" იშეიათად იწენს თავს, ეპოქა უმეტესწილად ამ უცვლელი სტრუქტურის შემადგენელ ერთგვაროვან კომპონენტთა ნაირგვარ გადააზრებაში უღინდება. აქედან, მის მკვლევარს სხვა, უფრო რთული ტიპოლოგიის ტაძრებისაგან განსხვავებით, მეტი ჩაკერვებაც მართებს, რადგან ამ ტაძის ეკლესიის განხილვისას ობიექტური სუბიექტურად არ მოეწვენოს, ინდივიდუალური ეპოქალურად თუ სხვა.

ჩენი ნარკვევის მიზანი ღარაბულ ეკლესიათა განვითარების ზოგადი მიმოხილვაა, სადაც მსჯელობა ამა თუ იმ ეპოქის ძლიერ დამახასიათებელ ნიმუშთა მიხედვით წარმართება და განვითარების უფრო რთული, თავისთავად მეტად მრავალფეროვანი სურათის მხოლოდ რამდენიმე თავისებურებას შეეხება. მათ განხილვას „გარდამავალი ხანის“ ნიმუშებიდან დაიწევთ, რა დროიდანაც მყარად იკიდებს ფეხს ინტერიერთა პლასტიკური გაფორმება.

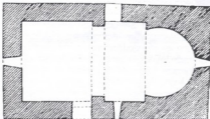
ნასოფლარ აღანბის ეკლესია მოზრდილი, ღარაბული ნაგებობაა, რომელსაც ჩრდილოეთიდან დღეს აღარ არსებული მინაშენი ედგმობდა. მიწიდან თითქოს ერთიანად ამოხილული ტაძარი მშვიდი, ტანწყობილი პროპორციისაა. იგი ნაგებთა ერთნაირი, მომცრო ზომის სწორ რიგებად დღაგებული „ბრიკტებით“. კონსტრუქციული ადგილები-კუთხეები, კარ-სარკმლის კარშემო წყობა დიდ-დიდი თლილი ქითაა ამოფანილი, რაც მყარ ჩარჩოებს უქმნის ძირითადი კედლის რიგებს [1].

ეკლესია აღმოსავლეთიდან ძლიერ ნალისებური, ღრმა საკურთხევლითაა დასრულებული. იგი ღარაბიდან მოზრდილი მხრებითაა გამოყოფილი. ძირითადი ღარაბიცი გვემით ორ მონაკეთად იყოფა არც თუ ძლიერ შევრილი, მაგრამ ვანიერი, თლილი პილასტრებით. ღარაბის დასავლეთის ნაწილი დიდია აღმოსავლეთისაზე, რომელიც აფსიდსა და დასავლეთის ნაკეთს შორის, სიეწროვისა გამო, თითქოს „ჩაკვდილი“ გამოდის. კარი ორთა-სამხრეთისა (მთავარი) და ჩრდილოეთისა, მინაშენში გამაელი. ორივე პილასტრებსაა „მიზორცებული“-პირველი დასავლეთიდან, ჩრდილოეთისა კი აღმოსავლეთ მხრიდან. როგორც ვხედავთ, აქ გვემა დასახსრულია, თითქოს კომპარტიმენტებისგან შემდგარი. პილასტრების კართან მიჯრის გამო, ისინი, ვანსაკუთრებით მასიურად, მთელი სივანით, თითქოს მათში

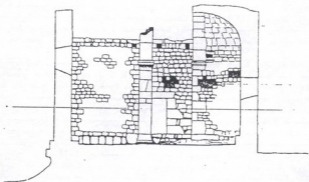


სიმბიუმ ჩაიბუდო, ისე აღიქმება. ეს ნიშნები ეკლესიის სივრცეში მეტი სიძლიერით გამოვლინდება.

იმის გამო, რომ ძირითადი კედლები ოდნავ პირმოსწორებულ-მრუდობით „ბრიკეტებისაა“, ხოლო პილასტრები, აფსიდის კუთხეები და კონქი კი თლილი კვადრებისა - ეს უკანასკნელიც, სიდიდისა და არარელიეფურობის გამო აგრეთვე კედლებად იკითხება, თითქოს თლილი ჭკა ჩამუნდარ უთლელის არეში. ასეთი ძლიერი, ხორკლიანი და თლილი მასალით ამოყვანილი „კედლები“ კონტრასტულ დამოკიდებულებაშია ერთმანეთთან. ეს „კედელშეუღებელი“, „ჩამუნებული“ კონსტრუქციული ნაწილები თავისი რელიეფურობით კი არა, „კედლოვანებით“ მძლავრი სახსრებით დასაზღვრავს არქიტექტურულ მონაკვეთებს - ნაღისებურ ღრმა საკურთხეველს, ეკლესიის აღმოსავლეთის მონაკვეთს დასავლეთისაგან.



სურ.1. აღანბა, VIII ს.
ეკლესიის გეგმა



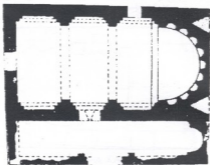
სურ.2. აღანბა, VIII ს.
ჭრილი ჩრდილოეთით

ამიტომ სამხრეთის კარიდან დიდ სივრცეში შესული ადამიანი გრძნობს, დასავლეთის განიერი მონაკვეთიდან სივრცე აღმოსავლეთით როგორ იკუმშება, საბოლოოდ კი



აფსიდის ჩაკეტილ ნალისებურ ღრმა მონაკვეთში „ჩაიწნებება“. მინიჭებული შთაბეჭდილება, ამიტომაც, ურთოდროულად სხვადასხვაგვარი, ურთიერთშეუხებელია და აქედან, უცნაური და იდეალურია. ერთი მხრივ, განიერი, მშველი-სივრცე (რადგანაც რელიეფური ქლასტიკა არაა ინტერიერში) და მეორეს მხრივ ამ სივრცის ნაწილთა რიტმული, აღმოსავლეთისკენ განვითარებული დაპირისპირება. ეს აპირობებს იმას, რომ ამ მონუმენტურ, „დაღიწნულ“ სივრცეში არქიტექტურული ზედაპირი კი არ ვაპირობთ, არამედ თავად არქიტექტურული მოცულობა, „არქიტექტურული სიღრმე“, რომელიც თლილი და უთლებელი ქვის წყობის წყალობით, სიღრმისეული, თითქოს შინაგანი მუხტის დამტვევია. თვალს შეუძლია ჩააქჷრდეს, თითქოს იდეალური „სიღრმის“ ამოსაცნობად, ნებისმიერ ფორმას-პილასტრს, კარის წირობლებს, ფლუთილი ქვით ნაგებ კედლებს. აქ სივრცე სხვაა, (ხალკათი), მისი მოძველები არე კი „დამოუკიდებლად“ დამახული, სივრცეზე არმოქმედი, ღრმა, თავისი დაპირისპირების მქონე, რაც იმავე ღრის მნიშვნელოვნებას, მონუმენტურობას და სისაკეს შეგვაგრძობინებს. აქ გამოვლენილი განცდა რომ შემთხვევითი არაა, დემილას VIII ს-ის ტაძარიც გვიდასტურებს. თუ VIII ს-ის ტაძრები შედარებით მშვიდია, ოღნაუ განიერი და არქიტექტურული ფორმა სივრცეზე ნაკლებ გავლენას ახდენს, კონსტრუქციული ნაწილები კედლებში ჩაშენებულ „კედლებადვე“ იკითხება, IX ს-ში კონსტრუქციული ნაწილები რელიეფურია, თითქოს მოჭიმავს და მყარ საზღვრებში აქცევს სივრცეს. პროპორციაც ადრეულისაგან განსხვავებით უფრო დამახულია - ზემომართული. უნდა ითქვას ერთი თვისებაც, რომელიც შესაძლია IX ს-ის შუა წლებისა და მეორე ნახევრის ტენდენციად ჩაითვალოს-კონსტრუქციულ ნაწილთა შორის ქვათა წყობა დიდ-დიდი, ურთიერის ნაირგვარად მორგებულ-შეფარდებული ქვით ხორციელდება, ამიტომაც VIII და IX ს-ის პირველი ნახევრის კედლებისაგან განსხვავებით, სადაც თანაბარი, „მოუბერებელი“ წყობით პაუზა-კედელი იქმნება, აქ კედელი მეტად აქტიურდება. რომელიც ერთი ქვის მოკლების შემთხვევაში, ამ ქვის მნიშვნელოვნების გამო, „ლაკუნა“ წნდება, კედლის ნახატი ირღვევა. ამგვარად, IX ს-ის შუა ხანისა და მეორე ნახევრის კედელი პოტენციურად გააქტიურებულ არედ იქცევა, თუმც პირველობას ჯერჯერობით კვლავ კარკასი - კონსტრუქცია ინარჩუნებს (ასეა წინწყაროშიც, 85მ წლით დათარიღებულ მანხანშიც).

გარდამავალი ხანის შემდგომ ეს პროცესი პილასტრ-თაღთა სიმთარესთან ერთად, მათ შორისი კედლის გააქტიურებისა, X ს-ში ინტენსიურად ვითარდება. გვემაზევ კი ამკარა ზდება ადრეული და X ს-ის მეორე ნახევრის ტაძრებს შორის განსხვავება. თუ „გარდამავალი ხანის“ კვლესითა გვეგმებზე დიდა შევირლ-პილასტრ-თაღთა მნიშვნელობა-თელი დასახსრულია და ნაწილებადც კი დაფიფილი, X ს-ში თვალი შევირძნობს შევირლ-კედელთა არქიტექტურული მასის უწყობასა და ერთიანობას-ნაშვერი პილასტრები, სივრცის „ფილტვებივით“, ხან რელიეფურად იზრდება კედლიდან, ხან კი კვლავ სუფთა კედელში გაიწოვება. ამიტომ შევირლები, კედელთან ერთად, სივრცეზე რეალურად მოქმედებენ, უშუალოდ ტერწავენ მას. აღმოსავლეთით გადაადვილებასთან ერთად ჩარჩოს კი არ ვადიხართ თქვენს აქეთ-იქით (ზეილიშა) არამედ შევიწროვებულსა თუ გადაშლილ სივრცეში მიაბიჯებთ. (ახეთი სურათთა ამ დროის ყველა ღირსშესანიშნაუ ტაძარში-ურაველის აგარამი, სათხემი, საღამოში, უწერაში, ფეკრაშენში, ჯალაში, მახმარლოში თუ სხვა).



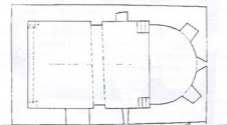
სურ.პ. ურელის აგარა, XI ს. II ნახ.
ეკლესიის გეგმა

განეთარების შემდგომ საფეხურზე, XI ს-ის ნახევრიდან სწორედ ამ მთელის მეტი სინატიფისა და "სიფრიფანობის" გაძლიერებას ეძლევათ თელს. შემდგომ და შემდგომ სიერცის ამომქმედებული საერდენ-თალები თხელდება, თითქოს სიერცე უკვე გამოიძერწა სასურველად, გადამოლიანდა და ამ მძერწაე-ქილასტრის სიმძლავრეც აღარაა საჭირო-შესაბამისად უფრო ძლიერდება სიერცის მაფორმირების - კედლის ზედაპირის მნიშვნელობა, რომელიც თავის თავში X ს-ის სიერცეზე უშუალოდ ზემოქმედების გამოცილიებასაც შეიცავს და თან ნიუანსირებულია და დანაკთულიც, თითქოს თავად იგი არე-ზედაპირი გახდა სიერცეზე გავლენის მომხდენი (შეად. ადრეული ეკლესიების ინტერიერებში არქიტექტურის სიღრმეობა-მონუმენტურობის განცდას). ამიტომ არ გვესაჭიროება ამ სუფთა გარსს „ერთიბოუნული“ სახსარი-რელიეფური შეერილები. პირიქით, ეს „სახსრები“ ისე ზომიერია, რომ თითქოს მთელში გაჭრობის პირასაა მისული. ამიტომ ჩვენ XI ს-ის პირველი ნახევრის ეკლესიებს ერთდროულად აღიქვამთ როგორც ერთი მხრივ დაძაბულ-მოდრავსა და სუფთა კედლის დაქიმილი გარსით ჩამოქნის, მეორე მხრივ კი თითქოს „ოქროს წერტილზე“ შეყვებულს-იმ გარსით მოცულს, რომელშიც ცალკე არაფრის „გამოქანდაკება“ არ შეიძლება, ეს ერთიანობისათვის საბედისწირო აღმოჩნდება. ამ სურათის გვიჩვენებენ XI ს-ის ტაძრები. ასეა, მაგალითად, ტონთოს ეკლესიაში.

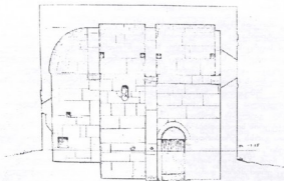
მის გეგმაზე ნათლად გამოვლენილი, თუ როგორ არქიტექტურულ ორგანიზმად აყალიბებს ზუროთმობღვარი თავის ნაგებობას. იგი არ ირჩევს ქილასტრთა წვეილებითა და კედლის თალებით გაფორმებულ ინტერიერს, პირიქით, „ზედმეტი“ არქიტექტურული დანაწევრების გარეშე ერთიან, ლაკონურ გეგმას ქმნის. აქ ქილასტრები - სიერცის ეს ტრადიციული დამანაწევრებელი - მკაფიო გამოკვეთილობის მიუხედავად-იმ ზომამდე შეერილი, რომ სრულებითაც არ თიშავს ერთმანეთისგან ტაძრის აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ნაწილებს. შეერილის აქეთ-იქით კედლები ისეთი სიგანისაა, რომ მათი ზომები, მთელთან შეფარდება, ერთსაფეხურა, თაღთა გარეშე ამოყვანილ ქილასტრთა გვერდით ინტერიერში

21003

ოპტიმალურ გადაწყვეტად ჩანს, მათი გაზრდის შემთხვევაში „მიტოვებული“ და კედლები ვრძელი გამოვიდოდა.



სურ.4. ტონით
 კედლის გეგმა

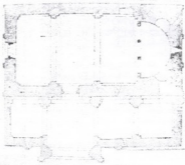


სურ.5. ტონით
 კრილი სამხრეთით

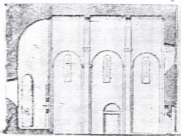
მეორე მხრივ მათი დამოკლებაც შეუძლებელია, რადგან „დაწრეტილი“ გეგმა ამის საშუალებას აღარ იძლევა. ყოველივე ამის გამო კედლების შემადგენელი მონაკვეთები ნაკვეთთა უბრალო თანამიმდევრობად კი არ იკითხება (აღანძა), არამედ განუყოფელ - თითქოს აუცილებლობამდე „დაცვანილი“ ერთიანობად. თითქოს ნაპოვნია ის წერტილი, როცა ტაძარი არც მოკლეა და არც ვრძელი, არც განიერი და არც ვიწრო, ველაფერი მკაფიოდაა გამოკვეთილი (პილასტრები, აფსიდის მხრები, საბეჭნი თალები), ლაკონური და ერთიანია. პილასტრები აქ, იმის გამო, რომ არც სიგანეშია დიდი, ერთსაფეხურაა, კედლის თალები არ გააჩნია და მოძრაობა ქვემოდან-ზემოთ მათში წარმმართველად იქცევა, სივრცის დამანაწევრებელ თუ მხერწყავ შევრილებად არ იკითხება, თალიან ერთად უფრო კედლის ძირიდან-ძირამდე



შემორტყმულ, ზეატყორცნილ უწყვეტ სარტყლად. მათ აქეთ-იქით კედლები ამკვე მოძრაობაშია ჩართული-ისინილი ოპტიმალური სივანის გამო აქტიურ სივრცის დამსაზღვრელ ზედაპირებად იქცევა. ეს შთაბეჭდილება სუფთა სინტეზის მიერ მთელი სივრცის სხარტ, მკაფიო საზღვრებში მოქცევისა აფსიდშიც ხათლად ჩანს, რომლის კედლებს კორპუსის კედლების გავრძელებად კეთიზულობთ და მისი მორკალეაც, სივრცის ცენტრისკენ „შემომტკიცებას“ უწყობს ხელს.



სურ.6. საეანე, 1046წ.
ეკლესიის გეგმა



სურ.7. საეანე, 1046წ.
კრილი სამხრეთით

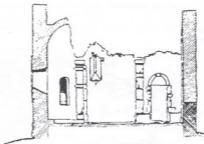
ეკლესიის ინტერიერში კედლის ზედაპირის „დაკვიშულობა“ და გააქტიურება განაპირობებს, რომ ამ ზედაპირზე არათუ მოზრდილი აქცენტები (მაგ., პილასტრთა კაპიტელები), არამედ სულ ფილიგრანული, დაბალი რელიეფით ძალიან სუფთად და მსუბუქად ამოქნილი ადგილებიც კი დაუძაბაეად აღსაქმელია, როგორც ერთიანის მსუბუქი, თუმც მკაფიო დამამშვენიებელი. ამგეარად, მხატვრულ მთელში, ყველაფერი

მკაფიო და აუცილებლობითაა ჩართული-სუფთა არც, არქიტექტურული ფორმა და მისი დეკორი.

ასეთი ინტერიერი-სადაც დიდი თუ მცირე ნიუანსიც კი (მაგ. ქვების უფრო ახალი პალასტრია შეფარდება, კორპუსისა და აფსიდის მიმართება, მინდობის მქონე შევრილობა, ქვის თლა თუ სხვა) ერთიან მთელს წარმოქმნის და მისი აქტიური წევრია, რომელთაგანაც ერთის დარღვევაც კი (მაგ., პილასტრის გასქელება, ქვის ცუდით თლა თუ ნაწილთა სხვაგვარი ვადანაწილება) სრულიად ცვლის ამ ერთიანობას, როცა არც ერთი მათგანი არაა ერთპიროვნულად გამოკეთილი მხატვრული „სახსარი“, განსაკუთრებულად რაფინირებულის, ზომიერის, სავსესი და ჩამოქნილის, თითქოს „არისტოკრატიულის“ შთაბეჭდილებას ტოვებს.

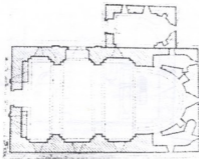
ასეთ მხატვრულ მთელად ფორმდება XI საუკუნის ტაძრები-მატარა ონი, სპეთი, არჯვან-სარჯანი, ზენობანი და სხვა.

