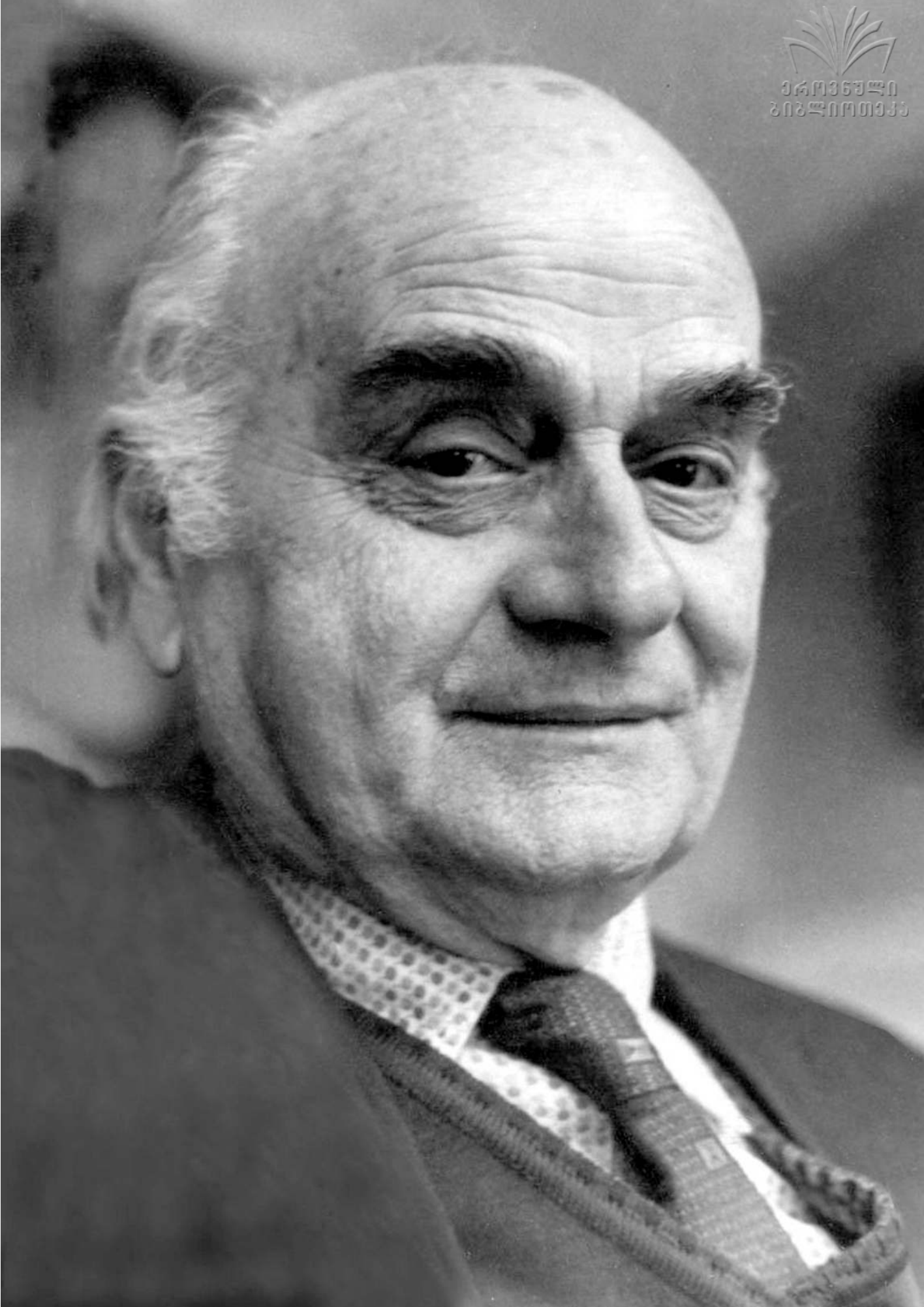


1373 /2
2009 13

13
12
1373
2009

საქართველოს
სიმკვლეანი
Georgian Antiquities





2009 წელს 100 წელი შეუსრულდებოდა შესანიშნავ ქართველ მეცნიერს, ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის ერთ-ერთ დამფუძნებელს ლევან რჩეულიშვილს

In 2009, the 100th anniversary of Levan Rcheulishvili, a prominent Georgian Art historian, one of the founders of the Institute of History of Georgian art will be celebrated



საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო
საზოგადოების გამოცემა

საქართველოს სიძველენი

ტომი II

ე. თაყაიშვილის კლასტორით

ტფილისი 1909.

Handwritten notes and signatures in Georgian script, including the name 'თაყაიშვილი' and the number '113'.

Издание Грузинскаго Общества Истории и Этнографии

ГРУЗИНСКІЯ ДРЕВНОСТИ

ТОМЪ II.

Подъ редакцію Е. ТАКАЙШВИЛИ

Edition de la Société géorgienne d'histoire et d'ethnographie

LES ANTIQUITÉS GÉORGIENNES

TOME II

Sous la rédaction de M. E. T a k a i c h v i l i

T I F L I S 1909.

გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების
ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი



საქართველოს სიკვებენი

Georgian Antiquities

13

თბილისი
Tbilisi
2009

რედაქტორ-გამომცემლები

დომიტრი თუმანიშვილი
იუზა ხუსკივაძე

Publishers

Iuza Khuskivadze
Dimitri Tumanishvili

სარედაქციო კოლეგია

მიურგი აილანდი (კალიფორნია აშშ)
ენტონი ბრაიერი (ბირმინგემი)
ბეატ ბრენკი (ბაზელი)
გიორგი გაგოშიძე
იოჰანეს დეკერსი (მიუნჰენი)
ვერნერ ზაიბტი (ვენა)
სამსონ ლეჟავა
თამილა მგალბლიშვილი
თემურ საყვარელიძე
ენტონი ქათლერი (პენსილვანია)
რუსუდან ყენია
გიორგი ჭეიშვილი
ლელია ხუსკივაძე
ქრისტეფორ ჰაისი (ვალანოვა აშშ)

Editional board

Beat Brenk, Bazel, Zwitterland
Anthony Bryer, Birmingham, United Kingdom
Anthony Cutler, Pensilvania, USA
Johaness Deckers, Munchen, Germany
Murray Lee Eiland, California USA
Giorgi Gagoshidze, Tbilisi, Georgia
Christopher Haas, Villanova, USA
Rusudan Kenia, Tbilisi, Georgia
Leila Khuskivadze, Tbilisi, Georgia
Samson Lezhava, Tbilisi, Georgia
Tamila Mgaloblishvili, Tbilisi, Georgia
Temur Sakvarelidze, Tbilisi, Georgia
Werner Seibt, Viena, Austria
George Tcheishvili, Tbilisi, Georgia

სარეცენზიო საბჭო

ნოდარ ბახტაძე
მზია სურგულაძე
ირინა ღამბაშიძე

Rewievers

Nodar Bakhtadze
Irina Gambashidze
Mzia Surguladze

ჟურნალი “საქართველოს სიძველენი” გამოდის
გიორგი ლეჟავას შემწეობით

ნომერი დაფინანსებულია გ.ჩუბინაშვილის სახ. ცენტრის ბიუჯეტიდან

**This Journal is published by the financial
support of Giorgi Lezhava**

This issue was financed from the budget of the G. Chubinashvili Centre

ჟურნალის გარეკანზე ხობი, 13-14 საუკუნეები.

On the cover Khobi, 13th-14th centuries.

© 2009 გიორგი ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და
ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევის ცენტრი

© G.Chubinashvili National Centre of Georgian Art History and Monuments Protection

<http://gch-centre.ge>

ISSN 1512_1324

ქეთევან აბაშიძე საფასადე ქვის წყობა ქართულ საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში	7
გიორგი პატაშური დასავლეთ საქართველოს ორი ნაკლებად ცნობილი ტაძარი	19
თამარ ხუნდაძე ჩრდილის წმინდა გიორგის ეკლესიის კანკელის ფრაგმენტები	34
ანელი ვოლსკაია ბერთუბნის მონასტრის მოხატულობანი	53
ქეთევან მიქელაძე სამოჭალოს წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა	64
ნინო საყვარელიძე ორიგენე როგორც წმ. მაქსიმე აღმსარებლის საუფლო ღოცვის მეოთხე თხოვნის განმარტების ერთ-ერთი წყარო	79
ეკატერინე გედევანიშვილი გელათის მონასტრის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის სიმბოლური ინტერპრეტაციისთვის	93
იუზა ხუსკივაძე ღორეთკარი – წმინდა ბარბარეს ეკლესიის მოხატულობა	104
მარინე ყენია ჩაუაშის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობა	132
დავით ხოშტარია ხარების ეკლესია თბილისში	159
მარიამ გაჩეჩილაძე ქართული ბეჭდური წიგნის მხატვრული გაფორმების თავისებურებანი (XVII–XIX სს.)	168
ირინე ელიზბარაშვილი ხათუნა ჭურღულია კოტე მარჯანიშვილისა და ნიკოლოზ ჭავჭავაძის სახლები ყვარელში (ისტორიულ-ბიბლიოგრაფიული მიმოხილვა)	188
მერაბ კეზევაძე გელათის აკადემიის შენობის გადახურვის ორი მცდელობა XIX საუკუნეში	206
ნინო ჭანიშვილი სასტუმრო „ვეტცელის“ ისტორია და არქიტექტურა.	214
ანა მგალობლიშვილი შიომღვიმის მონასტრის ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესიის მოხატულობასთან დაკავშირებული რამდენიმე საკითხი	225

ლიანა მამალაძე-ანთელავა

სივრცე/დროის ტრანსფორმაციის საკითხი XX საუკუნის
ქართულ მხატვრობაში 240

მაია იზორია

საჯარო ბიბლიოთეკის მეორე კორპუსის შენობის ისტორიიდან 253

ნანა მირცხულავა

Le Prince A. Chervachidze 275

თეა ტაბატაძე

არტისტული კაფე „ქიმერიონი“ და მისი მოხატულობა.
ტფილისი, 1919 წელი 284

დიმიტრი თუმანიშვილი

ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის ისტორიისათვის 302

მაია ციციშვილი

ვალერიან სიღამონ-ერისთავისა და კაზიმირ მაღვეიჩის
“წითელი მხედრები” 314

ნინო ღამბაშიძე

წმიდა ანდრია მოციქულთან და მცხეთის ჯვართან დაკავშირებული
ქართული ხალხური დღესასწაული 324

ციცინო ჩაჩხუნაშვილი

მცხეთის წმინდა ჯვრის მონასტრის მცირე ტაძრის
დაცვის პრობლემები 337

პირველი პუბლიკაცია

ქეთევან ცეცხლაძე

დავით კაკაბაძე – “იმერეთი დედანქეში” 351

მარიამ დიდებულიძე

ბატონო ლეო, ძალიან გვენატრებით 365

არქივიდან

ლევან რჩეულიშვილი

დასკვნა ინა გიორგის ასულ გომელაურის მიერ ხელოვნებათ-
მცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებ-
ლად წარდგენილ ნაშრომზე: “XIII საუკუნის ქართული
ხუროთმოძღვრების ძეგლი მღვიმეში” 371

Ketevan Abashidze Facade Stone Masonry in the Georgian Ecclesiastic Architecture	7
George Patashuri Two Less Known Churches of Western Georgia	19
Tamar Khundadze Chancel-barrier Fragments of Chrdili Church of St. George	34
Aneli Volskaya Bertubani Murals	53
Ketevan Mikeladze Murals of the Samochalo Church of St. George	64
Nino Sakwarelidse Origenes als Quelle für die maximianische Deutung der vierten Bitte des Vaterunsers	79
Catherine Gedevanishvili On the Symbolic Interpretation of the Church of St. Nicholas in Gelati Monastery	93
Yuza Khuskivadze Murals of the Doretkari Church of St. Barbara	104
Mariné Kenia Murals of the Chazhashi Church of the Saviour	132
David Khoshtaria Annunciation Church in Tbilisi	159
Mariam Gachechiladze Peculiarities of the Georgian Printed Book Design (17th-19th cc.)	168
Irine Elizbarashvili, Khatuna Churgulia Houses of Koté Marjanishvili and Niko Chavchavadze in Kvareli	188
Merab Kezevadze Roofing of the Gelati Academy Building in the 19th c.	206
Nino Chanishvili History and Architecture of the Hotel “Wetzel”	214
Ana Mgaloblishvili Several Issues Linked with the Murals of the Dormition Church in Shiomgvime Monastery	225
Liana Mamaladze-Antelava The Problem of Space/Time Transformation in the 20th c. Georgian Painting	240
Maia Izoria On the History of the Second Building of the Georgian National Library	253

Nana Mirtskhulava	
Le Prince A.Shervashidze	275
Thea Tabatadze	
Artistic Café “Kimerioni” and Its Murals. Tbilisi, 1919	284
Dimitri Tumanishvili	
To the History of Georgian Art History	302
Maia Tsitsishvili	
“Red Riders” by Valerian Sidamon-Eristavi and Kazimir Malevich	314
Nino Gambashidze	
Georgian Folk Festival Linked with St. Apostle Andrew and Mtskheta Church of Holy Cross	324
Tsitsino Chachkhunashvili	
Problems of Protection of the Minor Church of the Mtskheta Holy Cross Monastery	337
<i>First Publication</i>	
Ketevan Tsetskhladze	
David Kakabadze – “Imereti – My Mother”	351
Mariam Didebulidze	
We Miss You so much, Dear Master	365
<i>Archive</i>	
Levan Rcheulishvili	
Comments on the Doctoral Thesis of Ina Gomelauri “13th c. Monument of Georgian Architecture in Mgvimevi”	371



საფასადე ქვის წყობა ქართულ საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში

ჩვენი ქვეყნის თუმცა შედარებით მცირე, მაგრამ მრავალფეროვნებით გამორჩეულ ტერიტორიაზე თითქმის ყველა ტიპის ბუნებრივი ლანდშაფტია წარმოდგენილი (ტროპიკულის გამოკლებით). მრავალფეროვანი და მრავალმხრივია საქართველოს კლიმატიც, მცენარეულობაც, მსგავსადვე, მრავალნაირია ქვებიც – აქ არის სხვადასხვა ფერისა და ნახატი მქონე მკვრივი მარმარილოები, სარკესავით გაკრიალებული ტეშენიტები, ოქროსფერი ტუფები, თვალისთვის საამო მწვანე ფერის ალბიტოფირები, მუქი ნაცრისფერი ბაზალტები, ნაცრისფერი, მოწითალო-იისფერი ანდეზიტები, ნაირფერი კირქვები და ქვიშაქვები, ტრავერტინები (შირიმი) და ფიქლები . . .¹

უძველესი ხანიდან დაიწყო ამ მდიდარი ბუნებრივი მასალის სხვადასხვა სახის ნაგებობებისთვის გამოყენება – იქნება ეს საცხოვრისი თუ საკულტო შენობები.

ქვით სამშენებლო კულტურა აქ საუკუნეთა სიღრმეებში მიდის. არქეოლოგები პირველ ნამოსახლარებს ნეოლითურ ხანას უკავშირებენ და ძველი წელთაღრიცხვის VIII-V ათასწლეულებით ათარიღებენ . . . არქეოლოგიურად გამოვლენილი თუ მიწის ზემოთ ჩვენამდე მოღწეული არქიტექტურა საქართველოში ქვის გამოყენების ძირძველი ტრადიციების არსებობას აშკარად წარმოგვიდგენს. ამ ნაშრომის ფარგლებში ძნელია გასწვდვით ყოველივეს. ამიტომ ცხადია, შემოვიფარგლებით ზოგადი დახასიათებებით და არჩევითად შევჩერდებით მასზე, რაშიც, ვფიქრობთ, ის თვისებები გამოვლინდა, რომელნიც ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების ყოველ ეტაპზე იჩენს თავს და ზოგჯერ საშუალებასაც იძლევა, ერთგვარად “ეროვნული” ხასიათის მატარებელ თვისებებადაც გამოვეყოთ.

ვფიქრობთ, განსაკუთრებით საინტერესოა ძვ. წ. III ათასწლეულის შუა პერიოდით დათარიღებული ადრე ბრინჯაოს ხანა, როდესაც მშენებლობის ე.წ. “ციკლოპური” პერიოდი იწყება (სურ. 1-2). ამ ხანიდან, “ციკლოპური” ზღუდეებით შემოსაზღვრული ციხე-სიმაგრეები და ქალაქები ჩნდება². ამგვარი ნაგებობები საქართველოში მრავლად გვხვდება. ჩვენთვის მთავარია, მათი მშენებლობის მეთოდი და მხატვრულ-ესთეტიკური სახე. ე.წ. მეგალითური ან ციკლოპური

1 ვ. ზუხბაია, ქართლის ცხოვრების ფურცლები, თბ., 1975.

2 Д. Мшвениерадзе, Строительное дело в древней Грузии, Тб., 1952.

ნაგებობები, ძირითადად მშრალი წყობით არის ნაგები. ჩვეულებრივ, მშენებელი სამშენებლო ობიექტს, ცხადია, ქვის კარიერის ახლოს ირჩევს, მშენებლობისათვის იყენებენ ქვებს, რაც ირგვლივ მოიპოვება. უმეტესად ეს არის, შესაძლოა, თვით ვულკანურ ამოფრქვევათა და სამყაროს ფორმაციის დროიდან მიმობნეული ქვები, ე.წ. “ციკლოპური ლოდები” (ამგვარი სახით გაბნეული ლოდები დღესაც შეიძლება ვნახოთ). მშენებლობისას გიგანტურ ქვებს ერთიმეორეს მთარგებენ კონსტრუქციული ურთიერთ-“მოჭიდების”, ან ურთიერთ-“შეჭიდების” პრინციპით. უსწორმასწორო ფორმათა გამო მათ შორის სხვადასხვა ზომა-ფორმის ღიობები რჩება და ისინი, შესაბამისად, მცირე ზომის ქვებითაა შევსებული. დიდი, არასწორი მოხაზულობის ქვები, ზოგჯერ მოულოდნელად გიგანტურიც კი, შეპირისპირებულია მომცრო ზომის “ჩანართ” ქვებთან. პატარა ქვები გამოკვეთენ, მკაფიოდ გამოყოფენ, განსაკუთრებულ დამოუკიდებლობას ანიჭებენ და ბუნებრიობას უნარჩუნებენ ცალკეულ დიდ ქვებს. ამგვარი ჩანართი – “ღიობები”, ერთგვარად – ძალთა განმუხტვაა დიდ ქვებს შორის; ეს “ძალების” გადანაწილება ამოსუნთქვად და პაუზად განიცდება კედლის ერთიან წყობაში. მათ განსაკუთრებული სიცხოვლე, დინამიკა შეაქვთ მთლიანად ნაგებობის საერთო სახეში და არაჩვეულებრივ ცხოველხატულობასა და მრავალფეროვნებას, მრავალსახეობრიობას ძენენ შენობას.

ამგვარად, ურთიერთ-“მოჭიდების” პრინციპით შეწყობილი ქვები, “გიგანტური” ლოდები, ცხადია, უსწორმასწორო ფორმათა გამო, თანაბარ პორიზონტალურ რიგებს ვერ შექმნიდნენ. ისინი “კუთხეების” აცდენით ურთიერთს მიბჯენილი, ან ერთი-მეორეში “შედწეული” არიან, თითქოსდა შემთხვევით გვერდიგვერდ მოხვედრილი, მაგრამ ამკარად შეთანასწორებულნი და ურთიერთგამაწონასწორებულნი.

დიდი ქვები ნაგებობის ძირში ლაგდება. კედლები სქელია, ზოგჯერ ერთი ქვა მთლიანად კედლის ზომისაა. კედლის ქვის ზედა წყობაში ზოგჯერ მოულოდნელად დიდი ზომის ქვებიც გამოიყენება. იგი ზემოდან, სიმძიმით აწვება ქვედ რიგებს, რითაც ამყარებს მათ და სიმტკიცეს ანიჭებს. ასეთნაირად, კონსტრუქციული ურთიერთ-“მოჭიდების” პრინციპით განლაგებული ქვები გათვლილია ისე, რომ რაიმე ბუნებრივი კატასტროფების დროს (მიწისძვრებისას) ისინი, ამოძრავებულნი, ერთიმეორეს შეეჭიდონ და შეაჩერონ. ეს არის კარგად გათვლილი ბმა ქვებისა, როდესაც ერთისგან წამოსულ ბიძგს აჩერებს მეორე და ასე, “ჯაჭვურად” ურთიერთშებმული ქვები მყარ, მტკიცე ერთიანობას ქმნიან. კედლის ერთიანი წყობის შექმნისას, ცხადია, ძალიან ძნელია გათვლა იმისა, რომ კედლის წყობის ქსოვილი (ვგულისხმობ კედლის ზედაპირის მხატვრული სახეს) არ დაირღვეს.

ქვა-ლოდები სრულიად განსხვავებულნი არიან ერთიმეორისგან, ყველას თავისი, ბუნებრივი ფორმა-გარემომოწერილობა აქვს შენარჩუნებული. ამდენად, ეს ერთი შეხედვით, ვითომცდა მარტოვად, შემთხვევით ურთიერთმორგებული ქვები ღრმა კონსტრუქციული საზრისით არიან შეკავშირებულნი – მათ სეისმური ფუნქცია აკისრიათ და შენობის მდგრადობას უზრუნველყოფენ.

მშენებლობისთვის მასალის შერჩევა და მოხმარება მოხერხებულ, პრაქტიკული და ეკონომიურია, სეისმოლოგიურად მდგრადი და კონსტრუქციულად გათვლილი. არც ერთი ქვა ზედმეტად არ გვეჩვენება, ან უხერხულად, უადგილოდ დადებული, იმდენად ლოგიკურია და დამაჯერებლად მკაფიოა მათი კონსტრუქციული საზრისი. ამ ნაგებობათაგან მიღებული შთაბეჭდილება დაუვიწყარია, რადგან ქვათა მონაცვლეობა – ქსოვა, ურთიერთჩანასკველ-“ჩამარყუებული” ქვებისა, მხატვრულ-დინამიკურ ცოცხალ სახეს ქმნის; მყარს, დინჯს, შინაგანი დინამიკითა და დამუხტულობით აღსავსეს . . . ამიტომ, ის, რაც, როგორც ბატონი ლეო რჩეულიშვილი³ უწოდებდა, ერთგვარად სამშენებლო ტექნიკის ნაყოფს წარმოადგენს და, შეიძლება, მხატვრულ-ესთეტიკური პრობლემების გადაწყვეტას არ ისახავდა მიზნად, ბუნებრივად მაღალმხატვრული ღირებულებების მატარებელი გამოდიოდა. ნაგებობები ორგანულადაა დაკავშირებული ბუნებრივ რელიეფთან, როგორც კომპოზიციურად, ასევე ქვის წყობაც. ამგვარად, მხატვრული სახე და სამშენებლო-კონსტრუქციული საზრისი მყარად შეკავშირებულ-განუყოფელნი არიან.

ქართული ხუროთმოძღვრება IV საუკუნიდან, საქართველოს გაქრისტიანებიდან ვიდრე დღემდე, საფასადო ქვის წყობის თვალსაზრისით, ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო და მრავალმხრივი პერიოდია. ამ პერიოდიდან გაცილებით მეტი ნაგებობაა შემორჩენილი, როგორც სასულიერო დანიშნულების, ისე საერო. უკვე შეიძლება ერთიანი, უწყვეტი სურათის მონიშვნა და ქართული მართლმადიდებლური ხუროთმოძღვრების მხატვრულ-სტილისტურ თვისებებზე მსჯელობა.

ქრისტიანობამ ახალი თემები და მოთხოვნები დააყენა ხუროთმოძღვართა წინაშე. ისინი, ახალი მსოფლმხედველობიდან გამომდინარე, ახალი მხატვრული ამოცანების გადაწყვეტის წინაშე დადგნენ. ცხადია, თავისი მნიშვნელობით, საეკლესიო ხუროთმოძღვრება (მონასტრები, ეკლესიები) უმთავრეს როლს თამაშობდა და ქართული სივრცის ყველა კუთხეს გასწვდა.

მოგეხსენებათ, სატაძრო ნაგებობას მსოფლმხედველობით-სარწმუნოებრივი საზრისი აქვს. ის არაოდენ ხუროთმოძღვრებაა, როგორც მხატვრულ-ესთეტიკური მოვლენა, არამედ იგი ფუნქციური დანიშნულების მქონეა და, ცხადია, სარწმუნოებიდან გამომდინარე, ღმრთისმსახურებას – ლიტურგიას უნდა შეესაბამებოდეს და თანაბრადვე მის მხატვრულ-არქიტექტურულ ფორმებში, ნაკვთიან-კვეთილ (რელიეფები) სახეებში ღმრთისმეტყველება იკითხებოდეს. როგორც მუსილაკური ნაწარმოები შესატყვისი ნოტებით – ნიშნებით არის ჩაწერილი, ასევე ქრისტიანული ტაძრის მხატვრულ სახეებსა და ფორმებში ღმრთისმეტყველება აისახება.

სატაძრო ნაგებობა ხელოვნებათა სინთეზში (ქრისტიანული ხელოვნება სინთეზური ხელოვნებაა, სადაც ყველაფერს თავისი სიმბოლურ-ფუნქციონალური მნიშვნელობა აქვს – ხატები, კედლის ფერწერა, რელიეფური სამკაული, ჭედურობა . . . ერთობლივად მოიაზრება)

³ ლ. რჩეულიშვილი, ზურტაკეტის ველის ხელოვნების ძეგლთა დახასიათების საკითხისათვის. ქართული ხელოვნების ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1994.



ზეციურ ჭეშმარიტებას სიმბოლოებით, პირობითი ნიშნებით გადმოგვცემს. წმ. მამათა განმარტებით (წმ. ბასილი დიდი, წმ. გრიგოლ ნოსელი, წმ. მაქსიმე აღმსარებელი) ტაძარი კოსმოსის ხატია, ღვთივქმნილი სამყაროს სახეა, უხილავისა და ხილულის ერთობას გამოსახავს. იმავდროულად, ტაძარი უფლის სხეულია . . . სატაძრო ნაგებობა სარწმუნოებას სხვადასხვა მხატვრულ-სახვითი საშუალებებით გადმოგვცემს. ამ საშუალებათა შორის ერთ-ერთი მთავარი კომპონენტი საფასადო ქვის ქეობაა.

ყველა მონუმენტური შენობა, ძირითადად, ბუნებრივი, ადგილობრივი ქვით შენდება, კირის ხსნარის გამოყენებით. ეკლესიების კედლები ფასადის მხრიდანაც და შიგნიდანაც კარგად გათლილი, პორიზონტალურ რიგებად გაწყობილი კვადრებით არის გამოყვანილი. ამგვარად, კედლების კონსტრუქცია ორმხრივი მოპირკეთებისა და მათ შუა ამოვსებისგან შედგება. ამოვსება ქვა-ყორე-ბეტონისაა . . .

“კედლის მასალის შერჩევას ხუროთმოძღვრები მარტო პრაქტიკული მოსაზრებით კი არ ხელმძღვანელობდნენ, არამედ ესთეტიკურითაც; ისინი გულგრილად კი არ ეკიდებოდნენ ქვის ფერსა და ფაქტურას, არამედ საგანგებოდ არჩევდნენ მას, ზოგჯერ უფრო ადვილად მისაწვდომ ქვას თმობდნენ და მას შორიდან ეზიდებოდნენ, თუკი ამ მხრივ უფრო შესაფერისად მიაჩნდათ”⁴.

ამ დროიდან ჩვენ შეგვიძლია საქართველოს სხვადასხვა კუთხეებში საფასადო ქვის წყობის თავისთავად, რეგიონალურ ხასიათზე ვილაპარაკოთ. ყველას თავისი დამახასიათებელი ნიშანი აქვს, სწორედ ადგილობრივი მასალიდან (ბუნებრივი ქვა) გამომდინარე და ამავე დროს ყოველი ტაძარი თავისებურ, მისთვის დამახასიათებელ გადაწყვეტას გვთავაზობს.

ერთგვარი გატაცებაც კი შეიმჩნევა საქართველოს საეკლესიო მშენებლობაში ნაგებობათა კედლის ზედაპირის “გამოქსოვაში”, ეგებ მიზეზი ამისა თავად ღვთისმეტყველებაა?! საქართველოში საეკლესიო გარდამოცემის და ისტორიულ წყაროთა ცნობით, უფლის პერანგი – კვართია დაფლული, ტაძარი კი, სხვადასხვა სიმბოლოებითურთ, სიმბოლურად მაცხოვრის, ქრისტეს სხეულს წარმოადგენს. ეგებ, სწორედ ამიტომაც ქართველი ადამიანი კედლის საფასადო ქვის წყობას – პერანგს უწოდებს, ეს ძველთაგან მომდინარე ერთგვარი არქიტექტურული ტერმინია. ძველად ქართველი იტყოდა და ამჟამადაც ასე ვამბობთ – ტაძრის პერანგი, შემოსვა და სხვ.

ასეა თუ ისე, ერთი რამ ფაქტია: საქართველოს ქვის ქვეყანაა და მის ხუროთმოძღვრებას თავისთავადი ხასიათი აქვს. ზევით აღწერილ თვისებათაგან, რეგიონის, მასალის და პერიოდის სხვაობებთან ერთად, როგორც “ეროვნული” ხასიათის მატარებელი ნიშნები რჩება – ცოცხალი წყობა, ზოგჯერ მოუსვენარი, ზოგჯერ დადინჯებული, მაგრამ არასოდეს ზღვარგადასული, ყოველთვის “ზომიერი” დინამიკა არის თვისება ამ ფასადთა ქვით გაფორმებისა. დავასახელებთ რამდენიმე მაგალითს:

კახეთში რიყის ქვის გამოყენებით განსაკუთრებით საინტერესოა

4 ვ. ბერიძე, ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება, თბ., 1974, გვ. 21.

VI საუკუნის ტაძრის “სამოსელი” (სურ. 3). იგი ერთგვარად მეომრის რკინის ჯაჭვის პერანგს მოგვაგონებს, ერთიანად მსგავსი ზომისა და ფორმის “მძივებივით” აწყობილი რიყის ქვები თანაბარი, მტკიცე, დინჯი რიტმით პორიზონტალურ რიგებად არიან ურთიერთშეწყობილნი. რიყის ქვები, თანაბრად “მომრგვალებული ზედაპირით” ოდნავ ამოზიდული არის დულაბიდან, ისე, რომ მათი “კენჭოვანი” ფორმა განიცდება და ხელშესახებად საგრძნობია . . . შთაბეჭდილებაა ხშირად ისეთი, რომ ისინი ყველა თანატოლია, სიცოცხლესაც და ბუნებრიობასაც სწორედ ეს ანიჭებს – ცხადია, ყალბში ჩამოსხმულივით ზუსტად ერთი ზომისანი არ არის. ეს მხოლოდ მათგან მიღებული შთაბეჭდილებაა. ამ დროის კახელი ოსტატები, და არა მარტო კახეთში (ჯავახეთში, ზურტაკეთში და სხვა), ცდილობენ რიყის ქვათა წყობის თანაბარი, მტკიცე რიტმით, მკვიდრად შემოსონ “მეომრის ჯაჭვისებრი” პერანგით ტაძარი – “უფლის სხეული” (სურ. 4).

სულ სხვა მიდგომა ჩანს ტაო-კლარჯეთის, ძირითადად, X-XI საუკუნეების ტაძართმშენებლობაში – ოშკი, ხახული, იშხანი . . . ხელოვანთა ხელში ფერადი ქვა ტაძრის პერანგის ქსოვაში უღერად აქცენტივად განსაკუთრებით მნიშვნელოვან ადგილებშია ჩაყოლებული.

ამ ტაძართა ფასადები ისევე ნაირფერია, როგორც იქაური გასაოცარი ბუნება, ზოგჯერ ცეცხლისფერი ან შედედებული სისხლისფერი წითელი მთებით, ზოგჯერ კლდეთა ფერდებზე მწვანე, ზოგჯერ წითელი ან ყვითელი ლაქებია გამოუონილი. ესაა თავად ფერადი მხარე – რეგიონი “ფარშევანგის კუდივით” მრავალფერადი კლდოვანი მთებისა, რაც აისახა კიდევ ფასადებზე. ხშირად ფერად ქვას საღებავი ენაცვლება და ოსტატი, ახლა უკვე ფუნჯით ხელში ამკობს თავისი ტაძრის “საუფლო პერანგს”.

ოშკის ტაძარში ფასადებზე პირდაპირ ფერწერაა – წრიულად სხივებია სარკმლების თაღების ირგვლივ. სამხრეთ ფასადზე დიდი თაღოვანი რელიეფური წარბის ქვედა ზედაპირი წითლით (სინგური) და ცისფერი (ლაჟვარდი) შესრულებული ურთიერთჩანასაკუთლი წრეებისა და რომბების მოტივს გვთავაზობს. აღმოსავლეთი ფასადის სამკუთხა ნიშების თაღები “ფერად მაროდ” არის გაშლილი, გუმბათზე მუქი შინდისფერი ჯვრებია გამოსახული . . .

ხახულის ტაძრის მხატვრულ გაფორმებაში “ფუნჯი” ნაკლებად მონაწილეობს, მაგრამ სანაცვლოდ არქიტექტორის ხელში ფერადი ქვები ხდება ნაირფერადი “ხატის” შემქმნელი. სამხრეთ ფასადზე წყვილი სარკმლიდან წითლად, “ცეცხლისფრად” გამოსხივებული “მზეა” – “ამომავალი” “მზე ჭემმარიტებისა”; გუმბათის სარკმლები თაღოვანი “კამარული” რკალური მოყვანილობის წითელი ქვებითაა განსრულებული და სხვა.

იშხნის ეკლესიის ხუროთმოძღვარი დიდი ოსტატობითა და მხატვრული გემოვნებით აერთიანებს ორივე მეთოდს – ეკლესიის ექსტერიერის გაფორმებაში “ფერწერა” – თუ “ხატწერა” ფუნჯით და ფერადი ქვითაც ხდება. ტაძართმშენებელი – ხუროთმოძღვარი სამყაროს შემოქმედს შემსგავსებული, ვითარცა ღვთივგანბრძნობილი ბესელიელი



“სიბრძნით მაშენებელია”, მის ხელში ფერი მისტიკურ მნიშვნელობას იძენს და ღვთიური საზრისით განმსჭვალული იწყებს “მეტყველებას”.

საინტერესოა XII-XIII საუკუნეების (და, არსებითად, ეს XIII-XIV საუკუნეებსაც ეხება – საფარა-ზარზმის ჯგუფი და სხვა). ტაძრების კედლების წყობა – ეს უმეტესად აგურით ნაგები ტაძრებია, რომლებიც ფასადის მხრიდან აწ უკვე ნამდვილად ქვის “პერანგით” არიან შემოსილნი, მოპირკეთებულნი, რადგან ფერწერა ინტერიერში კედლებს სრულად ფარავს. ამ ტაძრების ინტერიერში მხოლოდ სვეტები და თაღები არის გამოყვანილი გათლილი ქვებით (ბეთანია, ფიტარეთი და სხვა)⁵.

XII-XIII საუკუნეების მიჯნისა და, კიდევ მეტად, XIII საუკუნის შუა პერიოდში ქართულ საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში ფერადოვნების განცდა განსაკუთრებულად გამაფრებელი, მხატვრული გაფორმების შინაგანი “დინამიკის” და ხასიათის წარმომჩენი ხდება. ამ ხანად, ქვის ფერი მეტი მხატვრულ-სულიერი მნიშვნელობით იტვირთება და სატაძრო ნაგებობის ქვით შექმნილი ნაირფერადოვნება უფრო აქტიურია, ვიდრე “ფუნჯით” დაფერვა.

ამ პერიოდის ტაძართა დიდი ნაწილი, განსაკუთრებით, ქვემო ქართლში, ერთიანად შეიმოსა “ძოწით” და “ცეცხლისფრად აელვარდა” (ტყემლოვანი, ლამაზი საყდარი, თედორეწმიდა, ფიტარეთი, ჰუჯაბი და სხვ.). ეკლესიების ექსტერიერის ამ მთავარ ტონს, ძირითადად, რელიეფური სამკაულის ადგილას ლოკალურ ლაქებად თავმოყრილი განსხვავებული ფერის ქვები ერევა, უმთავრესად, ყვითელი, რომელიც “ძოწისფერის” ფონზე ოქროსფრად განიცდება და ცხოველი ფერადოვნების დეკორატიულ აქცენტებად ჟღერს. ამ მრავალფერადოვნებას კიდევ უფრო აძლიერებს ფირუზისფერი და ზურმუხტისფერი ჩანარები. სხვადასხვა ფერის ქვების ურთიერთშერევის “მოუსვენარი” დინამიკა იმდენად ძლიერია (მაგალითად, ფიტარეთი), რომ უპირატესიც კი ხდება ტაძრის რელიეფურ სამკაულთან მიმართებით. მით უმეტეს, რომ ჩუქურთმოვანი კვეთის ცხოველხატულობა იმხანად, XII-XIII საუკუნეებში მიმქრალია და ერთგვარ კრიზისს განიცდის. შესაბამისად, წინა საუკუნეთაგან მომავალი შემოქმედებითი იმპულსების ჯერ კიდევ ცოცხალი “მაჯისცემის” დასტურად, ტაძართა მხატვრულ სახეებში, ფერადოვნება წარმოჩნდება. ამგვარია XIII საუკუნის შუა პერიოდის ჰუჯაბის ტაძარი (სურ. 6-8), იგი ამ დროის ეკლესიებს შორის ერთ-ერთი განსაკუთრებულად აქდერებული “ფერადოვანი” ტაძარია, მისი ფერადოვნება “აკვარელურია” და უფრო ფერთა ჰარმონიულ ურთიერთშეწყობას წარმოგვიდგენს. ფერადი ქვები, როგორც “აკვარელი” ისე “იჟდინთებიან” ერთიმეორეში.

ამგვარად, როგორც ვხედავთ, შუა საუკუნეების ტაძართა საპირე წყობაში ერთგვარად “ციკლოპური” პერიოდის მშრალი წყობის პრინციპები იჩენს თავს (სურ. 5), როგორც ძველთაგან მომდინარე უწყვეტი

5 ტაძართა მშენებლობაში ქვის ფერის გამოყენებასთან დაკავშირებით იხილეთ: 1. ლ. რჩულიანი-ვილი, დასახ. ნაშრ. 2. დ. თუმანიშვილი, ნაირფერადობის შესახებ V-XIII საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრებაში. სპექტრი, №2, 1990; იგივე, კრებულში “წერილები, ნარკვევები”, თბ., 2001; 3. Г. Н. Чубинашвили, К вопросу о национальной форме в архитектуре прошлого, ქართული ხელოვნება, ტ. 3, 1950; ასევე კრებულში Вопросы истории искусства, т. 1, Тб., 1970.

ტრადიცია. წყობის ხასიათში კვლავ ძირძველი თვისება, ცოცხალი წყობა, “ქვებით ქსოვა” ამოიკითხება. ზოგჯერ ეს ერთიმეორისადმი კონსტრუქციული “ურთიერთმოჭიდების” პრინციპით შეწყობაა ბუნებრივი მოყვანილობის ქვებისა, ზოგჯერ კი ოსტატები გათვლიან და დაამუშავებენ ქვა-კვადრებს ისე, რომ მათ ბუნებრივ სახეს მეტ-ნაკლებად უნარჩუნებენ, მაგრამ მეთოდი მათი ურთიერთმორგების ტრადიციულია. ამიტომ ხშირად ტაძართა საპირე წყობაში სხვადასხვა ფორმის ქვებს ნახავთ, დიდი ქვების გვერდით შეიძლება პატარები, საოცრად წვრილი ჩანართები შეგხვდეთ. კვადრატები, სამკუთხედები, სწორკუთხედები ზოგჯერ ფერადი, ზოგჯერ კონსტრუქციული საზრისის მატარებლები, ზოგჯერ დაზიანებული ქვის შევსება . . . ამგვარ “ჩაკრულებს” – ჩანართებს განსაკუთრებული პოლიქრომიულობა, დინამიკა და ცხოველხატულობა შეაქვთ ტაძრის შესამოსელში.

ქვის კვადრების წყობა ქართული შუა საუკუნეების ტაძრების ფასადებზე ყოველთვის ცოცხალი, ხალისიანი, დინამიკური და “ბუნებას”, გარემოს შეწყობილია და, თანაც, რაოდენ მოულოდნელიც უნდა იყოს, ვთქვათ, თუნდაც, ზოგჯერ დიდი ზომის ქვის, ნაგებობის საფასადო წყობაში ზემოთ მოთავსება – არც ერთი ქვა “ხელოვნურად”, უბრალოდ, შემთხვევით დადებული არ გეჩვენება – იმდენად დიდია მათი კონსტრუქციული საზრისისა და მხატვრულ-ესთეტიკური ხასიათის ერთობა.

Ketevan Abashidze

Facade Stone Masonry in the Georgian Ecclesiastic Architecture

Georgia is rich in various types stone, which were begun to be used centuries ago. There are, for example, numerous “cyclopean” structures (fortresses, towns . . .), which are built of huge volcanic stones without mortar; irregular shape stones are fit, “clung” to one another, spaces between them are filled in with small “insertion” stones, which separate large ones, serving as kind of “pauses” in the masonry pattern and imparting picturesque dynamism to the artistic aspect of the building. No even courses are found here, although “gigantic” inter-stuck stones are well balanced. Stones forming thick walls are set in such a way, as to ensure seismic security. The building is indivisible from the setting and the structural framework acquires definite artistic merits.

Buildings constructed after the Christianisation (4th c.) of the country, provide vaster material for discussion. The major theme of that epoch is a church – according to the eccle-

siastical doctrine, an image of the cosmos created by the Lord, religious meaning of which is expressed by diverse artistic means – facade facing masonry, included. Georgian monumental structures are, mainly, built of stone, with the double face (interior and exterior) masonry of horizontal courses (mortar is placed between the interior and exterior faces). The stone was carefully selected according to the colour, texture, etc. (V. Beridze) and since the churches were built of the local stone, in each region, based on the building material, entire province or, even each church was marked by its own peculiarities.

It is noteworthy that at this epoch, the facade wall is again “lively”, sometimes “unquiet”, but always “moderately” dynamic. Facing of the 6th c. Kakhetian church is formed of cobble-stones of not exactly the same, but even size, which gives the exterior masonry an appearance of the “chain armour”. 10th-11th cc. churches of Tao are different – here colour accents are seen on significant parts, due to which the architecture, similar to the landscapes of that region, is multi-coloured (apart from the stones of diverse colours, paints were also used on the facades – e.g., Oshki church, where cinnabar and claret colours are used; in Khakhuli – coloured “fan” – “Sun of the Truth” on south facade and uppermost part of the dome windows shaped with red stones; both methods are used in Ishkhani church). Especially pronounced is the polychromic effect in the 12th-13th cc. (even more, in the 13th c.) churches built of brick and faced with hewn stone (specifically in Kvemo Kartli). Churches (Tkemlovani, Lamazi Sakdari, Tedoretsminda, Pitareti, Hujabi) are “clad in purple”, against this background, yellow stone is perceived as gold, combined with the turquoise and emerald green “insertions”. In some cases, dynamics of the colour fusion is so strong that it even prevails over a somewhat slack carved ornamentation (Pitareti, Hujabi). Even at this period, the same principle is discernible as in the cyclopean structures – stones are fit to one another and small stones are inserted between the large ones.



სურ.1. სართ. ნაცხვარი



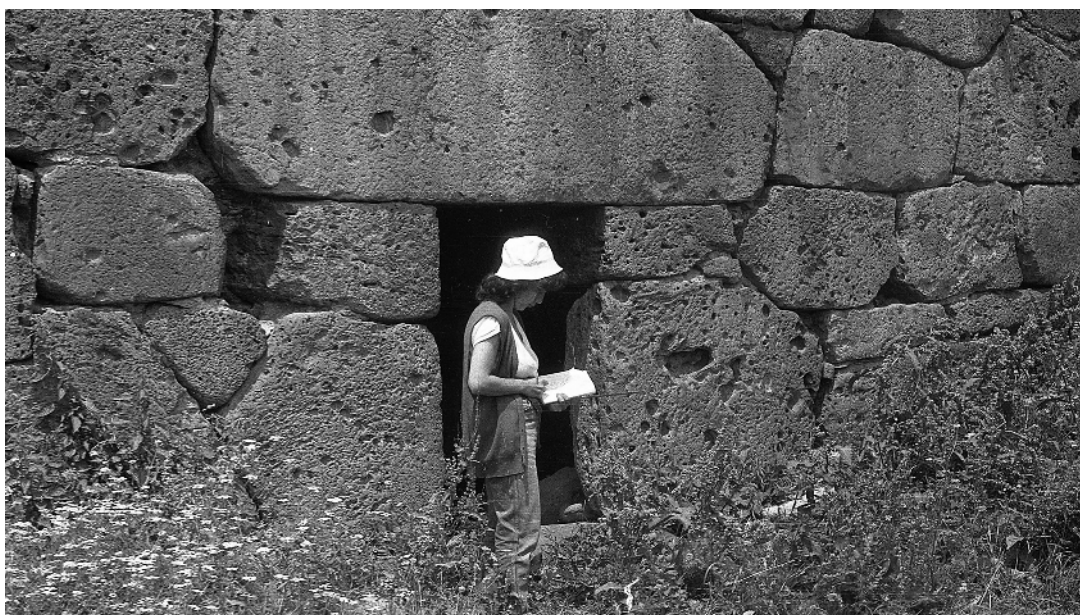
სურ.2. სართ. ნაცხვარი



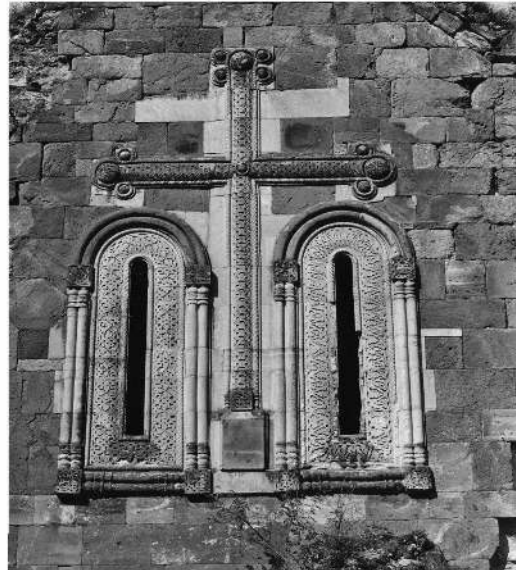
სურ.3. ზეგანი. სამეკლესიანი ბაზილიკა. სამხრეთი ფასადი



სურ.4. გურჯაანის ყველაწმინდა. ხედი სამხრეთ-დასავლეთიდან



სურ.5. ქვედა ოროზმანი. ეკლესიის სამხრეთი ფასადი



სურ. 6-8. ჰუჯაბი. ტაძრის სამხრეთი ფასადი



დასავლეთ საქართველოს ორი ნაკლებად ცნობილი ტაძარი

ხინოწმინდის ეკლესია

ხინოწმინდის ეკლესია მდებარეობს სოფ. ზემო ხინოში, ახლანდელ აჭარაში, ქობულეთის რაიონი; მდ. კინტრიშის (ძველად ხინოსწყლის) ზემო წელზე; ქობულეთიდან დაახლოებით 45 კმ-ში. იგი ახლა აჭარის ჩრდილოეთი ნაწილია, თუმცა ისტორიულად ეს ადგილი გურიის უკიდურეს სამხრეთ მხარეს – ქვემო გურიას წარმოადგენდა.

ისტორიული ცნობები ხინოწმინდაზე XV საუკუნიდან მოიძებნება. საქართველოს სამეფო-სამთავროებად დაშლის შემდეგ გურიის ტერიტორიაზე სამი საეპისკოპოსო შეიქმნა – ჯუმათის, შემოქმედის და ხინოწმინდის. თუმცა, რა თქმა უნდა ეს, სულაც არ გულისხმობს იმას, რომ მანამდე ხინოში ეკლესია არ არსებობდა. ს. ჯანაშია და ნ. ბერძენიშვილი ფიქრობდნენ, რომ IX საუკუნეში, აფხაზეთის სამეფოს გაძლიერების და ბიზანტიური გავლენის შესუსტების შემდეგ, მას შემდეგ რაც გაუქმდა პეტრას ბერძნული საეპისკოპოსო, ეპისკოპოსის კათედრამ ხინოში გადაინაცვლა. ხინო შემთხვევით არ ყოფილა საეპისკოპოსო ცენტრად შერჩეული. ამ ცვლილებას დიდი პოლიტიკური დატვირთვაც ჰქონდა. ქართველ პოლიტიკურ მოღვაწეებს მიზნად ჰქონდათ დასახული გურიის მხარის წინ წამოწევა. „ქვეყნის ფეოდალიზაციასთან ერთად, შესაძლებელია პეტრას – ბიზანტიელთა სტრატეგოსის რეზიდენციის – საწინააღმდეგოდ, ბიზანტიელთა დასუსტებასთან ერთად, წამოეწია გურიანი (ვაშნარი), რომელმაც, შესაძლებელია დასაბამი მისცა შემდგომში ფეოდალური გურიის გაერთიანებას“¹. გურიის დაწინაურება ბიზანტიელთა წინააღმდეგ მიმართული აქტი გახლდათ. საინტერესოა ამ დროის გურიის ეთნიკური შემადგენლობაც; დ. მუსხელიშვილი მიიჩნევს, რომ უკვე VIII საუკუნიდან მიმდინარეობს ჭანური ეთნოსის აქტიური გაქართება. გურიის ეთნოსის ჩამოყალიბებას იგი აღმოსავლეთ-ქართული ეთნიკური ჯგუფების დიფუზიის შედეგად მიიჩნევს². ამ დროს ხდება დასავლეთ საქართველოში მცხეთის საკათალიკოსოს დამკვიდრებაც.

XV საუკუნეში დაარსებული ხინოწმინდის საეპისკოპოსოს გაუქმება XVIII საუკუნის 60-70-იან წლებში მოხდა, ოსმალთა მიერ ქვემო გურიის დაპყრობის შემდეგ.

ხინოს ტერიტორია საქართველოს მხოლოდ 1878 წელს დაუბრუნდა, თუმცა კათედრა აღარ აღადგინეს და იგი გურიის ეპარქიას შეუერთეს.

ხინოწმინდის ეკლესია, ყორე ქვით აგებული გალავნით (ან შეიძლება ითქვას „ღობით“) არის შემოფარგლული. მის შესახებ ვახუშტი ბატონიშვილი წერს: „აქა ხინოს არს ეკლესია გუმბათიანი, კეთილ-დიდშენი, კარგ ადგილს.

1 თ. ქართველიშვილი, გურიის საეპისკოპოსოები, თბ., 2006. გვ. 13-14.

2 იქვე, გვ. 14.

ზის ეპისკოპოზი, მწყემსი ხინოსწყლის სამკრეთისა ჭოროხამდე³. როგორც ვხედავთ, ვახუშტი ხინოს ეკლესიას გუმბათიანად მოიხსენიებს; თუმცა ამ შემთხვევაში გაცილებით სანდოა დ. ბაქრაძე, რომელმაც იმოგზაურა ამ მიდამოებში, ეკლესია ახლანდელზე უკეთეს მდგომარეობაში ნახა და ესაუბრა აჭელ მღვდელს, რომელსაც სრული, დაურღვეველი ეკლესია ჰქონდა ნანახი. ბაქრაძე წერს: „იგი გალავანთან ერთად დანგრეულია, ეტყობა განგებ და როგორც ამბობენ 8-9 წლის წინათ. ვახუშტი ამტკიცებს თითქოს ეს ეკლესია გუმბათიანი ყოფილიყო, მაგრამ გურიის სოფელ აჭის მღვდელი საღუქვაძე, რომელმაც ეს ეკლესია 1853 წელს ნახა, როცა იგი ჯერ კიდევ მთლიანი იყო, მარწმუნებდა უგუმბათოდ იყო ნაშენი და თავისი კონსტრუქციით ახლანდელ აჭის ეკლესიას მომაგონებდაო. მასში მთელია მხოლოდ საკურთხეველის ნაწილი საღაროთი და ეგვტერით“⁴.

მართლაც, ნანგრევების პირობებში, ერთი შეხედვით ძნელია ეკლესიის ტიპის განსაზღვრა, თუმცა დაკვირვებისას დავინახავთ, რომ გეგმაზე არსად იკითხება კვადრატი, რომელიც ერთ-ერთი აუცილებელი პირობაა გუმბათის ამოსაყვანად. ამდენად, ნაგებობა მართლაც უგუმბათო უნდა ყოფილიყო. (ნახ.1, სურ.1)

ხინოწმინდის ეკლესია ძლიერ დანგრეულია, შემორჩენილი კედლების მაქსიმალური სიმაღლე 3 მეტრს არ აღემატება. ეკლესიის ტიპი, მისი გეგმა ძალზე უცნაურია. იგი არც სამეკლესიანი და არც ბოლომდე სამნავიანი ბაზილიკაა. ვიწრო გვერდითი ნაგები სამ-სამ მონაკვეთად იყოფა; აღმოსავლეთით – აფსიდის ორივე მხარეს, ხოლო ცენტრალური და დასავლეთი სადგომები შექმნილია გვერდითი კედლებიდან „გამოსული“ რუსული „I“ ფორმის კედლებით. სამივე სადგომში შესვლა შუა ნავიდან ხდება; დასავლეთში – დასავლეთი კუთხიდან, ვიწრო ღიობის მეშვეობით, ხოლო დანარჩენ ორში – ნავის ცენტრსა და აღმოსავლეთ ნაწილში – ორი მეტრი სიგანის თაღოვანი გასასვლელით (ახლა თაღები არ არის შემორჩენილი). ამრიგად, ცენტრალურ ნავში ჩვენ გვაქვს ორი წყვილი თაღი, მათ შორის დაახლოებით ორი მეტრის სიგანის „ბურჯით“ (კედლით). ანუ, შუა ნავი ნაწევრდება როგორც ჩვეულებრივი სამნავიანი ბაზილიკა, რომლის თითოეულ თაღის მაღს, ერთიანი გვერდითი ნავის ნაცვლად დამოუკიდებელ სადგომებში – „კაპელებში“ გავყავართ. გვერდითი ნაგები ძალზე ვიწროა; თუ შუა ნავი დაახლოებით 5 მეტრის სიგანისაა, გვერდითი სადგომების სიგანე 1 მეტრს არ აღემატება და სულ მცირედითაა თვით კედლის სისქეზე მეტი (კედლის სისქე 80 სმ-ია). ცენტრალური ნავის კამარა ეყრდნობოდა ორ საბრჯენ თაღს, რომელთა ერთსაფეხურიანი პილასტრების ძირები ახლა მხოლოდ სამხრეთ მხარესაა შემორჩენილი, ორთაღების შუა კედელსა და დასავლეთი კედლის შუა „კაპელის“ კუთხესთან (ჩრდილოეთით მხოლოდ პილასტრთა ანაბეჭდებია). ამბიონი მოწყობილია აღმოსავლეთი თაღების კუთხეებს შორის, რომლებიდანაც აფსიდის კუთხემდე კედლის დაახლოებით ორ მეტრიანი მონაკვეთია; იგი არ გამოიყოფა კუთხით ცენტრალური ნავისაგან, თუმცა, ალბათ, როდესაც აქ აღმართული იყო კანკელი, იგი ბემის როლს ითამაშებდა (სურ.3).

3 ვახუშტი ბატონიშვილი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ქართლის ცხოვრება, ტ. IV, თბ., 1973, გვ. 791.

4 დ. ბაქრაძე, არქეოლოგიური მოგზაურობა გურიასა და აჭარაში, ბათუმი, 1987, გვ. 83.

ტრაპეზის ქვა (აშენებული) დგას აფსიდის ცენტრში. პატარა ამბონის, თავისი კედელთან მიდგმული ტრაპეზეს ქვით არის საკურთხევლის სამხრეთ სადგომშიც. ეკლესიაში შესასვლელი ორია – დასავლეთსა და სამხრეთ კედელში. ეკლესიას სამხრეთი ფასადის მთელ სიგრძეზე ყორე ქვისგან აგებული მინაშენი ჰქონდა (ისიც ახლა გეგმის დონეზეა შემორჩენილი).

ხინოს ეკლესიის გეგმის ამოკითხვა თუ ადვილი შესაძლებელია, რთულად გვაქვს საქმე ეკლესიის ვერტიკალების განსაზღვრისას, თაღების სიმაღლეების და ფორმების, სარკმელთა რაოდენობის და განთავსების ადგილის, კამარის დონეების საკითხში. თუმცა არც აქ ვართ სრულიად უიმედოდ; შემორჩენილია ცენტრალური ნავის ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთი თაღის მარცხენა კაპიტელი, რომლის ერთიანი, დიდი ქვა სამად არის გატეხილი (შუა ნაწილი დაკარგულია) (სურ.5). იგი წარმოადგენს მცირედ ნაშვერ „თარო“ კაპიტელს (მიწიდან დაახლოებით 2.6 მეტრზე). ამრიგად, ჩვენ უკვე დაზუსტებით შეგვიძლია განვსაზღვროთ ცენტრალური ნავის გვერდითი სადგომებისგან გამმიჯნავი თაღების სიმაღლე. სრულად არის შემორჩენილი მხოლოდ ერთი თაღი, რომელიც საკურთხევლის ჩრდილოეთ ოთახს გამოყოფდა მისი წინა მონაკვეთისგან (სურ.6). ეს თაღი კაპიტელის გარეშე პირდაპირ კედელში შედის. სრულებით არ გვაქვს რაიმე ხელმოსაჭიდი სარკმლების განლაგების და მათი დონეების შესახებ. მხოლოდ გვაქვს ერთი სარკმლის შიდა პირის ზედა, თაღის ქვა, რომელიც მთლიანად ერთ ქვაშია გამოკვეთილი და ქვის მოხაზულობაც მისდევდა სარკმლის ნახევარწრიულ ფორმას (ეს ქვა ეკლესიაში გდია) (სურ.4).

ამდენად, ამ და კიდევ სხვა მრავალ საკითხზე პასუხის გაცემა, მხოლოდ პარალელური მასალის გამოყენებით მოგვიწევს (თუმცა ტაძრის გარშემო ტერიტორიის გასუფთავების შემდეგ ბევრი სხვა ხუროთმოძღვრული დეტალი შეიძლება გამოჩნდეს). ამისთვის კი, პირველყოვლისა, საჭიროა განისაზღვროს ნაგებობის თარიღი.

ეკლესია მთლიანად აგებულია ადგილობრივი, კინტრიშის ხეობის ტუფისმაგვარი ქვით. კედლის წყობის მხრივ, რომელიც წარმოადგენს უხეშად გათლილ, თუმცა შეძლებისდაგვარად ერთ ზომაზე დაჭრილი კვადრების შედარებით სწორ რიგებს, იგი ახლოს დგას IX საუკუნის ძეგლებთან. ყველაზე ახლოს, IX საუკუნით შედარებით უკეთ დათარიღებული, აბელათის დარბაზული ეკლესიაა სამეგრელოში. მისი წყობაც ხინოს მსგავსია. ამგვარი წყობა ხშირად გვხვდება ამ საუკუნის სხვა ძეგლებშიც, როგორცაა წყაროსთავი, პარეხი, ესბეკი, ნუკას საყდარი, გუჯრისხევი, ტაძრისის ეკლესიები.

რაც შეეხება ხინოს ეკლესიის ცენტრალური ნავის ბაზილიკურ გადაწყვეტას. ეს, როგორც ჩანს, რეგიონის გავლენა უნდა იყოს. დასავლეთ საქართველოში, როგორც ცნობილია, ბიზანტიური სამყაროს გავლენით ადრინდელ საუკუნეებში (V-VII სს.) ფართოდ იყო გავრცელებული სამნავიანი ბაზილიკები (პეტრა, სეფიეთი, ნოქალაქევი, ვაშნარი, განთიადი). ისინი წარმოადგენენ ტიპურ სამნავიან ნაგებობებს, რომლებსაც უგამონაკლისოდ, ყველას შვერილი აფსიდი აქვს, ხოლო თაღნარი სწორკუთხა ბურჯებს ებრჯინება. ხინოს ეკლესიის აფსიდი საერთო სწორკუთხა აბრისში იწერება და გვერდითი ნავებიც სამ მონაკვეთად იყოფა. ეს კი, უფრო გარდამავალ ხანაზე უნდა მიგვანიშნებდეს. აქ აშკარად იგრძნობა



ხუროთმოძღვრის მხრიდან გარკვეული ძიებები. ხინოს ეკლესიის გეგმის, უფრო სწორად, ცენტრალური და გვერდითი ნაგებობის შეფარდების უახლოეს პარალელურ IX საუკუნის ძეგლებში ვპოულობთ. განიერი ცენტრალური და ძალიან ვიწრო გვერდითი ნაგებობა ხშირად გვხვდება „სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს IX საუკუნისა და X საუკუნის დასაწყისის ზოგიერთ სხვა ბაზილიკურ ნაგებობაშიც, კერძოდ ქვაბისხევის მარიამწმინდაში, ნუკას საყდარში, პარესში, სათლესა და ესბეკში“⁵. ეს უკანასკნელი – ესბეკი – სხვა მხრივაც ახლოს დგას ხინოწმინდის ეკლესიასთან; ცენტრალური ნაგი გვერდითა ნაგებობა აქაც ორი განიერი თაღით და დასავლეთით ერთი ვიწრო ღიობით უკავშირდება (განსხვავება ისაა, რომ აქ გვერდითა ნაგებობა ერთიანია, როგორც ყველა სხვა ბაზილიკაში), მხოლოდ აქ ეს ორთაღედი უფრო ნავის შუისკენ არის ჩამოცოცებული. აფსიდის გვერდითა ოთახები აქაც გამოყოფილია.

ამავე საუკუნეზე მიუთითებს ცენტრალური ნავის დანაწევრება ერთსაფეხურიანი პილასტრებით. ამგვარ პილასტრებს ვხედავთ იმავე აბედათის ეკლესიაში, რომლის ასევე ერთაფეხურიანი შვერილობა, თითქმის იდენტურია ხინოს პილასტრის შვერილობის და სიგანის. X საუკუნიდან უკვე მძლავრი ინტერესია ეკლესიის ნავის პლასტიკური პილასტრებით დანაწევრების მიმართ. ამ საუკუნეში თითქმის არ მოიძებნება მოზრდილი ეკლესია პილასტრების გარეშე. IX საუკუნეში პილასტრები ერთი ან ორსაფეხურიანია, ხოლო უკვე X საუკუნიდან პლასტიკურობის გაძლიერებისთვის ხშირად სამსაფეხურიან პილასტრებს იყენებენ.

ამრიგად, ხინოს ეკლესია თავისუფლად შეგვიძლია დავათარილოთ IX საუკუნით. ამ თარიღს არ გამორიცხავს ისტორიული ვითარებაც. ამ დროს გაძლიერდა აფხაზთა სამეფო, რომლის ფარგლებშიც გურიაც შედიოდა და ბერძნული ეკლესიის საპირწონედ ქართული ეკლესიების აგება დაიწყო, ქართული ჟამისწირვით. აქვე გასათვალისწინებელია ს. ჯანაშიას და ნ. ბერძენიშვილის მოსაზრება პეტრას ბერძნული საეპისკოპოსოს გაუქმების შემდეგ საეპისკოპოსო ცენტრის ხინოში გადატანის თაობაზე.

თარღის განსაზღვრის შემდეგ უფრო გაგვიადვილდება ეკლესიის ვერტიკალური პროპორციების და გარკვეული ელემენტების წარმოდგენა. ცენტრალური კამარის სიმაღლის განსაზღვრისას ამ შემთხვევაში ერთადერთი ხელმოსაჭიდი გვაქვს – ნავის სიგრძის და სიგანის შეფარდება და მათი მიმართება სიმაღლესთან ამ დროის ეკლესიებში. ხინოს ეკლესიის მთავარი ნავის სიგანე სამნახევარჯერ ეტევა სიგრძეში (1:3,5).