ძალიან საგულისხმოა იმაზე დაკვირვება, თუ რა სახედ ვითარდება ამგვარი მხატვრული მთელი. ამ პროცესისათვის თვალის გასადევნებლად ძალზე საგულისხმო სურათს გვიხატავს საენის წმ. გიორგის ეკლესია (1046 წ.). შენობა XI საუკუნის ძველთა მხგავად ტანწყობილია, მახვილი პროპორციებით გამოირჩეული [2]. ისიც ინტერიერისა და ფასადთა მხრიდან ძალიან კარგად თლილი პერანგითაა შემოსილი. წინაგანხილული ძეგლებისგან განსხვავებით, ეკლესია უფრო მოზრდილია-ძირითადი დარბაზი ორი წვეილი პილასტრით სამ ნაწილადაა გაყოფილი, პილასტრები ორსაფეხურიანია და კედლის თაღებით აღჭურვილი. სივრცე დიდია, ზეაზიდული და ზალეათი, თავისუფლად გაშლილი. გვეგმაზე წინაგანხილულ ძეგლებთან ერთად გადიდებულია სივანეც. შედარებით აშკარაა ცვლილებები აღმოსავლეთ-დასავლეთის დაგრძელებასთან. ამის გამო სივრცის მოშლულად კედლებს შორის უფრო ზალეათი, თავისუფალი არეა მოქცეული, მაგრამ გვეგმის ამგვარი „დამშვიდება“, სივრცე-სივანის უფრო მშვიდი შეფარდება, ზორცმესხმისას სრულიად ჩამქრალია კორპუსის ზეტორცნილობის ზარჯზე. მაგრამ ამ ზეაზიდულობის გაანალიზებისას აშკარაა ვარკვეული ცვლილებებიც. საერთო ზომების გადიდებასთან ერთად გადიდა საყრდენთა ზომებიც, მაგრამ არა X ს-სათვის წინ და მოცულობითად, არამედ-განში ე.ი. კედლის პარალელურად. გადიდებულია პილასტრთა ცენტრალური წახნაგი, „უკანა“ მეორე საფეხური-კუთხეები-კედელსა და ცენტრალურ ბრტველ ნაშევრს შორის დამატებულ მცირე საფეხურადაა „ჩადგმული“. პილასტრთა ამ გაგანიერების გამო, მათ შორის ძირითადი, საყრდენებს-შორის არედ იქცევა, თითქოს მის ფონზე იხატება პილასტრ-თაღები-კედელი (თუმც პილასტრები კედლებთან ერთად სუფთადაა გადამოსილი). კედელ-კონსტრუქციის ერთიანობისას, კონსტრუქციის ამგვარი გამოკეთილობა პორტენციურად კედელთან მის მხატვრულ განცალკევებულობას შეიცავს. ეს ორმაგობა-კონსტრუქციის თითქმის დამოუკიდებელი სინატიფე, რაც მას წამყვან მნიშვნელობას ანიჭებს და თან უკერ კიდევ-ერთიანობა აქ მხატვრული თვისებაა. ეს უნდა იყოს შინაგანი, დაფარული მიზეზი იმისა, რომ ოსტატი ეგუება დარბაზთან შედარებით ოდნავ უწრო აფსიდს, მათ შორის კი სამსაფეხურა საყრდენს აკუთხებს-ანუ კიდევ ერთხელ უსეამს ხაზს არქიტექტურულ სტრუქტურას-კედელი ნელ-ნელა ხდება უბრალო ზედაპირი-თუმც სუფთა, შემოსილი, მაგრამ „ისამუშაველად“ ნაკლებ გამოსაყენებელი, კედელი და საყრდენები დამოუკიდებლად არსებობის პირველ სიმპტომებს ავლენენ.

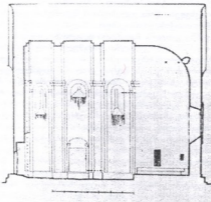


სურ.8. საორბისი, 1152წ.
 კრილი სამხრეთისაკენ

საორბისის ეკლესია წარწერით 1152 წლითაა დათარიღებული. კარი მას სამხრეთიდან აქვს, პილასტრის სიახლოვეს, მაგრამ უფრო მოცილებით, ვიდრე ეს XI ს-ის ძეგლებში გვხვდება. წინა ეკლესიებთან შედარებით ეკლესია განიერია, დიდ სიერცეს იგუბებსო თითქოს. ერთსაფეხურა პილასტრი ამ განიერ, ფლეთილი ქვით ამოყვანილ კედლებზე კედელში ჩაღვრილი თლილი ზოლივით მოჩანს. იგი სიერცეზე არ მოქმედებს. თუ VIII ს-ში კედელში „ჩადგმული“ პილასტრები მძლავრია, დიდ-დიდი ქვებით ამოყვანილი-აქ თხელია, ძალაგამოცლილი, გალეული. სიერცეს თავად კედლები და კამარა მოსახლეურავს, მაგრამ ეს აღარაა დაჭიმულზედაპირიანი, სუფთა, დაძაბული, სხარტი სახეურები, პირიქით, განიერი და მშვიდი სიერცის მომფარგვლელ „უბრალო“ კედლებად იკითხება, საყრდენებად, რომელსაც კამარა ეყრდნობა. ამიტომაც ეკლესიაში შემსვლელი „მოშეებულ“ ინტერიერს გრძნობს. არქიტექტურა განიერი, არაორგანიზებული სიერცის გარსია. ამიტომაც ინტერიერში გადაადგილება თავისუფლად, თითქოს ნებისმიერი მიმართულებით შეგიძლია, შკაფიო არქიტექტურული სახსარი მას არ გააჩნია. კედლის „უბრალეობის“ განცდას ისიც აძლიერებს, რომ იგი თითქოს ნებისმიერად, „ყოფითად“ - პრაქტიკული საჭიროების პირველადობით იყოფა. სამხრეთის კარი თითქოს „შემთხვევით“ მოხვდაო იქ ვიწრო და წოწოლა არც ცენტრშია მოთავსებული და არც პილასტრთანაა თანხმირებაში, სადღაც შემთხვევითაა გამოჭრილი. ასევეა სარკმლები, რომლებიც ფლეთილ კედლებზე თავსდება. კედელი ისე იყოფა, თითქოს ყოველი კომპონენტი ცალ-ცალკე არსებობს, მათ შორის არც-კედელი აუთვისებელია, რადგან დანაწევრება ერთიან ანსამბლურობა-მიზანსწრაფვას არ ემორჩილება. აქ „კედელი“ ის საფუძველია, რომელზეც ფერწერა უნდა გაიშალოს. ამიტომ არქიტექტურა ადამიანს არ კარნახობს სიერცის განცდის თანამიმდევრობას. ის თითქოს კედლებით მოფარგლელ არაარტიკულირებულ სიერცეში მოხვდა, აქ კედლებზე ხალიჩასავით შეფენილი მხატვრობა იჭებოდა მისი გადაადგილების თუ აღქმის თანამიმდევრობის მორგანიზებელი.



სურ.9. კაზრეთი, XIII ს.
ეკლესიის გეგმა



სურ.9. კაზრეთი, XIII ს.
ქრილი ჩრდილოეთით

ძალიან ნიშანდობლივია კედელ-საყრდენის ორგანულობის რღვევის, აქტიური მორფანიზებიდან უბრალო კედლად გარდაქმნის საქვენებლად ისეთი ტაძრის გახსენება, სადაც საყრდენები, საორბისისგან განსხვავებით, ძალიან მნიშვნელოვანია. ამგვარი ტენდენცია საყრდენ-საბჯენი კედლის განცალკევებისა მთელი სისრულით ჩანს სამეცნიერო ლიტერატურაში კარგად ცნობილი კაზრეთის XIII ს-ის ეკლესიაში. აფსიდის კუთხეები და პილასტრ-თაღები აქ თლილი ქვითაა ამოყვანილი, კედლები და კამარა კი ფლეთილი ქვისაა. საყრდენები ძალიან რელიეფურია, ყოველ



საფეხურს მძლავრად გამოჰყავს ცენტრისკენ შემდგომი და შუაშიკანიერი და მთავარი შევრილით სრულდება. ისინი მასიურია და სივანეში გასულში მათსავე საფეხუროვან კედლად ქვეული.

მათში მასიურობას უფრო განში გამლა გამოხატავს. ამგვარად, ეს თლილი



სურ. II. კაზრეთი.
კელესია რესტავრაციამდე
ზედი ჩრდილოეთით

საყრდენები აქ მთავარია, მათ შორის „მორჩენილი“ ვიწრო არე-ფლეთილი კედლები კი, კარკასს შორის ჩაშენებულ წვობად ჩანს, მით უფრო, რომ სამხრეთითაც და ჩრდილოეთითაც (!) სამივე თაღში დიდი სარკმელებია მოთავსებული. ეს ეითარება ხსნის კაზრეთის ერთ უცნაურობას-გევგამზე დახედვითა და „ფიზიკური“ მონაცემებით ეს ძლიერ შევრილი პილასტრები X ს-ის ტაძართა (თუნდაც იქვე ახლოს მდებარე სათხის), ანალოგიურად ძალიან ძერწვად, სიერცის „გადამადლებელ-დამპირჩილებელ“ შევრილებად უნდა იკითხებოდეს. ადგილზე კი აშკარაა, რომ ისინი სრულებითაც ვერ „ამოძრავებს“ სიერცეს-ეს ბუნებრივია, რადგან საყრდენები ძირითადი კედლიდან გამოზიდულ, ერთიანი კედლის პლასტიკას კი არ ქმნიან, რაც X ს-ში იქვემდებარებს „თაეის ნებაზე“ სიერცეს, არამედ თავად წარმოვიდგება მოცულობა-კედლად; მას საფეხურებიც გააჩნია, სივანეშიცაა გასული, მაგრამ რადგანაც მათ შორის კედელი ჩაშენებულად იკითხება თითქოს გაბერილი პილასტრები იქვე სრულდება. ამას კარგად ადასტურებს შემოგანზილული VIII ს-ის ტაძრების საყრდენთა „ჩაშენებულობისა“ და XIII ს-ის პილასტრთა შედარება. თუ ადრე მასიური ქვებით ამოყვანილი პილასტრი კედლიდან არცთუ ძლიერადაა შევრილი და მასში „ჩაშენებულ“ ერთ-ერთ საყრდენ მონაკვეთად იკითხება კედლთან ერთად (თუმც, მასთან დაპირისპირებულად) და დამოუკიდებელი მხატვრული დატვირთვა არა აქვს, XIII ს-ში მას დამოუკიდებელი, მთელიდან გამოცალკეებული მნიშვნელობა იმდენად უზრდება, რომ თითქოს „შენობად“ იქცევა. ამიტომ წახნაგოვნების მიუხედავად, ისინი ეითარცა შენობა-კედლები, და არა როგორც კედლის პლასტიკური ნაშეერები XI ს-სა, მთელზე არაზემოქმედ კომპონენტებად იკითხება. ასეა, მაგ., გუდარეხშიც, სადაც XIII ს-ისთვის ურკვეულოდ დიდი შევრილები კედელთა შორის მდგარ ბურჯებად უფრო ჩანს ვიდრე ინტერიერის პლასტიკად.

ამგვარად, ეხედვით, რომ XI საუკუნეში დაწვებული პროცესი კედელ-პლასტიკის განცალკევებისა (სავანე) მათ საბოლოო გამოყენებასა და, შედეგად, პლასტიკის სრულად გაქრობას იწვევს, რაც განიერი სიერის „უბრალი“ გარსად აქვეყნებს კედელ-კამარას. მით უფრო, რომ ყოველი კომპონენტი (კარი, სარკმელი და სხვა) ცალ-ცალკე იწვევს არსებობას და მათ ანსამბლურობა არ აერთიანებთ.

წარწერით დათარიღებული 1333 წლის დაბის ეკლესია, საორბისის მსგავსად, განიერია, სიერის თავის თავში შემუგებელი [3]. მისი დამოუფი პილასტრ-თალები ფლეთილ კედლებზე დადებული თლილი ნახტებით იკითხება. მათ პლასტიკური ძალა გამოცილილი აქვთ და ვალერუა ჩალაგებულ თალებად აღიქმება, კედელი რომელშიც იგია ჩადგმული, მისი „წიაღია“, არც ერთი ფორმა არ ძერწავს, არ მოქმედებს სიერეზე, ყველა მათგანი კედელშია „ჩამქრალი“, კედელი კიდევ უფრო „უბრალი“ ჩანს, იმიტომაც, რომ სხედასხვა ადგილას სხედასხვა მასალით ამოიყენება, თითქოს როგორც მოახერხეს, ისე ააგესო, რაც მას დალაქავებულის შთაბეჭდილებას სძენს. (მაგ. კონქი და რატომღაც კამარის აღმოსავლეთის მონაკვეთი თლილია, დასავლეთი კვლავ სხმული). ეს არეები ერთმანეთს არ უპირისპირდება, რადგან ერთიანი მიზანდასახულება არ წარმართავს ფაქტურის ცვლილებებს, იგი თითქოს ნებისმიერია - მაგ., სამხრეთის თაღს სარკმელი ქვემოდან „ეუცახება“, სიერე უფრო არასახეიშია, გარკვეულად მოშებული, ყოფილობისაკენ მიდრეკილი.

ეს პროცესი მერე და მერე უფრო ღრმადდება და დარბაზული ეკლესიები თავიანთი მცირე ზომებით, ქვემოთ გაჭრილი ეიწრო თუ, პირიქით, დიდი სარკმელებით, დაბრეცილი, ზშირად კედელში ალაგ-ალაგ „შეძირული“, ხის მასალასავეთ გამოყენილი პილასტრებით, კართ, რომელსაც სამხრეთის კედელში აღმოსავლეთით, „მოწინების“ გარეშე პირდაპირ საკუთხეველთან შეყყაართ, მეტად ემსგავსება ყოფით, არასახეიშო, თითქმის სახლის ინტერიერებს (ასეთიებია მაგ., ბუგეული, ჭალა, დმანისის ნაქალაქარში მღებარე ე.წ. „ქვემოუბნის“ ეკლესიები და მრავალი სხვა).

* წაკითხულია მოხსენებად პროფ. ლეო რჩეულიშვილის ზსოენის დღეს, სახ. სამხატვრო აკადემიაში, 1996 წ. იენისს.

1. Н. Чубинашвили. Шашнианис sameба, табл. 27-29. Тб. 1988.
2. ვ. ბერიძე, სავანე (XI ს-ის ქართული ზუროთმოძერების ძეგლი). ქართული ზელოვნება, გვ. 77-141, №5 1942.
3. Р. Шмерлинг. Постройка моларет-ухуцеса царя Гиоргия Блистательного в сел. Даба Боржомского района, ქართული ზელოვნება, ტ.2. თბ. 1948, გვ.111-122.

ადრეული ტრადიციის XII საუკუნის
სვანეთის მოხატულობაში.

ველა მკვლევარი, ვინც კი სვანური ფერწერული სკოლის თავისებურებების განხილვას იხაზავს მიზნად, უცილობლად აღნიშნავს ამ სკოლის საერთო კონსერვატულ ხასიათს, რომლის ერთ-ერთ უმთავრესს გამოვლინებას ტრადიციების განსაკუთრებული ერთგულება წარმოადგენს [1]. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ეს ნიშანი სკოლის განვითარების მთელ მანძილზე ინარჩუნებს თავის მნიშვნელობას და



სურ. I. იფრარი. თარინგ ზელის ეკლესია.
დას. ფასადი

სხვადასხვა ეტაპზე განაპირობებს „ძველისა“ და „ახლის“ მუდმივ შეხვედრას, აქტიურ ურთიერთქმედებას, სტაბილურად არსებული „ძველის“ „ახლის“ თავისებურ გადააზრება-გადამუშავებას. და ალბათ ესაა სწორედ სვანეთის მოხატულობათა გამოკვეთილად ინდივიდუალური, ადვილად ამოსაცნობი მხატვრული სახის შემქმნელი ერთი უარსებითი ფაქტორი. ამ თვალსაზრისით მეტად საინტერესოა დაკვირვება სვანური ფერწერული სკოლის ადრეული ეტაპის მოხატულობებზე,



რადგან სწორედ ეს ადრეული ხანა წარმოადგენს შეტად მნიშვნელოვან ეტაპს ფერწერული სკოლის განვითარებაში, როდესაც ხდება სკოლის, როგორც გარკვეულ მხატვრულ მიდგომათა და ჩვეუათა ერთობის, ჩამოყალიბება, როდესაც მხატვრული ეკლესია სკოლის თავისთავადობის დიდწილად განმსაზღვრელ მხატვრულ ტრადიციათა გაფორმება-დამკვიდრებას. ჩვენი მიზანიც იხაა, თვალი გაუაღვენოთ ამ ტრადიციათა შემდგომ ბედს სკოლის განვითარების მომდევნო ეტაპზე, ანუ იმის გარკვევა, თუ ძველი ნამოღაწარიდან რა იქნა შენარჩუნებული, როგორი სახით, ან რა ცვლილებები განიცადა და ა.შ. საამისოდ ჩვენ შემოვიყარებლბით ერთი კონკრეტული საკითხის, კერძოდ, მხატვრობის ანსამბლის საერთო კომპოზიციური აგების განხილვით. თუმცა, ვიდრე უშუალოდ XII ს. მოხატულობათა ანალიზს შევედგებოდეთ, მოკლედ მაინც შევეხთ ადრეული ხანის მოხატულობებში ანსამბლის საერთო აგების წესს, რათა ჩვენი მსჯელობის, ასე უთქვამთ, ამოსავალი წერტილი მოვნიშნოთ.



სურ.2. ლავურკა. წმ. კვირიკესა და ივლიტას ეკლესია.
კამარის ჩრდ. ფერდი და კედელი

სეანური ფერწერული სკოლის ადრეულ ეტაპზე, მიუხედავად იმისა, რომ შეინიშნება გარკვეული სხვაობა ყოველ ცალკეულ მოხატულობაში ანსამბლის გადაწყვეტის კონკრეტულ ბერბებს შორის, მაინც შეიძლება ლაპარაკი რაღაც ერთიანი მიდგომის არსებობაზე. ძალზე მოკლედ იგი შემდეგნაირად შეიძლება დახასიათდეს-ეკლესიის სრულად მოხატვისას მხატვრები იფარგლებიან მისი ბუნებრივი არქიტექტონიკით, მინიმალურად ანაწყვერებენ მოსაზრატ ზედაპირს და თვითთაულ გამოსახულებას დიდ, ერთიან მონაკვეთებს უთმობენ, მაგალითად,

კამარის მთელი ფერდი, კედლის მოზრდილი ნაწილი ან მთელი კედელი და ა.შ. ვარდა ამისა, გამოკვეთილ ამოცანად ჩანს მხატვრობის საერთო ანსამბლეს, ვარკვეულ რიტმული ორგანიზება და მის ცალკეულ ნაწილთა ერთგვარი ურთიერთმიმართება საერთო კომპოზიციური აგების თვალსაზრისით. სხვა საკმა, თითოეულ მოხატულობაში როგორ და რამდენად თანმიმდევრულად ხდება ამ საერთო ამოცანის გადაწყვეტა და რა ეკოლუციას განიცდის იგი სკოლის განვითარების ამ ეტაპზე



სურ.ა. ნაიფარი. ჯგრაგის ეკლესია.
კამარის სამხრეთი ფერდი და კედელი

ამჯერად ჩვენთვის უფრო მნიშვნელოვანია, ასე ეთქვას, ფუძე-პრინციპების გამოკვეთა, რათა XII ს. მოხატულობათა განხილვისას საშუალება გვქონდეს გამოვყოთ ის ნიშნები, რომელიც სათავეს სკოლის განვითარების აღრულ ეტაპზე იღებს და დაეაკირდეთ, რა სახეცელას განიცდის ისინი ამ ხანაში.

ცხადია, როცა ვსაუბრობთ XII ს-ის, სენური ფერწერული სკოლის ავტორების ხანის, მოხატულობაზე, საესებით ლოკურია ჩვენი მსჯელობა მეფის მხატვრული თეოდორეს შემოქმედების განხილვით დაეწყოთ, რადგან ქრონოლოგიურად უადრესია სენურში შემორჩენილ ამ დროის მოხატულობებს შორის. სხვა მხრივაც,



სურ. 4. წვირში მაცხოვრის ეკლესია
საკურთხეველის და დას. კედელი



სურ. 5. წვირში, ჩობან-თარინგ ზელის ეკლესია.
კამარის სამხრ. ფერდი და კედელი

XI ს-თვის ჩამოფალიბებულ ტრადიციათა და ახალი ტენდეციების ურთიერთიმართების თვალსაზრისით, მის მიერ შესრულებულ მოხატულობებზე დაკვირება მეტად საინტერესო სურათს იძლევა.

როგორც საყოველთაოდაა აღიარებული, მეფის მხატვარ თეოდორეს მოხატულობებს ახასიათებს აგების მკაფიობა და სიმწკობრე, ანსამბლის შემადგენელ ცალკეულ ნაწილთა კლასიკური ურთიერთშეპირობებულობა და



ურთიერთსიმეტრიულობა, ფერწერული დეკორის განაწილების ზუსტი მისადაგება მოსახატი ინტერიერის არქიტექტურული დანაწევრების თავისებურებისა და ანუ ეკლესიის მამკობი მხატვრობისა და მისი არქიტექტურის უაღრესად მარტივი ურთიერთმიმართება [2].