IX ან თუნდაც X საუკუნის დასაწყისში ამ პროპორციების სამნაგვიანი ან სამეკლესიანი ბაზილიკა თითქმის არ მოიძებნება. საინტერესოა, რომ დაახლოებით მსგავსი პროპორციული შეფარდება კახეთის, „გარდამავალი ხანის“ ორ ყველაზე ცნობილ ძეგლს – გურჯაანის და ვაჩნაძიანის „ყველაწმინდის“ ეკლესიებს აღმოაჩნდათ. გურჯაანში ცენტრალური ნავის სიგანის შეფარდება სიგრძესთან არის 1:3,8, ხოლო ვაჩნაძიანში – 1:3,5. ხინოს პროპორციებთან ახლოს არის ზევით უკვე ნახსენები ესბეკის ბაზილიკის ცენტრალური ნაგი – 1:3,2. სამწუხაროდ არ მოგვეპოვება ამ უკანასკნელის ჭრილი და, შესაბამისად, არ ვიცით მისი ზუსტი სიმაღლე (თუმცა კამარა

5 დ. ხოშტარია, კლარჯეთის ეკლესიები და მონასტრები, თბ., 2005, გვ. 216.

მაინც ჩამოვარდნილია). გურჯაანში და ვანნაძიანშიც, ასევე IX საუკუნის სხვა სამეკლესიან, სამნავიან თუ დარბაზულ ნაგებობებში ცენტრალური ნავის სიმაღლის მის სიგანესთან მიმართება მერყეობს 1:1,7-დან 1:2,2-მდე (გუჯრისხევი, უბისა, ტაძრისი, პარეხთა, სათლე); ამრიგად, ხინოში კამარა ძალზე ზევით რომ არ „აგვივარდეს“, შესაძლებელია კამარა გადავიყვანოთ დაახლოებით 9 მეტრის სიმაღლეზე, რომელიც სიგანესთან შეფარდებით 1:1,9-1:2 ტოლი იქნება.

რაც შეეხება გვერდითი ნაგების სიმაღლეს. თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ ნაგებშორისი თაღების სიმაღლე დაახლოებით 3,5 მეტრი იქნება, ხოლო გვერდითი ნაგების კამარა მათ ზევით უნდა გაკეთდეს, მათი სიმაღლე 4-4,2 მეტრზე ნაკლები ვერ იქნება.

სარკმელთა რაოდენობა და განაწილება ყველა ამ პერიოდის ეკლესიას ტიპური აქვს. თითო-თითო სარკმელი საკურთხეველსა და დასავლეთ კედელში და ერთი ან ორი სარკმელი (გაანჩია ტაძრის მასშტაბებს) სამხრეთ კედელში. თითო პატარა სარკმელი ანათებს აღმოსავლეთი კედლიდან აფსიდის გვერდითა ოთახებს. ხინოს ეკლესია საკმაოდ მოზრდილია და ამიტომაც სამხრეთ კედელზე ორი სარკმელი იქნებოდა, ორთაღების ზევით. ეკლესიის მრავალ სადგომს თუ გავითვალისწინებთ, შეიძლება გვეფიქრა, რომ ყველას (განსაკუთრებით დასავლეთ სადგომებს) თავისი სარკმელი ექნებოდა. თუმცა, ჩრდილო-დასავლეთი სადგომის აღმოსავლეთ კედელზე კარგად იკითხება პატარა სარკმლის ერთი წირთხლი. როგორც ჩანს, ეს ოთახები ეკლესიის ინტერიერიდან ნათდებოდა, ამიტომაც არა გვგონია მათ გარედან დამოუკიდებელი სარკმლები ჰქონოდათ. სარკმელთა ფორმა, როგორც შემორჩენილი ფრაგმენტებიდანაც ჩანს, თაღოვანია (ეს ფრაგმენტი, ალბათ, გვერდითა სათავსოს სარკმლის ნაწილია, ვინაიდან ცენტრალური სარკმლებისთვის იგი ძალიან პატარაა). მთავარი სარკმლები (აღმოსავლეთი, დასავლეთი და სამხრეთი) ამ პერიოდის შესაბამისად არცთუ ვიწრო და ცოტა დამჯდარი პროპორციების უნდა ყოფილიყო. დასავლეთ კედელში სარკმელი თავსდება ფრონტონის დაბლა, ან ფრონტონის ხაზის სულ ოდნავი გადაკვეთით (ასეა უბისაში, ჩითახევეში, „ჭეჭეს საყდარში“ და სხვ.) სამხრეთი კედლის სარკმლის ძირები ან გვერდითა ნაგების ქანობების დაწყებისას, ანდა მას სულ მცირედ აცდენით უნდა დაიწყოს. ამ პერიოდის სარკმლებს შიგნითკენ ძლიერი გაფართოება ახასიათებს.

ხინოწმინდის ეკლესიაში განსაკუთრებით საინტერესოა სამ სათავსოდ დაყოფილი გვერდითი ნაგების ფუნქცია. ჩვენი ვარაუდით, შუა და დასავლეთი სადგომები აქ მოღვაწე ბერისთვის, რომელიც ცალკე, განცალკევებით ამჯობინებდა ღოცვას, ხოლო დასავლეთ „კაპელებში“ (ვინაიდან ისინი უფრო ღმაა და მცირე შესასვლელი აქვს) აღმოსავლეთ კედელში გაჭრილი სარკმლით ისმენდნენ ეკლესიის მთავარ სივრცეში მიმდინარე წირვას. ამრიგად, ამ სარკმლიდან არა მარტო გარკვეული სინათლე აღწევდა სადგომში, არამედ უმთარესად მას მიმდინარე მსახურების მოსასმენის ფუნქცია უფრო ეკისრებოდა. დამოუკიდებელი, ეკლესიის მომიჯნავე სათავსოს ღიობიდან, მსახურების მოსმენის ფაქტები სხვა რამდენიმე ეკლესიაშიც დასტურდება. ამ მხრივ საინტერესოა ზემოთ ნახსენები გურჯაანის „ყველაწმინდის“ ეკლესია, სადაც მეორე სართულის გალერეები დაყოფილია მცირე „უჯრედებად“ საიდანაც მცირე სარკმელი



გადის მთავარ ნაწიში. აქედან რამის დანახვა თითქმის შეუძლებელია, ისინი არც განათების წყაროდ გამოდგება. ამიტომ სავარაოდოა, რომ მათი ფუნქცია ზემოთ მდგომი ადამიანისთვის მსახურების სმენის გაიოლება იყო⁶. ეკლესიის დასავლეთ კუთხეებში გამოყოფილი სადგომების მოწყობა ხშირია სომხურ ხუროთმოძღვრებაში. ამგვარი სადგომები აქვს X-XIII საუკუნეების დიდი სამონასტრო კომპლექსების თითქმის ყველა მთავარ ტაძარს – თათევი, სანაინი, ახპატი, კეჩარისის კატოვიკე, არიჩი, ხორაკერტი, გეგერდი, ოვანავანქი, საღმოსავანქი, ნორავანქი⁷. განსხვავებით ხინოწმინდის ეკლესიისაგან, ყველა სომხური ტაძარი წარმოადგენს კუბელჰალეს ტიპის გუმბათიან ტაძარს. ამასთანავე, უმეტესობა მათგანის დასავლეთი კუთხის ოთახებს აქვს აფსიდი. ამრიგად, აქ ისინი გარკვევით წარმოდგენენ მცირე ეკლესიებს, სამლოცველოებს. სომხური ხუროთმოძღვრებიდან განსაკუთრებით საინტერესოა წმ. გრიგორის ეკლესია ახპატში. იგი მდებარეობს ახპატის მთავარი ტაძრის სამხრეთ-დასავლეთით და კუთხით ებმის მთავარი ტაძრის გაეითს. 1005 წელს აგებული ეკლესია გადახურულია ორკალთა სახურავით ამიტომაც გარედან მას დარბაზული ნაგებობის იერი აქვს. თუმცა შიგნით მას ხინოწმინდის ეკლესიის მსგავსად აქვს გვერდითი სადგომები, როგორც საკურთხეველის ორივე მხარეს ისე დასავლეთ კუთხეებში. მთავარი ნავიდან პასტოფორიუმებისკენ განიერი თაღით გადვივართ, ხოლო დასავლეთის კუთხის ოთახებში, ხინოს მსგავსად – ვიწრო კარით დასავლეთ კედელთან.

ინტერიერში, თაღნარის კაპიტელის ფრაგმენტი, როგორც ვიციტ, შემორჩენილი გვაქვს. სამწუხაროდ, ჩვენ არ ვიციტ კაპიტელი მიყვებოდა თუ არა „ბურჯს“ მთელს სიგრძეზე, თუმცა ეს, ალბათ, ნაკლებად მოსალოდნელია, ვინაიდან მხოლოდ ბურჯის ჰორიზონტალური დანაწევრება მოკლებული იქნებოდა რაიმე ლოგიკას. ხოლო დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ კაპიტელი არ გაყვებოდა თაღის მთელ სიგანეს, ვინაიდან, ჩრდილო-აღმოსავლეთი სადგომის ერთადერთი შემორჩენილი თაღი ამ კაპიტელზე დაბლაა და იგი ამ თაღის გამრუდების ადგილას მივიდიდა, რაც გაუმართლებელი იქნებოდა.

რაც შეეხება კარის დიობებს. გარედან მათზე სწორკუთხა, მოზრდილი ბალავრის ქვაა სავარაუდო, ხოლო შიგნიდან – ნახევარწრიული ტიპის არე.

ამრიგად, მიუხედავად იმისა, რომ ხინოს ეკლესია ძლიერაა დანგრეული, გარკვეულწილად მაინც შესაძლებელია მისი ზოგიერთი ხუროთმოძღვრული ელემენტის განსაზღვრა, ხოლო პარალელური მასალის მოშველიებით მისი დაკარგული მონაკვეთების სავარაუდო აღდგენაც. ხინოწმინდის ეკლესია თავისი გეგმარებით ერთ-ერთი გამორჩეული ნაგებობაა ქართულ ხუროთმოძღვრებაში და გარდამავალი ხანისათვის ჩვეული ახალი ფორმის

6 დავით-გარეჯის უდაბნოს მონასტრის სამარტომყოფელოებში შედარებით განსხვავებული მაგალითები მოიპოვნება; სადაც მცირე ეკლესიის მომიჯნავედ არის მარტომყოფელის კელია, საიდანაც სარკმელი პირდაპირ საკურთხეველს უყურებს. როგორც ჩანს, ამ სარკმლის მეშვეობით ბერი კელიიდან გაუსვლელედ ადავლენდა ღოცვას ეკლესიის საკურთხეველთან დაბრძანებული ხატების მიმართ.

7 ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი სომხური ძეგლი იხ. O.X. Халпахчян, Архитектурные ансамбли Армении, Москва, 1980.

ძიებით ხასიათდება.

სოფ. მირონწმინდის წმ. ნიკოლოზის ეკლესია

სოფ. მირონწმინდა მდებარეობს ხარაგაულის რაიონში, რაიონული ცენტრის ჩრდილოეთით 7 კმ-ში. წმ. ნიკოლოზის ეკლესია სოფლის განაპირას, აღმოსავლეთით, დაახ. 500 მეტრში დგას, მაღალი მთის ძირას მოსწორებულ ვაკეზე. ჩრდილო-დასავლეთიდან მას მდ. ყორნებას ხეობა საზღვრავს, რომლის გადაღმა სოფ. სარგვეშია გაშენებული.

ეკლესიის გარშემო ნანგრევების სახით შემორჩენილი ნაგებობები საშუალებას გვაძლევს ვარაუდის, რომ აქ საკმაოდ დიდი სამონასტრო კომპლექსი უნდა ყოფილიყო. შეძლებისდაგვარად იკითხება გალავნის გეგმა, რომელიც უკეთესად ეკლესიის დასავლეთით არის შემორჩენილი, გარკვეული სიმაღლის კედლების სახით. გალავნის შიგნით ჩანს რამდენიმე ნაგებობის კვალი, მათ შორის მთავარი ეკლესიის სამხრეთ-აღმოსავლეთით უნდა ყოფილიყო კიდევ ერთი მცირე ეკლესია, სამარხით მის ქვეშ (ახლა მისი გეგმაც არ იკითხება, ჩანს მხოლოდ სამარხის ნაწილი და ზედა ეკლესიის კედლის მცირე ფრაგმენტი, რომელიც მოხატული ყოფილა)⁸.

წმ. ნიკოლოზის ეკლესია მცირედ შემადგენულ ბორცვზე დგას. იგი წარმოადგენს ადგილობრივი შირიმის ქვის კვადრებით ნაგებ, მოზრდილ დარბაზულ ნაგებობას. როგორც ჩანს მას მინაშენი სამხრეთიდან და ჩრდილოეთიდანაც უნდა ჰქონოდა, თუმცა ახლა ისინი თითქმის არ იკითხება. გვიანი მინაშენი შემორჩენილია მხოლოდ დასავლეთით, რომელიც წარმოადგენს მოზრდილ მართკუთხა სათავს (გადახურვის გარეშე), იგი სიგანეში მცირედ აღემატება თვით ეკლესიის სიგანესაც. ეკლესიის შიდა სივრცე ნაწევრდება ორი წყვილი პილასტრით, თუმცა აფსიდს არა კუთხე არამედ მესამე წყვილი პილასტრი გამოყოფს, საიდანაც საკურთხეველი ნავის კედლის დონიდან გრძელდება. ეკლესიის საკურთხეველი გეგმით შეიძლება ითქვას რომ სწორკუთხაა, ოდნავ გამრუდებული კუთხეებით (სურ.9). თავდაპირველად ორივე კუთხეში მაღალი და ვიწრო ნიშები იყო მოწყობილი, ახლა კი ორი განიერი თაღოვანი ნიშაა. ეკლესიას სამი შესასვლელი აქვს – თითო ყოველი კედლის შუაში (აღმოსავლეთის გარდა). სამხრეთის და ჩრდილოეთის კარი ერთმანეთის მოპირდაპირედია, კედლის პილასტრებს შორის.

ეკლესია ამჟამად ძლიერ დაზიანებულია, მთლიანად ჩამოქცეულია კამარა (გადარჩენილია აფსიდის კონქი), თითქმის მთლიანად მორღვეულია ჩრდილოეთი კედელი და დასავლეთი კედლის ზედა, ჩრდილოეთი ნაწილი (სარკმლის მხოლოდ სამხრეთი წირთხელია დარჩენილი). თითქმის მთლიანად გამქრალია მინაშენები (მცირე კედლის ფრაგმენტებია სამხრეთი მინაშენის და ჩრდილოეთი მინაშენის საკურთხეველის აფსიდი მხოლოდ გათხრების შედეგად გამოჩნდა).

ეკლესიის დათარიღება, ერთი შეხედვით მარტივია. შემორჩენილი ფასადის ფრაგმენტები და კარ-სარკმელთა დიობები XX საუკუნის

8 გ. ბოჭორიძეს ეს საძვალე უკეთესად შემონახული უნახავს. ადგილობრივებს გადმოცემის საძვალე დეკლარაციების გვარს ეკუთვნოდა. გ. ბოჭორიძე, იმერეთის ისტორიული ძეგლები, თბ., 1995, გვ. 147.



დასაწყისს უნდა განეკუთვნებოდეს, როდესაც აქ სამუშაოები სასულდო უწყების ნებართვით ჩატარდა⁹. თუმცა, არის ზოგი ელემენტი, რომელიც უფრო ადრეულ პერიოდზე მიგვანიშნებს, და, რაც მთავარია, ეკლესიის საკურთხეველსა და დასავლეთ კედელზე შემორჩენილია XV საუკუნის მხატვრობის ფრაგმენტები (სურ.8). ამრიგად, ნაგებობაში სულ ცოტა ორი ფენა მაინც უნდა იყოს. ფასადი მთლიანად XX საუკუნის დასაწყისში უნდა იყოს "შემოსილი" – მცირე ზომის შირიმის ერთ რიგზე ნაწყობი კვადრებით. შიგნიდან მხოლოდ პილასტრებია აგებული შირიმის კვადრებით, ხოლო კედლის მონაკვეთები ფლეთილი ქვის წყობისაა. ამოტომაც, ძალზე რთული და თითქმის შეუძლებელიც არის ფენების გამოყოფა. XV საუკუნის უნდა იყოს ეკლესიის დასავლეთი კედელი თითქმის მთლიანად და საკურთხეველის შუა მონაკვეთი – ნიშებს შორის, კონქის დასაწყისამდე. თავდაპირველი უნდა იყოს ასევე გვერდითი კედლების დასავლეთი მონაკვეთები – კარიდან დასავლეთ კედლამდე. აქ მკაფიოდ ჩანს ამ, დასავლეთი მონაკვეთის პილასტრს და ეკლესიის სხვა პილასტრებს შორის სხვაობა (სურ.9). დასავლეთი პილასტრები (მთლიანად შემორჩენილია მხოლოდ სამხრეთი პილასტრი) განიერი და კარგად ნაწყობია, სრულდება პროფილირებული კაპიტელით. დანარჩენი პილასტრები კი სუსტი, ვიწრო და უსწორმასწოროდ არის ნაგები, თან კაპიტელის გარეშე. ასეთივე სახის და ხარისხის პილასტრებს ვხედავთ ტერიტორიულად ახლოს მდგარ ხარაგაულის რაიონის სოფ. ჩხერის ღვთისმშობლის ეკლესიაში. XIX საუკუნის ნაგებობის კედლები ასეთივე სახის პილასტრებით ნაწევრდება¹⁰. ეკლესიის ყველა ამჟამინდელი კარი ბოლო სამუშაოების დროს უნდა იყოს გაჭრილი. მათი წირთხლები და თალი (ოდნავ დაბრტყელებული მოხაზულობის) კარგად ნათალი ქვით არის გამოყვანილი (ჩრდილოეთი კარის მხოლოდ ქვედა ნაწილია დარჩენილი). ამ სამი კარის გაკეთებისას ამოქოლეს ორი ძველი კარი რომლებიც გრძივი კედლების აღმოსავლეთი მონაკვეთების წყობაში ახლაც გარკვევით იკითხება. სამხრეთი კარი უფრო შუა პილასტრისკენ არის ჩამოცოცებული, ხოლო ჩრდილოეთი კარი საკურთხეველისკენ. ორივე კარის ღიობი სწორკუთხა იყო, თხელი და გრძელი ფილით დასრულებული. ჩრდილოეთი კარი ამოშენების შემდეგ მცირე ნიშად აქციეს (სურ.10). ამ ნიშის შიდა კედელში ჩატანებულია ტოლმკლავა ჯვრის ფილა. ბოლოებგაფართოებული, წაწვეტებულკუთხიანი ჯვარი ფილის ზედაპირის ჩაკვეთით, მარტივი ხაზებითაა შექმნილი. იგი გვიანა საუკუნეებისთვის ტიპური სიმშრალით და ხელოსნურობით ხასიათდება. სავარაუდოდ, ჯვარი თავდაპირველად კარის თავზე უნდა ყოფილიყო მოთავსებული.

მირონწმინდის ეკლესიაში განსაკუთრებით ერთი რამ არის საინტერესო. ჩრდილოეთი კედლის დასავლეთ მონაკვეთში იატაკიდან დაახლოებით 1 მეტრის სიმაღლემდე, განიერი თალია მოწყობილი, რომელიც მთელი კედლის სიგანისაა და გადიოდა ჩრდილოეთ მინაშენში (სურ.11, 12). თალი ეყრდნობა კაპიტელებს, რომლებიც ამჟამინდელი იატაკის დონემდე ამოდის. კაპიტელი წარმოადგენს მაღალ თაროს და წრეთარგს, იგი იმავე

9 გობჭორიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 147.

10 ისევე როგორც მირონწმინდის ტაძარს, ჩხერის ღვთისმშობლის ეკლესიასაც აქვს დასავლეთით კვადრატული მინაშენი.

პროფილისაა როგორც არის დასავლეთი პილასტრის კაპიტელი. ამრიგად ეკლესიის ეს დაწილი (დასავლეთი მონაკვეთი) უეჭველად თავდაპირველი ფენის – XV საუკუნის უნდა იყოს. სავარაუდოდ, ეკლესიის ქვეშ უნდა იყოს კრიპტა, ხოლო ეს თაღი მასში ჩასასვლელია. შესაძლებელია კრიპტაში ჩასვლა ხდებოდა ჩრდილოეთი მინაშენიდან, რომელიც ახლა ნაშალი მიწით არის დაფარული.

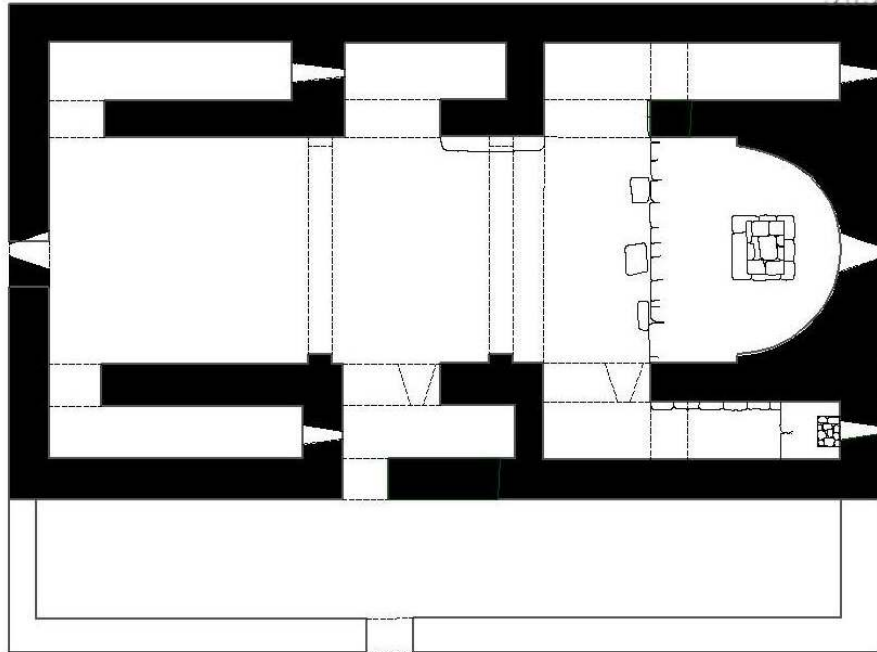
საინტერესოა ასევე ჩრდილოეთი მინაშენის ახლად გათხრილი საკურთხევლის აფსიდის ნაწილი (სურ.20). ერთი შეხედვით, თითქოს იგი უფრო კარგი ხარისხის მშენებლობა უნდა იყოს – სუფთად ნათალი კვადრებით და კარგად მოხაზული ნახევარწრივით. თუმცა, იმის მიხედვით, რაც ახლა ჩანს, რთულია რაიმე დასკვნის გამოტანა.

შესაძლოა მირონწმინდის ეკლესიის ხუროთმოძღვრება დიდად მნიშვნელოვანი არ არის, თუმცა საინტერესოა მისი ფერწერა და ზოგი ხუროთმოძღვრული ელემენტი. ამრიგად, ნაგებობა მნიშვნელოვანია ადგოლობრივი და ამ რეგიონის ისტორიის თვალსაზრისით.

George Patashuri **Two Less Known Churches of Western Georgia**

One of the churches under discussion, that of Khinotsminda, is located in Ajara AR (south-western Georgia), Kobuleti district, village Zemo Khino (gorge of the river Kintrishi). It is doubtless that during the 15th c.-sixth-seventh decades of the 18th c., it housed an Episcopal See, although its foundation is supposed as early as the 9th c. In 1853, the church was still intact, but at present it is severely damaged. Its plan is quite peculiar – the church is divided into three parts, its lateral “wings” are divided into three compartments, connected with the “nave” by means of apertures. Preserved fragments make it possible to determine levels of the roofing; building material of the church – roughly hewn quadrae – shows certain affinity with the 9th c. churches in Samegrelo, Klarjeti and Tori (western and southern Georgia); such a proportional correlation of three parts is also found in the 9th c. (compositional similarity is seen in the 9th c. Esbeki church, in Klarjeti); the same date and region is indicated by the shape of the “nave” pilasters, while for the ratio of length to width – 8th and 9th cc. churches in Kakheti (churches of the All Holy Virgin in Gurjaani and Vachnadziani) can be quoted. These parallels make it possible to hypothetically reconstruct initial form and lighting system of the church, supposedly identifying compartments of the lateral “wings” as chapels.

The second church is located in Imereti (western Georgia), Kharagauli district, village Mirontsminda. The church of St. Nicholas, ruins around which are indicative of an old monastery, is severely damaged and altered more than once (the last, large-scale alteration was carried out in early 20th c.). From the initial structure (which, together with the fragments of the high quality mural decoration is dated to the 15th c.) preserved are: the chancel, west wall, parts of the south and north walls, south-west pilaster and wide arch to the North-West – supposedly, providing access to the crypt (archaeological excavations are to be undertaken in the church).



ნახ.1. ხინოწმინდა. გეგმა



სურ.1. ხინოწმინდა. ტაძარი. ხედი აღმოსავლეთისკენ



სურ.3. ხინოწმინდა. საკურთხეველის აფსიდი



სურ.4. ხინოწმინდა. სარკმლის თავსართი



სურ.5. ხინოწმინდა. ეკლესიის თაღის იმპოსტი



სურ.6. ხინოწმინდა. ეკლესიის გვერდითა ნაგებობის თაღი



სურ.7. მირონწმინდა. ეკლესიის
საკურთხეველი



სურ.8. მირონწმინდა. ეკლესიის
დასავლეთი კედელი



სურ.9. მირონწმინდა. ეკლესიის
სამხრეთი კედელი



სურ.10. მირონწმინდა ეკლესიის
ჩრდილოეთი კედელი



სურ.11. მირონწმინდა. ეკლესიის
ჩრდლოეთი ნიშა



სურ.12. მირონწმინდა. ეკლესიის ჩრდლოეთი ნიშა

თამარ ხუნდაძე
გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

ჩრდილის წმინდა გიორგის ეკლესიის კანკელის ფრაგმენტები*

ხარაგაულის რაიონის სოფელ ჩრდილში¹, ე. წ. შილდაყის წმინდა გიორგის ეკლესიის² ნანგრევების გაწმენდისას 2008 წლის ზაფხულში, აღმოჩენილ იქნა მიწაში ჩამარხული კანკელის ფრაგმენტები. ამჟამად ეს ფრაგმენტები ეკლესიის ინტერიერშია განთავსებული (სურ. 1).

ეკლესია სოფლის ჩრდილო-დასავლეთით მდებარეობს და ადგილობრივი მოსახლეობის განსაკუთრებულად მნიშვნელოვან სალოცავს წარმოადგენს. ეკლესია თითქმის მთლიანად მიწის ქვეშ იყო მოქცეული. გაწმენდის შედეგად გამოიკვეთა ეკლესიის გეგმა, მცირედ, მხოლოდ დაბალ დონეზე (დაახლოებით 1მ-ის სიმაღლეზე) შემორჩენილი კედლების წყობა, გამოჩნდა საკურთხევლის აფსიდში ტრაპეზის ქვა და კანკელის დეტალები.

ეკლესია მცირე ზომის, დარბაზული ტიპის ნაგებობაა (5,45-3,13 სმ; კედლის სისქე-1,30 სმ.; აფსიდის სიგანე -2,50 სმ.). ნაგებია სხვადასხვა სიდიდის უხეშად დამუშავებული, ადგილობრივი ჯიშის ქვის კვადრებით. სავარაუდოდ გვიანა შუა საუკუნეებში უნდა იყოს აგებული.

კანკელის ფრაგმენტები ეკლესიის წყობისაგან განსხვავებული, ადგილობრივი, ე. წ. კოზმანის მოთეთრო-მოყვითალო ფერის ქვაშია გამოკვეთილი. ამჟამად აღმოჩენილია მოზრდილი, მასიური (სიმაღლე – 91-92 სმ., დიამეტრი – 24 სმ.) პროფილირებული, ჰორიზონტალურად დანაწევრებული მრგვალი სვეტები (ნაპოვნია მეტ-ნაკლებად დაზიანებული ოთხი სვეტი და მეხუთის ნაწილი, სვეტებს ქვემოთ აქვთ ნაშვერი); ფრაგმენტებს შორის ასევე ჩნდება სხვადასხვა ორნამენტული მოტივით (სტილიზებული ფოთლოვანი სახეები, პალმეტები, ვარსკვლავები, ჯვრები ...) დამშვენებული დიდი ზომის (შიდა დიამეტრი – 23 სმ. გარე დიამეტრი - 28 სმ.) წრიული ფორმის ხუთი დეტალი – ე.წ. “ბალიში” (სურ. 2) და კუბის ფორმის, ოთხივე მხრიდან რელიეფური გამოსახულებებით შემკული დეტალები³ (მათ შორის ოთხი შედარებით უკეთეს მდგომარეობაშია, ერთი კი – მეტად დაზიანებული, რომლის ზედაპირზეც ჩანს მსხვილი კვეთით

* მადლობას ვუხდით ბატონ იუზა ხუსკივაძეს, ქალბატონებს: რუსუდან გურამიშვილს, თამარ ნემსაძეს და იზა ვეფხვაძეს პირველადი ინფორმაციის მოწოდებისა და მუშაობის პროცესში

გაწეული დახმარებისთვის. ნაშრომში გამოყენებულია ქალბატონ თამარ ნემსაძის ფოტოები.

1 ჩდილის ხევს იხსენიებს ვახუშტი ბატონიშვილი - “... მეზობირს ზეით ამ ჩხერიმელას ერთვის ხევი ჩდილისა. ამ ჩდილის-ხევს ერთვის ხევი ნუნისისა...”, ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა (საქართველოს გეოგრაფია), თბილისი, 1941, გვ. 82...

2 იზა ვეფხვაძე, ხარაგაული (გზამკვლევი), ქუთაისი, 2006, გვ. 65..

3 ამგვარადვე ოთხი მხრიდან რელიეფური კვეთით შემკულია შიომღვიმის მონასტრის წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესიაში ნაპოვნი, ამავე ტაძრის კანკელის რელიეფების მხატვრულ სტილში შესრულებული დეტალი, P. Шмерлинг, фрагмент столбика из храма Иоанна Крестителя в Шиомгвимском монастыре. ქართული ხელოვნება 5, თბ. 1959, გვ. 155-161, ტაბ. 99-100, თუმცა ავტორი ვერ ხსნის ამ დეტალის დანიშნულებას და აღნიშნავს, რომ მას პარალელები არც ქართულ და არც სხვა ქრისტიანული ქვეყნების შუა საუკუნეების ხელოვნებაში ეძებნება.

გამოვლენილი მცენარეული მოტივები). კუბების სიმაღლე – 29-30 სმ., ორი კი – 22-23 სმ. ამგვარი ფორმები ხშირად გვხვდება ქართულ კანკელებზე სვეტების ბაზისებად ან, პირიქით, მათ თავზე მოთავსებული და თავების საყრდენ – იმპოსტებს წარმოადგენს⁴. ჩრდილის კანკელის კუბების ქვედა მხარის ზედაპირის მთელ ფართობზე რელიეფურად ამოხსენილია წრიული ფორმა, რომელიც ზუსტად ერგება სვეტებს, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ თავდაპირველად ეს კუბები სვეტების ზემოთ უნდა ყოფილიყო მოთავსებული; მათი ზედა მხარის ზედაპირი კი სწორია, მხოლოდ ცენტრში, მცირე დიამეტრზე პატარა წრიული ჩაღრმავება – ფოსოა.

კანკელის შემორჩენილ ფრაგმენტებს შორის არ ჩანს თავებისა და ფილების დეტალები. შესაძლოა ეკლესიის ტერიტორიის არქეოლოგიური შესწავლის შედეგად დამატებით იქნას აღმოჩენილი ამ კანკელის სხვა ნაშთებიც.

ცხადია, რომ ეს ფრაგმენტები ამ ეკლესიაში ხელმეორედ არის გამოყენებული. როგორც ჩანს, დაზიანებული (სავარაუდოდ, სხვა ადგილიდან მოტანილი) კანკელის ფრაგმენტებით აქ თავისებური ინტერპრეტაციით ააწყვეს ახალი კანკელი. ამას ისიც ადასტურებს, რომ ზემოდასახელებული კუბებიდან ორი, მათზე დაყრდნობილი ორი დიდი სვეტით საკურთხევლის აფსიდის დამასრულებელ ჩრდილოეთ და სამხრეთ კედლებზე დუღაბით იყო მიმაგრებული ისე, რომ იფარებოდა კუბების ამ მხარეებზე გამოკვეთილი გამოსახულებები.

კანკელის შემორჩენილი ფრაგმენტებიდან ყველაზე მეტად საინტერესოა კუბებზე წარმოდგენილი გამოსახულებანი როგორც იკონოგრაფიულ-სემანტიკური, ისე კანკელზე მათი ადგილმდებარეობის თვალსაზრისით.

კუბების წახნაგებზე გამოკვეთილი რელიეფური კომპოზიციები ერთ პრინციპზეა აგებული – ცენტრში, ერთი, მოზრდილი გამოსახულებაა გამოკვეთილი, რომელიც ორი ან სამი მხრიდან მოსაზღვრულია ორნამენტული მოტივებით. მთელი კომპოზიცია კი – ერთიანი, მსხვილი, გრესილი ლილვით ან ბრტყელი, სადა, სწორხაზოვანი ზოლით არის მოჩარჩოებული, რომელიც კუბის წიბოებს გასდევს.

ერთი კუბის წახნაგებზე ვხვდებით მესვეტეთა და ცხოველთა გამოსახულებებს, მეორეზე – ბერულ სამოსში წარმოდგენილ სხვა ასკეტთა ფიგურებს, დანარჩენ ორ კუბზე კი – ჯვრები და სხვადასხვა ორნამენტული სახეებია გამოკვეთილი.

“მესვეტეთა კუბის” ერთ მხარეს, ცენტრში, სამღვდლო შესამოსელში, თავზე ბერული კუნკულით წარმოდგენილია წმ. სიმეონ მესვეტე ანტიოქიელის ფიგურა (სურ. 3). მისი ვინაობა განსაზღვრულია თანმხლები განმარტებითი წარწერით – ფიგურის თავის ორსავე მხარეს ფონზე ამოკვეთილია დაქარაგმებული ასომთავრული გრაფემები – “წ ი” და “ს ნ” (წმიდაი სიმეონ), ფიგურის გვერდით გამოსახული ეკლესიის კედელზე კი – “ანტ ქლი” (ანტიოქიელი)⁵ წმინდანის ფიგურა დგას (შესაძლოა

4 P. Шмерлинг, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тб. 1962, გვ. 101-103, 167-169, ნახ.23, ტაბ. 25, 60, 62, 64, 66, 68.

5 წმ. სიმეონ ანტიოქიელი, იგივე სიმეონ მესვეტე უმცროსი, საკვირველმოქმედად წოდებული (521-592წწ.), აღმოსავლეთ ქრისტიანული ასკეტიზმის წარმომადგენელი. მისი კულტი უფრო

ის მუხლმოდრეკილიც იყოს) მკაცრად ფრონტალურად, მცირე ორანტის პოზაში. იგი იდაყვებით სვეტის თავზე დადგმული აივნის, პირობითად ზიგზაგური, რელიეფური ხაზებით გადმოცემულ ცხაურის მოაჯირს⁶ ეყრდნობა. ეს ტეხილი ლილვი გვერდებში მრგვალდება, რამდენიმე წრედ იხვევა და ფოთლოვან ღეროში გადაიზრდება. ცხაურის ზოლებს შორის მოჩანს ბერის დრაპირებული სამოსი. ასევე დრაპირებულია მოსასხამის ზედა ნაწილი, სახელოები, რაც ცერადნაკვეთილი ზოლებით გადმოიცემა. მოსასხამს ზემოდან ოლარი ეფინება, რომელიც ფიგურის მკერდზე, წელამდეა ჩამოსული; მასზე გრაფიკულად ამოკვეთილია ჯვრები.

აივნის ცხაურის ქვემოთ, კუბის ქვედა ნაწილში, სადაც მისი სწორკუთხა ფორმა კანკელის სვეტზე დასადგმელ მრგვალ ფორმაში გადადის, გამოჭრილია ორი დრმა თალი. ამ თაღებს შორის მოქცეული, რელიეფურად ამოწეული, ვიწრო, ორნამენტული ნახატით შემკული მონაკვეთი, მასზე დაყრდნობილი, პორიზონტალურად წაგრძელებული, ორმაგი ზოლით დამაჯერებელი გამომსახველობით გადმოგვცემს კაპიტელიანი სვეტის ზედა ნაწილს, რომელიც ორგანულად უნდა შერწყმოდა კანკელის სვეტის ფორმას.

ჩრდილის კანკელის სხვა ფიგურათაგან შედარებით უკეთესად დაცული ამ მესვეტის გამოსახულება, თავისი იერით – წვერითა და სახის მოგრძო ოვალით, სწორი, მოზრდილი ცხვირით, შესამოსელით, პოზით თუ სხვა დეტალებით იმეორებს ამ წმინდანის იკონოგრაფიულ ტიპს.⁷

მეტად აღმოსავლეთ საქრისტიანოშია (სირია, პალესტინა, ანტიოქია) გავრცელებული.

სიმონ მესვეტის კულტი მეტად ძლიერია საქართველოშიც, ქართველების კავშირზე სიმონ მესვეტესთან მოგვითხრობს მისი “ცხორების” ქართული ვერსია – “ცხორებაი და განგებაი წმიდისა და ნეტარისა მამისა ჩუენისა სიმონისი”. Keimena, ტ. I, კ. კეკელიძის რედაქციით, თბ. 1918 (ეს თხზულება თარიღდება VI-VIII სს-ით და მალევე ითარგმნა ქართულად). წმ. სიმონ მესვეტე ანტიოქიის სულიერ შვილებად და მიმდევრებად ითვლებიან VI ს.-ში საქართველოში მოღვაწე “ასურელი მამები”, რაც მათი “ცხორების” ტექსტებში დასტურდება. მაგ., წმ. შიო მღვიმელის “ცხორების” მიხედვით სიმეონ მესვეტემ დალოცა წმ. იოანე ზედაზნელი და მისი მოწაფენი ქართლში წამოსვლის წინ – “ამთ ჟამთა აღსრულ იყო დიდი მნათობი სვიმეონ საკვირველთ-მოქმედი მთასა საკვირველსა გარნაი არა სუეტსაცა ზედა, არამედ თორნესა შინა მჯდომარეი იყო და ნეტარმან იოანე და მოწაფეთა მისთა იხილეს იგი და ლოცუა მისი მოიღეს და ესრეთ წარემართნენ გზასა ქართლად მიმყუანებელსა ...”, ცხორება ღირსისა მამისა შიო დიდისა, საკვირველთმოქმედისა, საბინინი, “საქართველოს სამოთხე”, პეტერბურდი, 1882, გვ. 224–225; წმ. სიმეონ მესვეტე უმცროსის პოპულარობაზე საქართველოში მეტყველებს სახვითი ხელოვნების მრავალი ნიმუში, სადაც მისი გამოსახულება უმთავრესად საპატიო ადგილზეა წარმოდგენილი, როგორცაა, მაგ., ოშკის ტაძრის (X ს.) დასავლეთი ფასადისა და სამხრეთი გალერეის რვა-წახნაგა ბურჯის რელიეფები, ზედაზნისა და შიომღვიმის კანკელთა (XI ს.), ჩუკულის ხის კარის (XI ს.), ლაღამის ჭედური ხატის (XI ს.), უდაბნოს სატრაპეზოსა და ღმრთისმშობლის ეკლესიის, ატენის სიონის, ზემო კრიხის, ნაკიფარის, ალავერდის (XI ს.), ვარძიის (XIII ს.), შიომღვიმის ჯვართამაღლების (XIII ს.). - ც. კილაძე, შიომღვიმის “ჯვართამაღლების” ეკლესიის მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამის ზოგიერთი თავისებურება, საქართველოს სიძველენი №1, თბ., 2002, გვ. 101-110, ნახ.3), უბისის (XIV ს.), წაღენჯიხისა (XIV ს.) და სხვა ეკლესიათა ფრესკები.

6 ამგვარი ცხაურიანი სვეტები ზოგადად დამახასიათებელია მესვეტეთა იკონოგრაფიისთვის, მაგ., ზედაზნის კანკელის, უდაბნოს სატრაპეზოსა და სხვა გამოსახულებანი.

7 წმ. სიმონ მესვეტის იკონოგრაფიის ვრცლად განიხილავს ჯაკლინ ლაფონტენ-დოზონი თავის ნაშრომებში, იხ.- J.Lafontaine-Dosogne, Recherches sur le monastère et sur l'iconographie de S.Siméon Stylite le Jeune, Itinéraires archéologiques dans la région d'Antioche, Bruxelles, 1967, გვ.169-217 და მისივე L'influence du culte de saint Siméon Stylite le Jeune sur les monuments et les représentation figurées de Géorgie, “Bisantion”, T-XLI, Bruxelles, 1971, გვ.183-196.

წმ. სიმონ მესვეტის ფიგურის მარჯვნივ მსხვილსახისანო, სტილიზებული მცენარეული მოტივია,⁸ ხოლო მარცხნივ - ეკლესიის გამოსახულება.⁹ ისინი წინა პლანზე მოცულობითად გამოიყოფიან. კუბის ამ წახნაგზე წარმოდგენილი ეს სამი გამოსახულება თავისი გადაწყვეტიით თითქმის თანაბარმნიშვნელოვანია, დამოუკიდებელი. სიმეონ მესვეტის ფიგურა მხოლოდ თავისი ცენტრალური ადგილით არის აქცენტირებული. ეკლესია და მცენარე ამ კომპოზიციაში უფრო მნიშვნელოვან განმარტებით აქცენტებს წარმოადგენენ, ვიდრე დამატებით თხრობით ელემენტებს.

ეკლესია ორქანობა სახურავით გადახურული, დარბაზული ტიპის ნაგებობის სახით წარმოგვიდგება, რომელზეც გულდასმით არის გადმოცემული არქიტექტურული დეტალები – სახურავის კრამიტი, კარ-სარკმელთა საპირეები. პირობითად გადმოცემულია ეკლესიის ორი ფასადი¹⁰. ვიწრო, სავარაუდოდ დასავლეთი ფასადის ზედა, ცენტრალურ არეზე, ზედაპირის ღრმა ამოდებით აღნიშნულია დიდი და მოგრძო, ზემოთ ნახევარწრიულად დასრულებული სარკმელი, რომელსაც სადა, რელიეფური საპირე საზღვრავს. სარკმლის ქვეშ, ორ რიგად, ღრმადჩაკეცილი, მკაფიოდგამოყვანილი ასომთავრული გრაფემებით მოცემულია ზემოაღნიშნული წარწერა – “ანტ ქლი” (სურ. 4). ალბათ, შემთხვევითი არ არის, რომ ეს სახელი ოსტატმა სწორედ ეკლესიის გამოსახულებაზე დაიტანა, რათა დაეკონკრეტებია ადგილი, სადაც წმ. სიმეონ მესვეტე უმრწემესი მოღვაწეობდა და სადაც, ის მონასტერი დაარსდა, რომელსაც სიმბოლურად ეკლესიის გამოსახულება განასახიერებს. ეკლესიის მეორე, სავარაუდოდ სამხრეთ ფასადზე, ზემოთ ასეთივე ფორმის ორი სარკმელია, ხოლო ქვემოთ ცენტრში – სწორკუთხა, ღრმადშეჭრილი კარი, რომელსაც ზემოდან მსხვილი და განიერი, პილასტრებს დაყრდნობილი თაღი საზღვრავს¹¹. ეკლესიის გამოსახულების ზედა, მარჯვენა კუთხეში დიდი წრიული ღრმულია, რომელიც, როგორც ჩანს, კანკელის ამ დეტალების ხელმეორედ გამოყენებისას იქნა გაკეთებული.

ამავე კუბის, სიმეონ მესვეტის გამოსახულებიანი გვერდის მოპირდაპირე მხარეს, გამოკვეთილია კიდევ ერთი მესვეტის ფიგურა¹² (სურ.5). ეს მხარე ძლიერადაა დაზიანებული, ჩამომტვრეულია გამოსახულების თავი, სახის ნაკეთები და ხელების ზედა ნაწილი. თუმცა, სილუეტურად მაინც გაირჩევა სიმეონ მესვეტის მსგავსი, მოგრძო ოვალის, გრძელწვერიანი სახე, ბერული თავსაბურავის – კუნკულის მოხაზულობა. ეს ბერიც იმგვარადვე გადაწყვეტილი სვეტის ცხაურის მოაჯირზეა

8 რომელიც პირობითად შესაძლოა გამოსახავდეს “ცხორებაში” მოხსენიებულ პაღმის რტოს, რომლითაც წმინდანი სასწაულებს ახდენდა. ხის გამოსახულება სიმეონ მესვეტის ფიგურასთან გვხვდება შიომღვიმის ჯვართამაღლების ეკლესიის მოხატულობაში (XIII ს.).

9 სამონასტრო ნაგებობათა პირობითი გამოსახულებანი ამ შინაარსის კომპოზიციაში გვხვდება შიო მღვიმის კანკელზე და ამ მოღვაწის დაარსებულ სავანეზე მიუთითებს.

10 ამგვარადაა ეკლესია გამოსახული შიო მღვიმისა და საფარის ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესიის კანკელების (XI ს.-ის I მეოთხედი) კომპოზიციებში.

11 ამგვარი სახის სარკმლები და პორტალები ზოგადად დამახასიათებელია X- XI სს-ბის მიჯნის ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრებისთვის.

12 აღმოსავლეთ ქრისტიანული ეკლესიის მიერ წმინდანებად შერაცხულ მესვეტეთა შორის განსაკუთრებით გამოირჩევა – სიმეონ უფროსი, დანიელი, ალიპოსი, ლუკა და ლაზარე, რომელთა გამოსახულებანი ხსირად გვხვდება შუა საუკუნეების სახვით ხელოვნებაში.

დაყრდნობილი, თუმცა ხელები უფრო ფართოდ აქვს გაშლილი ორანტიის უესტით. გარკვეულწილად განსხვავებულია მათი სამოსიც, ამ მესვეტეს გრძელსახელოებიან კაბაზე, მკერდზე შეკრული უსახელო მოსასხამი ემატება,¹³ რომლის ქვემოთაც, ფიგურის გულზე ჯვრებით შემკული ოლარი შეინიშნება. სვეტის ცხაურის ზიგზაგური ღიღვები წინა კომპოზიციისგან განსხვავებით, გვერდებში თაღებით სრულდებოდა (შემორჩენილია მხოლოდ ერთი მხარე). ქვის ზედაპირის დაზიანების გამო, კუბის ამ მხარეს აღარ ჩანს რაიმე სხვა გამოსახულება ან წარწერა. სავარაუდოა, რომ ამ ფიგურასაც ჰქონოდა განმარტებითი წარწერა, რადგან მის მარჯვნივ, თავთან მკრთალად, ოდნავშესამჩნევად იკითხება ასომთავრული “იოტას” მსგავსი მოხაზულობა. შესაძლოა აქ, წმ. სიმეონ მესვეტე უფროსი – ალექსანდრი¹⁴ ყოფილიყო წარმოდგენილი, რადგან შუა საუკუნეების ქართულ სახვით ხელოვნებაში ის უმეტესად სწორედ რომ სიმეონ უმცროსთან ერთად გამოისახებოდა.¹⁵

აღსანიშნავია, რომ ჩრდილის კანკელის კუბის არცერთი მესვეტის გამოსახულებას, ოშკის ტაძრის (X ს.) დასავლეთი ფასადისა და სამხრეთი გალერეის ბურჯის, ასევე ჩუკულის ხის კარის (XI ს.-ის დას.) მესვეტეთა ფიგურების¹⁶ დარად, შარავანდი არ ახლავს, რაც ადრეული ნიმუშების გავლენაზე უნდა მიუთითებდეს.

ამ კუბის მესამე წახნაგის მთელ ზედაპირს წრეში მოქცეული, ამა თუ იმ მცენარეული მოტივით (ვარდულები, გირჩები, ოთხფურცლა ..) შედგენილი ორნამენტი ავსებს. ზედაპირის დაზიანება ართულებს ამ სახეების გარჩევას. ზედა კუთხეებში, წრის გარეთ, თითო გირჩისებრი მოტივია, ქვემოთ კი – პალმეტები.

კუბის მეოთხე გვერდზე, რომელიც მეორადი გამოყენებისას კედელს მიაბჯინეს, აღმოჩნდა ერთმანეთში გადახლართული ნახევრადფანტასტიკური ცხოველების გამოსახულებები (სურ. 6). ქვემოთ, ცენტრში, თითქოს

13 ასეთი უსახელო, მკერდზე შეკრული მოსასხამები ზოგადად დამახასიათებელია მესვეტეთა გამოსახულებებისთვის, მაგ., ზედაზნის და შიომღვიმის კანკელთა, უდაბნოს სატრაპეზოს მოხატულობის და სხვა მრავალი მესვეტის გამოსახულება.

14 სიმეონ მესვეტე უფროსი, ალექსანდრი (+459), სიმონ მესვეტე უმცროსის წინამორბედი, მესვეტეობის დამაარსებელი, მისი სვეტის გარშემო აიგო წმინდანის სახელობის ტაძარი – ცნობილი კალათ-სემანი, რომელიც ალექსოვან 32 კმ.-ზე მდებარეობს, LCI, T-8, Freiburg, 1994, გვ. 361-364; წყაროების მიხედვით მის სვეტთან მიდიოდნენ და ეთაყვანებოდნენ ქართველებიც (იბერები), J.Lafontaine-Dosogne, 1971, გვ.185; მისი კულტის პოპულარობაზე ადრექრისტიანულ საქართველოში მეტყველებს ე.წ. კაცხის სვეტი - კლდის თავზე აგებული V-VI სს.-ის ორი პატარა დარბაზული ეკლესია - ვ. ცინცაძე, კაცხის სვეტი, ძეგლის მეგობარი, თბ., 1964, №3.

15 ამ ორი მესვეტის წყვილადი გამოსახულება გვხვდება უდაბნოს სატრაპეზოს მხატვრობაში (XI ს.-ის დას.), სადაც მათი ვინაობა განსაზღვრულია თანმხლები წარწერებით – “წმიდაი სუიმეონ ალექსელი” და “წმიდაი სუიმეონ [საკე] რველთ-მოქმედი”, А. Вольская, Росписи средневековых трапезных Грузии, Тб. 1974, გვ. 66, ტაბ. 3, 5, 16, 17; ასევე წარწერებით არის იდენტიფიცირებული მათი გამოსახულებანი ჩუკულის ხის კარზე (XI ს.-ის I მეოთხედი) – “წმ სიმეონ ალაბელი”, “წმ. სიმონ ანტიოქელი” (წარწერები წაკითხულია ი. აბულაძის და ს. ბარნაველის მიერ), Н. Чубинашвили, Грузинская средневековая художественная резьба по дереву, Тб. 1958, გვ. 27-29, ტაბ.43, 47.

16 Е.Такайшвили Археологическая экспедиция 1917-го года в южные провинции Грузии Тбилиси 1952, ტაბ. 52 1), 73; ი. გივიაშვილი, ი. კობლატაძე, ტაო-კლარჯეთი, თბილისი, 2004, ტაბ. გვ. 159, 166; Н. Чубинашвили, Грузинская средневековая художественная резьба по дереву, Тб. 1958, გვ. 27-29, ტაბ.43, 47.



ჩარჩოდან ამომავალი სამი მოზრდილი, სტილიზებული ფოთოლია. მის ორსავე მხარეს, ერთმანეთის საპირისპირო მიმართულებით ხარისა და ლომის ფიგურებია, მათ ზემოთ კი – მეტად უცნაური და ძნელადგასარკვევი ფორმის არსებებია წარმოდგენილი. ერთი ფანტასტიკური არსება ხარის თავზეა, თითქოს კიდურებით მასზე მოხვეული, მეორე კი - ლომისა და არწივისებრი სინკრეტული ცხოველი ლომის თავზეა მოქცეული.

ცხოველთა ბრძოლის სცენები ხშირია შუა საუკუნეების ხელოვნებაში, მაგ., ამგვარი სცენები ფანტასტიკური ცხოველების ფიგურებით გამოკვეთილია ბაგრატის ტაძრის (1003 წ.) კაპიტელებზე. მაგრამ რა კავშირშია ეს თემა მესვეტეთა გამოსახულებებთან? ცნობილია, რომ მტაცებელი და ფანტასტიკური (მაგ., ფასკუნჯი) ცხოველები შუა საუკუნეების ხელოვნებაში ხშირად დემონურ, ეშმაკეულ ძალებს განასახიერებენ¹⁷. ამიტომაც შეიძლება დაეუშვათ, რომ ეს სცენა სიმბოლურად მიანიშნებდეს წმ. სიმეონ მესვეტის დემონებთან ბრძოლის ეპიზოდს¹⁸. იგივე ოშკის ტაძრის დასავლეთ ფასადზეც ჩნდება, სადაც წმ. სვიმეონის სვეტის ქვემოთ, შეწყვილებული სარკმლის საპირეზე გამოკვეთილია ცხოველთა ფიგურები: ერთმანეთს შეჭიდებული ლომი და ხარი, ფასკუნჯები და სხვ.¹⁹

კანკელის მეორე კუბზე, ერთ მხარეს კვლავ ბერული კუნკულითა და გრძელი, დრაპირებული კაბით შემოსილი წვეროსანი მამაკაცი დგას (სურ. 7) – ორანტად წარმოდგენილს, ხელები ფართოდ აქვს გაშლილი. გამოსახულება მეორადი გამოყენებისას ძლიერ დაუზიანებიათ – მის იდაყვებთან აღინიშნება ორი, დიდი, გამჭოლი, წრიული ღრმული. ასევე დაზიანებულია რელიეფის ზედაპირი ფიგურის სახეზე და სხეულის შუაწელზე. გამოსახულების თავის ორსავე მხარეს, ფონზე ოდნავ ამალღებული სიბრტყეებია – ერთ მხარეს სამი პატარა დეკორატიული ჯვარია ამოკვეთილი. ფიგურას გვერდებიდან რელიეფურად ამობურცული, ორი მსხვილი დეკორატიული მოტივი აჩარჩოებს, რომელიც წყვილი ლილვებით დაკავშირებულ, კუბის ზედა და ქვედა კუთხეებში გამოკვეთილ დიდ წრეებს წარმოადგენს. ეს მოტივი ამ კვადრის ყველა წახნაგზე მეორდება.

რელიეფური გამოსახულება კუბის ამ გვერდის მოპირდაპირე მხარეს მთლიანად განადგურებულია. მასზე მხოლოდ ზემოაღნიშნული, მეორადი გამოყენებისას მიყენებული დაზიანება – გამჭოლი ღრმულები აღინიშნება.

ამ კვადრის მესამე წახნაგზე კვლავ ორანტის პოზაში, მთელი ტანით ფეხზე მდგარი ფიგურაა წარმოდგენილი (სურ. 8). მისი გამოსახულებაც დაზიანებულია – თავი მთლიანად ჩამომტვრეული, სხეულის რელიეფური ზედაპირი გამოქარული, განლეულია, ისე, რომ მხოლოდ მისი სილუეტი იკითხება. ზეაპრობილი მისი ხელების ქვეშ ისეთივე პატარა დეკორატიული ჯვრებია ამოტრილი, სამი წრითა და ერთი, გრძელი ქვედა მკლავით, როგორც პირველი წახნაგის ზედაპირზე. წარწერებისა და სხვა დამატებითი ინფორმაციის (მაგ., თუ ვისი სახელობის იყო თავდაპირველი ეკლესია, სადაც იყო განთავსებული ეს კანკელი) უქონლობა აძნელებს ამ ბერულად შემოსილი ფიგურების იდენტიფიკაციას. შესაძლოა, ისინი

17 Н.А. Алашвили, Монументальная скульптура Грузии, Москва, 1977, გვ. 219-229.
18 “ცხორებაი და განგებაი წმიდისა და ნეტარისა მამისა ჩუენისა სიმონისი”, Keimena, ტ. I, კ. კეკელიძის რედაქციით, თბ. 1918, გვ. 225.
19 Е. Такайшвили Археологическая ... ტაბ. 52 1).

ასურველ მამათაგანაც იყვნენ, რადგან მათი გამოსახულებანი ხშირად გვხვდება სიმონ მესვეტესთან ერთად²⁰.

მეოთხე გვერდის ზედაპირი სხვადასხვა სახის სემანტიკურ-დეკორატიული მოტივებითაა შემკული. ისინი საკმაოდ ხალვათად არიან განაწილებული მათთვის განკუთვნილ არეზე. ცენტრში, რელიეფურად გამოკვეთილია ორიგინალური ფორმის მოტივი, რომელიც წარმოადგენს წრეს მისგან გამომავალი, ქვემოთკენ ოდნავ ტრაპეციულად მიმართული წყვილი ლილვით (მისი მოხაზულობა გასაღების, კლიტის ღიობს მოგვაგონებს, ამგვარი ფორმის სარკმლები გვხვდება სატაძრო ხუროთმოძღვრებაში, მაგ., გურჯაანის ყველაწმინდას აღმოსავლეთი ფასადის სარკმელი). მის თავზე ღრმადჩატრილი წრეებით დაფარული მომრგვალებული, ამობურცული ფორმაა, გვერდებში ორი პატარა “კოპი”. ქვემოთ, ასევე რელიეფურად გამოვლენილი სამი პატარა თაღია²¹. ფონის დაუზიანებლად შერჩენილ ადგილებში ჩანს გრაფიკულად ჩატრილი კონცენტრული წრეებისგან შედგენილი ორნამენტული ნახატი. ხალიჩისებრ გადაწყვეტილი ფონი აძლიერებს დეკორატიულობის შთაბეჭდილებას.

მესამე კუბის (სურ. 9) ერთ მხარეს, ცენტრში მაღალი რელიეფით გამოკვეთილია გოლგოთის ჯვარი, რომელიც ქვედა მკლავით ასევე რელიეფური ზოლით აღნიშნულ ნიადაგს კვეთს და მის ქვემოთ გრძელდება. ნიადაგის ზოლიდან ამოიზრდება ჯვრის ორსავე მხარეს გამოკვეთილი ორი დიდი ფოთოლი, რაც ჯვრის განედლების თავისებურ ინტერპრეტაციას უნდა წარმოადგენდეს. მათ წრიულად გარს ევლება ვახის რქისებრი დერო, რომელიც მცირე ცეზურებად ინასკვება და პატარა წრიულ ფორმებს წარმოქმნის. მათ შორის კი, ფონზე ამობურცული “კოპების” მოტივია.

კვადრატის კუთხეებში, აქაც, ისევე როგორც წინა კუბზე, დიდი რელიეფური წრეებია ერთმანეთთან მსხვილი გრეხილი ლილვებით დაკავშირებული. წრეებზე ოთხ მხარეს, ოთხ-ოთხი ჩატრილი წერტილით გამოვლენილი ჯვრისებრი მოტივია მოცემული. მსგავსი კომპოზიციანაა ამ გვერდის მოპირდაპირე მხარეზეც, რომელიც მეორადი გამოყენებისას კედელზე იყო მიბჯენილი, რის გამოც მისი ზედაპირი საგრძნობლად დაზიანდა. თუმცა გამოსახულებათა მოხაზულობა მაინც გაირჩევა. აქაც რელიეფური, სადაზედაპირიანი ჯვარია, ნიადაგის აღმნიშვნელი ზოლს ქვემოთ ჩაზრდილი და “ფესვებგადგმული”. ფოზე გრაფიკულად ჩატრილი წრეებიც ჩანს. ამ კუბის დანარჩენ ორ მოპირდაპირე გვერდზე გამოკვეთილია ერთნაირად მსხვილი ორნამენტული მოტივი, რომელიც ცენტრში გადაჯვარედინებულ, ზემოთ და ქვემოთ წვეტიანი კუთხით დასრულებულ წრულს²² გადმოსცემს.

მეოთხე კუბზე, ერთ მხარეს (სურ. 10), ცენტრში კვლავ გოლგოთის ჯვარია გამოსახული, რომლის დაგრძელებული ქვედა მკლავი კბილანებით

20 შიომღვიმის კანკელის რელიეფებზე – წმინდა შიო მღვიმელის მოღვაწეობის ამსახველ სცენასთან, А. Вольская, Рельефы Шиомгвиме, Тб. 1957, გვ. 45-52, ტაბ. 14-17; უდაბნოს სატრაპეზოს მოხატულობაში – დავით გარეჯელთან (წმ. ეფთვიმესთან ერთად), А. Вольская, Росписи средневековых трапезных Грузии, Тб. 1974, გვ. 34, ტაბ. 18, 19; და სხვ.

21 ასეთი თაღებია ბედიის კანკელის ფილის ქვედა ნაწილში, Р. Шмерлинг, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тб. 1962, ტაბ. 18.

22 ამგვარი წრული გვხვდება კუმურდოსა (964 წ.) და ბაგრატის (1003 წ.) ტაძრების ორნამენტებს შორის, რ. შმერლინგი, ქართული ხუროთმოძღვრული ორნამენტი, თბ., 1954, გვ. 35, 50.

დასრულებულ ბაზისს ეყრდნობა. მის ორსავე მხარეს ორ-ორი მსხვილი, მორკალური, სტილიზებული დეროა გამოკვეთილი, რაც ჯვრის განედლებას უნდა განასახიერებდეს. ჯვრის ზედა ნაწილს სწორკუთხა კვეთის სადაზედაპირიანი თაღი ევლება. ყოველივეს კი, სამი მხრიდან, ფართო და მსხვილი S-ებრი, წნული ორნამენტი საზღვრავს. ასეთივე მოჩარჩოება აქვს ამ კუბის დანარჩენ სამ გვერდსაც, რომელთაგან ორზე, მაღალი რელიეფით გამოვლენილი შეწყვილებული თაღია გამოსახული, ერთზე კი – მხოლოდ ერთი თაღოვანი ფორმაა. შედარებით ეკეთესად შემორჩენილ მხარეზე, შეწყვილებული თაღი მესვეტის აივნის ცხაურის გადმომცემი ზიგზაგური რელიეფური ხაზების მსგავს ფორმაზეა დაფუძნებული. თაღების თავზე ფონის ზედაპირი წვეტიანი კბილანებივით არის შეჭრილი, რაც რიტმულად ეპასუხება ქვედა ზიგზაგს (სურ. 11).

ჩრდილის კანკელის შემორჩენილ ფრაგმენტებზე გამოკვეთილი ფიგურული თუ ორნამენტული რელიეფების მხატვრულ გამომსახველობას ქმნის ფონის მიმართ საკმაოდ ამაღლებული, ხშირად გლუვზედაპირიანი, ან ცერად ჩაკვეთილი რიტმული ნახატივით გაცოცხლებული, მკაფიოდ მოსაზღვრული, მარტივი ფორმების ურთიერთმონაცვლეობა. გამოსახულებათა ზედაპირი ზოგჯერ ღრმად ჩაჭრილ-ჩაბურღული წრეებითა და წერტილებითაც ცოცხლდება. ღრმადჩაკვეთილი ფონისა და სხვადასხვაგვარი სადა თუ დეკორატიულად დამუშავებული ზედაპირიანი რელიეფური ფორმების ურთიერთშეპირისპირება ქმნის მკვეთრ, კონტრასტულ შუქ-ჩრდილს, რაც მკაფიოებას ანიჭებს გამოსახულებებს.

ანტროპომორფული გამოსახულებებიდან ყველაზე უკეთ შემორჩენილი სიმეონ ანტიოქიელის ფიგურა მაღალი რელიეფით არის გამოვლენილი. სხეულის ნაწილები – თავი, მხრები, ხელები განზოგადებული და მოცულობითია. ფორმები ფონისკენ მომრგვალებულად გადადის, თუმცა, მათი ზედაპირი ოდნავ შებრტყელებულია და ზედა სიბრტყეს არ ცილდება. ეს მცირე ზომის ფიგურა მონუმენტურ შთაბეჭდილებას ტოვებს, რასაც ქმნის მისი მკვრივი, ერთიანი სილუეტი და სხეულის ბლოკურობა. მნიშვნელოვანია სამოსის დამუშავებაც, რომელიც მკაფიოდ მოსაზღვრული, ერთიანი, დაუნაწევრებელი სხეულის ზედაპირზე დეკორატიულ ნახატს ქმნის. დეკორატიულობის მიუხედავად, ეს ხაზები გარკვეულწილად რეალური დრაპირების შთაბეჭდილებასაც ქმნის განსხვავებით გარდამავალი ხანის რელიეფებისგან. დრაპირება ერთმანეთზე მიჯრით მიწყობილი, ცერადჩაკვეთილი, ირიბი თუ მომრგვალებული ხაზებით გადმოიცემა, რაც ხელს უწყობს სხეულის ფორმების სიმრგვალის გამოვლენას. თითოეულ ნაოჭს თითქოს საკუთარი მოცულობა აქვს. სამოსის ნაკეცები, ოლარი, კუნკული რელიეფურადაა ამაღლებული, ისინი დამატებით სიბრტყეებს ქმნიან სხეულის ზედაპირზე. თავად ფიგურის წინ გამოსახული ცხაურის მოაჯირიც უფრო მაღალი რელიეფით გადმოიცემა. სიბრტყეთა ერთმანეთზე დაშრევით, რელიეფურადაა გამოვლენილი ხელის მტეენები, სახის ნაკეთები და წვერი.