ამ სამ მხატვრობათაგან, XI-XII სს. ქართული კედლის მხატვრობისთვის ნიშნული მონუმენტურ-არქიტექტონიკური სტილის ნორმების ყველაზე მკაცრი და ზედმიწევნითი დაკვირვებით, როგორც ცნობილია, იფარავს თარინგულის ეკლესიის



სურ.ნ. ლალამი. მაცხოვრის ეკლესია
დას. კედელი

მხატვრობა (1096 წ.) გამოირჩევა. მოსახატი ზედაპირი მინიმალურადაა დანაწევრებული, თითოეულ კომპოზიციას საკმაოდ მოზრდილი მონაკვეთები ეთმობა, ერთმანეთის მოპირდაპირე სიერციით მონაკვეთების დანაწევრების ხასიათი და საერთო გადაწყვეტა ზუსტად შეესაბამება ერთმანეთს, მხატვრობის საერთო კომპოზიციამი დიდ როლს თამაშობს მისი მკაფიო ორგანიზება, რომელიც ვლინდება არა მარტო ფიგურათა ვერტიკალების, არამედ ცალკეულ ფურადოვან აქცენტთა რიტმულ მონაცვლეობაში; ანუ, აშკარაა, რომ საქმე გვაქვს ჩვენს მიერ ზემოთ ხსენებულ ფუძე-პრინციპებთან, მაგრამ ინტერიერის არქიტექტურული არტიკულაციის უქონლობის პირობებში, თეოდორე წმინდა ფერწერული ზერზებით აზღენს კამარა-კედლების ერთიანი ზედაპირების დანაწევრებას დამატებით მონაკვეთებად - შედარებით ვიწრო აღმოსავლეთი და ოდნავ მოზრდილი დასავლეთ - ადრეულ მოხატულობათა შემქმნელი ოსტატებისგან განსხვავებით, რომელნიც ყოველთვის კმაყოფილდებოდნენ ინტერიერის ბუნებრივი არქიტექტონიკით და ფერწერული დეკორის განაწილებისას ცდილობდნენ არ დაერღვიათ მისი

თავისთავადობა. მოსახატი არის ამგვარი დანაწილებით მხატვრობის საერთო კომპოზიციაში დამატებითი რიტმული მახვილები წნდება, რომელიც ერთის მხრივ აღიქმება გარკვეულ გარდამავალ რგოლად საკუთოხველისა და სხვა მხრივ კომპოზიციებს შორის, მათ ერთგვარ მაკავშირებლად, მეორე მხრივ კი ხელს უწყობს ანსამბლის საერთო სტრუქტურის მკაფიო დიფერენცირებულობისა და ნათელი ორგანიზებულობის შთაბეჭდილების შექმნას.

ლაგურკაშიც შთაბეჭდილების განმსაზღვრელია საერთო ანსამბლის აგების მკაფიოება, ნათელი არქიტექტონურობა და მონუმენტური ხასიათი. ამასთანავე, ყურადსაღებია ის, რომ ეკლესიის ინტერიერი, თავისი არქიტექტურული გადაწყვეტით, ბევრად უფრო განვითარებულია, ვიდრე იფრარის სრულიად სადა,



სურ.7. ლალამი. მაცხოვრის ეკლესია
კამარის სამხრეთი ფერდი

რაიმეგვარ ხუროთმოძღვრულ გაფორმებას მოკლებული ინტერიერი. ამდენად, ეკლესიის არქიტექტურული დანაწევრება თავისთავად უკვე ქმნის მოსახატი სიბრტყის გარკვეულ და-ნაწილებას, არქიტექტურული ელემენტებით ურთიერთისგან მკაფიოდ გამოიჯნულ, ასე ვთქვათ, დასაზღვრულ მონაკვეთებს, რაც თითქოს იქცევა მხატვრობის საერთო სისტემის ფუძე-კარკასად. ინტერიერში ფერწერული დეკორის განაწილებისას, მეუის მხატვარი თვედორე, არსებითად,

ხელუხლებლად სტოეებს ამ კარკასს, ანუ არ მიმართავს დამატებით ხერხებს/ (იგულისხმება რევისტრების გამოყოფი ზოლები) მოსახატი სიბრტყის/ დასანაწევრებლად, როგორც იფარაში. აქ ხომ ორნამენტული ზოლებზე, მჭიმეწაუზე/ ფერწერული დეკორის ვანლაგების მხოლოდ უკიდურეს ზედა /კამარეს კონტრპუნქტს/ უკიდურეს ქვედა /მეორე რევისტრის ქვედა კიდე/ საზღვრებს, ანუ მონიშნავს და აჩარჩოებს ინტერიერის მოსახატად გამიზნულ ნაწილს და გამოსყოფს მას კედლების ქვედა ნაწილში დატოვებული სადა, მოუხატაკი კანელისაგან, ხოლო მოსახატად გამიზნული ნაწილის შიგნით რევისტრების გამოყოფა, ფაქტიურად,



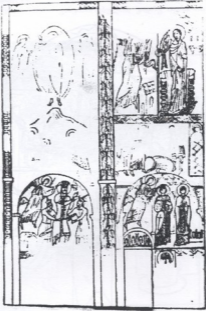
სურ.მ. შაქვარიში. შაქვორის ეკლესია
დას. კედელი

არქიტექტურული ელემენტების თავისთავადი დიფერენცირებულობის წყალობით ხდება.

ამდენად, მხატვრის დამოკიდებულება მოსახატი სიბრტყის დანაწევრებისადმი, არსებითად, იგივეა, რაც მის წინამორბედებთან, თუმცა, მხატვრობის საერთო ანსამბლის გადაწყვეტის ზოგად კონტექსტში თვედორე ამ ძველ ხერხს სრულიად



განსხვავებულ, ახალ ელერაობას ანიჭებს. მაგ., აცის ოსტატისგან განსხვავებით იგი ერთიან კომპოზიციურ მთლიანობად იაზრებს კამარისა და კედლების სცენებს. კამარაზე განთავსებული, ქვედა მომარჩობელ ზოლს მოკლებული, ცენტრირებული თითქოს „ჩაღერილია“ თაღების გვერდით მონაკვეთებში, ხოლო ერთმანეთის ქვეშ განლაგებულ სცენებში გამოყოფილია ერთიანი ცენტრალური ღერძი, რომლის გარშემოც იგება სცენათა კომპოზიცია, ე.ი. მიღწეულია სცენების კომპოზიციური ურთიერთმისადაგება, ასე ეთქვათ, ვერტიკალური მიმართულებით. ყოველივე ეს კი,



სურ.9. მაცხვარიში. მაცხოვრის ეკლესია
კამარის ჩრდ. ფერდი და კედელი

როგორც აჩვენა ა.ვოლსკაიამ, მიუთითებს გარკვეულ ძერებზე მხატვრობის ცალკეულ ნაწილთა დეკორატიული შერწყმა-გა-მთლიანების, ერთიანი დინამიკისადმი მათი დაქვემდებარების მიმართულებით [3].

რაც შეეხება ნაიფარის მხატვრობას, ანსამბლის საერთო გადაწყვეტა აქაც ეფუძნება იგივე მონუმენტურ-არქიტექტონიკური სტილის მოთხოვნებს, თუმცა შეინიშნება გარკვეული განსხვავება იფარისა და ლავურკას მოხატულობათაგან, რაც ლიტერატურაში დამკვიდრებული აზრის თანახმად, წარმოაჩენს თველორეს



ჩაჩუბეთი, IX-X სს.



ქართული ენის
საქართველოს ენის



საქართველო XII-XIII სს.



ტყეში, XIII ს.



აზაშენი, XIV ს.



ჩხოვრისი, X ს.



შემოქმედების ევოლუციას, მხატვრობის საერთო ანსამბლის ერთიან დინამიურ მთლიანობად გაერთიანების ტენდენციის შემდგომ გაძლიერებას [4]. აღსანიშნავია ალსანიშნავია თვით ნაკიფარის ეკლესიის ინტერიერის არქიტექტურული გაფორმებაც. თუკი კამარაზე, საბჯენი თაღის წყალობით, ერთმანეთისგან მკაფიოდ გამოიჯნული ორი მონაკვეთი გამოიყოფა, კედელი, შეკიდული კონსოლის წყალობით, ერთიან, დაუნაწევრებელ სიბრტყედ რჩება. ინტერიერში ფერწერული დეკორის განაწილებისას მუფის მხატვარი პირდაპირ მისდევს მის არქიტექტურულ დანაწევრებას და არაფრით ცვლის მას. ე.ი. ინტერიერში მხატვრობის განაწილების განმსაზღვრელ ფაქტორად მისი ბუნებრივი არქიტექტონიკა იქცევა და მეტად ნიშანდობლივია, რომ ნაკიფარის მხატვრობის საერთო კომპოზიციური აგების ზუსტად ანალოგიურ პრინციპს ეთიანის ეკლესიის (Xს.) მონახტულობაში ეპოულობთ. (აღსანიშნავია, რომ ამ ორივე ეკლესიის ინტერიერის არქიტექტურული გაფორმება სრულიად იდენტურია). თუმცა, აქაც, თვედორეს ნახელაში, ძველი ხერზი სრულიად ახლებურ კონტექსტში მოხვედრილი, აბსოლუტურად განსხვავებულ მხატვრულ შედეგს იძლევა-მხატვრობის საერთო კომპოზიციამში თვედორე გამორჩეულად აქტიურ, ძლიერ დატვირთვას აძლევს საკონქო კომპოზიციას, რომელსაც გ. ალიბეგაშვილის თქმით, იგი აქცევს „ფერწერული დეკორის ანსამბლის მთავარ ღერძად, რომელიც ახლებურად აერთიანებს მონახტულობის ყველა კომპოზიციას, იქვემდებარებს მათ...კონქის კომპოზიციის ამგვარი გამოყოფა წარმოშობს ახალ მიმართებას მასსა და მონახტულობის დანარჩენ სცენებს შორის“ [5].

ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ თავის სამივე მონახტულობაში მუფის მხატვარი თვედორე მიმართავდა ძველ ოსტატთა მიერ შემუშავებულ სხვადასხვა ხერხს და, ასე ვთქვათ, სხვადასხვა ვზას სცდიდა. ნიშანდობლივია, რომ სეანეთში თავისი მოღვაწეობის გარიფრაქზე, იფარის ეკლესიის მონახტვისას, ეს მიმართვა წინამორბედთა გამოცდილებისადმი ყველაზე მრავლისმომცველი იყო: შეიძლება ჩამოინუსხოს კიდევ ცალკეული ნიშნები, რომელთაც პირდაპირი წინასახვეები ეძებნება სეანეთის ადრეულ მონახტულობათა შორის. მოღვაწეობის შემდგომ საფეხურზე, მუფის მხატვარი უკვე არაა ცალკეული ცნობილი ხერხების ახლებურ კომპონირება-გათამაშებას მიმართავს, არამედ იფარავლება თავის წინამორბედთა უარსებითი მიდგომის (იგულისხმება მოსახატი სიბრტყის დანაწევრების პრინციპი) შემდგომი დაძულებით. და ამ შემთხვევაშიც თვედორეს, ასე ვთქვათ, შთავონების წყაროს ამოცნობა არც ისე რთულია. და თვედორეს, როგორც შემოქმედის, სიღაფე წორედ იმაში მდგომარეობს, რომ მართლაც გამორჩეული, მძლავრი ნიჭის წყალობით, თავის შემოქმედებაში მან შემდგომ განავითარა და სრულყო ძველ ოსტატთა ნამუშავეში დასახული შესაძლებლობანი, მხატვრული მიგნების სიმალღეზე დახვეწა ისინი და, გარკვეულწილად, განსაზღვრა კიდევ სეანური ფერწერული სკოლის, როგორც გარკვეულ მხატვრულ მიდგომათა და გადაწყვეტათა ერთობის, საბოლოო გაფორმება-ჩამოყალიბების რთული პროცესის დასრულება. თვედორე ზომ აღწევს მხატვრობის საერთო ანსამბლის აბსოლუტურ, თავისი ბუნებით სწორედ კლასიკურ გამოლიანებას, როდესაც ანსამბლის ცალკეული შემადგენელი კომპონენტები, საკმარისად დამოუკიდებელი და ასე ვთქვათ, თვითკმარი, ერთიანდება იმგვარ მთლიანობად, რომელშიც ურთიერთშეთანადებულა ყოველი უმნიშვნელო დეტალიც კი, ერთიან ღერძზეა „შეკიდული“ და სრულიად ურთიერთშეპირობებულ პარმონიულ ორგანიზმად იყურება. ადრეული ხანის ყველაზე განვითარებულ ანსამბლშიც კი ვერ ენახეთ ყველა მიმართულებითა და ღერძებით



ერთმანეთის ასე სრულად მოპასუხე ელემენტებს, მიუხედავად იმისა, რომ იმ ანსამბლებშიც ცალკეული ნაწილები საკმაოდ ურთიერთშეთანადებული და ურთიერთმისადაგებული უნდა ყოფილიყო. ანსამბლის სწორედ ამგვარი უაღრესად კავშირებულობა არის ის უარსებითი მიღწევა, რომელშიც, ასე უთქვამთ, თავი ეყრება წინარე განვითარების მთელს გამოცდილებას.

ნაკლებ ცალსახაა ძველ ტრადიციასთან მიმართება XII ს. მონათულობათა სხვა ჯგუფში, რომელიც არ მიეკუთვნება მეფის მონათქარ თველორეს წრეს, თუმცა ანსამბლის აგების მონუმენტურობა და ტექტონიკურობა აქაც საფუძვლად უდევს მის გადაწყვეტას. სამაგალითოდ, დაიწყო მაცხვარიშის მაცხოვრის ეკლესიის მონათულობის განხილვით.

როგორც აჩვენა თ. ვირსალაძემ, სტილის საერთო ევოლუციის კონტექსტში ამ



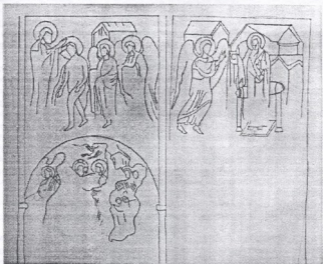
სურ. 10. ნეზგუნი. მაცხოვარი დას. კედელი

მონათურობის განხილვისას, მას ადვილად ეძებნება ადგილი XI ს. მიწურულისა და XIII საუკუნის დამდეგის მონათულობებს შორის. ამასთანავე, მიუხედავად იმისა, რომ სწორედ ანსამბლის საერთო გადაწყვეტის თვალსაზრისით, მასში ჯერ კიდევ განმსაზღვრელია მონუმენტური სტილის ტრადიცია, აშკარაა გარკვეული ძვრებიც



ახალი სტილისტური ძიებების მიმართულებით, რაც განსაზღვრავს მის გარდამავლობას [6]. სხვა ნიშნებთან ერთად ეს გამოვლინდა კრწცხეში გაანსხვავებულ სიმაღლეში სამხრეთისა და ჩრდილოეთ მხარეს, სვეტიცხოველში ცალკეული რეგისტრის, არამედ აღმოსავლეთ და დასავლეთ მონაკვეთებში განლაგებულ სცენათა თეალსაზრისით გარკვეული ურთიერთმისადაგების მცდელობაა სწორედ ერთმანეთის მოპირდაპირე მხარეს.

ასევეა ერთმანეთთან ერთგვარად მისადაგებული რეგისტრებად უფრო



სურ.11. ნეზგუნი. მაცხოვარი
ჩრდ. კედელი და კამარის ჩრდ. ფერდი

რეგულარულად დანაწილებული და მკაფიოდ ცენტრირებული დასავლეთი კედელი და საკურთხეველი. აქვე ისიც შეიძლება დაესძინოთ, რომ ერთმანეთის მოპირდაპირე სივრცით მონაკვეთთა (აღმ.-დას., სამხ.-ჩრდ.) ამგვარ გადაწყვეტაში ამჟამად ჩანს საერთო კომპოზიციის თეალსაზრისით მათი ურთიერთმისადაგების, ურთიერთშეხამების მოთხოვნილება, ანუ იგივე ფუძე-პრინციპი, რაც ადრეული ხანის მონატულობებშიც დასტურდება, ოღონდ აქ განსხვავებულ მხატვრულ კონტექსტში ამოქმედებული, იგი სულ სხვა მხატვრულ ეფექტს იძლევა.

რეგისტრების განსხვავებულმა სიმაღლემ განაპირობა რეგისტრების ღონეთა აქდენა არა მარტო ერთმანეთის მოპირდაპირე, არამედ ერთსა და იმავე მხარესაც. გარდა ამისა, და ეს მეტად ნიშანდობლივია, ანსამბლის ფერწერული დანაწევრება,



ფაქტიურად, აცდენილია ინტერვიუს არქიტექტურულ არტიკულაციას-რეგისტრების დონე არ ეთანადება კაპიტლებისას, კედლის თაღები ჩაწილურნივ-იჭრება შუანა რეგისტრის საზღვრებში და ორ ნაწილად კყოფს რეგისტრის ქვედა ზღვარის მომნიშნავ ხაზებს. უფრო მეტიც, ალბათ იმის თქმაც კი შეიძლება, რომ მიქელ მაღლაკელი ფერწერული ხერხებით ქმნის ტექტონიკას, ზატეას მათ, ოღონდ იგი ცოტა სხვაა, ვიდრე ტაძრის რეალური არქიტექტონიკა და სწორედ ამასი ჩანს, ცვლაზე მკაფიოდ, მხატვრის შეცვლილი დამოკიდებულება მოსახატი არქიტექტურისადმი. ანსამბლის ამგვარი გადაწყვეტის შედეგად მიღწეულია მის ცალკეულ ნაწილთა ცოტა სხვაგვარი გაერთიანება და ერთ ღინამიურ მთლიანობად მათი შეკავშირება.