ამგვარადვეა გადაწყვეტილი ამ კუბის მეორე მესვეტის სახეჩამომტვრეული გამოსახულებაც. მოცულობითად გამოვლენილია მომრგვალებული მხრები, ზეადმართული ხელები. სხვადასხვა დონეზეა ამოწეული შემორჩენილი კუნკულის ნაწილი და წვერით დაფარული სახის



ფრაგმენტი. მკერდზე დაფენილი დრაპირებული მოსასხამიც რელიეფურად არის ამადლებული რომლის ნაკეციები ერთმანეთზე საფეხურებად დაშრულ სიბრტყეებად ლაგდება.

მეორე კუბის ფიგურები, როგორც ითქვა, ძლიერ დაზიანებული და ზედაპირჩამომტვრეულია. შემორჩენილი აბრისების მიხედვით, მათი შესრულება სტილურად გარკვეულწილად განსხვავებულია. სილუეტური ნახატი, რომელიც უკეთ იკითხება ერთ ფიგურაზე, უფრო ხისტი, კუთხოვანი, ნაკლებად მოქნილია. იგი მკაფიოდ შემოწერს მოგრძო სახის ოვალზე მოვლებულ, ზემოთ ძლიერ წაწვეტებულ კუნკულს მხრებს, ზეადმართულ ხელებს ფართოდ გაშლილი მტევნებით, გრძელ, გვერდებში ოდნავ გაფართოებულ კაბას და პატარა ტერფებს. რელიეფური ზედაპირიც თითქოსდა მეტადაა შებრტყელებული. ამავე ფიგურაზე მცირედ შემორჩენილი სამოსის ნაოჭების გადმომცემი ნახატიც უფრო სწორხაზოვანია. მხატვრული გადაწყვეტის თუ ოსტატობის დონის განსხვავებულობა მკაფიოდ ვლინდება ამ ორი კუბის ფიგურების ხელების მოძრაობის გადმოცემისას – მესვეტეთა ხელები პლასტიკურ-მოცულობითია, ჟესტები დამაჯერებელი, მეორე კუბის ფიგურათა ჟესტები კი უფრო პირობითი, ხელების მოხაზულობა ხისტი, სწორხაზოვანი. თუმცა ზოგადი გადაწყვეტით ისინი ერთი ეპოქალური სტილითაა შექმნილი, კერძოდ, მსგავსია ამ გამოსახულებათა კომპოზიციური გადაწყვეტის ლაკონიურობა, სტატიკური, მშვიდი პოზები, ფორმათა მონუმენტურობა, ფიგურების ერთიანი, დაუნაწევრებელი, ბლოკური სხეულები, დამჯდარი პროპორციები და სხვა, რითიც ისინი უფრო მეტად X საუკუნის რელიეფებთან (ფეტობანის, შეპიაკის, საფარის წმ. საბას ეკლესიის კანკელისა და სხვა რელიეფური გამოსახულებანი) ამჟღავნებენ მსგავსებას. ამასთან, სიმეონ ანტიოქიელის კომპოზიციაში ვხედავთ ეკლესიისა და ხის პირობით გამოსახულებებს, რაც გარემოს ასახვის მცდელობაზე მიუთითებს. ამგვარი, დამატებითი დეტალების გაჩენა სეუქტურ კომპოზიციებში XI საუკუნის დასაწყისის კანკელების (მაგ., საფარის ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესიის, შიომღვიმის) რელიეფებში შეინიშნება და გარემოს, სივრცის გადმოცემისადმი ინტერესს უკავშირდება. (X – XI სს. მიჯნით დათარიღებულ ზედახნის კანკელის კომპოზიციებში ეს მომენტები არ არის). როგორც აღინიშნა, ჩრდილის კანკელის კომპოზიციაში ეკლესია და მცენარე, ისევე როგორც მესვეტის ფიგურა, მნიშვნელოვნად – წინა პლანზე, მოცულობითად არის წარმოდგენილი და არა როგორც ფონი, (როგორც, მაგ., საფარაში). პირობითობის ფარგლებში ის სივრცობრივად, ორი ფასადის მხრიდანაა მოცემული. სიღრმის გადმოცემას ისახავს მიზნად ეკლესიის კარისა და სარკმლების დიობების ადგილის დრმად შეჭრა. შიომღვიმის კანკელის კომპოზიციებში ეს მომენტები უფრო განვითარებული, მრავალფეროვანია, არქიტექტურული და პეიზაჟური ელემენტები გართულებული და დიფერენცირებულია. ჩრდილის სცენაში კი, უფრო მარტივად - ფიგურა, ხე, ეკლესია თითქოს თანაბარი მნიშვნელობის, მოზრდილი ზომით, მსხვილი ხედით, ერთ ძირითად სიბრტყეშია წარმოდგენილი. ისიც გასათვალისწინებელია, რომ ეს კომპოზიცია ხატის პრინციპით არის გადაწყვეტილი, და არა როგორც მრავალფეროვანი სცენა, სადაც რამდენიმე ფიგურის ურთიერთკავშირია წარმოდგენილი (მაგ., შიომღვიმისა და საფარის კანკელები).



რაც შეეხება ორნამენტულ მოტივებს, აქ, ძირითადად X-XI საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრულ დეკორში ცნობილი სემანტიკური სახეებია წარმოდგენილი (ჯვრები, მსხვილფოთლიანი მცენარეული, S-სებრი წნული, ზიგზაგების, კბილანების, კოპების, ვარსკვლავებისა და სხვ.). თუმცა, ამასთან, ნაკლებგავრცელებული, ან სრულიად უცნობი სახეებიც გვხვდება, რომლებსაც ანალოგი არ ეძებნებათ (მაგ., ცალკე გამოყოფილი თაღოვანი, შეწყვილებულ თაღოვანი თუ სხვა ორიგინალური – მაგ., კლიტის ღიობისებრი მოხაზულობის მოტივები), და რომელთა სემანტიკური მნიშვნელობის გარკვევა ცალკე კვლევას მოითხოვს.

საკმაოდ მოზრდილი ზომისა და მარტივი ფორმის ეს ორნამენტული სახეები მკაფიოდ მოსაზღვრული, ფონის მიმართ ღრმად და სწორი კუთხითაა ჩატრილი – ფილის ზედაპირზე ხალვათად, დამოუკიდებლად არის წარმოდგენილი და ნათლად აღიქმება. ამ მოტივთა ამგვარი გადაწყვეტა მონუმენტურობას ანიჭებს მათ, რასაც ისიც აძლიერებს, რომ ზოგიერთი მათგანის ზედაპირი სადა და გლუვია, ან ძუნწად დამუშავებული ღრმადჩაკვეთილი, შორიშორს განლაგებული სახეებისა და წრეების რიტმული ნახატი.

ეს ორნამენტები, ამიტომაც, მსგავსად ფიგურული გამოსახულებებისა, უფრო მეტად X საუკუნისას ჰგავს (მაგ., ვაკი-ჯვარის კანკელის ფრაგმენტები)²³, რაც განსხვავდება როგორც გარდამავალი ხანის გრაფიკულად ნაკაწრი, ხშირად დაუდევარი ნახატისაგან (მაგ., გველდესის კანკელი)²⁴, ისე XI საუკუნის კანკელების (მაგ., ხოვლე, საფარა, შიომღვიმე, ურთხვი და სხვ.) რთული და მრავალსახიანი, დახვეწილი და დაწვრილმანებული, ფილის ზედაპირზე მაქმანივით დაფენილი ჩუქურთმებისაგან²⁵.

ამგვარად, ფიგურულ და ორნამენტულ გამოსახულებათა ფორმების სიმარტივეთა და ლაკონიურობით, სისადავეთა და მონუმენტურობით თუ სხვა სტილური და იკონოგრაფიული ნიშნებით, ჩრდილის კანკელის რელიეფები უფრო X საუკუნის II ნახევრის ან X-XI საუკუნეების მიჯნის ნიმუშებს უახლოვდება. X საუკუნის პალეოგრაფიასთან ასევე იჩენს მსგავსებას მსხვილი, მკაფიო, მრგლოვანი ასომთავრული გრაფემებით შესრულებული ჩრდილის კანკელის წმ. სიმეონ ანტიოქიელის წარწერაც.

ცნობილი მოტივების გამოყენების მიუხედავად, ჩრდილის კანკელის ოსტატი, ამ ფრაგმენტების მხატვრული გაფორმების იმგვარ გადაწყვეტას გვთავაზობს, რასაც პირდაპირი ანალოგიები არ მოეპოვება. უპირველესად აქ კუბებზე გამოკვეთილი ფიგურული გამოსახულებები იგულისხმება. აქამდე ცნობილი მასალის მიხედვით, კანკელის კუბები მხოლოდ ორნამენტული კვეთით იყო დამშვენებული.

ჩრდილის კანკელის დეტალებზე წარმოდგენილი განსხვავებული სახეები საერთო ხასიათის, ერთიან მხატვრულ-დეკორატიულ სისტემაში იწერება. თუმცა, როგორც ითქვა, ამ დეტალების რელიეფების კვეთის ხასიათსა და ორნამენტულ სახეთა შერჩევაში ერთგვარი სხვაობა შეინიშნება – კერძოდ, მესვეტეთა და თაღოვან მოტივებიანი კუბების გამოსახულებანი

23 P. Шмерлинг, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тб. 1962, გვ. 101-103, ტაბ.25.

24 იქვე, ტაბ.4-7.

25 იქვე, ტაბ. 30-32, 34-38, 42,45,47,49, 50-53.

თითქოს უფრო რბილად და მომრგვალებულადაა გამოყვანილი, ჭარბობს “კოპების” მოტივი, ხოლო, კუბების მეორე წყვილის რელიეფები (მთელი ტანით წარმოდგენილი ბერებისა და დიდი წრეების გამოსახულებებით) შედარებით ხისტად არის დამუშავებული. მათ ზედაპირზე ხშირია ჩატრილ-ჩაბურღული წრეებისა და წერტილებისგან შედგენილი მოტივები, რომლებიც აძლიერებენ დეკორატიულობის შთაბეჭდილებას. ამდენად, შესაძლოა, რომ ეს რელიეფები განსხვავებული ხელწერის მქონე ორი ოსტატის მიერ იყოს გამოკვეთილი.

შემორჩენილი ფრაგმენტებიდანაც ჩანს, რომ ჩრდილის კანკელის დეკორატიული გაფორმება გააზრებულია როგორც ერთიანი მხატვრულ-შინაარსობრივი სისტემა, სადაც ხატისებრ გადაწყვეტილ წმინდა ბერების ფიგურულ გამოსახულებებს მნიშვნელოვანი როლი უნდა ჰქონოდათ. სავარაუდოდ, კანკელის საერთო სტრუქტურაში, ისინი მთავარ აზრობრივ აქცენტებს წარმოადგენდნენ. ამ გამოსახულებებით იქმნება შინაარსობრივად შეკრული ერთიანი პროგრამა, რომლის მთავარ იდეასაც ქრისტიანული მსახურება წარმოადგენს.

დასასრულ, ის კითხვაც ისმის, თუ, თავდაპირველად, სად უნდა ყოფილიყო განლაგებული ეს კუბები? და რა ადგილი ეკავათ მათ კანკელის საერთო სტრუქტურაში?

ამგვარი, ძირითადად ორნამენტული კვეთით გაფორმებული კუბები, უმეტესად კანკელის სვეტების ბაზისებს წარმოადგენენ (მაგ., სპეთის, სავანეს, პატარა ონის, შუამთის და სხვა კანკელები)²⁶, თუმცა ასეთი კვადრები ზოგჯერ სვეტების თავზეც არის მოთავსებული და მათ თაღები ებჯინება (მაგ., ლიხნეს თაბაშირის კანკელი, შიომღვიმის კანკელი და სხვ.)²⁷. ადრეულ კანკელებს ასეთი კუბები არ გააჩნიათ, მათ უფრო ვიწრო “ბალიშები” ან კაპიტელები აქვთ, სვეტები კი, ზოგჯერ, ფილებს შორის, ქვემოდანვე იწყება, (მაგ., ქსნის არმაზის, ფოთოღეთის, ხევის სიონის კანკელები X ს.)²⁸

როგორც აღინიშნა, ჩრდილის კანკელის კუბებიც თავდაპირველად სვეტების ზემოთ უნდა ყოფილიყო მოთავსებული. ამაზე მეტყველებს ის, რომ ამ კუბებს წრიულ ფორმაში გადასული რელიეფური ამონაზარდები სწორედ ქვედა მხარეზე აქვთ. მათ რომ სვეტების ბაზისთა ფუნქცია ჰქონოდათ და კანკელის ფილებს დაყრდნობოდნენ, ქვედა წახნაგის ზედაპირი სწორი ექნებოდათ. გარდა ამისა, ეს მოსაზრება ზოგიერთი კუბის რელიეფური გამოსახულების შინაარსობრივი მნიშვნელობითაც დასტურდება – მესვეტეთა გამოსახულებანი ლოგიკურად სვეტის თავზე უნდა ყოფილიყო და არა მის ქვეშ. ოშკის ტაძრის სამხრეთი გალერეის ბურჯის თავზე, ან უდაბნოს მთავარი ტაძრისა და სატრაპეზოს პილასტრების კაპიტელებზე წარმოდგენილი მესვეტეთა გამოსახულებათა დარად, ჩრდილის კანკელის შემქმნელმაც ოსტატურად გამოიყენა სვეტების რეალური არქიტექტურული ფორმა, ორგანულად დაუკავშირა მას ვერტიკალური ხასიათის კომპოზიცია და კანკელის სვეტების თავზე

26 P. Шмерлинг, Алтарные преграды в Грузии, ქართული ხელოვნება 3, თბილისი, 1950, გვ. 172, ნახ. 16, 17.

27 იქვე, გვ. 155, 172, ნახ. 9, 16.

28 P. Шмерлинг, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тб. 1962, ტაბ. 9, 11, 23.



მოათავსა მესვეტეთა ქვის ხატები. სავარაუდოდ, აღსავლის კარის ღერო მხარეს მესვეტეთა ფიგურებიანი კვადრი უნდა ყოფილიყო, მეორე მხარეს – ასკეტ ბერთა მეორე წყვილის გამოსახულებიანი, ხოლო მათ ორსავე მხარეს – ორნამენტული კვადრები, ნავისკენ ჯვრების გამოსახულებიანი გვერდებით მიმართული. ეკლესიის ძირითადი სივრცისკენ, მრევლისკენ იქნებოდა მიმართული, ალბათ, წმინდანთა გამოსახულებიანი მხარეები, ხოლო მათ მოპირდაპირე გვერდებზე გამოკვეთილი წმინდა მამების ფიგურები საკურთხეველში აღმოჩნდებოდნენ. მსხვილი და ცილინდრული ორნამენტული დეტალები კი შესაძლებელია ამ სვეტების ბაზისებს წარმოადგენდნენ (იხ. სავარაუდო აღდგენა – ნახ. 12).

როგორც შემორჩენილი მასალიდან ჩანს, ქართულ ქვის კანკელებზე ძირითადი იდეურ-მხატვრული აქცენტი მის ქვედა ნაწილშია თავმოყრილი, როგორც ზედაზნის, შიომღვიმის, საფარის, ხოვლეს, ურთხვის და სხვა კანკელთა ფილებზე გამოკვეთილი სფუჟეტური კომპოზიციები. თუმცა, ამ დასახელებულ კანკელთა ფრაგმენტულობის გამო, დაზუსტებით არ ვიცით თუ რა იქნებოდა გამოსახული სვეტისთავებსა და არქიტრავზე (ამ უკანასკნელზე ტრადიციულად ხატები იდგმებოდა). ამასთან, ქსნის არმაზისა (IX ს.) და სხვა ფერწერულ კანკელებზე სწორედ ზედა ნაწილშია აზრობრივად მნიშვნელოვანი გამოსახულებები.

აქედან გამომდინარე, ჩრდილის კანკელის ფიგურულგამოსახულებიანი კუბების სვეტების თავზე განლაგება ეჭვს არ უნდა იწვევდეს. მის აწ არარსებულ ფილებზეც მნიშვნელოვანი სფუჟეტური სცენებია საგულვეტელი. არსებული დეტალების ზომების მიხედვით, სავარაუდოდ აღდგენილი კანკელის მასშტაბი, ასევე სავარაუდო დათარიღებასთან ერთად, კიდევ ერთხელ გამორიცხავს მის არსებულ ეკლესიისადმი მიკუთვნებას. ის უდაოდ საკმაოდ დიდი ზომის ეკლესიას ეკუთვნოდა, რომელიც შესაძლოა ახლანდელი ეკლესიის ადგილას, ან მის მახლობლად ყოფილიყო.

ამრიგად, ჩრდილის კანკელის ფრაგმენტების სახით X-XI საუკუნეების ქართულ კანკელთა მდიდარ მემკვიდრეობას მიემატა კიდევ ერთი ორიგინალური ნიმუში, რომლის დანარჩენ ნაწილებსაც სავარაუდოდ კვლავ მიწა ინახავს. ამიტომაც მიმაჩნია სოფელ ჩრდილის შილდაყის წმინდა გიორგის ეკლესიის მიმდებარე ტერიტორიის არქეოლოგიური დამუშავება, რის შედეგადაც მოსალოდნელია ამ კანკელის სხვა ფრაგმენტების აღმოჩენა, რომლებიც მოგვცემენ საშუალებას უფრო ნათლად წარმოვიდგინოთ მისი სტრუქტურისა და რელიეფურ გამოსახულებათა სრული სურათი.

Tamar Khundadze

Chancel-barrier Fragments of Chrdili Church of St. George

Chancel-barrier fragments were discovered in the ruins of the so called Shildaki church of St. George (presumably, Late Middle Ages) in the village Chrdili (Imereti, western Georgia, Kharagauli district); these fragments comprised 4 columns and a half of the fifth column of the local yellowish-white stone (height – 91-92 cm., diameter – 24 cm.), 5 circular details (diameter – 28 cm.), 5 cubic details adorned with varied ornamental motifs and reliefs on four sides (26-27 x 22-23 cm., height – 29-30 cm.) – capitals of the chancel-barrier columns; they seem to belong to some other, destroyed church. Cube facets bear images inscribed in the ornament and framed with a shaft or a plain band; namely: St. Stylites and animals – on one facet; ascetic monks – on the other; crosses (one of them is damaged) – on the rest two facets. St. Simeon Stylite of Antioch, standing frontally and clad as a priest, is depicted on one facet of the first cube; on the capital the church is shown; to the right, a leaf motif is seen. Second St. Stylite – presumably, St. Simeon of Aleppo – is depicted on the opposite facet. The third facet bears plant ornament and the fourth – four animals (an ox, a lion and 2 fantastic creatures above them). Co-existence of St. Stylites and the animals (similar to the case of Oshki west facade) might be indicative of St. Simeon Stylite's combat with the demons. On the second cube, two facets are given to the images of Orans Monks. Third facet bears decorative motifs (fourth is completely deteriorated). On the third cube, Calvary Crosses flanked with two leaves are placed on two facets and interlacing motifs – on the other two facets. On the fourth cube, two facets are occupied by Calvary Crosses set in the arch and flanked with two stems, other two – arches.

Figures and ornaments of the Chrdili chancel-barrier are bulgy, distinctly outlined, complete in itself. The form – although somewhat flattened – is shaped by differentiated volumes (however, the figures of the Stylites are more rounded and soft, while those of the praying monks are more angular and inflexible, the surface is more decoratively treated). All these, combined with certain blockishness, and an effort to indicated space through architecture (although, not so advanced, as in Shiomgville and Sapara chancel-barriers) is indicative of the late 10th-early 11th cc. Representation of the figures on the capitals is also peculiar (the former are well fit to the column verticals); they form conceptually homogeneous image of the Christian ideal of life. Original are the arches and lock-like motifs. If excavations are held on the land plot in immediate environs of the church, chancel-barrier panels might also be discovered, which will make it possible to draw a complete idea on this remarkable chancel-barrier.



სურ.1. ჩრდილის წმ. გიორგის ეკლესია. კანკელი



სურ.2. ჩრდილის წმ. გიორგის ეკლესია. კანკელის დეტალები



სურ.3. ჩრდილის წმ. გიორგის ეკლესია. კანკელის კუბის წახნაგი სიმეონ მესვეტის გამოსახულებით



სურ.4. ჩრდილის წმ. გიორგის ეკლესია. სიმეონ მესვეტე. დეტალი



სურ.5. ჩრდილის წმ. გიორგის ეკლესია. იგივე კუბის წახნაგი. მეორე მხრეზე



სურ.6. ჩრდილის წმ. გიორგის ეკლესია. იგივე კუბი ცხოველთა გამოსახულებით



სურ.7. ჩრდილის წმ. გიორგის ეკლესია. მეორე კუბი. წმ. ბერის გამოსახულებით



სურ.8. ჩრდილის წმ. გიორგის ეკლესია. მეორე კუბის გვერდითი წახნაგი ორან-ტის ფიგურით



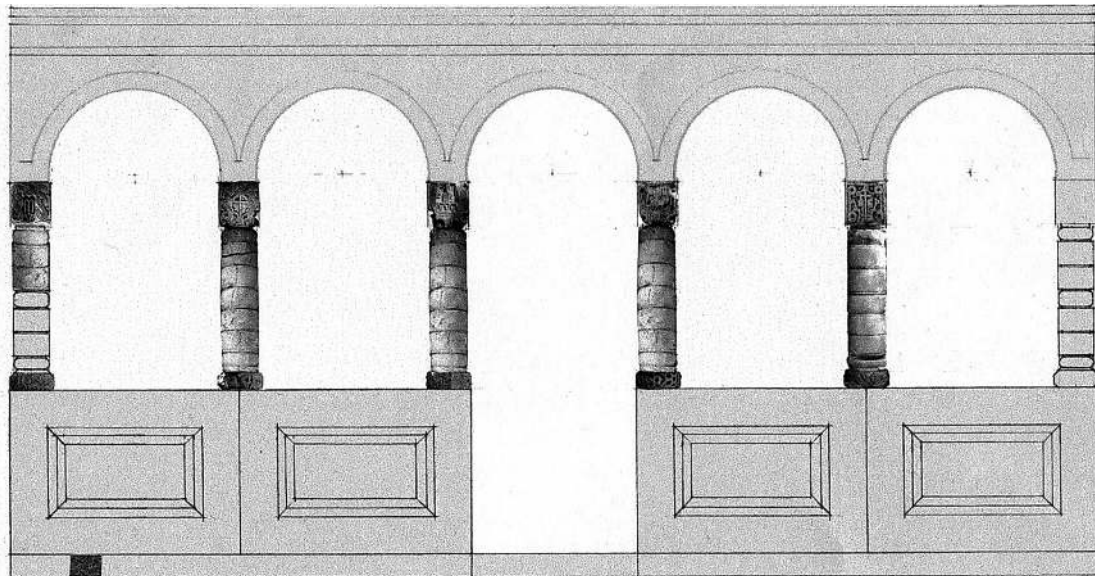
სურ.9. ჩრდილის წმ. გიორგის ეკლესია. მესამე კუბი



სურ.10. ჩრდილის წმ. გიორგის ეკლესია. მეოთხე კუბი



სურ.11. ჩრდილის წმ. გიორგის ეკლესია. მეოთხე კუბი



ნახ.1. ჩრდილის წმ. გიორგის ეკლესია. კანკელის სავარაუდო აღდგენა.
რესტავრატორი რ.გურამიშვილი

გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

ბერთუბნის მონასტრის მოხატულობანი¹

გარეჯის მრავალმთის ნამონასტრალთა შორის მხატვრულ-ისტორიულად ერთი გამორჩეულთაგანი „ბერთუბნად“ წოდებული სავანეა. განსაკუთრებით მისი მთავარი ტაძრისა და სატრაპეხოს „თამარის ხანის“ მხატვრობა. თუმცა ამ კომპლექსმა უფრო ადრეული ხანის საეკლესიო ფერწერის ნაწარმოებიც შემოგვინახა.

მონასტრის მთავარი ტაძრისაგან მოშორებით, მომლოცველთა მინაწერებში სამარტვილედ წოდებულ ქვაბში შემოინახა მოხატულობა, რომელიც დღესაც ანცვიფრებს მნახველს ზემოქმედების უდიდესი ძალით.

ამჟამად მხოლოდ ფრაგმენტებად შემორჩენილი მოხატულობა (სურ.1) ჩრდილოეთი კედლის მთელს არესა და აღმოსავლეთ კედელზე გამოკაფულ სალოცავ ნიშს ამკობდა და თავისი შინაარსით დასაკრძალავთა მორთულობას უკავშირდებოდა.

ჩრდილოეთი კედლის ორივე ბოლოში, საძვალე-ლუსკუმის თავზე, თეთრ ფონზე ცის ლურჯი სეგმენტებია გამოსახული, საიდანაც მოწამეთა ოქროსფერი, წითელი ნახატით მოსაზღვრული ოთხ-ოთხი ჯვართმპყრობელი ხელია გამოწვდილი. სიმბოლურ გამოსახულებათა ზევით, თეთრ ფონზე წარმოდგენილი წითელი ნახატით შესრულებული გამოსახულების ფრაგმენტი აქ, სავარაუდოდ, განმზადებულ საყდარზე უნდა მიგვანიშნებდეს. ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობას ასრულებს დასავლეთ მხარეს საკუთარ მოწარჩობაში მოქცეული, თეთრ ფონზე წარმოდგენილი წითელი ჯვარი, როგორც ნიშანი უფლის მსხვერპლისა.

ეს სიმბოლური გამოსახულებები (სიმბოლურია ფერიც: წითელი – მოწამებრივად დაღვრილი სისხლი, თეთრი – ღვთიური ნათელი, ლურჯ-ცისფერი – სამოთხეში წმინდანთა მყოფობის ნიშანი) სათავსის ფუნქციასაც გამოკვეთს – წმინდა მოწამეთა მოხსენიება და ღოცვა მათ სულთა ხსნისათვის განკითხვის დღის ჟამს.

გამოსახულებათა ექსპრესიულობა, ზემოქმედების უდიდესი სულიერი ძალა, გამომსახველობითი ფორმების ერთგვარი სიმარტივე მოხატულობის ადრეულ თარიღზე უნდა მიგვანიშნებდეს. სავარაუდოდ იგი IX საუკუნეს

¹ „საქართველოს სიძველენის“ ამ ნომრის მომზადებისას 14.XI.2009. გარდაიცვალა ჩვენი რედაქციის წევრი, ქ-ნი ანელი ვოლსკაია. მაგრამ თუგინდ მიწიერ თვალთათვის ვერ სახილველნი, აზრთა საუფლოდან, იქედან მაინც ხომ, ადამიანები არსად მიდიან. და ნიშნად ამისა ვაქვეყნებთ ქ-ნი ანელის ერთ ბოლო ნაშრომთაგანს, „დავითგარეჯის მონასტრების“ მეორე გამოშვებისთვის დაწერილსა და ამ წიგნში შემოკლებულად და შესულს. ვფიქრობთ, აქ კიდევ უკეთ ჩანს, მრავალი წლის ფიქრის შემდგომ, საბოლოოდ თუ როგორ წარმოუდგა მკვლევარს „გარეჯული სკოლის“ შესანიშნავი ქმნილებანი (გამომც.).

ბერთუბნის მოხატულობათა შესახებ იხ. ა. ვოლსკაიას შემდეგი ნაშრომები: **Росписи средневековых трапезных Грузии, Тб., 1974, ст. 98-146; Гареджийская живописная школа. Росписи Берту-бани, Средневековое искусство, Русь - Грузия, М., 1978, ст. 92-106; Росписи пещерных монастырей Давид-Гареджи, კრებულში – გარეჯი, თბ., 1988, გვ.130-163**

განეკუთვნება.

როგორც ჩანს, სამარტვილეს მონასტრის ცხოვრებაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. მისი მოხატვა-გამშვენება საუკუნეთა შემდეგაც არ შეწყვეტილა. სავარაუდოდ XI საუკუნეში, აღმოსავლეთი კედლის სალოცავ ნიშში ოდიგიტრიის ტიპის ჩვილადი ღმრთისმშობლის წელსზემოთა ხატი, ხოლო მის ორთავ მხარეს გოლგოთის განედლებული ჯვრები წარმოადგინეს. მოგვიანოდ კი, დაახლოებით XIII-XIV საუკუნეებში არსებული გამოსახულებები მცენარეული ორმნამენტისაგან შედგენილ არშიაში მოაქციეს.

ეს მოხატულობა გარეჯის მონასტრებში იმხანად ადგილობრივ მოწამეთა კულტის ჩამოყალიბებას მიგვანიშნებს. ის რაც ბერთუბანში სიმბოლოებად გამოსახეს, მოგვიანოდ, უკვე ხილულ ხატებად, უდაბნოს მონასტრის მოწამეთას ეკლესია-სამარტვილეში წარმოჩინდა, სადაც ჩრდილოეთ კედელთან მდებარე საძვალე-ლუსკუმის თავზე გარეჯელმა ოსტატებმა ბერთა მოწყვედნის სცენა წარმოადგინეს.

ბერთუბნის სამარტვილეს მოხატულობას პირდაპირი ანალოგები არ მოეპოვება, იგი მთლიანად ნიჭიერი გარეჯელი ბერი-მხატვრის შემოქმედების ნაყოფია.

ბერთუბნის საკრებულო ტაძრისა და სატრაპეზოს მოხატულობები თუმცა სხვადასხვა მხატვრის ნაღვაწია, უდაოდ ერთიან ანსამბლად იყო ჩაფიქრებული.

ტაძრის მოხატულობა ქართული კედლის მხატვრობის ბრწყინვალე ნიმუშია და ისტორიულადაც დიდად არის ღირებული. აქ თამარ მეფის პორტრეტა შორის უკანასკნელია გამოსახული – თამარ მეფე და ძე მისი მეფე გიორგი ღაშა.

დიდი ზომის დარბაზული ტაძარი ღმრთისმშობლის სახელობისაა და მოხატულობაც იმ გამოსახულებებს წარმოგვიდგენს, რომელიც სრულად წარმოაჩენს დედაღვთისას ხატს და უფლის განკაცების დოგმას გამოსატავს.

ტაძრის საკურთხეველის კონქში (სურ.2,3), როგორც ნიშანი უფლის განკაცებისა, მთავარანგელოზთა შორის საყდარზე დაბრძანებული ჩვილადი ღმრთისმშობლის დიდებული გამოსახულებაა წარმოდგენილი. უზარმაზარი ზომის, მონუმენტური ფიგურა თავისი მსხვილი ფორმებით, სამოსის მუდერი, ღრმა ლურჯი და ღვინისფერი შეფერილობით, თავისუფლად დაწერილი დრაპირების რიტმული წყობით უმაღლესი იპყრობს მაყურებლის მხერას და მთელს მოხატულობაში დედაღვთისას უმთავრეს მნიშვნელობას მიანიშნებს.

სცენის ფონის, ნიადაგისა და შარავანდთა თვალისმომჭრელი სითეთრე, საყდრის გარშემო ამოზრდილი თეთრი ბუჩქები ცისფერი და წითელი ყვავილებით სამოთხის წიაღს გამოსატავს და განკაცების ზეჟამიერ, კოსმიურ მნიშვნელობას უსვამს ხაზს. განკაცებული უფლის მსხვერპლის თავყანისცემის ლიტურგიას ადავლენენ აქვე კედელზე გამოსახული ეკლესიის მამებიც. მათ დაგრძელებულ ფიგურათა მოძრაობის მშვიდი რიტმი საკონქო სცენის სადღესასწაულო სიდიადეს ეხმიანება.