მსგავს სურათს ვხედავთ ნეზგუნისა და ივლის მოხატულობებშიც და წერადსაღებია, რომ მსგავსი შეცვლილი დამოკიდებულება არქიტექტურისადმი თავს იძენს იმ შემთხვევაშიც, როდესაც მოსალოდნელი იყო ტრადიციული მიდგომის მეტად შენარჩუნება. სამაგალითოდ უნდა შევჩერდეთ ლაღამის XII ს. მოხატულობაზე. თავიდანვე გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ აქ მომუშავე ოსტატს უკვე დახვდა ეკლესიაში თავდაპირველი მხატვრობა. ამდენად, თავიდანვე იგი ურთვეარად ორმაგი პირობით შეზღუდული აღმოჩნდა-მოსახატი ინტერვიუს ობიექტური მონაცემებით და მათთან მისადაგებული მხატვრობის უძველესი ფენით. როგორც ჩვენ წარმოგვიდგენია, ლაღამის უძველესი მხატვრობის ანსამბლის საეთო კომპოზიციური აგება საესებით პასუხობდა მონუმენტურ-ტექტონიკური სტილის მოთხოვნებს და შესაბამისად, თითქოს ბუნებრივი ჩანს, რომ, როგორც ორივე ფენის მხატვრობაში რეგისტრების ღონეთა თანხვედრა გეოქვენებს, XII საუკუნის ოსტატი, არსებითად, უცვლელად იმეორებს თავისი წინამორბედის მიერ დანატყარ პრინციპის მხატვრობის საერთო სისტემის გადაწყვეტისა: მხატვრობის ორ რეგისტრად განაწილება, სცენებისათვის ერთიანი, დიდი მონაკვეთების მიკუთვნება, ამასთანავე, ერთმანეთის მოპირდაპირ სიერციით მონაკვეთების გადაწყვეტისას მათი გარკვეული ურთიერთმისადაგება კომპოზიციური აგების თვალზარისით (იგულისხმება ცენტრალური ღერძის გარშემო ცალკეული ვერტიკალების განაწილებითა და მასების ურთიერთგაწონასწორებით სცენათა აგება). აქვე, საგულისხმოა ერთი მომენტი. ხარების სცენაში კომპოზიციის მათრგაზებულ ფოკუსად გველინება მთელი სცენის ძირითადი იდეური დატვირთვის მატარებელი გამოსახულება-გაბრიელ მთავარანგელოზის უწყების ნიშნად წინ გაწვილი, ექსპრესიულად გადიდებული მარჯვენა. ეს შესაძლოა ცოტა უცნაურადაც კი ელერდეს, მაგრამ საქმე ისაა, რომ სცენისთვის განკუთვნილ არეში მოხვედრილია სარკმელი, რომელიც მეტად აქტიურ როლს თამაშობს სცენის საერთო კომპოზიციამი. უპირველეს ყოვლისა, იგი მონიშნავს ცენტრალურ ღერძს, რომლის მიმართაც იგება სცენა: ამასთანავე, იგი ქმნის გარკვეულ ცეზურას სცენის მონაწილე ორ პერსონაჟს შორის-მის თავზე ფონის თავისუფალი მონაკვეთია დატოვებული, რომელზედაც იკითხება მახარებელი მთავარანგელოზის მარჯვენა და სწორედ იმის გამო, რომ იგი, სარკმლით აღნიშნულ, კომპოზიციის ცენტრალურ ღერძზეა მოქცეული და ექსპრესიულად გადიდებული, მთავარანგელოზის სრულიად სტატიურ, მშვიდ პოზაში დგომისას, ეს ფესტი განსაკუთრებულ იდეურ და კომპოზიციურ დატვირთვას იძენს. ამის გამო კი სარკმელი გამოსახული სცენის ერთ-ერთ აქტიურად მოქმედ, გარკვეული მნიშვნელოვანების მქონე ელემენტებად იქცევა, ანუ, სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, არქიტექტურული ელემენტი ფერწერული დეკორის მონაწილე ხდება. ის, რომ ეს არ არის შემთხვევითი რამ, არამედ მარეწებელია



მხატვრის გარკვეულად შეცვლილი დამოკიდებულებისა არქიტექტურისადმი, ამითაც დასტურდება, რომ იგივე მოელენას ეხედავთ შობის სცენის გადაწყვეტებებში სარკმელი ერთი მხრივ აფიქსირებს კომპოზიციის ცენტრალურ ღერძს, ხაზს, მხრივ გარკვეულ როლს თამაშობს ღმრთისმშობლის ცენტრალური გამოსახულების გამოყოფაში, და რაც მთავარია, გარკვეულ საყრდენს უქმნის მას. სარკმელზე მიწოდული ღმრთისმშობლის სხეულის მოქნილი, დენადი ხაზი რბილად მიუყვება სარკმლის მოპრკვევლებას, სარკმლის გადასაფარებლის წვეთითი ჩამოყარვნილი ბოლო თითქოს მასზეა გადმოფარებული და იმის თქმაც კი შეიძლება, რომ სარკმელი, ერთგვარად, ღმრთისმშობლის დასაბრძანებლად ქცეულა. არსებითად, სწორედ ღმრთისმშობლის ფიგურა ამ სარკმელთან ერთად აღიქმება მთელი კომპოზიციის უმთავრეს ფოკუსად, მის ძირითად მაორგანიზებლად. უფრო მეტიც, ალბათ გადაჭარბებული არ იქნება იმის თქმაც, რომ არქიტექტურისადმი ეს გარკვეულად ახლებური დამოკიდებულება ერთგვარად მაცხვარიშის მხატვრისთან პოულობს შეხების წერტილს და განსხვავებულია მეფის მხატვარ თვედორეს მონატელობათაგან. ამას მკაფიოდ წარმოაჩენს შედარება იფარისა და ნაიფარის ანსამბლებთან.

იფარში ხარების სცენა ასევე სარკმლის ორსვე მხარესაა განაწილებული, მაგრამ თუკი ლაღაშში სარკმელი კომპოზიციის ქვედა ნაწილში იჭრება მხოლოდ და განამტკიცებს სცენისთვის განკუთვნილი არის ინტენსიურ შევსებას ქვედა ნაწილში ზევითკენ მისი თანდათანობითი გახალეათებითა და კომპოზიციის უმთავრესი იდეურ-ფორმალური მახვილის განსაკუთრებული გამოყოფა-ხაზგასმით, იფარში სარკმელი თითქმის მთლიანად ავებს სცენისთვის განკუთვნილი არის მთელ სიმაღლეს. საკმაოდ მოზრდილი, ზომით იგი თითქმის ფიგურებს უტოლდება, ისე რომ ერთიანად შევსებულის შთაბეჭდილებას სტოებს-ღმრთისმშობლის ფიგურა თითქოს „მოწყვედილია“ ერთი მხრივ სარკმელსა და მეორე მხრივ კომპოზიციის მარჯვენა კიდეში თაემოყრილ ორ ნაგებობას შორის, ხლო მთავარანგელოზის ძლიერად ამოძრავებული ფიგურა წინ გაწვილი მარჯვენით თითქოს „ეჯახება“ უძრავ სარკმელს, რომელიც ერთგვარად აჩერებს და ზღუდავს მის მღელვარე წინსწრეფას (ცხადია, რომ ამ შემთხვევაში, ზედმეტაა ლაპარაკი გაბრიელ მთავარანგელოზის თავისთავად ფესტის განსაკუთრებულ აქცენტრებაზე ან სცენის საერთო კომპოზიციამში მის რაიმეგვარ საგანგებო მნიშვნელობაზე). ამ შემთხვევაში თვედორესთვის უფრო მნიშვნელოვანი იყო ექსპრესიული დაპირისპირება, ასე უთქვამთ, გადრამატულება სცენის მოქმედი ორი პერსონაჟის ურთიერთმიმართებისა, ერთი მხრივ, ბობოქარი მთავარანგელოზი და მეორე მხრივ, შემკრთალი ღმრთისმშობელი; სარკმელი, ამ შემთხვევაში, სიერციით შეაღვდია მათ შორის, ანუ ლაღამისგან განსხვავებით, სადაც სარკმელი, ე.ი. არქიტექტურული ელემენტი, ფერწერული დეკორის ლამისაა ფარდ, თანასწორუფლებიან ნაწილად იქცევა. იფარში იგი, პირველად მოცემულობად რჩება, თუმცა კი ხდება ფერწერული დეკორის მისადაგება მასთან და მისი, სწორედ როგორც არსებითად სხვა, უცხო მოცემულობის გათვალისწინება ფერწერულ გამოსახულებათა მოსობატ სიბრტვეზე განაწილებისას. ამგვარი დამოკიდებულების გამოვლინებას ნაიფარში წმ. გიორგის თავის კუთის ეპიზოდისა და დასავლეთი კედლის სცენების გადაწყვეტაშიც ეხედავთ, სადაც არქიტექტურული ელემენტები, კარი და სარკმლები, მოკლებულია რაიმე ფუნქციურ დატვირთვას კომპოზიციამში, თუმცა, ეიმეორებით, მათი არსებობა არამც და არამც არ არის გაუთვალისწინებელი. საგულისხმოა, რომ თვედორეს მოწაფეც, წერძმის მაცხოვრის ეკლესიის მომხატველი, ცდილობს მასწავლებლისგან ცოტა განსხვავებულად ააგუროს არქიტექტურული ელემენტი ფერწერული დეკორის



გადაწყვეტაში, კვულისხმობთ, წმ. გიორგის გამოლტვის სცენას. იგი პირდაპირ სცენის ფარგლებში მოქცეულ თაღოვან კარზე გამოსახავს წმ.გიორგის^{სწრემდელი} მ. ალიბევაშვილის ხატოვანი თქმით, „ტანით შემოეჭლო თაღს... თითქოს, გვედმოეცაქან მასზე“ [7], ურმის თვალზე მიმსჭვალულივით. ამ შემთხვევაშიც, ლაღამის მსგავსად, არქიტექტურული ელემენტი ფერწერული კომპოზიციის ნაწილად იქცევა, რომელიც ცენტრალურ გამოსახულებასთან ერთ მთლიანობად აღიქმება და ამასთანავე, გარკვეულ როლს თამაშობს მის აქცენტირებაშიც.

მართალია, მოკლე წერილში შეუძლებელი იყო XII საუკუნის ყველა მონატულობაზე შეჩერებულიყავით, მაგრამ ეფიქრობთ, მოტანილი მაგალითებიც ცხადყოფს რომ ეს ანსამბლები გარკვეულ მრავალფეროვნებას გვიჩვენებს, თუმცა ცალკეულ ნიუანსურ სხვაობათა მიუხედავად, აშკარად იკვეთება მხატვრობის



სურ.12. ნეზგუნი. მაცხოვარი
კამარის სამხრეთი ფერდი და სამხრეთი კედელი

საერთო სისტემის აგების ორი, ერთმანეთისგან არსებითად განსხვავებული, პრინციპი. ერთი მხრივ, მეფის მხატვარ თეოდორესა და მისი წრის მონატულობებში ეხედათ ძველი სკოლის განვითარება-დახვეწას, როლო მეორე მხრივ, მიქელ მალაქლიისა და მის ნახელაეთან ახლოსმდგომ მონატულობაში ჩნდება გარკვეული ტენდენცია სტილის განვითარებისა, შემდგომი, დეკორაციულ-დინამიური სათეზურის მიმართულებით: არქიტექტურისადმი შეეკლილი დამოკიდებულებისა გამო, ისინი თითქოს უფრო მეტად დამორდა სვანეთის ადრეულ ანსამბლთა

ტრადიციას და ძველ ოსტატთა მიერ შემუშავებული ცალკეული ხერხები უფრო შორეული აღუზიების სახით თუ კრთება მასში; თუმცა, ამ მოხატულობათუ უარსებითესი მახასიათებელი-ტექტონურობა, ამ სიტყვის უზოგადესი გაგებით ალბათ კელაე სენათის ადრეულ მოხატულობათა გამოცდილებიდან მომდინარე ტრადიციას უნდა დაეუკავშიროთ, რომელიც ძლიერად სახეშეუკვლილი, მაინც ინარჩუნებს არსებობას მოხატულობათა ამ ჯგუფშიც. ყოველივე ზემოთქმული თითქოს კიდევ ერთხელ ადასტურებს თ.კირსალაძის მიერ ჯერ კიდევ რამდენიმე აკეული წლის წინათ წამოყენებულ ცნობილ დებულებას, რომ ამ პერიოდის ქართული მონუმენტური მხატვრობის განვითარება, ძირითადად, ერთი მიმართულებით მიმდინარე, არა სწორხაზოვანი ხასიათისაა, არამედ მოიცავს განსხვავებულ, მარჯობაზედ ან მოწინავე მიმდინარეობათა ბრძოლას" [8]. უფრო მეტიც, თუ თვალს გაეადგენებთ ანსამბლის იდეური გააზრების სახეცეკლას, შეიძლება ითქვას, რომ შეინიშნება გარკვეული პარალელიზმი ანსამბლის ფორმალური გადაწყვეტის თავისებურებასთან და შესაბამისად, იდეურ დონეზე წარმოჩენილი პრინციპული მსგავსება-განსხვავებანი მოხატულობებს შორის ფორმალურ დონეზეც იწინს თავს, მაგრამ ეს დამთხვევა ყოველივე შეიძლება არ იყოს აბსოლუტურად ცალსახა და ერთმნიშვნელოვანი, თანაც ფორმა ცოტა სხვაგვარად ინარჩუნებს ძველსა და ტრადიციულს, ვიდრე იდეა, ენის მსგავსად, რომლის სტრუქტურაც ნაკლებად ცვალებადია, ხოლო სათქმელი კი სხვადასხვა.

1. Т.Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши, Arg Georgia, 4, Тб., 1955, გვ.169-231; მისივე, Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи, II Международной симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977;
- Н.Аладашвили, Г.Алибегашвили, А.Вольская, Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии, Тб., 1966; მათივე, Живописная школа Сванети, Тб., 1983; А.Вольская, Живописные школы средневековой Грузии, II Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тб., 1977;
- Т.Шевякова, Монументальная живопись раннего средневековья Грузии, Тб., 1983;
2. Н.Аладашвили, Г.Алибегашвили, А.Вольская, Живописная школа ... გვ.33-107; შუად. Т.Вирсаладзе, Мацхвариши... გვ.189-190
3. Н.Аладашвили, Г.Алибегашвили, А.Вольская, Живописная школа... გვ. 59-61;
4. იქვე გვ. 80, 85-90;
5. იქვე გვ.88;
6. Вирсаладзе, Мацхвариши... გვ.193-196
7. Н.Аладашвили, Г.Алибегашвили, А.Вольская, Живописная школа... გვ.109;
8. Т. Вирсаладзе, Мацхвариши ... გვ.217

კამარების გაშორების საკითხისათვის
ძართულ ხელნაწერებში

ამ სტატიით წერ ეკრძელები საუბარს მოქვის კოდექსის მხატვრულ
მნიშვნელობაზე (სს, ჟურნალი „სტეფანის მეგობარი“ №4, 1996 წ.).

სახარების გაფორმების მნიშვნელოვანი დეკორატიული ელემენტია ე.წ. კამარა ანუ არქიტექტურული თაღის ფორმის ჩარჩო შედარებითი ციფრობრივი ცხრილისათვის, რომელიც აღნიშნავდა ტექსტის მუხლების ნომრებს და რომელზედაც ნაწილდებოდა თითოეული სახარების ტექსტი. 1300 წელს გადაწერილი მოქვის სახარება (Q-902, საქართველოს რესპუბლიკის შენობიერებათა აკადემიის კ.კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტი) შეიცავს დახვეწილად გაფორმებულ 10 გვერდიანი კამარების სისტემას. ხელნაწერის ამ მხატვრული ელემენტის ანალიზი საშუალებას მოგვცემს დავადგინოთ მოქვის კოდექსის მინიატურების ამ ციკლისათვის დამახასიათებელი თავისებურებანი, მათ შესრულებაში გამოყენებული დროისათვის ნიშანდობლივი სტილისტური ცვლილებანი.

მოქვის ხელნაწერის კამარები იწყება 3^რ გვერდზე და მთავრდება 7^რ -ზე. ისინი განაწილებულია 5 ფურცელზე და ერთიანობაში წარმოადგენენ არქიტექტურული სახის ნაგებობებს, სწორკუთხოვანი ანტამბლემენტით, რომელიც სვეტებს ვერდნობა.

განვიხილოთ თითოეული მათგანი.

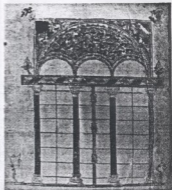
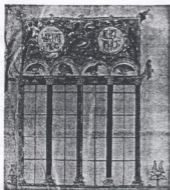
პირველი კამარა:

ხელნაწერებში ყველაზე მეტად გაფორმებულია პირველი კამარა-სწორკუთხოვანი ანტამბლემენტი, ვიწრო ჩარჩოს ხაზით შემოსაზღვრული, ვერდნობა ხუთ დაგრძელებულ ნატიფ სვეტს. ანტამბლემენტი შეესებულია ძალზე რთული მრავალფეროვანი მოტივებით. უპირველეს ყოვლისა, ეს არის ანტამბლემენტის ქვედა ჩარჩოს ზოლიან მოთავსებული პატარა ოთხი ნახევარწრიული ლუნეტი, შემოსაზღვრული საკმაოდ განიერი ორნამენტული ჩარჩოთი, რომლის შიგნით გამოსახულია სხვადასხვა მოძრაობაში კაკები. ანტამბლემენტის მარჯვენა და მარცხენა ნაწილში დიდი ორმაგი ოქროთი შემოვლებული წრებებია, ასომთავრულით შესრულებული წარწერებით შეესებული, მარცნივ „ 𐌆𐌗𐌰𐌶𐌵𐌹𐌸 “, მარჯვნივ

„ 𐌆𐌗𐌰𐌶𐌵𐌹𐌸 “, ქარაგმების გახსნით იკითხება: „კანონი პირველი, რომელსა ოთხნი იტყვიან“. წრებს შორის არეზე ცისფერი წერის გამოსახულებათა, ზოლო წრების მარჯვნივ და მარცხნივ გრძელკუდიანი მუქი ნაცრისფერი, წითელი ყვლებით და ფეხებით, ხოხბებია მოთავსებული, ანტამბლემენტის დარჩენილი მინდორი შეესებულია მცენარულ-ვგაილოვანი ორნამენტული მოტივებით. არქიტრაივი საკმაოდ განიერია: ორი მხრიდან შემოსაზღვრული პარალელური ხაზებით და შეესებული სამკუთხედის ფორმის გეომეტრიული ორნამენტით. ანტამბლემენტის საფუძელის მოჩარჩოების ვიწრო ზოლი გაგრძელებულია ანტამბლემენტის სივანის გარეთ ორივე მიმართულებით და გაფორმებულია პირობითი ნახატის მცენარეებით-მაღალ ყვლზე ყვავილის საკმაოდ დიდი კოკრებით. ანტამბლემენტის ჩარჩოს ზედა



ნაწილი გაფორმებულია ტალღოვანი ცისფერი მოტივით, რომლებიც არღვევენ ჩარჩოს ზედა ხაზს, ქვნიან კვანძებს და ანიჭებენ მთელ კონსტრუქციას უფრო მორთულ და მოძრავ ხასიათს, ხოლო კუთხეებში დასმულია საკმარესი მსხვერფივე წვეილები, რომელთა მოტივი მეორდება ყველა მომდევნო კამარაში, იცელება მხოლოდ მათი ნახატი.



სურ.1. მოქვის ოთხთავი (1300),
კამარა (3r)

სურ.2. კამარა (4r)

სვეტების დახვეწილი კოლონები, რომლებიც არ განიერდება ქვემოთ, მორთულია კორინთული კაპიტელებით და ჩართულია არქიტრავში. ორნამენტი, რომელიც ფარავს რამდენადმე მოცულობრივად გააზრებულ სვეტებს მოგვაგონებს მარმარილოს ნახატს. სვეტების ბაზისები შედგება მრგვალი ბალიშისაგან, რომელიც ორ ვიწრო ლილეაკს შორისაა მოქცეული და ვერდნობა ქვემოთ გაგანიერებულ პოსტამენტს.

საფუძველი, რომელზედაც კონსტრუქცია შენდება გაიაზრება როგორც ვიწრო ვრავიკული ხასიათის ზაზი, რომელიც გადადის სვეტებს გარეთ ორივე მხარეზე და მათზე მოთავსებულია მაღალ ფლორტზე სხვადასხვა ნახატის წვეილები. ყველა შემდგომ კამარაში მეორდება ეს მოტივი, იცელება მხოლოდ წვეილების ნახატი, ზდება მათი გადაადგილება. სვეტებს შორის არე დახაზულია, ტექსტისათვის შექმნილია პადე; ტექსტი, რომელიც შესაძლებელია შესრულებული იყო ყველა კამარაში ოქროს საფუძველზე, საბოლოოდ დაღუპულია.

მეორე კამარა:

ანტამპლემენტში ჩაწერილია ნახევარწრიული კამარა საფუძველთან მოთავსებული ოთხი ნახევარწრიული ლუნეტით. ანტამპლემენტის დანარჩენი ნაწილი შევსებულია მცენარეული ორნამენტით. არქიტრავი ვერდნობა აგრეთვე ხუთ სვეტს და საერთოდ დანარჩენ მონაკვეთებში იგი პირველი კამარის მსგავსად ივება.