საკურთხეველში წარმოდგენილ მაცხოვრის განკაცებისა და

მსხვერპლის თემას სატრიუმფო თაღის უფლის განმადიდებელი წარწერა აგვირგვინებს – „მზისა აღმოსავალითგან ვიდრე დასავალადმდე ქებულ არს სახელი უფლისა“ (ფსალმუნი 112,3).

კამარაზე, თეთრი ვარსკვლავებით მოფენილ ღურჯ ცაზე, უფლის ტრიუმფის ნიშნად, მრავალფერადი ძვირფასი ქვებით შემკული თეთრი ჯვარია გამოსახული უზარმაზარ თეთრ მედალიონში (სურ.4). მას სამი ანგელოზი აამაღლებს. ანგელოზთა ბუნებრივი, ექსპრესიით აღსავსე მოძრაობები, ფიგურათა ერთიანი მოხაზულობის გარეთ გამოსული ფრთებისა და სამოსის გაფრიალებული ნაკეცების ხაზთა რიტმული დინება ჯვრის მტვირთველი უზარმაზარი ფიგურების მძლავრი ფრენის შთაბეჭდილებას ქმნის. ამ ფიგურათა ბოლოქარი ენერგია, მოძრაობის დინამიურობა საკურთხევლის გამოსახულებათა დიდებულულ სიმშვიდეს უპირისპირდება.

კონქისა და კამარის ხატებებში დავანებული კოსმიური ხსენისა და განკაცების იდეას ჰარმონიულად ეთანხმება კედლების ზედა რეგისტრში გაშლილი, იაკობის პირველსახარებაში მოთხრობილი, ღმრთისმშობლის ცხოვრების ამბავი. იგი ჩრდილოეთ მხარეს მარიამის მშობლების, იოაკიმესა და ანას ისტორიით იწყება, საათის ისრის საწინააღმდეგო მიმართულებით ვითარდება, მოიცავს მთელს ტაძარს და სამხრეთ კედელზე სახარებისეული ხარებითა და შობით სრულდება.

წითელ მოჩარჩოებაში მოქცეული ღმრთისმშობლის ცხოვრების ათი ეპიზოდი დასრულებულ ფერწერულ „სურათებად“ აღიქმება (სურ.5), თუმცა ერთობა მონუმენტურ ფიგურათა სცენიდან სცენაში გარდამავალი მოძრაობის, ქესტებისა თუ ხაზობრივი რიტმის წყალობითაა მიღწეული. თუმცა უმთავრესი მაინც სახეთა ემოციური გამომსახველობაა, სახეებისა, რომლებზედაც ძალზე ცოცხლად და ცხოვრებისეულად წუხილი, მოლოდინი, ვედრება, ხანაც კი სიხარულია აღბეჭდილი.

სცენათა ემოციურ წყობაში პეიზაჟის ელემენტებიც მონაწილეობს. ნიადაგისა და გორაკთა თეთრი შეფერილობა, ბროწეულით დახუნძლული ხეები მოქმედებას თითქოსდა ედემის ბაღში უჩენს ადგილს. მარიამის ცხოვრების მთელი ციკლი კი, რომელიც კვლავ კონქის ღმრთისმშობლის ხატებასთან ჰპოვებს დაგვირგვინებას, მარიამს – არამიწიერი დედობის სიმბოლოს, დედაღვთისად (Theotokos) წარმოადგენს.

მოხატულებაში საერთო განწყობის შექმნას ყველა მხატვრული ხერხი ემსახურება. ოსტატი შესანიშნავად გრძნობს ნახატის გამომსახველობით შესაძლებლობასაც – სხეულის მოცულობითი ფორმების გადმოცემისას ის სქელი და მოუხეშოა, გაფრიალებულ სამოსთა გამოსახვისას კი მსუბუქი და დეკორატიული – და ფერის ზემოქმედების სიძლიერესაც. მან შექმნა მანათობელი, გაბრწყინებული მხატვრობა, რომელიც უდიდესი სიძლიერით ზემოქმედებს მნახველზე თავისი შუქმნათობითა და სულიერი სიწმინდით.

ბერთუბნის მოხატულობის ღრმა, დახვეწილი ემოციურობა, შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების შინაგანი განვითარების კანონზომიერი გაგრძელებაა. თუმცა ამნიშნით იგი უფრო ორგანულად გარეჯის ადგილობრივ სამხატვრო სკოლას უკავშირდება, რომელიც ადრიდანვე ხატობრივ-ემოციური გამომსახველობის უდიდესი ძალის მქონე მოხატულობების

შექმნაზე იყო ორიენტირებული. ბერთუბნის მოხატულობაში გამოვლენილი ადამიანურ გრძნობათა ემოციური გამომსახველობის სიძლიერე ნათლად მოწმობს, რომ XIII საუკუნის დასაწყისში ქართული მხატვრობა მჭიდროდ მიუახლოვდა იმ პრობლემებს, რომელმაც მოგვიანოდ, დუჩენტოს ხანის იტალიურ ფერწერაში ჰპოვა ასახვა.

მოხატულობის საერთო ქარგას დასავლეთ და სამხრეთ კედელთა ქვედა რეგისტრში წარმოდგენილ წმინდანთა გამოსახულებებიც ეხმიანება. აქ წმ. მეომრებიც არიან, წმ. მამებიც. მათ შორის ღმრთისმშობლის ცხოვრების ერთ-ერთი რედაქციის შემქმნელი, VII საუკუნის ღვთისმეტყველი წმ. მაქსიმე აღმსარებელი, რომლის ნაშრომი შესაძლოა საფუძვლად დაედო კიდევ მოხატულობაში წარმოდგენილ ღმრთისმშობლის ცხოვრებას. აქ საქართველოს განმანათლებელი წმ. ნინოც არის გამოსახული. კონქის ღმრთისმშობლის წინაშე პირისპირ წარმდგარი წმ. დედა თითქოს სიმბოლურად იბარებს დედაღვთისასგან მის წილხვედრ ქვეყანას.

ქვედა რეგისტრის გამოსახულებათა შორის ყველაზე ძლიერად მაინც თამარ მეფის დიდების თემა უდერს. ჩრდილოეთი კედლის მთელი ქვედა არე მხოლოდ ჩვილადი ღმრთისმშობლის წინაშე ვედრებით წარმდგარ თამარ მეფისა და ლაშა გიორგის მონუმენტურ ფიგურებს ეთმობა. მეფეთა უზარმაზარი თეთრი შარავანდები, გამოსახულებათა სრულიად მოურთავი, სადა ფონის აბსოლუტური სითეთრე მეფეებსაც იმ ზეციურ სამოთხეში აქცევს, რომელშიაც ღმრთისმშობელს დაუსადგურებია. მთელი მოხატულობა თითქოსდა განადიდებს თამარს, ღმრთისმშობელს უტოლებს მას და სამოთხეში დედაღვთისას გვერდით უმკვიდრებს ადგილს.

საეკლესიო მხატვრობაში, თამარის, თუნდაც ღვთისაგან ცხებული ხელმწიფის, ესოდენ უჩვეულო განდიდება საფიქრალს ხდის, რომ მოხატულობა უკვე თამარის გარდაცვალების (1212-1213წწ.) შემდეგ, ლაშა გიორგის დაკვეთით შესრულდა მისი გვირგვინოსანი დედის უკვდავსაყოფად. მართლაც, ლაშას მეფობისას მომხდურთა გამოჩენა თუ გახდებოდა მიზეზი ბერთუბნის დიდებული ტაძრის მოხატულობის დაუსრულებლობისა. დასავლეთ კარიბჭეში გამოსახული განკითხვის დღის უზარმაზარი სცენა დღეს მხოლოდ მოსამზადებელი ნახატის სახითაა შემორჩენილი.

ბერთუბნის საკრებულო ტაძრის მოხატულობის სიღრმისეული გააზრება, მისი მკაფიო აგებულება, რომელიც აღქმის სიცხადესა და თანმიმდევრულობას განსაზღვრავს, მძლავრი ემოციური გამომსახველობა თუ სიმბოლოებით აღსავსე ფერადოვანი გადაწყვეტა მხატვრობის გასაოცარ მთლიანობას წარმოაჩენს. სწორედ სრულყოფილებამდე დაყვანილ მოხატულობის იდეურ და მხატვრულ მთლიანობაში ვლინდება ბერთუბნელი ოსტატის “ინდივიდუალობა”, მისი დიდი შემოქმედებითი ძალა. იგი თავისი დროის ერთ-ერთი უდიდესი მხატვარია.

მთავარი ტაძრის ოსტატისაგან განსხვავებული მხატვრული თვისებებით გამოირჩევა სატრაპეზოს ნიჭიერი, დიდი შემოქმედებითი ენერგიით დაჯილდოვებული მხატვარი (სურ.6).

სატრაპეზო ოთკუთხა მოყვანილობის, ბრტყელჭერიანი, ხალვათი სივრცის მქონე დარბაზია. არქიტექტურულ ფორმათა ლაკონიზმი აქ ფერწერული დეკორითაა გამდიდრებული.



მოხატულობა დარბაზის მთელ სივრცეს მოიცავს. ერთ რეგისტრად გაშლილი სცენები ფრიზულად, გამყოფთა გარეშე მისდევს ერთმანეთს და ხაზს უსვამს სამხრეთ ჩრდილოეთი მიმართულებით, წინამძღვრის ნიშისაკენ გრძივად გაშლილი, ერთადერთი ქვის მაგიდის გარშემო თავმოყრილი სივრცის მთლიანობას.

მოხატულობის პროგრამა სათავსის დანიშნულებას ეპასუხება. მთავარ აზრობრივ აქცენტად წინამძღვრის ნიშის ზევით გამოსახული პურის გამრავლების სასწაულის მრავალფიგურინი სცენა იკითხება. სვეტებით გაფორმებული ნიში საკურთხეველს არის მიმსგავსებული. მის კონქში უფლის განკაცებამდელი ხატია გამოსახული – წითელმარავანდმოსილი ქრისტე ევმანუელი სამოთხის წიადში. ტაძრის მოხატულობის კვალად, აქაც თეთრი ფონია, წითელი და ცისფერი ყვავილებით აყვავებული ბუჩქების შტოებზე კი სამოთხის ჩიტებია გამოსახული.

ჭერზე მედალიონში მოქცეული, ძვირფასი ქვებით მოჭედილი უზარმაზარი თეთრი ჯვარია წარმოდგენილი. პურის გამრავლების სცენისაკენ დამხრობილი, იგი უფლის ხატთან ერთად უმაღლეს იქცევს დარბაზში შემსვლელის ყურადღებას და ხაზს უსვამს სატრაპეზოს სივრცის სწორედ ამ ნაწილის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას.

დასავლეთი კედლის ფართო მონაკვეთზე განთავსებული, სადღესასწაულოდ გადაწყვეტილი სცენა – ქორწილი გალილეას კანაში, ბერების მიწიერ ტრაპეზს ეხმიანება. ამავე კედელზეა გამოსახული ქრისტესა და სამარიტელი ქალის შეხვედრა.

აზრობრივად დაკავშირებული სამებისა და საიდუმლო სერობის სცენები ერთმანეთის მეზობლად განთავსდნენ. ერთი ჩრდილოეთ კედელზეა, მეორე კი მის გვერდით, აღმოსავლეთისაზე. ამავე მხარეს არის ტრადიციისამებრ მოწყობილი ქვის ტრაპეზიანი, ვედრების კომპოზიციით შემკული სალოცავი აფსიდი (ეს შუა საუკუნეების ქართულ სატრაპეზოთა დამახასიათებელი ნიშანია). აფსიდის გარშემო მცველებად მთავარანგელოზთა მიქაელისა და გაბრიელის მონუმენტური ფიგურებია წარმოდგენილი. დამცველობითი ფუნქცია განსაკუთრებულად მიქაელის გამოსახულებაში იგრძნობა. მას მახვილი, თითქოსდა მტერთან გასამკლავებლად აქვს ზეაღმართული.

საკურთხეველის გვერდით, წმ. დავით გარეჯელია. იგი უფლის წინაშე გარეჯის მონასტრებისა და ბერთათვისის მავედრებლად, ორანტის პოზაშია გამოსახული.

სცენათა რიგს ასრულებს წმ. ლუკიანეს მიერ ირმების წველის სცენა. სატრაპეზოს კარისკენ მიმართული, იგი ტრაპეზის შემდეგ ბერებს თითქოსადა გასასვლელისაკენ, ღმრთისაგან შექმნილი ბუნებისაკენ მიაცილებდა, იქითკენ სადაც საძმო თავის ყოველდღიურ საქმიანობას ეწეოდა.

სატრაპეზოს მხატვრის, როგორც დეკორატორის თავისებურება, განსაკუთრებულად წარმოჩინდა სცენების ფრიზულ განლაგებაში. მათი თანმიმდევრული მონაცვლეობის ტალღოვანი „ხაზი“, სცენათა შიგნით დეტალების ნახატის ჰარმონიული შეთანხმება კიდევ უფრო აძლიერებს უწყვეტი ხაზობრივი რიტმის შთაბეჭდილებას. სცენათა მთლიანობა, მათი ჰარმონიული კავშირი ძლიერდება იმითაც, რომ გამოსახულებები



ერთმანეთისგან გამიჯნული არ არის. თუმცა იმავედროულად, მოხატულ ტბის ნებისმიერი ნაწილი მკაფიო და გამომსახველია.

ხაზობრივი რიტმით განსაკუთრებულად გაჯერებულია პურის გამრავლების სასწაულის სცენა, რომელშიაც მოძრაობის მრავალი განსხვავებული მოტივია წარმოდგენილი. ხატობრივ-ემოციურად არის ნაგრძნობი სასწაულის მოლოდინში შეჩერებული ხალხის რეაქცია, რომელიც განსხვავებულად ვლინდება მათ სახეებში, პოზებში.

ძლიერი გამომსახველობით გამოირჩევა ირმების წველის სცენაც. ცხოველთა ერთმანეთში თითქოს შეწნული მოძრაობა, მათ მოხდენილად გაზნექილ სხეულთა ტალღოვანი ნახატი ნარნარ რიტმს ქმნის. სახასიათოა, რომ წმ. ლუკიანე აქ შარავანდის გარეშეა გამოსახული. მისი ბუნებრივი პოზა, ცხოველთა სწორი მოძრაობები, ფიგურებთან შერწყმული ფართო პეიზაჟური ფონი ამ სცენას გარკვეულ ყოფითობასა და უანრულობას სძენს.

სატრაპეზოს მხატვარი დახვეწილი კოლორისტიცაა. მისი პალიტრა ალზე მრავალფეროვანია – ღია ცისფერი, მოწითალო ყავისფერი, ღია მწვანე, განსხვავებული ტონალობის ლურჯი, გამჭვივრვალე მოვერცხლისფრო რუხი. მოხატულობაში ამ ფერთა რიტმული განთავსებით მხატვარი მათ განსხვავებულ ქდერადობას და ძლიერ დეკორატიულ ეფექტს აღწევს.

დეკორატიულობისა და კაზიმულობის განსაკუთრებული შთაბეჭდილებას პეიზაჟური ელემენტების – მშვენიერი ხეები, ბუჩქები, პალმები – ოსტატური შესრულებაც ახდენს და მრავალგვარი ორნამენტული მოტივიც. გამორჩეულია წინამძღვრის ნიშის აღმოსავლური ტიპის აბრეშუმის ძვირფას ქსოვილს მიმსგავსებული მორთულობა, რომლის სახეც მედალიონებში მოქცეული ფრთოსანი ღომებისა და მცენარეული მოტივებისაგან არის შედგენილი.

ფერის სილამაზე, თხელი, დახვეწილი ნახატის მოძრაობის მშვენიერება, ხაზისა და ფერის შეთანხმებული ქდერადობა მოხატულობის ესთეტიკური ზემოქმედების სიძლიერეს განსაზღვრავს.

მსოფლიურობის ის მსუბუქი ელფერი, რომელიც მოხატულობას დაჰკრავს ცხადჰყოფს, რომ სატრაპეზოს მხატვარი სამეფო სასახლეოა, თუ სხვა საერო სათავსოა მორთულობას კარგად იცნობდა. სატრაპეზოს დარბაზი სწორედ ამგვარად, პარადულად, დეკორატიულობის დიდი გრძნობით არის გაფორმებული.

ბერთუბნის სატრაპეზო, შუა საუკუნეების იმავე დანიშნულების სათავსოა გაფორმების გამორჩეული ნიმუშია. თავისი „ინდივიდუალობით“ ის დიდად სხვაობს არა მარტო ქართული, არამედ ზოგადად შუა საუკუნეების სატრაპეზოთა გაფორმებისაგან. ეს მის შემქმნელს თამარის ხანის დიდ შემოქმედად ახასიათებს.

ტაძრისა და სატრაპეზოს მოხატულობები, რომელიც ცალკეულ ელემენტთა მხატვრულ გადაწყვეტაში დიდ მსგავსებას ავლენს, ნათლად მოწმობს, რომ ორივე მხატვარმა ერთობლივად მუშაობისას შეძლო მოხატულობათა ერთიანი, შესანიშნავი ანსამბლის შექმნა. საფიქრალია, რომ ტაძრის მომხატველი უფროსი თაობის ოსტეტი იყო, სატრაპეზოსი კი მისი ახალგაზრდა, ნიჭიერი მოწაფე. სწორედ ამ სიღრმისეულმა ურთიერთგაგებამ

განაპირობა მოხატულობათა შესრულების ერთიანი, მაღალი მხატვრული დონე. ბერტუბნის მოხატულობანი შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში ამგვარი თანამშრომლობის ერთადერთი, გამორჩეული მაგალითია.

სხვა მონასტერთაგან განსხვავებულია ბერტუბნის კერძო სათავსთა მორთვის ტრადიცია. XII-XIII საუკუნეთა მიჯნაზე აქ მოხატულობით შეიმკო წინამძღვრის სენაკად წოდებული ქვაბი, რომელიც, როგორც ჩანს, საცხოვრებლისა და სამლოცველოს ფუნქციას ითავსებდა.

ადმოსავლეთ კედელზე საგანგებოდ გამოკვეთილ სალოცავ ნიშში ბერტუბნელმა ოსტატმა გამოსახა დექსიოკრატუსას ტიპის ჩვილელი ღმრთისმშობლის ხატი, რომელიც თავისი მდებარეობითა თუ შესრულების ხასიათით ტაძართა საკონქო მოხატულობებთან ბადებს ასოციაციას.

დესიოკრატუსას იკონოგრაფიულ ტიპს უფლის განკაცებისა და ვნების იდეა უდევს საფუძვლად და ოსტატიც ყველა მხატვრული საშუალებით ეცადა სრულად წარმოეჩინა მისი ადამიანურ გრძნობებთან ესოდენ მიახლოებული ღრმა ემოციურობა.

ნიშის თაღოვან არეში თავისუფლად გაშლილი, უზარმაზარი შარავანდებით მოსილი ღმრთისმშობლისა და ყრმის მონუმენტური ფიგურები საკონქო ხატთათვის თანაზომიერი მნიშვნელოვანებისა და დიდებულების შთაბეჭდილებას ქმნიან. დედისა და ძის ერთობა ფიგურათა ერთმანეთისაკენ მიმართული მსუბუქი მოძრაობითა და ჟესტებითაა გამოხატული. წელს ზემოთ გამოსახულ ღმრთისმშობელს თავი ყრმისაკენ მსუბუქად დაუხრია, მის მარჯვენა ხელზე წარმოდგენილი, მაკურთხეველმარჯვენაადმართული ქრისტე დედისაკენ 3/4 შემობრუნებულა, მარცხენა ხელით კი მის მკერდს ეხება.

ხატის საერთო განწყობილება, ფიგურათა მოძრაობებისა თუ ჟესტების გამომსახველობა ნახატის ხასიათითაც არის წარმოჩენილი. იგი ხან ნარნარად და ელასტიურად უწყვეტ კონტურად შემოწერს ფორმებს, ხან კი მეტი დინამიურობით გამოირჩევა, ერთიანობაში კი ქმნის იმ მოუსვენარ რიტმს, რომელსაც განსაკუთრებული ემოციური მუხტი შემოაქვს გამოსახულებაში.

მოუხედავად იმისა, რომ „ბერტუბნის ღმრთისმშობელს“ პირდაპირი ანალოგები არ მოეძებნება, შესრულების მაღალი ოსტატობითა თუ შემოქმედებითი მიდგომით ის ორგანულად ეწერება მონასტრის მოხატულობათა საერთო ანსამბლში.

Aneli Volskaya
Bertubani Murals

In this article, one of the last works of the scholar, who had passed away on 14 November, 2009, she had finalised her decades-long research of the Bertubani murals.

Oldest mural decoration of Bertubani is preserved in a small cave, which is called samartvile (martirion) in old inscriptions. Its north wall bears images of hands holding crosses and outstretched from the segment of heaven; they are flanked by interweaved plant motifs. On the west wall, a red Cross is seen and, supposedly, Hetoimasia was depicted above it. On the east, half-figure of the Virgin Hodegetria, flanked by the flowering Crosses, is placed in the praying niche. These extremely peculiar symbolic images of the martyrdom and its glorification (likewise symbolic is the colour) are created by the 9th-14th cc. Gareji painters.

Murals in the katholikon and refectory are executed by two different craftsmen (presumably, a master and his disciple). The vault and conch represent concepts of the Cosmic Salvation (Cross on the starry sky, ascended by three Angels) and Incarnation (The Virgin and the Child and Amnos, beneath). The latter is further developed by the ten life scenes of the Virgin in the upper register of the walls. Expressive design, rhythmic motion uniting entire mural decoration, general colouristic arrangement, white background, which together with numerous plants is indicative of the Paradise (where the represented “events” take place), all fully manifest the Glorification of the Virgin and Incarnation dogma. Images of the Saints in the lower register (among them, St. Maximus the Confessor, whose treatise seems likely to form basis for the general concept of the murals, and St. Nino, depicted opposite the conch, as if “receiving” the land allotted to the Virgin) are in concert with the themes accentuated in the mural decoration. Most important are the portraits of the King Tamar and King George IV Lasha, who, standing in front of the Virgin, seem to be depicted in Her realm, Paradise, which also implies glorification of the King Tamar. This makes it possible to suppose that the murals were made after the death of Tamar.

One register of the scenes represented in the refectory (Multiplication of Loaves, Marriage at Cana, Christ and a Woman from Samaria, Hospitality of Abraham, Last Supper, St. David Garejeli and St. Lucian Milking the Deer) indicate the function of the structure, niche of the Abbot bears the image of Christ-Emmanuel, while the praying niche – Deesis, flanked by St. Archangels Michael and Gabriel. Murals distinguished by the refined design, uniting rhythm, colouristic diversity, marked by certain “secular” spirit, due to its aesthetic perfection and magnificence, were created by highly talented painter, who seemed likely to be well informed about the decoration of the palaces.

Murals dating to the turn of the 12th c. to the 13th c. adorn the interior of the so called “Abbot’s cell” – the praying niche bears the image of the Virgin Dexiocratussa; character of its design and movement reveal the essence of this iconographic type, concept of the Incarnation and Passion of the Lord, while, due to its monumentality, it is reminiscent of the images in the conches of the churches.



სურ.1. ბერთუბანი. სამარტვილეს მოხატულობა (ფოტო ბ. კუდავასი)



სურ.2. ბერთუბანი. მთავარი ტაძარი,
დმრთისმშობელი ყრმით (ფრაგმენტი)



სურ.3. ბერთუბანი. მთავარი ტაძარი,
მთავარანგელოზი (ფრაგმენტი)



სურ.4. ბერთუბანი. მთავარი ტაძარი,
ჯვრის ამადლება
(ფრაგმენტი)



სურ.5. ბერთუბანი. მთავარი ტაძარი, ხარება იოაკიმეს



სურ.6. ბერთუბანი. სატრაპეზო, საერთო ხედი



სამოჭალოს წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა¹

ქართლის ერთ-ერთი უმშვენიერესი ნაწილი მდინარე თემის ხეობა თავისი უმდიდრესი კულტურული მემკვიდრეობითაც გამოირჩევა. კასპს, რომ გაცდები, ახალქალაქისკენ მიმავალ გზაზე და თემის ხეობის მთელს გაყოლებაზე საითაც გაიხედავ მთებსა თუ ველებზე ძველი ციხეების ნანგრევებსა და ეკლესიებს დაინახავ. ქართლის სილამაზეს მისი მთაგორიანი რელიეფი, გაშლილი ველები და მათთან ორგანულად შეწყობილი არქიტექტურული ძეგლები განსაზღვრავს. თემის ხეობა მოულოდნელად ლამაზიც კია თბილისიდან მიმავალ სამანქანო გზასთან შედარებით. ხეობაში მოგზაურობისას ხშირად გახსენდება მხატვარ გურამ ქუთათელაძის ქართლის პეიზაჟები. კიდევ უფრო განცვიფრებს როგორი სიზუსტითა და ოსტატობით გადმოსცემს მხატვარი აქაური ბუნების ხასიათიას.

თემის ხეობა ძეგლების რაოდენობითაც გამოირჩევა და, რაც მთავარია, მათი მაღალი მხატვრულ-ისტორიული ღირებულებითაც. ამ რეგიონმა შემოინახა არქიტექტურის ბრწყინვალე მინუსები: სატაძრო და საფორტიფიკაციო ხუროთმოძღვრების ძეგლები, საერო არქიტექტურა – სასახლეები და საცხოვრებელი სახლები; საეკლესიო მხატვრობა; საერო მხატვრობის ნიმუშები (მაჩაბელთა სასახლე გარიყულაში); ეპიგრაფიკის ძეგლები; ჯერ კიდევ ძველი ქალაქის დაგეგმარება აქვს შენარჩუნებული ახალქალაქს, ძველი სოფლისა – ერთაწმინდას.

განსახკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს თემის ხეობაში დაცული შუა საუკუნეების ქართული საეკლესიო მხატვრობის ნიმუშები, კერძოდ XII-XIII საუკუნეების ძეგლები, რომლებიც, როგორც ჩანს, მოხატულობათა ერთ ჯგუფში ერთიანდებიან. ერთ-ერთი მათთაგანია ნაკლებად ცნობილი სამოჭალოს წმ. გიორგის ეკლესია.

სამოჭალოს წმ. გიორგის ეკლესია რკონის მონასტრის აღმოსავლეთით (დაახ. 2 კმ-ზე), ნასოფლარ სამოჭალოში მდებარეობს. მცირე ზომის დარბაზული ეკლესია მთის თავზე დგას. ეკლესიის კამარა და კონქის ნაწილი ჩამოქცეულია. როგორც ჩანს, ნაგებობას ჰქონდა დროებითი გადახურვა, რომელიც ამჟამდ გადახდილი აქვს და იქვე შენობის გვერდით გდია.

ეკლესიის ინტერიერი თავის დროზე მთლიანად იყო მოხატული, მაგრამ დღეს მხოლოდ მოსამზადებელი ნახატის დონეზე შერჩენილი კედლებზე აქა-იქ „მიმოფანტული“ ფერწერის მცირე ნაფლეთებია დარჩენილი, რაც, რა თქმა უნდა, ართულებს მოხატულობის თავდაპირველი იკონოგრაფიული პროგრამის აღდგენას, ისევე როგორც მისი ნამდვილი მხატვრული სახის

¹ ნაშრომი ეფუძნება პროექტს – „თემის ხეობის კედლის მხატვრობის დოკუმენტაცია და ფოტოფიქსაცია“ (2003 წ., „ღია საზოგადოება-საქართველო“) ფარგლებში მოპოვებულ მასალას. მოხატულობის სქემები შესრულებულია კ დემურაძის, მოხატულობის ტექნიკური კვლევა და ფოტოები – ნ. კუპრაშვილის მიერ

წარმოდგენას². ფერწერის პატარა ნაწილიც კი არაა ისეთი, რომელსაც დამუშავების კვალი შერჩენოდეს. კედლებზე შემონახული წითელ და ყვითელ ფერთა ლაქები, სამოსის მამკობი ორნამენტების ფრაგმენტები თუ დეკორაციული თაღები მკაფიოდ დეკორატიული ხასიათის მხატვრობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. თუმცა ეს მხოლოდენ დღევანდელი შთაბეჭდილებაა და ალბათ პირობითად შეესაბამება თავდაპირველი მოხატულობის ხასიათს.

სამოჭალოს წმ. გიორგის ეკლესიის არქიტექტურა და მხატვრობა საგანგებოდ გამოკვლეული არ არის. მათ შესახებ მოკლე ინფორმაციაა საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობის V ტომში, სადაც ეკლესია განვითარებული შუა საუკუნეებით, ხოლო მოხატულობა – XII საუკუნის დასასრულით თარიღდება³.

წმ. გიორგის ეკლესიის საკურთხეველის აფსიდის კონქში „ვედრების“ სცენა იყო გამოსახული, რომლისგანაც ქერობინისა და იოანე ნათლისმცემლის ფიგურის მცირე ფრაგმენტებიდა შემორჩა⁴. აფსიდის კედელს მოხატულობა ერთ რეგისტრად გასდევს და ეკლესიის მამათა გამოსახულებებს ეთმობათ. მღვდელთმთავართა რიგს დიაკვნთა ფიგურები ასრულებს (ნახ.1, სურ.1-4). მათგან მხოლოდ ერთი (სამხრეთით) გადარჩა. როგორც ჩანს, აფსიდში, თავის დროზე ორ-ორი მღვდელთმთავარისა და თითო-თითო დიაკვნის ფრონტალური ფიგურა იყო წარმოდგენილი⁵. მთელი ეს რიგი თაღეშია მოქცეული. კონქისა და აფსიდის მოხატულობა ერთმანეთისგან ვიწრო კიბისებური ორნამენტული ზოლითაა გამიჯნული. მოხატულობას ქვემოთ საფეხუროვანი ორნამენტი გასდევს.

დარბაზში მოხატულობა იატაკიდან საკმაოდ მაღლა იწყება და საფეხუროვანი ორნამენტული ზოლით სრულდება. ჩრდილო კედლის ქვედა რეგისტრში აღმოსავლეთით წმ. გიორგის მიერ მეფის ასულის განთავისუფლების სცენაა მოთავსებული, რომელსაც კედლის მთელი არე – პილასტრიდან ვიდრე აფსიდამდე უჭირავს (ნახ. 2). მცირე ფრაგმენტებზე კომპოზიციის სხვადასხვა ნაწილებია დარჩენილი: წმ. გიორგის აბჯრის ფრაგმენტი, აფრიანული წითელი მოსასხამის სილუეტი, ცხენის თავის, კისრისა და ფლოქვის მოხაზულობა; ცხენის ფერხით კისერზე ბაწარგამობმული გველეშაპია (კუდი და თავი შემორჩა), მარჯვენა მხარეს სანახევროდ ჩამოშლილი ორი ფიგურის ფრაგმენტი გაირჩევა⁶ (სურ.7).

2 სამოჭალოს წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობის სადღეისოდ შემორჩენილი ფერწერის ფრაგმენტები, წლების წინ გაუშავრებიათ, მაგრამ ისინი ამჟამადაც გამუდმებით ზიანდება, ვინაიდან ნაგებობას სახურავი ახდელი აქვს.

3 საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა, ტ. V, გვ. 189-190

4 იოანე ნათლისმცემლის ფიგურიდან შემორჩა ფეხები და სამოსის მოყავისფრო-წითელი ქობა. კომპოზიციის ფონის – მწვანე ფერის ზოლი.

5 გაირჩევა ფიგურათა კონტურები და პირველადი წითლით შესრულებული ნახატი – სამხრეთით პირველი ორი მღვდელთმთავრისა და დიაკვნის ფიგურის, ჩრდილოეთით – პირველი ეკლესიის მამის გამოსახულების სილუეტი. მომდევნო მღვდელთმთავრის მხოლოდ სამოსის მცირე ნაწილია გადარჩა. მღვდელთმთავრებს, როგორც ჩანს ხელში დახურული წიგნები ეჭირათ (იხ. სქემა).

6 პირველ ფიგურას მოსავს მომწვანო კაბა წინ ორნამენტული არშიით; მეორეს – წელში გამოყვანილი ყვითელი კაბა და მოსასხამი. კაბა ორნამენტული არშითაა შემკული. გაირჩევა მისი ხელებიც. გველეშაპის ირგვლივ მწვანე ფონი ჩანს, უფრო ზემოთ კი კომპოზიციის ფონი თითქოს ღურჯია. ჩრდილოეთი კედლის დასავლეთის მონაკვეთზე ფერწერის რამდენიმე ნაფ-

თავისებურადაა გადაწყვეტილი სამხრეთი კედლის მოხატულობა. მისი აღმოსავლეთის მონაკვეთი, რომელიც აფსიდსა და სამხრ. პილასტრს შორისაა მოქცეული ორ რეგისტრად განლაგებულ წმინდანთა წელსზედა გამოსახულებებს ეთმობათ. ზემოთ სარკმლის ორსავე მხარეს თითო ფიგურაა მოთავსებული. ისინი მცირე ფრაგმენტების სახითაა შემორჩენილი და მათი იდენტიფიკაცია ვერ ხერხდება⁷. დაზიანებულია მეორე რეგისტრის წმინდა დედათა გამოსახულებებიც. შემორჩა ორი მათგანი, თუმცა თავის დროზე აქ სამი ფიგურა იქნებოდა გადმოცემული (ნახ.3)⁸. წმ. დედათა გამოსახულებები ზედა რეგისტრის ფიგურებთან შედარებით უფრო დიდი ზომისანი არიან. თითოეული მათგანი ვიწრო წითელ ჩარჩოშია მოქცეული და ერთმანეთისგან გამოყოფილნი არიან. ზედა რეგისტრის გამოსახულებებს კი სარკმელი განაცალკევებს. ამდენად, წმინდანთა ფიგურები ერთიმეორისგან დამოუკიდებელ ხატებად აღიქმებიან. მთლიანობაში კი კედლის ეს მონაკვეთი, ფაქტურად ორ რიგად განლაგებული „ფრესკული ხატებისგან“ შედგება და კედელზე დახატულ კანკელს მოგვაგონებს (ნახ.2, სურ.5).

სამხრეთი კედლის დასავლეთის მონაკვეთზე, შესასავლელი კარის მარჯვნივ და ოდნავ ზემოთ ფიგურის ფეხი გაირჩევა. მის გვერდით კი ფრონტალურად გამოსახული წმინდა მეომრის დაზიანებული ფიგურაა (ნახ.2, სურ.6)⁹. საყურადღებო ინფორმაციას გვაწვდის სამოჭალოს მოხატულობის უფრო ადრინდელი აღწერილობა: „შესასვლელის დასავლეთით წმ. მელმრების მონუმენტურ ფიგურებს ორი რეგისტრის მთელი სიმაღლე უჭირავთ“¹⁰. აქედან, ნათელია, რომ თავის დროზე აქ სულ ცოტა ორი წმ. მეომარი მაინც იყო გამოსახული.

ცხადია, სამოჭალოს წმ. გიორგის ეკლესიის ესოდენ ფრაგმენტული და დაზიანებული ფრესკები მხოლოდდენ ცალკეული ვარაუდების გამოთქმის შესაძლებლობას იძლევა. როგორი შემადგენლობისაც არ უნდა ყოფილიყო დანარჩენი მოხატულობა და როგორი მხატვრული ფორმა თუ სტილი არ უნდა ჰქონოდა მას მთლიანობაში, ვფიქრობთ ის რაც სადღეისოდ შემოგვრჩა მაინც ავლენს ამ მოხატულობის ზოგიერთ თავისებურებას, პირველ რიგში მისი კომპოზიციური აგებულების ხასიათს, რაც თავის მხრივ მოხატულობის შესრულების დროსაც მიანიშნებს. გარკვეული წარმოდგენა გვექმნება პროგრამის შესახებაც.

როგორც ითქვა, მოხატულობა იატაკის დონიდან საკმაოდ მაღლა იწყება, საკურთხევლის აფსიდში რეგისტრები ორნამენტული ზოლითაა გამიჯნული, დარბაზში – მარტივი წითელი ხაზით, ქვემოდან მოხატულობას ფართოდ გავრცელებული საფეხუროვანი ორნამენტული ზოლი ასრულებს. თაღები, პილასტრები და ღიობები ორნამენტებითაა შემკული. უპირატესობა

ლეთია დარჩენილი – ფიგურის ფეხი წითელი ფეხსამოსით, კაბის ყვითელი ქობა. აქა-იქ ფერთა სხვა ლაქებიც გაირჩევა.

7 მარცხენა გამოსახულებიდან დარჩენილია: მკერდთან მიტანილი ხელი და ყვითელი სამოსის ნაწილი; მარჯვენა ფიგურის კისრის კონტური და სამოსის წითელი ლაქებიცა ჩანს.

8 მარჯვენა გამოსახულებას თავზე გვირგვინი ადვას, მოსავს წითელი კაბა მანიაკითა და სამკლავებით, გაირჩევა სახის კონტური და თმა. მარცხენა უფრო ფრაგმენტულია. იკითხება სახისა და შარავანდის მოხაზულობა, წითელი მაფორიუმი.

9 წმ. მეომარს მოსავს ყვითელი აბჯარი, მოკლე წითელი კაბა, მწვანე მოსასხამი, მარჯვენა ხელში შუბი უჭირავს. შემორჩა ყვითელი შარავანდის მცირე ფრაგმენტიც.

10 საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა, ტომი V, გვ. 190



ფრონტალურსა და სტატიკურ, საკმაოდ დიდი ზომის, თითქოს მონუმენტური ხასიათის ფიგურებს ენიჭებათ. ამ ნიშნებით სამოჭალოს მოხატულობა XI-XII სს. ტრადიციას მისდევს. მეორე მხრივ, აშკარაა კომპოზიციის ატექტონიკურობა, სასურათო სიბრტყის ახლებური აღქმა, რითაც სამოჭალო XII-XIII სს. ძეგლებს უკავშირდება. მოხატულობის ცალკეული ნაწილები ერთმანეთის გაუთვალისწინებლადაა აგებული, რაც კომპოზიციის მთლიანობის, ერთიანი რიტმის რღვევას იწვევს. კედლებზე განსხვავებული სტრუქტურისა და მასშტაბის გამოსახულებებია მოთავსებული – აფსიდში ფეხზე მდგომარე ეკლესიის მამათა ფიგურები, სამხრეთის კედელზე – ორი ნახევარრეგისტრი და მთელი სიმაღლით გადმოცემული წმ. მეომრის ფიგურა, რომელიც წმ. მოწამეთა ნახევარფიგურების თითქმის ორი რეგისტრის სიმაღლეს უტოლდება, მათ პირდაპირ ჩრდილო კედელზე კი მეფის ასულის განთავისუფლების ნარატიული კომპოზიციის გადმოცემული (სურ. 2, 3). ეკლესიის საკმაოდ პატარა სივრცეში მით უფრო იგრძნობა დისონანსი გამოსახულებათა სხვადასხვა სტრუქტურასა და რიტმს შორის. დარღვეულია რეგისტრის დონეც (წმ. მეომარი უფრო მაღლაა გამოსახული, ვიდრე წმ. მოწამეთა რეგისტრი). „ფრესკული ხატებისთვის“ მთელი კედლის დათმობაც უკვე თავისთავად ეწინააღმდეგება მონუმენტურობის პრინციპს. მათი საკმაოდ დიდი ზომის მიუხედავად „ხატები“ მაინც ანაწევრებენ კედლის სიბრტყეს. ამ მხრივ სამოჭალოს მოხატულობა კალაუბნის ფრესკებს (XII ს. შუა ხანა) უკავშირდება. მართალია, კალაუბნის მოხატულობის ქვედა რეგისტრი უფრო გამთლიანებულია, მაგრამ ტექტონურობის რღვევაც აშკარაა. ერთიმეორეს ენაცვლება წმ. მხედართა „მოძრავი“ გამოსახულებები, წმინდანთა ნახევარფიგურები და ფრონტალურად მდგომარე გამოსახულებები, რაც რიგ სხვა ნიშნებთან ერთად კალაუბნის მოხატულობის კომპოზიციურ წყობაში მოძრავ, დინამიკურ რიტმს ქმნის¹¹. „მოძრავი“ კომპოზიციებისა და უფრო სტატიკური ფიგურების თანაარსებობა ასევე დამახასიათებელია ფაენისის მოხატულობისთვის (XII ს. 80-იანი წწ).

ყურადღებას იქცევს მოციქულთა ფიგურების თაღედში მოთავსება. ეს ელემენტი XII ს.-ის II ნახევრისა და XIII საუკუნის ქართულ კედლის მხატვრობაში საკმაოდ ფართოდაა გავრცელებული (ფაენისი /XII ს. 80-იანი წწ./, ბნელეთი /XII-XIII სს. მიჯნა/, გარეჯის ნათლისმცემელი /XIII ს./, უდაბნოს წინამძღვრის სამლოცველო /XII-XIII სს. მიჯნა/, ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ეკლესია (XIII ს. დას.), უდაბნოს ხარების ეკლესია /XIII ს. ბოლო/) და ამ ეპოქის მოჭარბებული დეკორატიულობის ერთ-ერთ გამოსახულებადაა მიჩნეული¹². თაღედშია ჩაწერილი მოციქულთა ნახევარფიგურები ფაენისის ეკლესიის საკურთხევლის აფსიდშიც. მაგრამ აქ თაღებში ერთმანეთთან მჭიდროდ მიჯრილი, „მოძრავი“ ფიგურებია მოთავსებული და თაღები თავისი მოძრაობის რიტმით დაკავშირებულ მოციქულთა გამოსახულებების დამატებითი გამაერთიანებელია. სამოჭალოს ფიგურები მშვიდად დგანან, „არ მოძრაობენ“, თაღედი მათ ერთ ჯგუფად კი არ აერთიენებს, არამედ ხატების რიგად, რაც შემთხვევითი არ უნდა იყოს. მეორე მხრივ, თაღედი უთუოდ აძლიერებს დეკორატიულობის

11 Е. Привалова, Роспись церкви Георгия Калаубанского близ Мцхета, Ars Georgica, 8, გვ. 154-157
 12 Е. Привалова, Павлиси, Тб., 1977, გვ. 24-25



მომენტს მით უფრო თუ გავითვალისწინებთ მის დეკორატიულ ხასიათს (თხელი, აზიდული პროპორციების „კანელურებიანი“ სვეტები, ფოთლებით მორთული კაპიტელებით). ამასთან ცენტრალური თალი, რომელიც აფსიდის სარკმლის თავზე გადადის უფრო ფართოა, რაც თვით სარკმლის ღიობის მოხაზულობითაა გამოწვეული, მაგრამ თაღედის თანაბარი რიტმის რღვევას ფრონტალური და სტატიკური ფიგურებისგან შემდგარ კომპოზიციაში ერთგვარი მოძრაობა შეაქვს. საერთო შთაბეჭდილებით სამოჭალოს გამოსახულებები განსხვავებით ფავნისისა და ზოგადად XII-XIII სს. ძეგლებისგან ფრონტალურობისა და სტატიკურობისკენ კი ისწრაფვიან, მაგრამ მათი პროპორციებია დაგრძელებული, რაც თავის მხრივ, ამავე ეპოქის ძეგლებისთვისაა დამახასიათებელი.

რა თქმა უნდა, სამოჭალოს მოხატულობის დახასიათება, მისი თავისებურებების გამოვლენა მხოლოდ ზემოთ ჩამოთვლილი ნიშნების მიხედვით არ არის ამომწურავი, მაგრამ როგორც არაერთგზის აღინიშნა მხატვრობის დაცულობა უფრო საფუძვლიანი ანალიზის საშუალებას არ იძლევა. ისეთი სტილური ნიშნები, როგორცაა ატექტონიკურობა, კომპოზიციის შემადგენელ ნაწილთა შორის დისპროპორციულობა, მასშტაბური შეპირისპირება, დინამიკურ-დეკორატიული საწყისის გაძლიერება XII ს-ის II ნახევრისა და XIII საუკუნის კედლის მხატვრობის ზოგადი მახასიათებლებია, რაც სხვადასხვაგვარად აისახა ამ დროის ძეგლებში და მათ შორის სამოჭალოშიც. მაგრამ XII საუკუნის II ნახევრისა და მიწურულის ძეგლები სამოჭალოსთან შედარებით მაინც უფრო მონუმენტური ხასიათის, უფრო გამთლიანებული მხატვრული ნაწარმოებებია. ამიტომ ვფიქრობ, რომ სამოჭალოს მოხატულობა მათზე (თუნდაც კალაუბანი, ფავნისი) რამდენადმე უფრო გვიან უნდა იყოს შესრულებული, XII-XIII სს. მიჯნაზე.

სამოჭალოს წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამაც XII-XIII საუკუნეების დარბაზული ეკლესიების მხატვრობას უკავშირდება. მათთვისაა დამახასიათებელი საკურთხევის აფსიდში – ვედრების და ეკლესიის მამათა რიგის (ზოგჯერ ამ სქემაში მოციქულთა მწკვივია ჩართული) გამოსახვა; ხშირია აგრეთვე ეკლესიის პატრონი წმინდანის – წმ. გიორგის ცხოვრების სცენებიც¹³.

საგულისხმოა, რომ თემის შერჩევის მხრივ სამოჭალოს მოხატულობა უშუალოდ უკავშირდება აქვე, მისსავე მახლობლად მდებარე იკვის (XII ს. I ნახ.), ფავნისისა, და ბარნაბიანის (XIII ს.) ეკლესიების მოხატულობებს ყველა ეს ეკლესია წმ. გიორგის სახელობისაა და მათ მხატვრობაში, ბუნებრივია, ამ წმინდანს გამორჩეული ადგილი ეთმობა. იკვის ჯვარგუმბათოვან ეკლესიაში – წმ. გიორგის ციკლს მთელი ჩრდილო მკლავი უკავია, ფავნისში – წმ. გიორგის ცხოვრების ხუთი ეპიზოდია გადმოცემული. რა თქმა უნდა, დღეს დაბეჭითებით იმის თქმა, რომ სამოჭალოს მოხატულობაში წმ. გიორგის ციკლის სხვა სცენებიც (გარდა მეფის ასულის განთავისუფლებისა) იყო გადმოცემული ძნელია, თუმცა ამის დაშვებაც საესებით შესაძლებელია. მეფის ასულის განთავისუფლების კომპოზიციის ფრაგმენტულობა არც მისი სხვა ძეგლებთან დეტალური შედარების საშუალებას იძლევა. მაგრამ ერთი კია – იგი ფავნისისა და მთელი რიგი სხვა შემთხვევების მსგავსად

13 Е. Привалова, Павниси, Тб., 1977, გვ. 13

საკურთხევლის აფსიდის მიმდებარე, ჩრდილო კედლის ქვედა რეგისტრშია გამოსახული, იქ სადაც ჩვეულებრივ საქტიტორო პორტრეტია ხოლმე მოთავსებული, რითაც ხაზგასმულია ამ სცენის მნიშვნელობა. ეკლესიაში სამხრეთიდან შესული სწორედ მის პირისპირ აღმოჩნდება, თანაც ეს კედელი სამხრეთი კედლის სარკმლითა და კარით კარგადაც ნათობდა. ამ ძეგლებს ერთმანეთთან წმ. მოწამეთა, განსაკუთრებით წმ. მეომართა მიმართ გამორჩეული დამოკიდებულებაც აკავშირებთ. იკვში დასავლეთი მკლავის სამივე კედელს წმ. მეომართა ნახევრაფიგურების ფრიზი მიუყვება; ფაენისში საგანგებოდაა აქცენტირებული ეს თემა დასავლეთის კედელზე წმ. მეომართა შეწყვილებული გამოსახულების მოთავსებით. აშკარად გამორჩეული და საზეიმო ხასიათისაა სამხრეთის კედელზე, მაღლა გამოსახული წმ. მეომრის დიდი ზომის, საკმაოდ მონუმენტური ფიგურა სამოჭალოს ეკლესიაშიც. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ აქ, თავის დროზე სხვა წმ. მეომარი (ან იქნებ მეომრებიც) იყო გადმოცემული. მსგავსია სამოჭალოსა და ფაენისის საკურთხევლის აფსიდის მოხატულობის პროგრამაც, ოღონდ ფაენისში ვედრების სცენასა და ეკლესიის მამათა რიგს შორის მოციქულთა ნახევარეგისტრია მოთავსებული. მეორდება ფიგურათა თაღებით მოჩარჩოების მოტივიც. ბარნაბიანის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობის მცირე ფრაგმენტებიც ანალოგიური პროგრამის არსებობას მიუთითებს, კერძოდ, საკურთხევლის აფსიდის კონქში ვედრება, აფსიდის კედელზე – ეკლესიის მამათა რიგი; ხოლო ჩრდილოეთის კედელზე შემონახული ორი ცხენის რამდენიმე ფრაგმენტი გვაფიქრებინებს აქ თავის დროზე წმ. გიორგის, ან მისი ცხოვრების ეპიზოდების ან წმ. მხედართა გამოსახულებების არსებობას¹⁴.

მაგრამ სამოჭალოს მოხატულობის თავისებურებას მაინც სამხრეთი კედლის “ფრესკული ხატები განსაზღვრავს. საყურადღებო აქ თავისთავად წმინდანთა ფიგურების, ან თუნდაც მათი „ფრესკული ხატების“ სახით გადმოცემა როდია. “ფრესკული ხატების კედლის მხატვრობაში ჩართვა ფართოდაა გავრცელებული ზოგადად ქრისტიანულ აღმოსავლეთშიც და საქართველოშიც. ცნობილია, რომ ბიზანტიაში ხატად, არა მხოლოდ ხეზე დაწერილ ხატს მიიჩნევდნენ, არამედ ხატის მნიშვნელობას იძენდა კედელზე დახატული ზოგიერთი გამოსახულებაც კონტექსტისა და ადგილმდებარების შესაბამისად¹⁵. შუა საუკუნეების ქართულ კედლის მხატვრობაში “ფრესკული ხატები ადრევე ჩნდება და ამა თუ იმ სახით სხვადასხვა დროის საეკლესიო მხატვრობაში გვხვდება¹⁶. სამოჭალოში საგულისხმო ისაა, რომ ასეთი გამოსახულებებითაა აწყობილი თითქმის მთელი კედელი. ამას ემატება საკურთხევლის აფსიდში მოთავსებული მღვდელთმთავართა ფრონტალური ფიგურებიც, რომლებიც საგანგებო თაღედშია მოქცეული, რაც თითოეულ მათგანს დამოუკიდებელ სურათად აქცევს და სამხრეთი კედლის მოხატულობასთან აკავშირებს. ისე გამოდის, რომ აფსიდის პირველი რეგისტრი და სამხრეთი კედელი ხატისებრ

14 ბარნაბიანის წმ. გიორგის ეკლესია თემის ხეობაში, რკონის მონასტრის მახლობლად მდებარეობს.

15 X. Бельтинг, Образ и Культ. История образа до эпохи искусства, Москва, 2002, გვ. 261

16 Н. Аладшвили, А. Вольская, Фасадные росписи Верхней Сванети, Ars Georgica, 9, 1987, გვ. 105-107

გამოსახულებებს ეთმობათ. ამ მხრივ სამოჭალო კალაუბნის წმ. გიორგის ეკლესიის ფრესკებს მოგვაგონებს. კალაუბნის ინდივიდუალობას სწორედ მისი ქვედა რეგისტრის მოხატულობის ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი “ფრესკული ხატებით აგება განსახდვრავს. კედლებზე სიუჟეტური სცენები კი არ არის გადმოცემული, არამედ ხატები – წმ. მხედარი მეომრებითა თუ წმინდანთა წელსზედა და ფრონტალური გამოსახულებებით. კალაუბნის მოხატულობის შესახებ ეკ. პრივალოვა ერთგან ამბობს, რომ XII-XIII სს. მიჯნის კედლის მხატვრობის სტილური ცვლილება დეკორატიულ-დინამიკური მიმართულებით იმდენად მონუმენტურობის თანდათანობით კლებაში კი არ უნდა ვეძიოთ, რამდენადაც ცარიელი ადგილების ნახევარფიგურებით შევსებაში, სიცარიელისადმი თავისებურ შიშში. განსხვავებით კალაუბნისა და შიომღვიმის მოხატულობებისგან XI ს-ის მხატვარი არ გამოსახვდა ისეთ ნახევარფიგურებს, რომლებიც კედლის სიბრტყის დანაწევრებას გამოიწვევდა¹⁷. მართლაც, მაგალითად, ზემო-კრისში წმინდანთა ხატისებური გამოსახულებები სატრიუმფო თაღზე, რასაც თ. ვირსალაძე კანკელების მოხატვის ტრადიციას უკავშირებს, ტექტონურობითა და მონუმენტურობით გამოირჩევა¹⁸. შორს, რომ არ წავიდეთ, წმინდანთა ნახევარფიგურათა რიგი სამოჭალოს მეზობლად მდებარე უფრო ადრეული ხანის – იკვისა (სამხრ. მკლავი. XII ს. I ნახ¹⁹.) და რკონის ღმრთისმშობლის ეკლესიაშიც (დას. კედელზე. XII ს. I ნახ.) გვაქვს, მაგრამ მათ ორივეგან სრულიად სხვა მხატვრული დატვირთვა აქვთ. ჯერ ერთი, ორივე ეკლესიაში ფიგურები უფრო მონუმენტური ხასიათისაა, მეორეც ეს ერთმანეთის თავზე დაკიდებული ხატები კი არ არის, როგორც კალაუბანში, ან კედელზე დახატული კანკელი, როგორც სამოჭალოში, ანდა კედლებზე „მიმოფანტული“ ხატები, როგორც შიომღვიმის „ჯვართამაღლების“ ეკლესიის მოხატულობაში (XIII ს. შუა ხანა)²⁰, არამედ საერთო ჩარჩოში გაერთიანებული ნახევარფიგურათა რიგი, რომლითაც მოხატულობა ქვემოდან სრულდება. უნდა ითქვას ისიც, რომ ფიგურათა ან ნახევარფიგურათა მწკრივი და საკუთარ ჩარჩოში ჩაწერილი დამოუკიდებელი ფიგურა ან მოჩარჩოებით გამოყოფილი ფიგურათა რიგი ერთმანეთისგან არა მარტო მხატვრულ-სტრუქტურულად განსხვავდება, არამედ მათ შორის განმასხვავებელი აზრობრივი ნიუანსიცაა. პირველ შემთხვევაში ესაა გამოსახულებათა მწკრივი (მაგ. იკვი), მეორეში – ხატების რიგი (სამოჭალო). ხატი დაზგური ხელოვნებაა. იგი მოსახდვრულ სიბრტყეზე იქმნება. მასზე გამოსახული ფიგურა მარტო მოქმედებს მნახველზე. რა თქმა უნდა, არა მხოლოდ ამიტომ, მაგრამ ამის გამოცაა, რომ მლოცველი ხატის წინაშე კონცენტრირდება, ადამიანი სწორედ ხატთან ლოცულობს, კონტაქტი მასსა ხატს შორის მყარდება. კედლის მხატვრობაში კი ყოველი გამოსახულება, როგორი დასრულებულიც არ უნდა იყოს ის თავის თავში, როგორი დამოუკიდებელიც არ უნდა იყოს ის დანარჩენი

17 Е. Привалова, Роспись церкви Георгия Калаубанского, გვ. 155

18 Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись церкви Архангелов села Земо-Крихи, Избранные труды, თბ., 2007, გვ. 45

19 ნ. ალადაშვილი, იკვის წმ. გიორგის ეკლესიის ვერწერული დეკორის პროგრამა და სისტემა, ქართული ხელოვნების ნარკვევები, ტ. IV, თბ., 2005, გვ. 22-25

20 ც. კილაძე, შიომღვიმის „ჯვართამაღლების“ ეკლესიის მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამის ზოგიერთი თავისებურება, საქართველოს სიძველენი, 1, 2002, გვ. 101-110



გამოსახულებებისგან მაინც მთელის ნაწილი, მთელი ნაწარმოების ერთ-ერთი კომპონენტი. ტაძარში შესული ადამიანი თუ ხატის წინაშე ლოცულობს, ფრესკებს ათვალიერებს – როგორი განზოგადებულიც არ უნდა იყოს კედლის მხატვრობა მასზე მაინც ამბავია გადმოცემული, რაც თავისთავად გიბიძგებს თვალიერებისკენ და ერთ გამოსახულებაზე კონცენტრაცია თითქმის ვერ ხერხდება. ამიტომ კედელზე დახატული გამოსახულება, რომ ხატად იქცეოს რაღაც დამატებითი ელემენტების შეტანას საჭიროებს, ის რაღაცით უნდა გამოირჩეოდეს სხვათაგან. ზოგ შემთხვევაში ასეთი გამოსახულებები ხატის პირდაპირ იმიტაციას წარმოადგენენ, მაგალითად წმ. ბარბარეს ეკლესიის მოხატულობა სოფ. ხეშო²¹, ან იფრალის მთავარანგელოზთა ეკლესიის ფასადის მოხატულობა, სადაც ვედრების რიგის ყოველი გამოსახულება ისეთ ჩარჩოში „ზის“, როგორც ჭედური თუ ფერწერული ხატებისთვისაა დამახასიათებელი²². ბიზანტიური წრის ძეგლებს შორის “ფრესკული ხატების ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშია ბაჩკოვოს ეკლესიის მოხატულობა, სადაც ხატები რგოლებითაც კი „დაკიდეს კედლებზე“²³. კალუბანსა და სამოჭალოშიც, რომ ფრესკულ ხატებთან გვაქვს საქმე სრულიად აშკარაა, გნახვავებით, მაგალითად, იკვის მოხატულობისგან. იკვის ტაძრის სამრეთის მკლავში წმ. მეომარების ნახევარფიგურათა ფრიზში გამოსახულებები ერთმანეთისგან გაუმიჯნავიცაა და უფრო მეტიც, ერთმანეთთან მჭიდროდ მიჯრილნიც არიან, ერთი მეორეს ეხებიან. ამიტომ მზერა ერთ ფიგურაზე აღარ ჩერდება, თვალი ერთი გამოსახულებიდან მეორეზე გადადის. სწორედ ამიტომაც, რომ ისინი ხატებად კი არა ფიგურათა მწკრივად აღიქმებიან. სამოჭალოში გარდა იმისა, რომ თითოეული ფიგურა ჩარჩოთია მოსაზღვრული და დასრულებული სურათის, ხატის ფორმა აქვს, საკუთრხველის მიმდებარე კედელი მხოლოდ ამ გამოსახულებებს ეთმობათ, რაც მათთვის ხატის (ხატების რიგის) მნიშვნელობის მინიჭებას უნდა მიანიშნებდეს და მოხატულობის თეოლოგიური პროგრამის სწორედ ასეთი გამოსახულებებისგან შედგენის სურვილი თუ დაკვეთა უნდა იყოს. ამ კონტექსტში აფსიდის მღვდელთმთავართა თაღედში გამოსახული ფიგურებიც ხატების რიგად აღიქმება (განსხვავებით, მაგალითად, ფავნისის ასევე თაღედში ჩაწერილი მოციქულთა გამოსახულებებისგან). ასე რომ, კედელზე დახატული ხატები პირველ რიგში მოხატულობის თეოლოგიური პროგრამითაა გაპირობებული. სხვა საკითხია როგორ არიან მხატვრულად მორგებული საერთო კომპოზიციასა და კედლის სიბრტყეს. ასე მაგალითად, თუ ზემო-კრიხს ხატისებური გამოსახულებები მონუმენტურიცაა და ტექტონურადაც ერწყმის მოხატულობას, კალაუბანში, სამოჭალოსა და კიდევ მეტად შიომღვიმეში არღვევს კომპოზიციის მთლიანობას.

სამოჭალოს წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობის შესწავლამ და თეძმის ხეობასა და მის სიახლოვეს მდებარე საეკლესიო მხატვრობის სხვა ნიმუშებზე დაკვირვებამ რამდენიმე საყურადღებო მომენტი გამოავლინა.

21 Н. Аладашвили, А. Вольская, დასახ. ნაშრ. გვ. 107; ი. ყიფშიძე, შუა საუკუნეების სვანეთს კედლის მხატვრობისა და ხატწერის ურთერთობისთვის, საბჭოთა ხელოვნება, 1, 1977, გვ. 97-84
 22 Н. Аладашвили, А. Вольская, Фасадные росписи Верхней Сванети, Ars Georgica, 9, 1987, დასახ. ნაშრ. გვ. 104, ილ. 32. «ფრესკული ხატებია ლაგურკისა და იფხის ეკლესიათა ფასადებზეც. იხ. იქვე, გვ. 105-108.
 23 Е. Бакалова, Бачковската Костница, Болгврски Художник, София, 1977, გვ. 44-45



XII-XIII საუკუნეების მანძილზე ამ რეგიონში ერთმანეთის მიყოლებით რამდენიმე ეკლესია მოიხატა: იკვის წმ. გიორგის (პირველი ფენა – XII ს. I ნახ; მეორე ფენა – XII-XIII სს. მიჯნა), რკონის მონასტრის ღმრთისმშობლის ტაძრის ცენტრალური ნაწი (XII ს. I ნახ.), ფავნისის წმ. გიორგის (XII ს. 80-იანი წწ.), სამოჭალოს წმ. გიორგის (XII-XIII სს. მიჯნა), რკონის ციხის ეკლესიები (XIII ს.), რკონის ღმრთისმშობლის ტაძრის სამხრეთ-დასავლეთი ეგვტერი (XIII ს.), ბარნაბიანის წმ. გიორგის ეკლესია (XIII ს.). მათგან ყველაზე უკეთ იკვისა და ფავნისის მოხატულობებია დაცული და მათ შესახებ სამეცნიერო გამოკვლევებიც არსებობს²⁴. დანარჩენ ძეგლებზე კვლევა ჯერაც არ ჩატარებულა²⁵. მიუხედავად ამისა გარკვეული ვარაუდის გამოთქმას მაინც გავხედავ. ისეთი შთაბეჭდილებაა, რომ საქმე გვაქვს ძეგლების ერთ ჯგუფთან. ამ ეკლესიების მოხატველნი უთუოდ იცნობდნენ და იქნებ ერთი მეორის ნაწარმოებების გათვალისწინებითაც ქმნიდნენ თავის ნამუშევრებს. უკვე ითქვა საერთო იკონოგრაფიული თემების შესახებ – საკურთხევლის აფსიდის კონქში – „გედრება“ (ფავნისი, სამოჭალო, რკონის ციხის ეკლესია, ბარნაბიანის წმ. გიორგის ეკლესია), აფსიდის მოხატულობის შერჩევა მის ზომასა და ფორმაზეც იყო დამოკიდებული. ამიტომ იკვის, სამოჭალოსა და ბარნაბიანის შედარებით მცირე ზომის ეკლესიათა აფსიდებს მოხატულობა ერთ რეგისტრად გასდევს და მღვდელმთავრათა რიგს ეთმობა; ფავნისში – ორი რეგისტრია მოციქულთა და ეკლესიის მამათა გამოსახულებებით, ორი რეგისტრია რკონის ციხის ეკლესიაშიც „ზიარებითა“ და ეკლესიის მამათა მწკრივით. დარბაზის მოხატულობაში წმ. გიორგის ცხოვრების სცენები გვაქვს იკვში, ფავნისში, სამოჭალოსა და ბარნაბიანში. განკითხვის დღის სცენებია იკვისა და რკონის ციხის ეკლესიებში. ძეგლების ეს ჯგუფი ერთმანეთთან დაკავშირებულია არა მხოლოდ იკონოგრაფიული თვალსაზრისით, არამედ ესაა ერთიანი მხატვრული მოვლენა. ოღონდ ცხადია ყოველი მოხატულობა ინდივიდულობით გამოირჩევა. თითოეული მათგანის საფუძვლიანი და ამავდროულად ერთობლიობაში შესწავლა გამოავლენს მათი შექმნის თანმიმდევრობასაც, კედლის მხატვრობის სტილურ ცვლილებებსაც და შიდა ქართლის ამ რეგიონში მიმდინარე მხატვრული შემოქმედების სურათსაც XII-XIII საუკუნეებში.

24 Е. Привалова, Павниси, б. აღადაშვილი, დას. ნაშრ.

25 მათ შესახებ ზოგადი ინფორმაცია იხ. საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა, V, გვ. 184-190.