მესამე კამარა:

ეს არის კონსტრუქცია სწორკუთხოვანი ანტამპლემენტით, რომელიც უკრძნობა
ორ სვეტს, ხოლო მეხუთე ცენტრში მოთავსებული ვერტიკალურ-დუკორაციული
ელემენტი შედგება სამ ადგილზე გამოკანჭული ორი ვიწრო ზოლისგან.
ანტამპლემენტის სწორკუთხედით შემოსაზღვრულ დიდ ნახევარწრიულ კამარაში,
საფუძველთან, სამი ორმაგი მოჩარჩოების ხაზით შესრულებული ღუნებებია. ამ
კამარის კაპიტლები ჩართული არ არის არქიტრავეში, არამედ იკითხება ტექსტის
არეზე.

მეოთხე კამარა:

იგი ზუსტად იმეორებს წინა გვერდზე მოთავსებულ კამარის კონსტრუქციას.
სულ მცირე ცვლილებები შეტანილია საფუძველთან მოთავსებულ ყვავილთა ნახატში.

მეხუთე კამარა:

ანტამპლემენტში შემოხაზული კამარის ნახევარწრიული მოხაზულობა
რამდენადმე იკარგება მასზე უფრო მცირე რადიუსით სხვადასხვა ცენტრიდან
მოხაზული ორი ნახევარწრის დამატებით, რაც იძლევა ოვალების ორი დიდი ნუშის
გულისებრ ფორმას, რომლებიც წვერებით ეხებიან ერთმანეთს. მასში ჩაწერილია
წრეები. წრეების შიდა არე სუფთაა, ანტამპლემენტის დანარჩენ არეს მცენარეული
ორნამენტი ავსებს. არქიტრავეი უკრძნობა სამ დახვეწილ სვეტს.

მეექვსე კამარა:

იგი იმეორებს სწორკუთხედში ჩაწერილ ოვალურ მოტივს, მაგრამ აქ არა გვაქვს
შიდა დიდი წრეები სუფთა არეებით, ისე როგორც წინა გვერდზეა და მთელი მინდორი
ორნამენტს უჭირავს. არქიტრავეი უკრძნობა სამ სვეტს.

მეშვიდე კამარა:

სწორკუთხედში ჩაწერილია ნახევარწრიული დიდი კამარა ორმაგი მოჩარჩოების
ხაზით. ქვემოთ ანტამპლემენტის ცენტრში პატარა თაღია. ანტამპლემენტი სულ
ერთიანად შევსებულია ორნამენტით, გარდა არქიტრავესა და ორნამენტულ მინდორს
შორის მოთავსებული პარიზონტალური განიერი ზოლისა. არქიტრავეი უკრძნობა
ოთხ სვეტს, რომელთა შორის მანძილი ერთნაირია. სვეტების ბაზისები ერთ დონეზე
იკითხება.

მერვე კამარა:

ზუსტად იმეორებს წინა გვერდის კამარის არქიტრექტურულ კონსტრუქციას,
მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ არქიტრავეი უკრძნობა სამ სვეტს.

მეცხრე კამარა:

წარმოადგენს ანტამპლემენტის მოხაზულობაში ჩასმულ ფართო
ორნამენტირებული ზოლის ხაზის კამარას. არქიტრავეი უკრძნობა ოთხ სვეტს,
რომელთა შორის მანძილი იცვლება. შუაში მდებარე წვეილი სვეტი ახლოს არის
ერთმანეთთან. ხოლო მარჯვენა არე უფრო ფართოა მარცხენაზე.

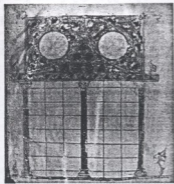
მეთათ კამარა:

ანტამპლემენტი გააზრებულია როგორც ერთიანი ორნამენტული ზალია.
ანტამპლემენტის ჩარჩოს ზედა კუთხეები გაფორმებულია პირობითი ნახატის
ყვავილებით. კაპიტლებისა და სვეტების ბაზისების ნახატი ამ კამარაში შეცვლილია.
აქ ორივე შემთხვევაში გამოყენებულია ბურთულების მსგავსი ბაზისები
ნახევარწრიულ ბრტყელ ბალიშებზე. არქიტრავეი უკრძნობა ორ შეწვეილებულ
სვეტს, რომლებიც შუა ნაწილში რეიანის ფორმის რთული სახის კანძით არის
გამოკანჭული.

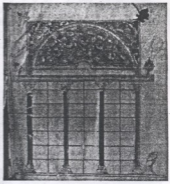
არქიტრექტურული ჩარჩოს შემოტანა იმისთვის, რომ გამოიწვიოს გამოსახულების ან
ტექსტის განსაკუთრებული მნიშვნელობა, დამახასიათებელი იყო ჯერ კიდევ
მინიატურული ხელოვნების ფელაზე ადრეული ძეგლებისათვის. ასე მაგალითად,



უკვე რაბულას სახარებაში-*Pluti*, 56 (585) მხატვარი თანხმობის ტაბულებს არქიტექტურულად ჩარჩოში ათავსებს [1]. ამიერიდან ოთხთაეთა ხელნაწერებში არქიტექტურული ჩარჩო თანხმობის ტაბულების გამაფორმებელი ხელსაწყოა ელემენტია.



სურ.3. კამარა (5r)



სურ.4. კამარა (6r)

მოქვის სახარება განეკუთვნება დიდი სუიტის შემცველ ე.ი. 10 გვერდიანი კამარების ჯგუფს. როგორც ცნობილია, პირველი კოდექსები, რომლებიც შეიცავენ დიდ სუიტას გადაწერილია კონსტანტინოპოლში დაახლოებით 1000 წლის წინ. მცირე სუიტა კი ე.ი. 7 გვერდიანი სისტემა წარმოდგენილია შედარებით შეზღუდული რაოდენობის ხელნაწერებით და გვიანანტიკური პროტოტიპებიდან მომდინარეობენ, საიდანაც იგი იღებს საწყისს და გადადის საუკუნიდან საუკუნეში. იმეორებს რა უძველეს პროტოტიპს; მაგრამ ამ მრავალგზის გამეორების დროს მომდევნო საუკუნეებში თავი იჩინა მისწრაფებამ, რომ დაეწყოთ კამარების განაწილება *recto* გვერდზე და დაემთავრებინათ *verso*-ზე, რამაც გამოიწვია ის, რომ VI საუკუნიდან კამარათა რაოდენობა გადიდდა და შემოადის 8 გვერდიანი სიტემა [2]. ქართული ხელნაწერების ადრეული ძეგლებიდან ჩემთვის ცნობილი არ არის 7 გვერდიანი, მცირე სუიტის, შემცველი ხელნაწერები, 8 გვერდიანს კი შეიცავს სახარებათა ისეთი ცნობილი კოდექსები, როგორცაა ჯრუჭის I სახარება (936-940 წწ.) [3], წყაროსთავის სახარება A-98, X ს. უკანასკნელი შერთხედი [4], მესტიის სახარება (1030 წ.) [5] და სხვ.

მაგრამ როგორც ძეგლებზე დაკვირვება მიუთითებს ქართული კალიგრაფები სხვადასხვა დროს სხვადასხვა ტრადიციით სარგებლობდნენ და არ მისდევენ საყოველთაოდ აღიარებულ სისტემებს. მაგალითად, ქართული ხელნაწერებიდან უკვე ჰადიმის სახარება შეიცავდა 10 კამარას განაწილებულს 5 ფურცელზე (897 წ.) [6]. შპერლინგის აზრით ეს არ შეესაბამებოდა იმ ეპოქაში კამარების განაწილების წესს, როდესაც შეიქმნა ჰადიმის სახარება, რადგან ბიზანტიური ხელოვნება მხოლოდ X-XI-სს. მიჯნაზე გადადის 10 გვერდიანი კამარების ცხრილზე [7]; რა თქმა უნდა,



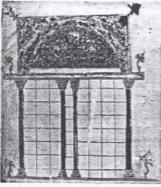
ბუნებრივი იქნებოდა, რომ საქართველო, რომელიც ამ დროს ორიენტაციას აქვს ბიზანტიაზე რელიგიურ საკითხებში, ქართულ ხელნაწერებში შემორჩენილი გვერდინი კამარების სერიას, მაგრამ როგორც ამ დროის ქართული ხელნაწერების შესწავლა გვიჩვენებს, რომ ქართველი ოსტატები არ ჩქარობენ 8 გვერდინი სისტემიდან 10 გვერდინზე გადასვლას, პირიქით უფრო დათინებით იქნენ თავს ადრეული ხანის მხატვრული ტრადიციები. ასე, მაგალითად იშვიათი, მაგრამ 9 გვერდინი კამარების სერიაა დაცული კარგად ცნობილ ბერთის სახარებაში (X ს.) [8] და ე.წ. ლენხუმერ კოდექსში (k-76) ქუთაისის სახელმწიფო მუზეუმიდან, რომელიც გადაწერილია 1060 წელს შავი მთის ლეთისმშობლის მონასტერში კალიპოსში, ვინმე ბასილი-თორელყოფილის მიერ [9]. კალიპოსის მონასტერში გადაწერილ სხვა ხელნაწერებშიც კამარების რიცეი არ უმთხვევა არც სირიულ და არც ბიზანტიურ ტრადიციას. ალავერდისა (A-484, 1054 წ.) [10] და რუისის (A-845, XI ს. II ნახ.) [11]. სახარებები შეიცავენ 14 გვერდინ კამარების სერიას, განსხვავებით სირიული 16 გვერდინი და ბიზანტიური 10 გვერდინი სისტემისა, რაც მიუთითებს ქართველი ოსტატების თავისებურ დამოკიდებულებაზე ქართული სახარების ტექსტში კამარების რიცხვის საკითხისადმი. მართებულად აღნიშნავს ტ.იზმაილოვა, რომ ალავერდისა და რუისის ხელნაწერებში მიღებული უნდა იყოს ქართული ვარიანტი 14 გვერდინი სერიისა, რომელიც უახლოვდება სირიულს (16 გვერდინს) და გავრცელებული იყო შავ მთაზე [12]. ის რომ ლენხუმერ ხელნაწერებში შენარჩუნებულია უძველესი მხატვრული პროტოტიპი, მისი გაფორმების სხვა მომენტებიც მიუთითებენ, კერძოდ: კამარები ანტამპლემენტის გარეშე, ბალახოვანი ვეაილი მხარებელ იონანსა და პროხორეს ფეხებთან, ვეაილის ფორმა და სხვ. ამრიგად, ქუთაისისა და ბერთის სახარებებში დაცული 9 გვერდინი კამარების რიცხვი შედეგაა უძველესი ჩვენთვის უცნობი პროტოტიპის გაუღუნისა, რომელსაც მოაკვება ორი ქართველი ოსტატი. ადრეული პროტოტიპი, რომ ასეთი სიტუაციისუნარიანია მოწმობს აგრეთვე ერთი ხელნაწერის მხატვრული გაფორმებაც, რომელიც დაცულია ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიულ მუზეუმში (შფერით k-375) [13], სად არის გადაწერილი უცნობია. ეს ხელნაწერი ჩვენის აზრით შესრულებული უნდა იყოს არა უგვიანეს XV ს-ის I ნახევრისა; ხელნაწერში დაცულია დროისათვის სრულიად უჩვეულო 7 გვერდინი სერია კამარებისა ე.ი. მცირე სუიტა. იგი, როგორც აღვნიშნეთ, გვიანანტიკური პროტოტიპიდან მომდინარეობს და ადრეული ხანის ხელნაწერებისთვის იყო დამახასიათებელი. აღნიშნული ხელნაწერებისთვის ნიშანდობლივია კიდევ მთელი რიგი თავისებურებანი; მაგალითად, კამარები ანტამპლემენტის გარეშე, თავსართების, სათაურების, ინიციალების და საზედაო ასოების შესრულებაში წითელი მელნისა და ოქროს საღებავების დუბლირება, რაც ამ ხელნაწერს ბერძნულ სკრიპტორიუმებში შესრულებულ ხელნაწერებთან აახლოებს. ეს ხელნაწერი სხვა მხრივაც გამოჩნეულია. იგი მიეკუთვნება განსაკუთრებულ ჯგუფს სახარებათა კოდექსებისა, როდესაც მახარებელთა ოთხ პორტრეტს 4 საუფლო დღესასწაულის სცენა ახლავს. ეს ჯგუფი ცნობილია 20-მდე ხელნაწერით და მათი შექმნის დრო XI ს-ის ბოლოს და მთლიანი XII საუკუნეს მოიცავს [14]. გვხვდება ცალკეული ძეგლები გვიან პალეოლოგოსთა ეპოქამდეც. ქართული ხელნაწერებიდან ამ ჯგუფის სახარების ილუსტრირების საუკეთესო მაგალითს გვაძლევს ცნობილი ვანის ოთხთავი (H-1335, XII-XIII სს.მოჯენა) [15], რომლის მხატვარია ბერძენი ოსტატი მიხეილ კორესი.

მოქვის სახარებაში სახეზეა ბიზანტიური მხატვრულ-ტრადიციისათვის დამახასიათებელი დიდი სუიტა კამარების სერიისა-10 გვერდინი, 5 ფურცელზე

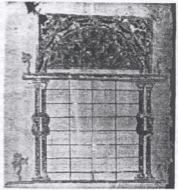


განაწილებული, რაც მიღებული იყო XI-XIV სს. ბიზანტიურ და ქართულ ბელნაწერებში (ველათის, ჯრუჭის II, კანის H-1344 (1304 წ.), რეკ 69(ჯგ)ჯნუფი) 101(XII ს.) ოთხთავები და სხვ).

კამაროვანი მოჩარჩოების ცნობილი სამი ტიპიდან მოქვის ბელნაწერში გამოყენებულია მხოლოდ ერთი „მ“, ერთმალაინი ტიპის კამარა, რომელიც სვეტების კაპიტელებს უკრძნობა. მოქვის კოდექსის ყველა გვერდის ნახევარწრიული კამარა ჩასმულია სწორკუთხოვან ვარემოჩარჩოებაში და მხოლოდ ერთ გვერდზე.



სურ.5. კამარა (7r)



სურ.6. კამარა (7v)

პირველზე, კამარა არ არის მოცემული, რადგან ანტამბლემენტის სწორკუთხოვანი არე მდიდრულ აღმოსავლურ ხალიჩას დაემსგავსა, ნახევარწრიული კამარის რკალის მოხაზვისათვის უკვე ადგილი აღარ დარჩა.

მოქვის სახარების კამარების გაფორმების ხასიათი XI-XII სს. მიღებული კამარათა მართვის პრინციპებს მიეკვება. გვერდებზე ოსტატურადაა ორგანიზებული კამარების შემკობა განსაკუთრებულად მრავალფეროვანი და ფერადოვანი მკენარული ორნამენტითა და ფაუნით; ფრინველები გამოსახულია ბუნებრივად და ცოცხლად. მხატვარი ანიჭებს ამ ფორმებს დახვეწილ სინაზესა და სიმსუბუქეს.

ერთი და იგივე მოტივი წარმოდგენილია მრავალფეროვანი კომბინაციით თვით ერთი და იმავე კამარის ფარგლებში. მრავალფეროვნება ორნამენტული და ფერადოვანი შუთანხმებებისა, განსაზღვრავენ კიდევ კამარაინი გვერდის მხატვრულ გამოსახველობას. ძირითადი ფერების პარმონიული მონაცეკობა-ციხფერის, ნაცრისფერის, მოყავისფრო, ლურჯი, მომწვანო, წითელი და სხვ. ანიჭებენ განსაკუთრებულ ფერადოვან ფერადობას. კოლორიტი გამოირჩევა ნიუანსების სიმდიდრით და ნათელი ფერადოვანი ვამის შუთანხმება ფოთლების, ყვავილების, ხეიარების ფანტასტიკურ ფორმებთან მდიდრული ხალიჩის სახეს ქმნიან.

ნათელი, რბილი კოლორიტი აქცენტირებულია მუქი ლურჯისა და წითელი ფერის დასმით ორნამენტის სხვადასხვა მონაკვეთზე (ხოხბების წითელი ყვლები, კაკების წითელი ფეხები, ყვავილთა წითელი გულები, ლურჯი ფოთლები და სხვ.)..



მხატვარი ფართოდ იყენებს თეთრას მსუეე მონასმებს ძირითადი ტონის ზემოდან, რომელიც დეკორას ელემენტების ზუსტ ფორმებს გარკვეულად მოეფიფორფუფტს ანიჭებს. მოცულობრიობის შთაბეჭდილება იქმნება ფერადი ტერწითაყ-ყვინძაფრფრფრე ელურადობის მრავალფეროვნება ზაზგასმულია იმით, რომ წყვილადი კამარები, რომელთაც მსგავსი დეკორი აქვთ, გამოირიცხავს პარალელიზმს, საერთო ტონალობის შესარწუნებით მათში. კამარების ორნამენტული მოტივების შესრულება გამოირჩევა კონტრულული ნახატის სიზუსტით, რაც ამკლავებს კარვად მომზადებული მხატვრის ხელს.

კამარების დეკორში გაბატონებულია ფოთლოვან-ყვავილოვანი ორნამენტი, რაც ბიზანტიური ხელნაწერებში გამოიყენება X ს. შუა ხანებიდან. ძირითად ელემენტს უმრავლესი ორნამენტული მოტივებისა წარმოადგენს ფრონტალურად გაშლილი როული სახის ყვავილი, ე.წ. ბიზანტიური ყვავილი მაღალ ყლორტზე, რომელიც ჩასმულია ერთმანეთისაგან გარკვეულ მანძილზე დაშორებულ წრეებში, რომელთაც ერთიან ხალიჩად კრავს სხვადასხვა მკენარული მოტივი-ყლორტი, ზვიარა, ნასკვი; წრიდან ამოზრდილი ზვიარა-ყლორტი ემსახურება კვლავ ახალი ფორმის (წრე, ნემის გული) შექმნას.

ბიზანტიური ორიგინალი უპირველეს ყოვლისა, თავს იჩენს ისეთ დამახასიათებელ მომენტში, როგორცაა კამარის შეწვეილებული სვეტის კვანძით შეკრა შუა ნაწილში. (7 v); უკვე X საუკუნეში ეს ხერხი ცნობილი იყო ბიზანტიის დედაქალაქის სკოლებში და შემდეგ ფართოდ გაერცულა XII-XIII სს. უმთავრესად მდიდრულად შემკობილ კოდექსებში, რომელთა დეკორი მნიშვნელოვან წილად ორიენტირებულია ბიზანტიური ნიმუშების ინტერპრეტაციაზე ან პირდაპირ გადღებაზე: *Parm. Palat.*, გელათის, გრუქის II, მესტიის, ვანის, H-2075 ოთხთავები და სხვ.

კამარის ქუსლებთან აკანთის ფოთლების ან ყლორტების მოთავსების სისტემაში იგრძნობა შემკვიდრობით კავშირი გვიანანტიკურ პირველწყაროსთან; ჯერ კიდევ რაბულას სახარებაში (586 წ.) ჩნდება კამარების უმრავლესობაში ქვემოთ ორივე მხარეზე დიდი ყვავილი, ბუჭი ან უბრალოდ ბალახი, რომელსაც ირემი ან კურდღელი წიწწიდა; ადრექრისტიანული ხელოვნების ტრადიციებიდან მომდინარეობს ორნამენტის ისეთი ელემენტებიც, როგორცაა ნემის გულისებრი ფორმის ოვალები, სხვადასხვა ფერის კოკრები (7r, 7v).

XIII საუკუნის II ნახევრიდან ბიზანტიურ და ქართულ ხელოვნებაში მიმდინარე სტილისტური ცვლილებები მოქცის სახარების კამარების შესრულებაშიც იჩენს თავს. კამარებში რამდენადმე იკარგება მონუმენტურობის შეგრძნება. მათი პროპორციები უფრო დავრძელებული, დახვეწილია, ამასთანავე გაძლიერებულია ფერის დეკორატიულობა, მისწრაფება გადმოიცვს შემკელობის ნათელი სახეიმო განწყობილება. თავისი დროისათვის ტიპური, იგი შემკველია ახალი სტილისტური ნორმებისა, რომელიც შემდგომ განვითარებას იღებს: სიმსუბუქე, მოტივთა მრავალფეროვნება, ნათელი ფერადოვნება, სახის მოძრავი ხასიათი, მკვეთრი დეკორაციულობა.

კამარების აგებაში დროის ახალი ნიშნები თავს იჩენს ანტამპლემენტის არის პირობითად თავისუფალი შევსებაში, მაგალითად, პირველი კამარა, რომელშიც მოთავრ დეკორაციულ ელემენტს სხვადასხვა მოძრაობაში საკმაოდ რეალურად გადმოცემული ფრინველები წარმოადგენს; ფრინველთა ასიმეტრიული განთავსება მინდორზე, მათი ზომების შეფარდება ანტამპლემენტის საერთო ფართთან, მათი თავისუფალი მოძრაობანი განსაკუთრებულ გამომსახველობას ქნიან და მოძრავ



ხასიათს ანიჭებენ ამ კამარიან გვერდს. ქართული ზელნაწერების კამარების ანტაპლემენტის ორნამენტში არც თუ ისე ხშირია ჩართვა ცხოველთა დეკორატიული ფიგურებისა, როგორც ეს დამახასიათებელ იყო ბიზანტიური ზელნაწერების ხელოვნების ნიმუშებისათვის. კაცები ხშირად გვხვდება ბიზანტიური ზელნაწერების კამარების გაფორმებაში, როგორც სიმბოლო სამოთხეში განსვენებული სულისა.

სიახლე შეინიშნება როგორც წვეილი კამარების ორნამენტული დეკორის ზუსტი განმეორების დარღვევაში, ისე ერთგვაროვანი ორნამენტული მოტივების მკაცრი რითმული გამეორებების უარყოფაში და თითოეული კამარისათვის დეკორის მრავალფეროვანი მოტივების შერწყევაში.

წვეილადი კამარების დეკორაციული ელემენტების განაწილება არ ემორჩილება მკაცრ სიმეტრიას. ერთი კამარის გაფორმების მკაცრ სარკისებურ ნაშეორებას მუორეში, პირიქით დეკორაციული მოტივების განთავსებაში ხაზგასმულია ასიმეტრიულობა. დროის მნიშვნელოვანი მომენტი აგრეთვე ანტაპლემენტის სტრუქტურის ერთიანობის დარღვევა, ორნამენტულ ზოლში სვეტის კაპიტალების ჩართვა, ევანგები კამარათა მონარჩოების თავზე და სხვ.

ამოვად, კოდექსის კამარები ინარჩუნებენ ფორმის აგების ზოგიერთ ტრადიციულ ზერხს, რომელიც შეთანხმებულია ახალ სტილისტურ ცვლილებებთან: მისი ფოთლოვან-ყვავილოვანი მოტივების დეკორი მრავალფეროვანი სახეებით, მდიდრული და რამდენაღმე დატვირთული კომპოზიციები, მათ აქამდე უცნობ, არაჩვეულებრივად დინამიკურ ხასიათს ანიჭებენ.

მოქვის სახარების კამარებიანი გვერდების გაფორმება თავისი ამოცანის ქვეშარტი შევებით, მათი ვულმოღვინე შესრულება, დახვეწილი გემოვნება, რომელიც ჩანს კამარების გამაფორმებელ თითოეულ ელემენტში, იქნება ეს ფოთლოვან-ყვავილოვანი მოტივი, თუ ფრინველთა გამოხატულებანი, მოწმობს, რომ ზელნაწერის გაფორმება მინდო მაღალკვალითიციურ ოსტატს, რომელიც კარგად იცნობს ბიზანტიური ხელოვნების ნიმუშებს და ახალ ე.წ. პალეოლოგოსთა ეპოქის სტილისტურ ცვლილებებს. კოდექსის გადამწერმა ვერეშმა, რომელიც ამავე დროს ზელნაწერის მთავარი მხატვარიცაა, შესაძლებელია განსწავლულობა კონსტანტინოპოლის რომელიღაც სკრიპტორიუმში მიიღო.

1. C. Cecchell, G. Furlan, M.Salni, The Rabula Gospels, Facsimile Edition of the Syriac Manuscript (Plut, 1, 56) in the Mticaen Laurentian Librari, Olten-Lausanne, 1959.
2. C. Nordenfalk, Die Spatantiken Kanontafeln, Goteborg, 1938.
3. П. Шмерлинг, Художественное оформление грузинской рукописной книги IX-XI вв., II, Тбилиси- 1979, с.38-41.
4. რ. შერლინგი, ციტ.ნაშრომი, II გვ. 94-95
5. რ. შერლინგი, ციტ. ნაშრომი, II გვ. 135-137
6. რ. შერლინგი, ციტ.ნაშრომი, გვ.27-30
7. რ. შერლინგი, ციტ.ნაშრომი, I, თბ.1967, გვ.28
8. R.Blake and Sider Nersessian, The Gospels of Bertayan Old Georgian manuscript of the Tenth century." Byzantion" XVI (1942-1943), Boston, 1944.



9. ვ. სილოგავა, XI ს. ქართველი შწიგნობარი ბასილი თორელ-ყოფილი და მისი ანდერძი: „მრავალთავი“, XV, თბილისი, 1988, გვ.153-165; ი.კიკინაძე, 1960 წელს ქართული სახარება: „ქველის მეჯობარი“, №2,1989,გვ.29-33.
10. რ. შერლინგი, ციტ. ნაშრომი, II, გვ.148
11. რ. შერლინგი, ციტ. ნაშრომი, II, გვ.154
12. Т. Изманлова, Армянское Евангелие 1113 года: "Восточное Средиземноморье и Кавказ IV-XI вв.", Ленинград, 1988, с.113-125.
13. ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმი, ხელნაწერთა აღწერილობა. შეგდევნელი და დასაბუქლათ მომზადებული ენციკლოპის მიერ. I, თბილისი,1953.
14. Х. Бушхаузен. Литургические основы схемы иллюстрации Очмыдзинского Евангелия: ქართული ხელნაწებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სამეცნიერო კონგრესი, თბილისი, 1983.
15. Ш. Амираншвили, Грузинская миниатюра, 1966, таб.30,31,32,33.

დიდუბის კელსიის მონატივის მონატურა

დიდუბის კელსიის ინტერიერის მონატურა ალექსანდრე (შურა) ბანძელაძემ 1978 წელს დაიწყო. მიუხედავად იმისა, რომ მონატურის დასრულებიდან მკირე დრო გუამორებს, შურა საუკუნეების ფრესკების დარად, მისი შესწავლისას საკმარ სირთულეს ქინის მონატურის საკონტრაბი დაზიანება. სანთლის აღმა იმდენად გაამუქა მონატურის ზოგადი ნაწილი, რომ ხშირად რთულდება ამა თუ იმ კომპოზიციისა და ფიგურის იდენტიფიკაციის განსაზღვრა (მონატურა შესრულებულია ტემპერის ტექნიკაში).

ალ. ბანძელაძე შემოქმედების ადრეული პერიოდიდანვე განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენდა მონუმენტური, განზოგადებული ფორმისადმი. იგი დიდი გულმოდგინებით მუშაობდა აგრეთვე არქაული ფორმის დამუშავების საკითხებზე, რისთვისაც მიმართავდა შურა საუკუნეების ხელოვნების დარგებისათვის დამახასიათებელ სახით ხერხებს. ამდენად, კელსიის მონატურაზე მუშაობა მონატურაში ამ ინტერესთა გამოვლენის ფართო ასპარეზად მიიჩნია. მისთვის საკმარ სირთულეს წარმოადგენდა ქრისტიანულ პროგრამებთან თუ იკონოგრაფიულ სქემებთან დამოკიდებულების საკითხი. შურა საუკუნეების ეპოქის რომელიმე კელსიის მონატურაზე ორიენტირება მისი ასლის შექმნის სამიშროების წინაშე აყენებდა, საკუთარი ფანტაზიის სრული სახით გამოვლენა კი რელიგიურ მომენტს უქმნიდა საფრთხეს. მონატურაში ამ ორი საწყისის შეჯერება გადაწყვიტა. ეს კი გამოვიდა იმაში, რომ მიანიჭა რა საკუთარი ინტერპრეტაცია ქრისტიანულ პროგრამებს, იკონოგრაფიული სცენების გადაწყვეტასა თუ რელიგიურ ტიპებს, ამავე დროს მათთვის სახასიათო ზოგადი მხარეებიც შეინარჩუნა.

დიდუბის კელსიის საკუთხველის კონქში გამოსახულია ღვთისმშობელი ყრმით, ხოლო მის მარჯვნივ და მარცხნივ მთავარანგელოზთა ფიგურები. ჭკეპით „ზიარების“ სცენა მოცემული. სარკმლის გვერდებზე გამოსახულ „ზარებისა“ და „შობის“ სცენებს შორის წარმოდგენილია კომპოზიცია „ძველი ღლითა“. გუმბათში ტახტზე მჯდომი ქრისტე პანტოკრატორის ფიგურაა მაკურობებელი მარჯვენითა და მარცხენა ხელში ვრანგილით. სარკმლის შორისებზე წინასწარმეტყველთა ფიგურები გამოსახული, გუმბათქვეშა სიბრტყეზე სცენებია ქრისტეს ენებათა ციკლიდან: „ქრისტეს შეპრობა“, „ეკლანი გვირგვინით შემკობა“, „ჯერის ზიღვა“ და „ჯერიდან გარდამოხსნა“. ამ სცენებს შორის მახარებელთა მჯდომარე ფიგურები წარმოდგენილი. საკუთხველის შუბლზე „სამების“ ახალი აღთქმის რედაქციაა მოცემული, რომლის პარალელურად ბემზე მეფეთა და წმინდანთა პორტრეტებია, ხოლო ბემის კეხში „ხელთუქმნელი ხატის“ გამოსახულებაა. ნიშების ზევით, ორ თაღსა და აფრების მკვერ კონსტრუქციებს შორის მოცემულია შეზღვევი სცენები: ჩრდილო-აღმოსავლეთით „ჯვარცმა“, ჩრდილო-დასავლეთით



„აღდგომა“, სამხრეთ-დასავლეთით „იესოს ცდუნება ეშმაკის მიერ“, წმინდა ნიკოლოზის დასავლეთით „ოუდას ამბორი“.

ნიშების კედლები ძოლიანად იფარება ცხოვრებათა ციკლის ამსახველი სცენებით. წრდილო-აღმოსავლეთ ნიშაში ღვთისმშობლისადმი მიძღვნილი სცენებია, სამხრეთ-აღმოსავლეთ ნიშაში კი წმ. ნიკოლოზისადმი.

სამხრეთი კედლის დიდი ნაწილი ადამისა და ევას სცენებს ეთმობა. ამავე კედელზე-ვახტანგ გორგასლის, კათოლიკოს კალისტრატეს, სვიმეონ მესვეტეს გამოსახულებები.

დასავლეთ კედელზე თაღის ცენტრში „ვედრების“ კომპოზიციაა. თაღის კედლებზე კი მოცემულია შემდეგი სცენები: „ღაზარეს აღდგინება“, „ილია წინასწარმეტყველი ცეცხლოვანი ეტლით“, „იაკობის ბრძოლა ანგელოზთან“, „იაკობის სიზმარი“, „ამბრაამის მსხვერპლთშეწირვა“, „თონა ვეშაპის მუცელში“.

კვლევისი წრდილოეთი კედელი უმთავრესად საურა და სასულიერო პირთა გამოსახულებებს ეთმობა. ნიშაში თამარ მეფის ქორწილია წარმოდგენილი. წრდილოეთი კედლის სარკმლის მარჯვენა მხარეს თამარ მეფის, ხოლო საპირისპირო მხარეს დავით აღმაშენებლის ფიგურებია მოცემული. აღნიშნულ ფიგურათა აქეთ-იქით ორი კათოლიკოსია-მარკენიუ კირიონ III, მარჯვნივ ილია II. ქველა, მცირე თაღის მომიჯნავე კედლებზე ისტორიულ პირთა პორტრეტებია: მეფეთა-არჩილისა და ლუარსაბის, ქეთევან წამებულის, ბიძინა ჩოლოყაშვილის, შალვა და ელიზბარ ქსნის ერისთავების.

ღიღუბის კვლევისი მობატულობაში წარმოდგენილ გამოსახულებათა მხატვრული ფორმა სინთეზური ხასიათისაა. იგი შეიცავს, როგორც შუა საუკუნეების მხატვრობის, ასევე აღ. ბანძელადის წიგნის გრაფიკათვის დამახასიათებელ სტილისტურ ნიშებს. იმის მიხედვით, თუ როგორი ხასიათის ნიმუშთან გვაქვს საქმე, რომელიმე მათგანის აქცენტირება ზდება. ორივეგან მთავარ გამომსახველობით ბერხად ხაზი და ფერი გვევლინება. პირველ შემთხვევაში, როდესაც ავტორი კედლის მხატვრობის ბერხების დაცვას ცდილობს კომპოზიციები მონუმენტურობით გამოირჩევა. როგორც ფიგურის ფორმის შექმნაში, ასევე კომპოზიციის აგებაში ბაზობრივი საწყისი დომინირებს. დიდი ყურადღება ექცევა ფიგურის შემომსახვერელ სილუეტის ხაზს, რომელიც ფიგურას გამომსახველ მოძრაობას ანიჭებს. ფიგურათა განსხვავებული რაკურსები ერთი მხრივ, ვიზუალურად ზრდის სიერცულ ინტერვალებს, მეორე მხრივ კი ნათლად გამოკვეთს მოძრაობის ერთ გარკვეულ ორიენტორს, რომლის უმთავრესს მიზანს სცენის შინაარსის ლაკონური თხრობა წარმოადგენს. ამ გარემოებამ შეიძლება პალეოლოგოსთა ხანის მხატვრობისათვის სახასიათო კომპოზიციის დინამიკური აგება ვაგვახსენოს. თუმცა ეს პარალელი ამ შემთხვევაში ნაკლებ გამართლებულია, რადგან პალეოლოგოსთა ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი რეალისტური ნიშები, მართალია გარკვეულ სიციცხლეს, ბუნებრივობას ანიჭებს ნიმუშებს, მაგრამ იღვის დომინანტი ვაგება არასოდეს იცვლება თხრობითობით. აღ. ბანძელადის ნიმუშებში, იკონოგრაფიული ბერხების დაცვით შესრულებული სცენებიც, უმთავრესად მაინც თხრობის ტენდენციას აქვს. ეს მომენტი კიდევ უფრო ნათლად იგრძნობა კომპოზიციებში, რომლებსაც აღ. ბანძელადის წიგნის გრაფიკის სტილისტური ბერხები უღვეს საფუძვლად. ასეთებია ნიშებისა და



გუმბათქვეშ არსებული სიბრტყის კომპოზიციები. პირველ შემთხვევაში სილუეტის ზაზი, რომელიც სირბილითა და მოქნილობით გამოირჩევა, შეტყაფდა ლაკონურად და ზუსტად აელენს ფორმისა და მოძრაობის თავისებურებას. მეორე შემთხვევაში კი გამოსახულება სხვადასხვა ფორმის საკმაოდ ხისტი ზაზის საშუალებით მრავალ ნაწილად იშლება. დიდი ზომის, დეტალურული პროპორციების მქონე ფიგურათა ფორმების ასეთი სახით დეტალიზირება, დამატული, ტრავიკული განწყობის შექმნას განაპირობებს. ამ ხერხმა შეუძლებელია არ ვაგვახსენოს ალ. ბანძელაძის მიერ შესრულებული „არსენას ლექსის“ მხატვრული გაფორმების მეორე კარიანტი, სადაც ფორმის დეკონსტრუქციით მხატვარს, ერთი მხრივ, დრამატული განწყობის შექმნა, მეორე მხრივ კი გამოსახულებებისადმი არქაული ფორმის მიზიკება სურს. თუმცა აღსანიშნავია ისიც, რომ ფერისა და მასალის ხასიათი სრულიად განსხვავებულ მხატვრულ ღირებულებას სძენს როგორც ერთ, ისე მეორე ნამუშევარს.

მობატულობის ანსამბლი ფერთა სიუხვით გამოირჩევა. იკონოგრაფიული სქემების დაკეით შექმნილ კომპოზიციებში ფერთან მიმართებაში მხატვარი შედარებით თავშეკავებულია. ამ კომპოზიციებში უმთავრესად წითელი, ლურჯი, ნაცრისფერი და ოხრისფერი გვხვდება. აღსანიშნავია წითელი ფერისადმი განსაკუთრებული ინტერესი, რომელიც არა მხოლოდ რაიმე ფორმას ფარავს, არამედ ხშირად ჩრდილის სახით ჩაწოლილა ტანისამოსის ნაოჭებში, კეიზაფის მორკალულ ზაზებში. ასეთ შემთხვევაში წითელი ფერი აზრობრივ დატვირთვას იძენს, საერო ხასიათის სცენებში, განსაკუთრებით კი კომპოზიციებში, სადაც თამარ მეფის ქორწილის მონაწილე ხალხია წარმოდგენილი, ვხვდეთ აგრეთვე ფილოსფერს, შაბიამინსფერს, კარდისფერს, იისფერს და სხვა. ფერთა ინტენსივობის საშუალებით მხატვარს სურს ზაზი გაუსვას ამ მხელელობის საერო და ამავე დროს სადღესასწაულო ხასიათს.

ნიშების კომპოზიციებში გამოყენებულ ფერთა სიმრავლე სრულად პასუხობს მათში დასმულ მხატვრულ ამოცანას. მცირე ზომის ფიგურების მკვეთრი ფერის ტანისამოსი ნათლად იკვეთება ფონად გამოყენებულ გამოსახულებათა მონოქრომულ თუ ჩამქრალ ფერთა გამაში. ასეთი დაპირისპირება ერთი მხრივ პერსონაჟის მოძრაობას უფრო ქმედითად წარმოაჩენს და ამავე დროს სილუეტის ზაზის სიმკვეთრესთან ერთად ფორმის პლასტიკასა თუ სუბიერ განწყობას გამოკვეთს.

გუმბათქვეშა სიბრტყის კომპოზიციებში, ფერი, რომელშიც თვითი ლაქებია ჩართული, ზაზთან ერთად ახდენს რა ფორმის დეტალიზაციას, ექსპრესიულობას ანიჭებს სცენებს. ამავე ეფექტის გასაძლიერებლად მხატვარი განსხვავებულ ფერთა დაპირისპირებას მიმართავს.

ამრიგად, დიდების ეკლესიის მობატულობის რეპერტუარი მეტად მდიდარი და მრავალფეროვანია, მხატვარი იკონოგრაფიული სისტემისა და თავისი ფანტაზიით შექმნილი ნიმუშების ერთიანობით ქმნის საკუთარ პროგრამას, რომლის იდეა შემდეგში მდგომარეობს: ავტორი ქრისტიანულ რელიგიას იაზრებს, როგორც საქართველოს ისტორიის განუყოფელ ნაწილს, ამ მიზნით იგი განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენს ქრისტიანობის მქადაგებელთა სახეებისადმი, ასე მაგალითად, წმ. ნინოს მიერ საქართველოში ქრისტიანობის



ქადგების შესახებ დაწერილებით არის მოთხრობილი ჩრდილო-აღმოსავლეთ ნიშის მონათულობაში. საქართველოში ქრისტიანობის გამავრცელებელმა მიმართ განსაკუთრებული პატივი და მნიშვნელობა წარმოჩნდება მათი ზამოსახეთ „სამების“ კომპოზიციაში, სადაც „სამების“ მარჯვნივ წმ. ნინო, ხოლო მარცხნივ სიმონ კანანელი და ანდრია პირველწოდებული არიან წარმოდგენილი. ეკლესიის მონათულობაში ლეთისმშობლის ხშირი გამოსახვა განპირობებულია არა მხოლოდ იმით, რომ ეკლესია ლეთისმშობლის მიძინების სახელობისაა, არამედ იმითაც, რომ საქართველო მარიამის წილხვედრი ქვეყანაა. ეს აზრი განსაკუთრებით იკვეთება ჩრდილოეთ კედელზე, მცირე თაღში წარმოდგენილ კომპოზიციაში. სცენა, სადაც ცენტრში ლეთისმშობელი, ხოლო მარჯვნივ და მარცხნივ თამარ მუყე და რუსთაველია წარმოდგენილი. საქართველოს აღმნიშვნელი პეიზაჟით მთავრდება. ამ კომპოზიციაში მარიამი თავისი წილხვედრი ქვეყნის მფარველად გველენება.

საერო პირთა გამოსახულებებში, სადაც ქრისტიანობის განმამტკიცებელთა თუ მისი დაცივსათვის წამებულია სახეებია წარმოდგენილი, ისტორიული ტომენტის წინა პლანზე წამოწვევაც არ არის შემთხვევითი. ამ გამოსახულებებში ტიპურის ხაზგასმა მონათულობის ძირითად იდეას ასახვობს. ქრისტიანობის განმამტკიცებელთა სახეებში მათი ენერჯელობა, გონიერებაა ხაზგასმული. მხატვარი მათ სახეებს პოზით და გამომეტყველებით ტრაგიკულ იერს ანიჭებს. წამებულ წმინდანთა სიმრავლე პირდაპირ კავშირშია საერთო მხატვრული ჩანაფიქრის იდეურ მხარესთან. კრძოდ, მხედველობაში ვეაქვს მსხვერპლის თემა. მას რამდენჯერმე მიმართავს მხატვარი, ისეთ შემთხვევაშიც კი, რაც არ არის ტრადიციული ქართული კედლის მხატვრობის იკონოგრაფიული სისტემისათვის. ასეთებია დასავლეთ კედელზე მოცემული „ვედრების“ კომპოზიციაში ქრისტეს ნაცელად მისი სიმბოლო-კრავის გამოსახვა და ასევე „შობის“ კომპოზიციაში კრავის, როგორც ქრისტეს მსხვერპლად შეწირვის განსახიერების ჩვენება. მსხვერპლის თემის აქცენტირებაზე მიუთითებს ის ვარემოებაც, რომ მონათულობათა ამ ციკლში დიდი ადგილი უკავია ქრისტეს ენებათა და მის მოსამზადებელ წინამძღვალ თემებს. აღნიშნულ სცენათა მნიშვნელობას ხაზი ესმება მათი განლაგების ადგილითაც, ეს კომპოზიციები ეკლესიის ზედა ნაწილში, ყველაზე დიდი ზომის სიბრტყეებზე-გუმბათქვეშა ტრაპეციის მაგვარ ზოლსა და ნიშების შუბლზე სრულდება. ქრისტე პანტიკრატორის გამოსახულების ირგვლივ მოცემული ციტატა-„უფალმან ძალი ერსა თვისსა მისცეს, უფალმან აკურთხოვს ერი თვისი მშვიდობით“, ნაწარმოების ძირითადი იდეის ნათელი გამოხატულებაა. აღნიშნული ციტატის საშუალებით აეტორი საერო და სასულიერო მხარეების ერთიანობას, მათი ურთიერთარსებობის აუცილებლობას გამოკვეთს. სასულიერო და საერო მხარეების ერთიანობით მხატვარს სურს ქრისტიანული სარწმუნოება წარმოაჩინოს, როგორც ქართული სულის, მისი ცნობიერების განუყოფელი ნაწილი.

დღეების ეკლესიის მონათულობის შემადგენელი ყოველი კომპონენტი, დაწვებული სახითი ზერზებიდან, დამთავრებული მონათულობის არქიტექტურულ ფორმებთან შეხამებით, მოწოდებულია ძირითადი იდეის ნათლად, ამომწურავად გამოვლენისათვის. აღსანიშნავია ისიც, რომ მხატვარი



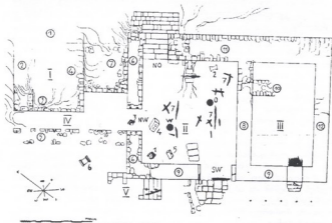
ოსტატურად იყენებს შუა საუკუნეების მონუმენტური მხატვრობის იკონოგრაფიული სისტემის სახასიათო ნიშნებს. კერძოდ, პალეოკრისტული მხატვრობისათვის დამახასიათებელ შემდეგ მომენტებს: მონატიკონის აგების ხასიათს, ზატწერისა და წივნის მინიატურის გაკლენას, პეიზაჟისა და არქიტექტურის ფონებს, მუღალიონში ჩახატული პორტრეტების რივს და სხვა. მიუხედავად ამისა, დიდუბის ეკლესიის მონატიკონობა, სამწუხაროდ, მხატვრული დონით ბევრად ჩამოუვარდება აღ. ბანძელაძის როვორც დაზგური ფურწერის, ასევე წივნის გრაფიკის ნიმუშებს. მაშინ, როდესაც შუა საუკუნეების მხატვრობის ნებისმიერ ასპექტში გამოვლენილი პირობითობა მხოლოდ ქრისტიანული სიუჟეტის ავტორისეული ინტერპრეტაციის ვადმოცემას ემსახურება. მხატვრული ენა, რომელიც უმთავრესად შუა საუკუნეების მხატვრობის ძირითად ნიშნებზეა ორიენტირებული, სრულად ვერ ავლენს იმ ახლებურ მიღვომას, რასაც გეოგრაფიის მხატვარი სახარების სიუჟეტების შექმნისას. ეს გარემოება კი ძველისა და ახლის მექანიკურ გაერთიანებას იწვევს. სწორედ ამიტომ, მიუხედავად ფორმათა და კომპოზიციის აგების მონუმენტური ხასიათისა, დიდუბის მონატიკონობა ოდნავ თუ სცილდება დეკორის, ეკლესიის ინტერიერის ზედაპირის შემამკობელი ელემენტების ფუნქციას.

ბენდი მანის ხუროთმოძღვრება

(გ. ვიზუალური)

ტაძარ-პროპილევში

ნაქალაქარის პორციის სამხრეთ-აღმოსავლეთ ნაწილში 1972 წელს ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატის, არქეოლოგ ნანა მათიაშვილის ხელმძღვანელობით დაიწყო დაახლოებით 1300 მ² ტერიტორიის გვეგმაზომიერი, თანდათანობით შესწავლა და 80-იანი წლების ბოლოს გამოიკვთა რთული და საინტერესო სურათი - გრანდიოზული ნაგებობების კომპლექსი. ძირითადი ნაგებობა ტაძარ-პროპილევშია, მოსმუნტური კარიბჭე, რომელიც სასიმაგრო ნაგებობებშია ჩართული და შეიცავს საფორტიფიკაციო და საკულტო ხასიათის სისტემებს.



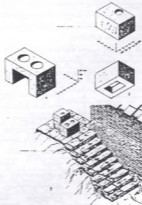
სურ.1. ტაძარ-პროპილევში, გვეგმა. I - კოშკი, II - ტაძარი, III - ბეღელი, IV - შეწირულობათა მოედანი, V - საფეხურებიანი საკურთხეველი.
1 - ცეცხლის საკურთხეველი, 2 - ქვის ჭურჭელი პილასტრის,
3 - კუთხის პილასტრის კაპიტელი, 4-5 - შედგენილი საკურთხეველის
დეტალები, 6 - ქანდაკების პედესტალი,
0, W - ბაზისები, NO, SW, NW - დარბაზის კარნი, 8 - კედელთა ნუმერაცია.

ტაძარი-პროპილევში (იხ. სურ.1, გვეგმა) სამი ძირითადი ერთეულისგან შედგება: I - კოშკი, II - ტაძარი, რომელიც ამავე დროს კარიბჭეცაა და III - ბეღელი. ბეღელს სამხრეთ-დასავლეთიდან სასიმაგრო კედელი მოსდევდა, რომელიც



ფრაგმენტულადაა შემორჩენილი. სავარაუდოა, რომ სასიმაგრო კედელი ანუ კურტინა ებმობა კოშკსაც და უერთდებოდა რეაქუთხა, ჩრდილოეთის კერძობის კოშკს. ნაგებობა NW-დან SO-კენაა მიმართული გრძივად, რელიეფის შესაბამისად და მისი NO მხარე აქ გამაველ ღრმა არხის კიდეს საზღვრავს. კლდოვანი ზედაპირის - სამშენებლო მოედნის ნიველირება აქ არ მომხდარა, კლდოვანი ნაშვერები ოსტატურადაა ჩართული ნაგებობათა ქვის სტრუქტურაში. როგორც ჩანს ტაძარ-პროპილუეში განადგურებული იქნა მტრის მიერ. გამოთქმულია მოსაზრება, რომ მთლიანად ძველი ეკლესია განადგურდა ძვ.წ. I ს-ის შუა წლებში. ნგრევა ყველგან, ქალაქის მთელ ტერიტორიაზე, ძლიერი ხანძრის თანხლებით მიმდინარეობდა.

ნაგებობის ყველა ერთეული კრამიტით ყოფილა გადახურული, ამასთან ტაძარი და ბეღელი ერთიანი ორკალთიანი სახურავის ქვეშ იყო მოქცეული. შენობის ცოკოლი ქვიშაქვის რუსტებიანი კვადრებითაა შედგენილი, რომლის სიმაღლე მერყეობს კედელთა ფუნქციისა და რელიეფის შესაბამისად. მასზე ალიზის აგურთა საკედლე წყობანი ეფინა. ცოკოლის წყობა უზადოა და ხასიათით მთლიანად გვიანელინისტურ პერიოდს მიეკუთვნება. საგრძობლად განიერია მე-11 კედელი ანუ ის, რომელიც უშუალოდ გარე ტერიტორიას ემიჯნება და კონკრეტულად ასრულებს სიმაგრის ფუნქციას.



სურ. 2. 1-2 - შედგენილი საკურთხეელის ბლოკები,
3 - საფეხურებიანი საკურთხეველი, რეკონსტრუქცია.

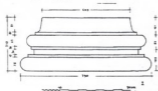
ტაძარს სამი კარი ჰქონდა. NO კარი ძირითადაა, საზეიმო საფეხურებით გამართული. ასეთივე საზეიმო იერს ტოვებს SW კარიც, რომლითაც კარიბჭე უშუალოდ შიდა ტერიტორიას უკავშირდება. მისი გარე მხრის იატაკი ქვიშაქვის ფილებითაა მოვებული. მესამე NW კარი ტაძარსა და სარიტუალო მოედანს (IV) აკავშირებს ერთმანეთთან. დარბაზის ცენტრალურ არეში სვეტის ორი ბაზისი იდგა საგანგებო სუბსტრუქციაზე, მათი განლაგება დიაგონალურია და რამდენადმე თითქოს უცნაურიც. ქვემოთ შევედლებით ამის მიზეზი ავხსნათ. ბაზისები ე.წ. ატიკურ ტიპს



განეკუთვნება (სურ. 3), რომელიც გეიანელინისტურ ხანაში ფართოდ იყო გავრცელებული. ელინისტური ხანიდან მოკიდებული ეს ტიპი განსაკუთრებით პოპულარულია აღმოსავლეთში, სადაც თარგი მეტ-ნაკლები სიძლიერით გავრცელებული იყო ცელილებს განიცდიდა.

ნაგებობას დასავლეთის მხრიდან, დარბაზის გარე კუთხეს საფეხურებიანი საკუროთხვევლი ედგმის (V). მხოლოდ ოთხი საფეხურილია შემორჩენილი ჩვენამდე, მაგრამ ტაძრის W კუთხეზე მიბჯენილი საკუროთხვევლის ბაქანი გვაფიქრებინებს, რომ აქ სულ ცხრა საფეხური მაინც უნდა ყოფილიყო (იხ. რეკონსტრუქცია, სურ. 2.3). ბაქანზე უნდა ეთარაღებოდა შედგენილი მცირე ცერემონიალური საკუროთხვევლიც, რომლის ორი ბლოკი ტაძრის შიდა სივრცეში იყო ჩაყენილი და რომლებიც აქ ალბათ ნაგებობის ნგრევისას აღმოჩნდნენ ბაქნიდან მოწყვეტილი. ერთის ზედაპირზე ორი თასისებური ჩაღრმავება შექმნილი (სურ. 2.1), რაც უდავოდ წმინდა სითხის საპურებად უნდა ყოფილიყო გამოიხმული. სითხე რომ აქ რიტუალში მონაწილეობდა იქიდანაც ჩანს, რომ წერილი სადინარი ღვთისმშობელს სთხოვდა ალკურეილი. მეორე მცირე ზომის ბლოკზე ერთი წრიული ცილინდრული ღრმულია ამოკვეთილი (სურ. 2.2). იგი არც სითხისთვის ჩანს გამოიხმული და არც საცეცხლზე, მასში შეიძლება კერპის გამოსახულება იყო ჩამაგრებული. საფეხურებიანი საკუროთხვევლის ჩრდილოეთით ორივე მეტრის დაშორებით კორქვის ქანდაკების პედესტალიც იქნა აღმოჩენილი. მისი ფორმა ტიპურია ელინისტური ხანისათვის და მსგავსი დეტალები ერთნაირი წარმატებით გამოიყენებოდა როგორც საკუროთხვევლად, ასევე ქანდაკების ბაზისად.

დარბაზს NW მხრიდან ეიწრო, ცალი მხრით კოშკითა და მეორე მხრიდან დაბალი კედლით შემოსაზღვრული ფართობი ემიჯნება. იგი გადაუხურავი იყო და ყველა ნიშნით შეწირულობათა მოედანს წარმოადგენდა. აქ ერთმანეთს ენაცვლებოდა ადგი-



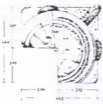
სურ. 3. ატიკური ტიპის ბაზისი.

ლობი და იმპორტული კერამიკა, ცხოველთა ძეგლები, აქვე კრამიტისა და ალიზის მასაში აღმოჩნდა ერთგვაროვანი კრამიკული ვარდულები. ისინი დასაკიდებლად იყო გათვალისწინებული და შესაძლოა კოშკის საფასადე მორთულობას ქმნიდნენ. მათ უთუოდ უნდა ჰქონოდათ სიმბოლური დატიერთვაც აღმოსავლურ ვარდულთა ანალოგიურად, რომლებიც ასე მრავლად გვხვდება საკულტო ნაგებობებზე, სამარხთა ფრონტონებზე. შუშერული რელიეფის კრედიტორ-ცერემონიალურ კონტექსტში გვხვდება და ჩვენი ვარაუდით ამ უძველეს სიმბოლოთა შესახებ აქედან მომდინარეობს. სახითაც ისინი აღმოსავლურ ნიმუშებს იმეორებენ.

NW კარის სივრცეში კუთხის პილასტრის კორქვის კაპიტელიც აღმოჩნდა. პილასტრის კვალი კარგად იკითხება დარბაზის W კუთხეში, თვით კაპიტელი კი თითქოს კორინთიზირებულ სვეტისთვისაა ემსგავსება, ზედა იარუსის დეკორატიული მოტივები დაუზუსტებელია და ზოგადად პართულ იერს ატარებს (სურ. 4).

განსაკუთრებულად აღნიშვნის ღირსი კი მაინც ქვის ორი საკულტო დანიშნულების ნივთია, რომელიც დარბაზის კუთხილი იყო. ერთი მათგანი ცეცხლის საკუროთხვევლია, საცეცხლე რეზერუარითა და კუთხის აკროტირიონებით ე.წ.

რქებით შემკული. მისი კორპუსის ზედა და ქვედა ნაწილები ბერძნული ფორმითაა შემკული, ხოლო "რქები"-თ სირიულ-ფინიკიურ ნიშნებს უახლოვდება. ქვემოთ მორე დეტალი პარაპოლიოდეური ფორმის კურჭელია, რომელიც "ლარნაკისებურ" საკურთხევლებს მოგვაგონებს და ძალიან გავს პართულ საკულტო ინვენტარსაც. ამ ნივთის ზედაპირიც და ფუძეც კონუსისებურადაა ამოკეთილი (სურ. 5.2). ეს კურჭელი გამოიყენებოდა ცეცხლმასხურებისგან განუყოფელი წმინდა, მათრობელა სითხის - ჰაომას დასამზადებლად ან მის რეზერუარს წარმოადგენდა. ასევე კი მზადდებოდა იმ მცენარეთა რტოების გამოწურვის შედეგად, რომლებიც ეფედრინს შეიცავდნენ. მსგავსი კურჭელი გამოხატულია პერსეპოლისში მიკლელულ გემაზე, სადაც იგი უშუალოდ ცეცხლის საკურთხეველს გვერდით დგას (სურ. 5.4), ასეთივე კურჭელს ძვ.წ. XII ს-ის ასურულ სამეცადეო ეზოებში და აქაც ცეცხლის გვერდით (სურ. 5.3) ჩანს, რომ საუკუნეთა მანძილზე ტაძრის სივრცეში არ იცვლება ცეცხლის საკურთხეველისა და წმინდა სითხისთვის განკუთვნილი კურჭლის ადგილი და ურთიერთმიმართება.



სურ. 4. კუთხის პილასტრის კაპიტელი.

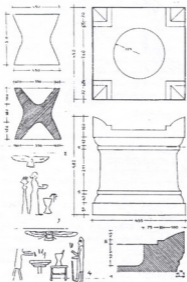
თვით ტაძრის სივრცე რას წარმოადგენს წვეთთან ამაშიც უნდა გავერკევოთ. აქვე უნდა ეთქვას, რომ აქ არც ბერძნული ტაძარ-პროპილეუმის ტიპური გვემარებოთი სქემა გვაქვს და არც აღმოსავლური ტაძრისა. თუმცა ამ უკანასკნელთან, კერძოდ, ირანულ ცეცხლის ტაძრებთან მსგავსება რამდენიმე ნიშნით მდგანდება. ამავე დროს, თუმცა ბერძნული სქემა არ იკითხება, მაგრამ მოლიანად ელინისტურია სამშენებლო საქმე, ტექნიკური ხერხები, არქიტექტურული დეკორის დიდი ნაწილი. საქმე საინტერესო სინთეზთან გვაქვს: თითქოსდა ამ პუნქტში აღმოსავლეთიდან და დასავლეთიდან დიდი ძალით მომდინარე ტრადიციები შეირწყა, გამოლიანდა და თვისობრივად ახალი არქიტექტურული სინამდვილე მივიღეთ.

საფეხურიანი საკურთხეველიდან, რომელზეც ზემოდან მომდინარე ღარია ამოკეთილი ცხადია რაღაც რიტუალისთვის განკუთვნილი სითხე მოედინებოდა. იგი უერთდებოდა მაგისტრალურ ღარს, რომელიც SW კარის გვერდით კედელში შექმნილი არხით ღარბაზის ცენტრისაკენ მიემართება და გადის ასევე კედლის სტრუქტურაში ნაგები სადინარით მოპირდაპირე მხრიდან, რათა შეუერთდეს ზეეს. ღარბაზის ცენტრი ტაძრის ძირითადი ბირთვია, სადაც არხებით გამოვალ სითხესაც სარიტუალო დატვირთვა უნდა აქონოდა და ცეცხლის საკურთხეველის ადგილიც აქვეა საგულეველი.

ღარბაზი NO-დან SW-საკენ ოდნავ წაგრძელებულ სწორკუთხედშია ჩაწერილი. მის ცენტრში კი აღმართული ყოფილა ორი სვეტი (სურ. 6), რომლის ბაზისები დიაგონალურადაა განლაგებული და "უცნაური" დგომის მიუხედავად მათი მდგომარეობა კარგად გააზრებული სისტემის შედეგი უნდა იყოს.



W-ბაზისი ისეთივე მანძილითაა მე-6 კედელს დაშორებული, როგორც O ბაზისი მე-8-ს. ცხადია, რომ მანძილები O-6 და W-8 შორის ერთმანეთს უმთხვევად მონაკვეთთა ეს ტოლობანი უფოდ ტაძრის კონსტრუქციულ მხრულს ემსახურებოდა. სწორედ ბაზისთა გააზრებულმა განლაგებამ წარმოშვა გადახურვის გრძივ კოჭთა სტანდარტიზაცია: მონაკვეთი მე-6 კედლის ღერძიდან O ბაზისის ცენტრამდე დაახლოებით მე-8 და მე-12 კედლებს შორის მანძილის ტოლია და თითქმის ამავე ზომისაა W-10. ერთმანეთს უტოლდება მონაკვეთები O-8 და W-6, ე.ი. დარბაზისა და ბეღელის გადახურვის ქვეშ მოქცევისათვის კოჭების მხოლოდ ორი სხვადასხვა სივრცეა საჭირო. ცხადია ის, რომ დარბაზის ცენტრი მინიშნებულია სვეტებით; სწორედ აქედან მიემართება ტაძრის სივრცეში შემოყვანილი არხი. ამავე

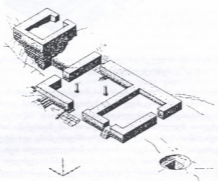


სურ. 5. 1)-ცეცხლის საკურთხეველი, 2)-ქვის ჭურჭული, 3)-გამოსახულება ასურულ საბეჭდავზე, 4)-გამოსახულება აქემენიდური პერიოდის გემაზე.

დროს, უფიქრობთ, რომ სვეტთა შორის სივრცე წმინდა ცეცხლისათვის განკუთვნილი ადგილიცაა. ამ აზრს აძლიერებს ის გარემოება, რომ არცერთი ძირითადი კარიდან დარბაზის ცენტრი ანუ ცეცხალი არ მოჩანს. თუ არა ცეცხლის კულტის ძირითადი რელიგიური მოთხოვნა, სხვა რამ მიზეზი ზაიმისო არაფერი ჩანს აქ, რომ ღიობები ასე მკეთრად აეცილებინათ ცენტრისათვის. სწორედ ცეცხლი ჩანს აქ ის დამოუკიდებელი ელემენტი, რომელიც დარბაზის სივრცეს აწესრიგებს და ტაძარში მისი ლოგიკური და ამავე დროს საზეიმო დასასრული მხოლოდ გვირგვინია. აქ



გვირგვინის (ანუ ერუგუმბათის) არსებობის საუკეთესო მოწმობა სვეტთა განლაგებაა; რადგან მარტოოდენ ორქანობიანი სახურაისათვის ერთი სვეტიც საჭიროა იქნებოდა დარბაზის ვრძივ ღერძზე, ხოლო ტრადიციული, ოთხსვეტიანი სვეტის, როგორც გვირგვინთა საყრდენის აქ გამოყენება ღიდავ შეზღუდავდა ცელას და ისედაც კონსტრუქციული თვალსაზრისით ის აქ საჭირო აღარაა, რადგან ბაზისთა ამდაგვარი განლაგებით გადახურვის ვრძივ კოჭთა სისტემა იდეალურადაა მოწესრიგებული. ორი სვეტი იმ წერტილებში, სადაც ისინი იდგნენ, საუკეთესო წინაპირობაა იმ ამოცანის გადასაწყვეტად, რასაც ამ ტაძრის არქიტექტურა ისახავს. დარბაზის იატაკზე ბაზისთა გარშემო დადასტურდა ურთიერთგადამკვეთი დანახშირებული მასიური ძელები - ალბათ ძირს ჩამოეარდნილი გვირგვინის ნაშთი. ამავე დროს ცენტრში კრამიტის მხოლოდ ორიოდე ნატეხი ევდო, ხოლო მისი დანარჩენი ფართობი და ასევე ბუდეცი ინტენსიური კრამიტყრით იყო დაფარული. ცხადია, რომ აქ დარბაზი და ბუდეცი ერთიანი გადახურვის ქვეშაა მოქცეული, რომლის ერთ წერტილში გვირგვინია ამოზიდული.

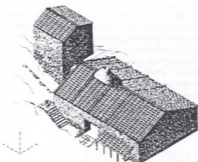


სურ. 6. ტაძარ-პროპილუმი, აქსონომეტრიული გეგმა.

ნაგებობის მეტრული სისტემა სამშენებლო მოდულს იყო დამორჩილებული და იგი აწესრიგებდა დეტალთა სიდიდებს. მოდულად ანუ მეტრულ ზღვარად ანტიკურ ხუროთმოძღვრებაში მიღებული იყო, ჩვეულებრივ, რომელიმე დეტალის სიდიდე, უმეტეს შემთხვევაში ბაზისის ზედაპირის რადიუსი (ან დიამეტრი). ასევე ჩანს ეს აქაც, სადაც ბაზისთა ზედაპირის დიამეტრი (49,5 სმ) თითქმის ემთხვევა ე.წ. ძველ გუდეას წყრთას (49,594 სმ). ამასთანავე თვით ბაზისიც მოდულური სისტემითაა შექმნილი, რაც იმაში უკიდრება, რომ მისი ზედაპირის რადიუსი ყველა სხვა დანარჩენი მცირე მონაკვეთის ჯერადა და ეს ურთიერთდამოკიდებულება ცალკეულ დეტალებს შორის ერცელებს მთელს ნაგებობაზე.

სამშენებლო-კონსტრუქციული მოდული უპირველესად სამშენებლო მასალებში ისახებოდა და სწორედ მასაა დამორჩილებული როგორც ალიზის აგურთა, ასევე კრამიტთა ზომებიც და სხვ.

აღნიშვნის ღირსია დარბაზში სვეტებით მინიშნებული გვირგვინებში სწორკუთხედი, რომლის ვრძელი გვერდი, ბაზისთა ცენტრებს შორის მანძილი 8 დიამეტრის ტოლია, ხოლო სივანე 5 დიამეტრისა, ე.ი. გვირგვინის ფუძე, მინი



სურ. 7. ტაძარ-პროპილეუმი. რეკონსტრუქცია. გრაფიკული ილუსტრაციები შესრულებულია ავტორის მიერ.

საწყისი და ცენტრალური ფართობი ტაძრისა მიღებულია ისეთი მთელი რიცხვების ურთიერთშეფარდებით, რომელიც ძალიან უახლოვდება "ოქროს კვეთს" ($5:8=0,6625$; $8:13=0,615$), ანუ ცელასათვის საფუძველი აქ "ოქროს კვეთის" სწორკუთხედა.

ორიოდე სიტყვით ბელელსაც უნდა შევეხოთ. ამ სათაესში არქეოლოგებმა 8 ქვევრს მიაკვლიეს. ამით გარდა აქ კოლხური ამფორებისა და სხვადასხვა ზომის ქოთნების ჯგუფებიც აღმოჩნდა. ბევრი მათგანი მარცვლეულით იყო სავსე. დარბაზი და ბელელი, ეს ფუნქციონალურად ერთმანეთისაგან განსხვავებული სივრცეები ერთ სისტემაშია მოყვანილი და ერთიანი გადახურვის ქვეშაცაა მოქცეული, მიუხედავად იმისა, რომ მათ საერთო კარიც კი არა აქვთ. მარცვლეულის საცავს დამოუკიდებელი საკულტო მნიშვნელობა აქვს საქართველოში დღემდე შემორჩენილ ტრადიციულ სალოცავებში. გარდა ამისა მარცვლეული ხშირად მონაწილეობს თითქმის ყველა წინაქრისტიანულ საკულტო რიტუალში.

თუ ყველა მონაცემს შევჯერებთ იმისათვის, რომ დარბაზ-პროპილეუმის თავდაპირველი სახე წარმოიადგინოთ, მივიღებთ ორფერდა კრამიტის საბურველით დაფარულ ნაგებობას, რომლის ერთ მონაკვეთში დარბაზიდან ცრუგუმბათია ამოზრდილი (სურ.7). განკალკვევებით დგას ასევე ორფერდა საბურავით დახურული კოშკი. უცნაური და ამავე დროს საინტერესო სურათია. მივიღებთ სრულიად უცნობი სინთეზი - აღმოსავლური ტაძრის სახეობას კრამიტი შეუთავსდა, მაშინ როცა აღმოსავლური ხუროთმოძღვრება მთლიანად გულგრილი დარჩა კრამიტისადმი. ტაძარ-პროპილეუმის მიმდებარე ტერიტორიის არქეოლოგიური შესწავლა გრძელდება და მომავალში არაერთი მონაცემი დაზუსტდება.

შემდგომ წერილში ვანის ძველი ქალაქის მრგვალ ნაგებობებზე ვისაუბრებთ.

ჩვენი საზოგადოების გამგეობის წევრი, მცხეთის რაიონული საბჭოს თავმჯდომარე ელერიან მამუკელაშვილი დაჯილდოვდა ღირსების ორდენით. საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა დაცვის საზოგადოების ხელმძღვანელობა ულოცავს ბატონ ელერიანს მისი მრავალწლიანი, თავდადებული ღვაწლის ესოდენ დაფასებას.

მეთხველს ვთავაზობთ ბატ. ელერიანის სტატეას ეკლესიის რუსტაურაციაზე, რომელიც 1996 წელს მიმდინარეობდა.

„წმინდა გიორგი“ ბაღარაზი

მცხეთიდან მოსული ძეგლის მეგობრები მღვდარედ შესურებდნენ დასალუქავად განწირულ ეკლესიის ნანგრევებს და ხმას ვერ იღებდნენ-რუსტაურაცია ოცდასამი ნოემბრისათვის, წმ. გიორგის დღესასწაულისათვის უნდა დავამთავროთ... - ჩაილაპარაკა შოთა ეცადაშვილმა და თათბირიც დამთავრდა.

ძველი, რომლისგანაც ორი კედელია იყო შემორჩენილი, ხოლო სამხრეთ-დასავლეთის მხრიდან ისე იყო ძირგამოცლილი და ქარაფზე დაკიდებული, რომ შიგ შესულაც კი რისკთან იყო დაკავშირებული, უნდა გადარჩენილიყო. საჭირო იყო ნაგებობისათვის მთლიანად ჩატარებული გასამაგრებელი სამუშაოები, კერძოდ: საყრდენების ამოყვანა, კედლების ამოშენება, სარტყლის შემოქცევა, კარ-სარკმლების დატანება და ბოლოს გადახურვა ისეთი კრამიტით, რომელსაც, დღეს, არცერთი ქარხანა აღარ უშვებს.

-თავდაპირველად გზას უნდა მივხედოთ, ძველი ხალხმა უნდა გადაარჩინოს, გზის გარეშე ადამიანის ხელიც დააკლდება და მექანიზმების ძალაც.-თქვეს ძეგლის მესვეურებმა.

მას შემდეგ არ ისვენებდნენ ბუღლოზერების, ექსკალატორების და ამწე-მანქანების მძღოლები, კირითხურონი, კალატოზნი, მუბეტონენი. „თეთრი გიორგის“ ფუძეგამოცლილ ძეგლთან დაიდეს ბინა: ქანდელმა მშებმა ნუგზარ და თენგიზ წიკლაურებმა, მუხრანელებმა ჯანიკო და სერგო დალაქიშვილებმა, ქსანულებმა-გელა სულხანიშვილებმა (მცხეთის რაიონული გამგეობის საორგანიზაციო განყოფილების გამგე), ინჟინრმა გიორგი ქსოერელმა. იხინი II იელისიდან აქ ათენ-ალამებდნენ, ბეტონს ასხამდნენ. კონსტრუქციულ სამუშაოებს ხელმძღვანელობდა „საქქველთა დაცვის“ საპროექტო ინსტიტუტის მთავარი ინჟინერი ომარ ჭანტურიძე, რომლის ინჟინრულმა აზროვნებამაც გადაწყვიტა ის პრობლემები, რომელზეც ხელი ქონდა ჩაწეული ზოგიერთ ცნობილ სპეციალისტს.

არ იღვოდა ხალხი ახლად გაჭრილ გზაზე, რომელიც ქსნის გადასახვევიდან იწყება და ძველთან მთავრდება. ტრაქტორისტმა თამაზ შერმაღინმა და გრეიდერის მძღოლმა გურამ როსტაშვილმა ყველა ღონე იხმარეს, რომ გზა ავტომანქანების მოძრაობით არ დაზაფრულიყო.

ამ სიღუბნის პირობებში სახელმწიფოს საღაროდან არ დახარჯულა არც ერთი კაპიტი. ხალხის სულიერმა აღტკინებამ, წარმოება-დაწესებულების ხელმძღვანელთა

მიერ გამოწვევით მარჯვენამ გადაარჩინა ძველი მიწიდან აღკვას. უნებურად შოთა ნიშნიანის ლექსის სტრიქონები ვახსენდება:

„კრიოთხრონო, კალატოზნო, ოსტატ-შევირდნო,
თუ სადმე რამე ცოდვა გქონდეთ ღმერთმა შევიწლით“.

და აი, დასრულდა სარესტავრაციო სამუშაოები. უამრავი ხალხით გაიჭვდა მუშვიდე საუკუნეში, ჩვენი წინაპრების მიერ ქსნის ციხესთან აგებული წმინდა გიორგის ბაზილიკური ეკლესია. არ ილეოდა ბაღის ნაკადი, კარგა ბანია ქსნის ხეობას ამდენი მლოცველი არა აყოლია. ამ დღეს მოიშალა ველანაირი ბარიერი, ქრისტიანი თუ მუსულმანი, შინაური თუ გარეული, მუზობელი თუ შორეული ზეიმობდა. ერთ-ერთი უდიდესს ქრისტიანულ დღესასწაულს. მთების კალთებზე შეფენილები სიამაფით გადასურებდა ქსნის ხეობას, მუხრანის ეკლესებს, ზედაზნისა და ქსოვისის ქედებს.



სურ. I. ეკლესიის აღდგენა

შებინდა, შავი არმიით მოიხაზა მთების კონტური. ძველის გარშემო ჯგუფ-ჯგუფად შემოშხდარან ქსანელები და მუხრანელები, ქანდელები და ციხისძირელები, საქადაგიანოელები და ნასტაკისელები, ელიაცას ხელში აუწვევია ჭიქა და ტკბილი ხმით ბუბუნებს:

-დღეს ჩვენ მამა-პაპათა ხელებს მოეფევერეთ, მათი რწმენის, ოცნების კოშკს სული ჩაუბერეთ, სიცოცხლე დაუბრუნეთ და მხარი შეუდგეთ. ის ეროვნული ძარღვი შევატროკეთ, რომლის უკვდავებაზეა დამყარებული ერის სვე და ბედი, ყოფნა არ ყოფნა. იმ გულის ერთი კუნთი შეუძარით, რომლითაც საუკუნეების ქარცეცხლში მოვიღობით დაკოყრილნი და სისხლნადუნნი, გაოფლილნი და მუხლდაღლილნი, მაგრამ არა დაცემულნი და დამხოზილნი. იმ მამა-პაპათა საძირკველს ჩაუხედით,

რომელთაც ქართველობა შეგვიწინარჩუნეს, „ვეფხისტყაოსანი“ დაგვიტოვეს და ვეფხისა და მოყმის ბალადით გაგვამაგრეს. ის რწმუნა გადმოგვეცეს, რომელსაც შეეწირა წმინდა რაფელნი, ეესტატე მცხეთელი, წმინდა თედორე, დაჯირო“^{გარეუცხი} ხუთასი ბერი და ეინ მოსთელის კიდევ სხვა რამდენი.

დღეს იმ ქართველ მუომრებსაც მინდა მოეფერო, რომელთაც აქ ორი საუკუნის წინათ ქსნის ციხესთან მარაბღის ომით გამწარებულებმა, შაჰ-აბაზის ცნობილი სარდალი, ჩერქეზ-ხანი ლაშქართან ერთად აქ მოიმწყვდიეს, კაფეს და ლეწეს. თვითონ ჩერქეზ-ხანი დაიჭირეს და ქსნის ციხის დილეგში ჩააგდეს. დიდება თქვენს ხსოვნას მუომრებო.

დიდება თქვენც, ჩემო მეგობრებო, ეინც აქ, ქარსა და წვიმაში, ამ ეკლესიას საძირკველს უმაგრებდით და კედლებს უშენებდით, ეინც ამ გაუსაძლის დროს ოჯახს აციებდით და საკუთარი მცირედი სახსრებით, თეთრს თეთრზე ადებდით, კირსა და აგურს ფადულობდით და მამა - პაპათა ნაანდერძევს აშენებდით, ღმერთმა გადღევრძელოთ, ღმერთმა დაგლოცოთ და ბედნიერებით აგაესოთ.

NEW LEGISLATION ON THE PROTECTION OF MONUMENTS

Committee of Education, Science and Culture (headed by R. Miminoshvili) of the Parliament of Georgia, with the help of the consulting council of scholars and experts, had worked out a package of laws on the protection of the historical and cultural heritage taking into consideration experience in the field.

Editorial board of the journal offers to all those who are interested a booklet published by the UNESCO - how the problems of the protection of heritage are solved in Great Britain.

David Tskhadadze

Art historian

CHURCH OF ST. GEORGE IN TORI DARBAZI-SITE COMPLEX

At present darbazi-site of the vil. Tori is lost in the thick forest.

The author discusses an aisles vaulted church forming part of the complex, its relief decoration dating the second half of the tenth century.

Nicholas Vacheishvili

Art historian

SEVERAL PECULIARITIES OF THE ARTISTIC SOLUTION OF INNER SPACE IN THE AISLESS VAULTED CHURCHES

Based on the material, the author discusses problems of the artistic solutions of the interior in the aisless vaulted churches, which were popular in Georgia for quite a vast period. It is shown that within seemingly traditional, unaltered structure artistic tendencies of various epochs are always reflected. Stages of their development from an organic part of Georgian architecture.

Marine Kenia

Art historian

OLD TRADITIONS IN THE TWELFTH CENTURY SVANETI MURAL PAINTING

Based on the analysis of the general compositional arrangement of the ensemble in the twelfth century murals of Upper Svaneti, the author shows to what an extent old traditions, characteristic of the previous stage of development of Svaneti school of mural painting, are preserved in the twelfth century decorations and what a transformation do they undergo.

Tinatn Sekhniadze

Art historian

MURALS OF DIDUBE CHURCH

Painting of Tbilisi Didube church begun in 1978 by Alexandre Bandzeladze represents an exceptional case of decoration of the church in the period of the Soviet power.

The author is focused on both positive and negative aspects of the church murals.

სარჩევი

კულტურის ძეგლთა დაცვის ახალი კანონმდებლობა	3
დავით ცხადაძე წმ. გიორგის ეკლესია თორის ნაღარბაზევის კომპლექსში	7
ნიკოლოზ ვაჩეიშვილი ღარბაზულ ეკლესიათა შიდა სივრცის მხატვრული გადაწყვეტის რამდენიმე თავისებურება	14
მარინე ყენია ადრეული პერიოდის ტრადიცია XII საუკუნის სვანეთის მონასტრებში	25
იზოლდა ჭიჭინაძე კამარების გაფორმების საკითხისათვის ქართულ ხელნაწერებში	40
თინათინ ხეხნიაძე დიდუბის ეკლესიის მონასტრობა	49
გურამ ყიფიანი ძველი ვანის ხუროთმოძღვრება	54
ვალერიან მამუკელაშვილი წმ. გიორგი გაღარსა	61
ანოტაციები ინგლისურად	64

თბილისი, შავთელის 5/7

ტელ. 98 36 31

ფაქსი 98 96 58



ასლბადებები აპარატურა
პრინტერები
ფაქსები
კომპიუტერები
საოფისო ავეჯი
ლიზაინი

XEROX & HEWLETT PACKARD

ოფიციალური წარმომადგენელი