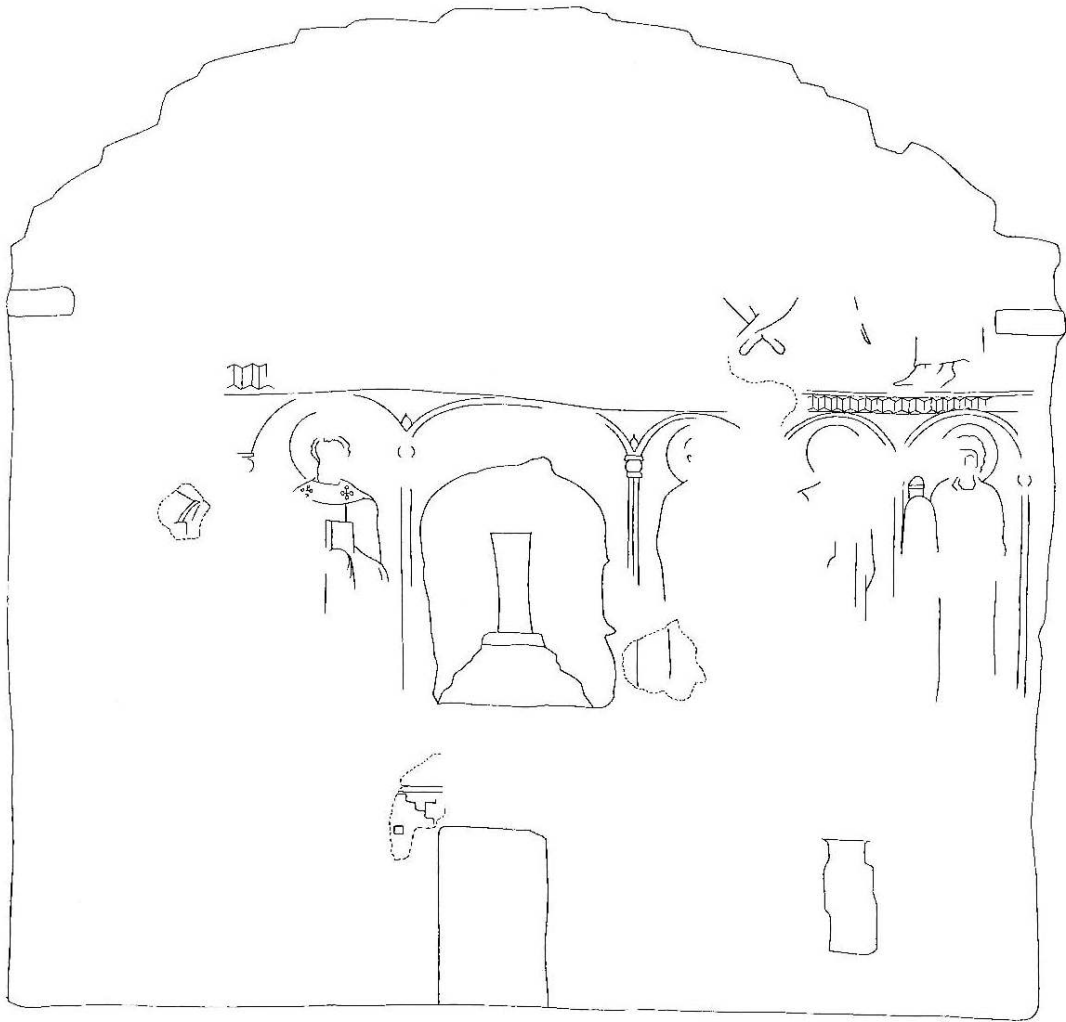
Ketevan Mikeladze
Murals of the Samochalo Church of St. George

Samochalo church of St. George is erected in Kartli (eastern Georgia), in the gorge of the river Tedzami, 2 km. to the East of the Rkoni monastery, in the village-site Samochalo. This is a small-size, cobble-stone structure (at present the vault and part of the conch is collapsed). Only minor fragments, on the preparatory design level, are all that is left from once complete interior mural decoration. Apse conch bore Deesis, below, below, one register is seen – frontal figures of Holy Bishops – two on each side of the apse window and St. Deacons (ornamental band separates the registers). In the naos, lower register is represented quite high above the floor level and is terminated by an ornamental band. On the lower register of the north wall, Miracle of St. George with the Dragon is depicted; on the south wall, quite unusually, two registers bear half-figures of Female Saints (most probably, two images – in the upper register and three images – in the lower register); set in individual framings, they look like icons. In the west portion of the south wall, at least two Warrior Saints were depicted (their height equals that of the two registers in the east portion).

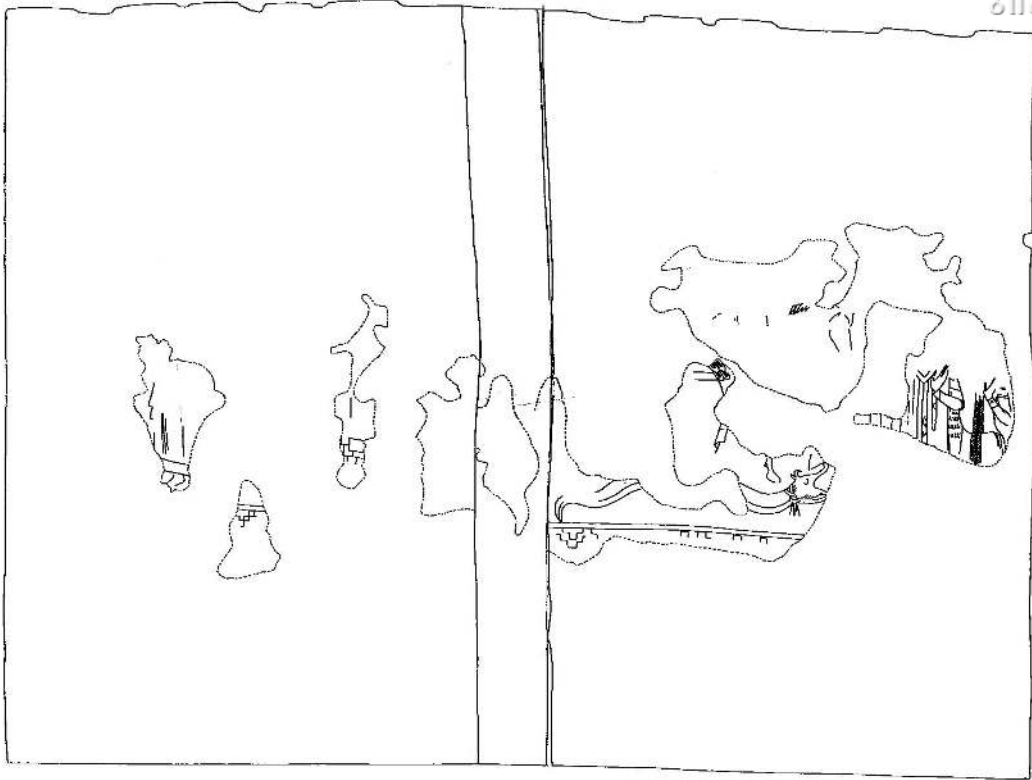
In the naos, registers are separated by means of red strips, inner surface of blind arches, pilasters and window jambs are decorated with ornamental motifs, which, together with the large size of the figures, is reminiscent of the 11th-12th cc. Georgian murals, while differing modes of the compositional arrangement and differing size of the figures (especially, in a small space) contribute to the impression of the atectonic, akin to the 12th-13th cc. decorations. The same date is indicated by the depiction of the Holy Bishops in the painted arches and elongated proportions of these figures, while their decreased monumentality, as compared with the 12th c. samples (Kalaubani, Pavnisi), all point to the turn of the 12th c. to the 13th c.

Based on the repertory of the images, Samochalo murals show certain affinity with the mural decorations of Ikvi and Pavnisi churches, located nearby Samochalo (all the three churches are dedicated to St. George); apart from the life cycle scenes of the Patron Saint of the church, noteworthy is the large number of Warrior Saints; inclusion of the “fresco icons” into the iconographic programme of the murals is one of the characteristic traits of the Samochalo murals; similar images can also be seen in the Kalaubani church of St. George and Shiomgvime church of the Ascension of the Holy Cross (13th c.), although the artistic rendering is different; as for the fresco icons, images on the facade of Iprari church and in the interior of the Khé church of St. Barbara can be quoted.

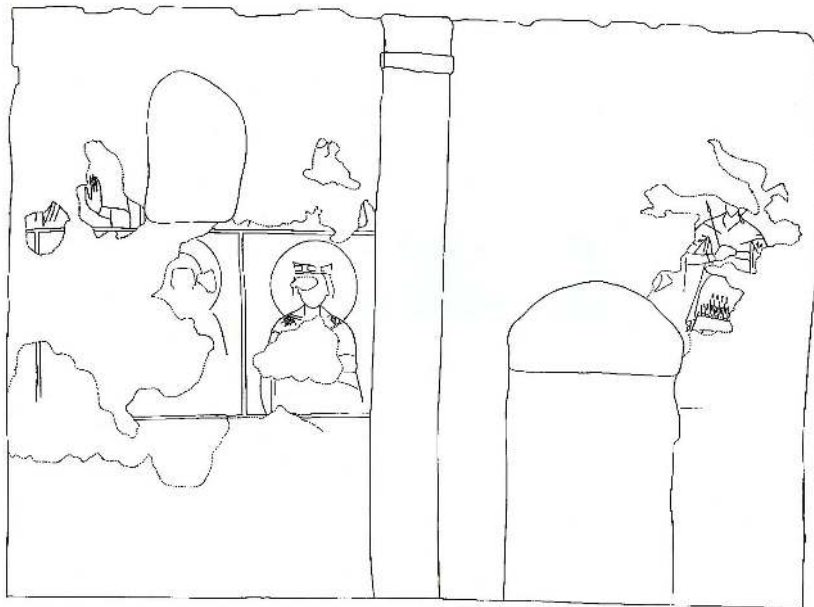
It can also be proposed that 12th-13th cc. murals in the Tedzami river gorge (Rkoni church of the Virgin (12th c.), Rkoni fortress church, Pavnisi, Samochalo, Barnabiani church of St. George) and Ikvi (12th c, 12-13th cc.) church form a homogeneous group of paintings.



ნახ.1. საკუროსხეულის აფსიდი (სქემა)



ნახ.2. ჩრდილოეთი კედელი (სქემა)



ნახ.3. სამხრეთი კედელი (სქემა)



სურ.1. სამოჭალო. საკუროსხევის აფსიდი



სურ.2. სამოჭალო. კონქი



სურ.3. სამოჭალო. წმ. დიაკვანი



სურ.4. სამოჭალო. წმ. დიაკვანი



სურ.5. სამოჭალო. წმ. დედები, სამხრეთი კედელი



სურ.6. სამოჭალო. წმ. მეომარი, სამხრეთი კედელი



სურ.7. სამოჭალო. მეფის ასულის განთავისუფლება, დეტალი



ორიგენე როგორც წმ. მაქსიმე აღმსარებლის საუფლო ლოცვის მეოთხე თხოვნის განმარტების ერთ-ერთი წყარო*

საუფლო ლოცვის განმარტება პირველივე საუკუნეებში დაიწყო. ასე შეიქმნა დამოუკიდებელი თხზულებები, რომელნიც ან უშუალოდ „მამაო ჩუენო“-ს ან ზოგადად ქრისტიანულ ლოცვას ეძღვნება. გარდა ამისა, „მამაო ჩუენო“-ს განმარტებას ვხვდებით სახარებათა (მათესა და ლუკას) კომენტარებსა და ქადაგებებში, ისევე როგორც ნათლობისწინა კატეხიზმოებში.¹

საუფლო ლოცვის მეოთხე თხოვნა: „პური ჩუენი არსობისა მომეც ჩუენ ღღეს“

ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ საუფლო ლოცვის ერთ-ერთ ცენტრალურ თხოვნაზე -მეოთხე თხოვნაზე და შევეცდებით არსობის პურის ორიგენესეული და მაქსიმესეული განმარტებები ერთი ტიპის განმარტების ნიმუშად წარმოვაჩინოთ, ანუ არსობის პურის გაგების საკითხშიც ორიგენე წმიდა მაქსიმეს ერთ-ერთ მნიშვნელოვან წყაროდ წარმოვადგინოთ.

ზოგადად, შესაძლებელია პურის შესახებ თხოვნის განმარტებათა სამი ძირითადი ტიპი გამოვყოთ:

1. სიტყვა-სიტყვით-ისტორიული.
2. ალეგორიული ანუ მორალურ-ეთიკური/ზნეობრივი.
3. სულიერი².

მესამე ჯგუფში განიხილავთ, ერთი მხრივ, **წმინდა სულიერი**, უფრო მეტად, **სპეკულატიური (ჭვრეტითი), სულიერ-მისტიკური** კომენტარი და მეორე მხრივ, **ეკლესიალური-მისტიკური**.

ცხადია, საკმაოდ რთულია ამა თუ იმ კომენტარის მხოლოდ რომელიღაც

* წერილის საგანი მკითხველს, იქნებ, ჩვენი ჟურნალისთვის უცხოდ მოეჩვენოს, მაგრამ თუ გავეთვალისწინებთ, რომ: ა. მასში მართლმადიდებელი ეკლესიის დიდი მოძღვრის თხზულებაა განხილული; ბ. წმ. მაქსიმე საქართველოს მიწა-წყალზე განისვენებს; გ. გამოკვლევის ერთ-ერთი წყარო წმ. მაქსიმეს თხზულების ქართული თარგმანია; დ. იგი მიგვახვედრებს, რატომ ამბობს საქართველოს უცნობილესი მქადაგებელი, იოანე ბოლნეელი “პური არსობისა“-ს ნაცვლად “პური სამარადისოა“-ს და სხვა... მაშინ, ვიმედოვნებთ, გასაგები გახდება ამ ნაშრომის კავშირი ქართულ კულტურასთან და, ამდენად, ჩვენს გამოცემაში მისი გამოჩენაც (რედ.).

1 D. Wright, What Kind of “Bread”? The Fourth Petition of the Lord’s Prayer from the Fathers to the Reformers, in: Das Gebet in patristischer und reformatorischer Sicht, Bd. 76, hrsg. von Campi, Grane, Ritter, Göttingen, 1999, 154; H. J. Sieben, Exegesis Patrum. Saggio bibliographico sull’exegesi biblica dei Patri della Chiesa, Rom, 1983, SuPa 2, 55-56.

2 Origenes, De principiis, IV 2,4: GCS 22, 312; შდრ. „ἰσχυρὸν τροπικῶς νοοῦμένη“, Maximus der Bekenner, Ad Thalassium I: CChr SG 7, Laga-Steel (Hg.), Turnhout Brepols, 1980, Queast. I/LV, Q. L, c. 77, 383/„fortitudo tropice intellecta, Maximus der Bekenner, a.a.O., Q. L, c. 66, 382, und „καθ’ ἀλήθειαν οὐρανῶς, ἕως ἰστορικῶς τοῦ τόπου“, Maximus der Bekenner, a.a.O., Q. XVII, c. 138-139, S. 199 / Maximus der Bekenner, a.a.O., Q. XVII, „historialiter loco“, c. 118, 198. იხ. ასევე M. Муретов, Новый Завет как предмет православно-богословского изучения, Сергиев-Посад, 1915.

გარკვეული ტიპისთვის მიკუთვნება. ხშირად ერთსა და იმავე თხზულებას ერთდროულად რამდენიმე ტიპის განმარტებას ვხვდებით. ვფიქრობ, მაინც შესაძლებელია გარკვეული კლასიფიცირება, ყოველ შემთხვევაში მაშინ მაინც, როცა განმარტებათა მრავალფეროვნების მიუხედავად, აშკარაა რომელიღაც ერთი ტიპის კომენტარის უპირატესობა. ზოგჯერ კი ავტორი ერთმნიშვნელოვნად მხოლოდ ერთი ტიპის განმარტებას ირჩევს.

მეოთხე თხოვნის პატრისტიკულ კომენტართა სიმრავლიდან ჩვენ შეგნებულად ავირჩიეთ ორი დიდი ღმრთისმეტყველი, ერთი – ადრეული ხანისა (ორიგენე – მე-3 საუკუნე), მეორე – უფრო მოგვიანო (წმიდა მაქსიმე აღმსარებელი – მე-6-7 საუკუნე), რომელნიც, ჩვენის აზრით, ძალზე ახლოს დგანან ერთმანეთთან და რომელთა განმარტების ტიპი განმსაზღვრელი გახდა ზოგადად არსობის პურის პატრისტიკული ეგზეგეზისთვის. ცხადია, მიუხედავად იმისა, რომ ორიგენე ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს წყაროს წარმოადგენს წმიდა მაქსიმესთვის და მაქსიმესეული განმარტების საერთო განწყობა სრულიად ეხმიანება არსობის პურის შესახებ ორიგენეს ძირითად შეხედულებებს, წმიდა მაქსიმე მაინც თავის საკუთარ გზას ირჩევს და მრავალი ახალი საინტერესო ასპექტი შემოაქვს. ამ მსგავსება-სხვაობათა თუ თავისებურებათა შესწავლა-წარმოჩენას ეძღვნება წინამდებარე პუბლიკაცია.

„პური არსობისა“ ორიგენესა და წმიდა მაქსიმე აღმსარებლის მიხედვით

1. ორიგენესეული განმარტება

ორიგენე, გარდ. 253-254, ალექსანდრიული სკოლის ერთ-ერთი ფუძემდებელი, სრულიად ახალი ტიპის თეოლოგი, ე.წ. მეცნიერ-თეოლოგი, უდიდესი ერუდიციის მქონე, ფილოსოფოსი, დოგმატიკოსი, ეგზეგეტი, „კაცი ეკლესიისა“. მისი გაგლენა თეოლოგიის ყველა სფეროში, ზოგადად საეკლესიო ტრადიციის შემდგომ განვითარებაზე განუზომელია, მე-5 მსოფლიო კრების მიერ მისი დაგმობის მიუხედავად.³ ეგზეგეზის მისეული მეთოდი საუკეთესოდ მისივე სიტყვებით შეიძლება განისაზღვროს: ესაა საღმრთო წერილის საიდუმლო არსის საიდუმლოდ და ღმრთის სათნომყოფელად წვდომა.⁴

3 მე-5 მსოფლიო კრების (553) მიერ ორიგენეს დაგმობა და ერეტიკოსად შერაცხვა კვლავ სადაო საკითხად რჩება დღევანდელ მეცნიერებაში., იხ. H. Crouzel, *Bibliographie critique d'Origène*=IP 8 (1971); L. Lies, *Zum derzeitigen Stand der Origenesforschung*: ZKTh 115 (1993).

4 ἡμιστοιχάτερον καὶ θεοπρεπέστερον, *Origenes, De Oratione*, 23, 2: BEP 10, 270 (ძალზე საინტერესო ზედსართავთა შედარებით ხარისხში ხმარება). მათეს სახარების კომენტარში კი ეს შეწყვილება იცვლება „ἀκριβῆς καὶ θεοπρεπῆς“-ით /, ზედმიწევნითი და ღმრთის სათნომყოფელი“, *Origenes, Com Mt 10, 14*: GCS 40, *Origenes Matthäuserklärung, Origenes Werke X, E. Klostermann, A. Benz (Hgg.)*, Leipzig 1935, 17,5-32; შდრ. *Maximos Confessor, Exp. Orat. Dom: PG 90, 876 A/=CChr SG 23, c. 54, gv. 29*: „δεόντως γράψαι“ / „ac sic scripto eam consignare“, *Maximos Confessor, Exp. Orat. Dom: PG 90, 875 A /*, „სათანადო აღწერა“, მისივე ლოცვისათვის მამაო ჩუენოესა, 153 რ. სხვაგან „სათანადო აღწერა“-ს სინონიმად „თანშეზომილი სიტყუა“ („συμμέτρον λόγον“) იყენს თავს : ἀίτοῦμαι τὸν ταυτῆς διδάσκαλον τῆς προσευχῆς Κύριον, διανοιῆσαι ποῦ τὸν νοῦν πρὸς κατανοήσιν ἐν αὐτῇ μυστηρίων, καὶ δοῦναι συμμέτρον λόγον πρὸς τὴν τὸν νοοῦμένων σαφήνειαν“, *Maximos Confessor, Exp. Orat. Dom: PG 90, 876 A/=CChr SG 23, c. 54 f, გვ. 29/* „ipsum orationis hujus praeceptorem Dominum obsecro, ut mentem mihi aperiat ad intelligenda mysteria quae in illa continentur, ac quantum necesse sit sermonem elargiatur, ut quae intellexero, clare possim explicare“, *Maximos Confessor, Exp. Orat. Dom: PG 90, 875 A/*

უფლის ღოცვის ბერძნულ ენაზე შექმნილ კომენტართა შორის ორიგენეს De Oratione პირველი განმარტებაა, რომელმაც ჩვენამდე მოაღწია; ის 233-234,⁵ წლებში დაიწერა და ორი ნაწილისაგან შედგება: 1. ზოგადად ქრისტიანული ღოცვის შესახებ; 2. საკუთრივ უფლის ღოცვის შესახებ. ⁶

მეოთხე თხოვნის განმარტებისას იგი აშკარად და ერთმნიშვნელოვნად სულიერ ახსნას გეთავაზობს, სულიერ-საიდუმლოებითს, თავისი ეგზეგეტიკური მეთოდის თანახმად.⁷ მისი ინტერპრეტაციის მეთოდი კი მდგომარეობს იმ ყალბი მოსაზრების უარყოფაში, თითქოს „არსობის პური“ მატერიალურ პურს აღნიშნავს. კომენტირების ორიგენესეული ტიპისთვის ძალზე დამახასიათებელია საპირისპირო მოსაზრების უარყოფით საკუთარ მტკიცებამდე მისვლა (თეზა, ანტითეზა, სინთეზი). არგუმენტაციის მისი ამოსავალი ის არის, რომ თუკი საღმრთო მცნებისაებრ, მუდამ ზეციურსა და დიდს უნდა შევსთხოვდეთ უფალს (ამიტომაც ეწოდება ამ თხოვნას ღოცვა - **πρῶσις**, ანუ თხოვნა დიდისა და არა მცირესი, სულიერისა და არა ხორციელის),⁸ როგორღა დაგვიწესებდა ძე ღმრთისა მიწიერსა და მცირე სათხოელს თავისი და ჩვენი მამისადმი?

მეოთხე თხოვნის ჭეშმარიტი არსის განმსაზღვრელი, ორიგენეს თანახმად, არის ტერმინი **ἐπίσιτος**. საინტერესოა, რომ იგი ამ ტერმინს მეცნიერულ-ეტიმოლოგიურად იკვლევს, უკავშირებს მას ძველადთქმისეულ **περῖσιτος** (**ღაბძე პერῖსიტოს**, Ex. 19,5)⁹ და ორივეს *ousia* (არსება, არსობა, სუბსტანცია)-

„ვევედრები ღოცვისა ამის მასწავლელსა უფალსა განღებად გონებისა ჩემისა განხილვისა-თვს მის შორისთა საიდუმლოთადასა და მოცემად *თანშეზომილი სიტყუად* აღწნისა მიმართ განსაგონებელთადას“, *მაქსიმე აღმსარებელი*, ღოცვისათვის მამაო ჩუენოდას, 153 r. საინტერესოა, რომ „τὸν νοῦσιμαῖον“ ქართულში „განსაგონებელთადას“ შეესაბამება.

5 P. Koetschau (Hg.), Des Origenes Schriften vom Gebet und Ermahnung zum Martyrium: *BKV* 48, Allgemeine Einleitung zu dt. Übers., S. 76; Origenes, De Oratione, in: GSC II, Origenes Werke, 2. Bd., Buch V-VII gegen Celsus, Die Schrift vom Gebet ed. P. Koetschau, vol. 2, Leipzig, 1899, 363-375.

„τὸν ἄδρον ἡμῶν τὸν ἐπίσιτον δὲ ἡμῶν ὀμῆδον“ , მათე 6, 11.

„τὸν ἄδρον ἡμῶν τὸν ἐπίσιτον δὲ ἡμῶν ἰαθ' ἡμῆδον“ , ლუკა 11, 3.

6 P. Koetschau, a.a.O., Einleitung zu dt. Übers., S. 3-5.

7 ბოკს მიანია, რომ ორიგენესთან იმთავითვე სრულიად გამორიცხულია სხვაგვარი განმარტება, თუ არა მარტოდენ სულიერი, და ამას მისი სულიერი წყობით (სრული გამორიცხვა მატერიალური არსისა, ყველგან ალეგორიზაციის მკვლელობა, ალეგორიული მეთოდის აბსოლუტიზირება) ხსნის: „Er fasst sie (die Brotbitte) in ausschliesslich geistigem Sinne gemäss seiner Geistesrichtung – gänzlicher Ausschluss des materiellen Teilsinnes, Versuch überall zu allegorisieren“, J. P. Bock, დასახ. ნაშრ., გვ. 80. ცხადია, ორიგენე საკმაოდ ხშირად და მარჯვედ ხმარობს ალეგორიულ მეთოდს, მაგრამ ვფიქრობ, უფრო მართებულია მასთან მიმართებაში სულიერ-მისტიკური ტიპის განმარტებაზე საუბარი.

8 Origenes, De Oratione, 27, 7: BEP 10, 279. ორიგენე ასხვავებს „**πρῶσις**“ და **ἐσις**“. თანდებულებანი ფორმა **πρῶσις** („**პრძე**“ - „მიმართ“, „-სადმი“, შდრ. გერმ. An-betung), ვინმეს მიმართ, ვინმეს წინაშე თხოვნას გულისხმობს. ორიგენე ასკენის, რომ მამა-ღმრთისადმი თხოვნა მუდამ **πρῶσις**-ა.

9 Origenes, De Oratione, 27, 7: BEP 10, 282. აქვე მინდა ყურადღება გაავამახვილო ბერძნ. „ღაბძე **περῖსიტოს**“ ქართულად თარგმნის თავისებურებაზე. ბიბლიის ზოგი ქართული ხელნაწერი, როგორცაა S-A 51, C-A 179 ბერძნული ტერმინის საკმაოდ უჩვეულო შესატყვისს მოწმობს („ღაბძე **περῖსიტოს**“- ის ქართულ ექვივალენტად ჩვეულებრივ გვხვდება „ერად მოგებულად“, ერი, რომელიც ღმერთმა თავისად მოიგო) - „ერ სახეპურო“, წიგნი ძუელისა აღთქმისანი, ნაკვეთი I, თბილისი 1898, 420-421. ქართული „სახეპურო“ ნიშნავს „საკუთარს“ ან „თავისუფალს“ (თავის უფალი), ზ. სარჯველაძე, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი, თბილისი 1995, 173. ხომ არაა შესაძლებელი, რომ „ერ სახეპურო“ „ხენა, ზეციური პურის“ ერად გავიაზროთ, ერად, რომელმაც იგემა ზეციური, საღმრთო პურისაგან და ასე ღმრთის საკუთრებად, ღმრთის ერად ანუ თავისუფლად, თავისი თავის უფლად იქცა, იხ. ნ. საყვარელიძე, პური ჩუენი არსობისა-ს გაგებისათვის მამაო ჩუენო-

დან მომდინარედ მიიჩნევს.¹⁰ თხოვნის ძირეული ცნების, პურის ეპითეტის ეტიმოლოგიიდან გამომდინარე (არსება, არსობა –სთან კავშირი) ორიგენე ასკენის, რომ „არსობის პური“ მხოლოდ სულიერად უნდა იქნას გაგებული. როგორც ხორციელი პური შეჭმისთანავე გადადის ადამიანის მთელს არსებაში, ასევე ხდება სულიერი პურიც ადამიანის არსების, მისი თვითების ნაწილი.¹¹ ცხოველი და ზეციდან გარდამოსული პური სულისა და სამშენებლის საზრდელად გვეძლევა. მღვდელი, არსობის პური - ესაა ადამიანის სულიერი ბუნების შესატყვისი, თვით მისი არსების, არსის, სუბსტანციის მონათესავე. იგი სულს კეთილდღეობასა და ძალას ჰმატებს და მას, ვინც ამ პურისაგან საზრდობს, მარადისობასა და უკვდავებას აზიარებს. ვინაიდან სამარადისოა და უკვდავი სიტყვა ღმრთისა.¹²

ორიგენე ძველათქმისეულ წმიდა-არაწმიდა საზრდელის გარჩევას ახალათქმისეულ ერთადერთ ჭეშმარიტ საზრდელს - ქრისტეს უპირისპირებს. „თუკი მოსეს კანონი წმიდა (τὸ καθαρὸν βῆμα) და არაწმიდა (τὸ ἀκαθαρτον) საკვებს განასხვავებს, ქრისტემ ერთადერთი ჭეშმარიტი საკვები მოგვიტანა – მღვდელი პური, პური არსობისა, რომელსაც ჩვენ ვითხოვთ, რათა მისი ღირსნი შევიქნეთ და სიტყვის მეშვეობით, რომელიც პირველითგან ღმრთისა თანა იყო, განვიღმრთოთ.“¹³

სწორედ ამ ჭეშმარიტ პურზე, ჭეშმარიტ საზრდელზე¹⁴ საუბარი, ორიგენეს ღრმა რწმენით, „არსობის პურის“ შემთხვევაშიც. ჭეშმარიტი საზრდელი კი ქრისტეს სხეულია.¹⁵ აქ უკვე აშკარა ევქარისტულ გაგებასთან გვაქვს საქმე, რასაც მრავალი სხვა ციტატიც მოწმობს. მაგ. „მღვდელ პურს ანუ ქრისტეს ვეკედრებით უფალს“¹⁶ ან კიდევ : „რაოდენ ვეზიარებით ამ საზრდელს, ისე იმკვიდრებს ქრისტეც ჩვენში.“¹⁷

ჭეშმარიტ, სამარადისო საზრდელს (და არა წარმავალს) ჭეშმარიტი ცხორებისაკენ მივყავართ. ეს პური არის ქრისტესგან კურთხეული, და ვინც

ლოცვის მეთხე თხოვნაში : ენა და კულტურა, თბილისი, 2003, N 4, 81-95, 93-94. თუკი ინტერპრეტაციის ასეთ თავისუფლებას დაუშვებთ, ქართული ტერმინი თავისი შინაარსით ძალზე ახლოს დგას ორიგენესეულ გაგებასთან.

10 იქვე, : „... ἢ μὲν τὸν εἶς τὴν οὐσίαν συμβαλλόμενον ἄρτον διλοῦσα“.

11 *Origenes, De Oratione, 27, 9: BEP 10, 283.*

12 იქვე, მღრ. *Maximos Confessor, Exp. Orationis Dominicae: PG 91, 876 C/=CChr SG 23, c. 82, გვ. 31:* „ἀἰδίου ζῶντος μετοχὴν“ / „სამარადისოება ცხორებისა ზიარქმნად“, 153 v. მღვდელი, არსობითი პური იგივე ხე ცხორებისაა („ξῦλον ζῶντος“, Gen 2, 9; 3, 22) და სიბრძნე ღმრთისა („σοφία τοῦ Θεοῦ“, Prov. 3, 18), *Origenes, De Oratione, 27, 10: BEP 10, 283.* ანგელოზებიც ამ პურით, საღმრთო სიბრძნით იკვებებიან („ἄρτον ἀγγέλων“, Ps 77, 25), იქვე „ძენი ღმრთისა – იუდეველნი – ანგელოზთა თანამეინახენი“, იქვე. (მღრ. *Maximos Confessor, Exp. Orat. Dom., 876 C/=CChr SG 23, c. 81-82, გვ. 31:* „ἰσάγγελοι, ἰσοτυμῖαν τὴν πρὸς ἀγγέλους...“/ „ანგელოზთა სწორი“, „ანგელოზთა მიმართ სწორპატივობისა, ლოცვისათვის მამათ ჩუენოვსა, K 14, 153 v. საღმრთო ძალნი საღმრთო, სულიერ საზრდელს ეზიარებიან.

13 *Origenes, De Oratione, 27, 12: BEP 10, 285.* საინტერესოა, რომ წმიდა მაქსიმეც თავის მსჯელობას სწორედ განღმრთობის თემას უკავშირებს.

14 *Origenes, De Oratione, 27, 2-3: BEP 10, 280 :* „ἄρτον τὸν ἀληθινόν“. ესაა არა მარტოდენ ჭეშმარიტი პური, არამედ ზეციდან მომავალი ჭეშმარიტი პური („τὸν ἄρτον ἐξ τοῦ οὐρανοῦ τὸν ἀληθινόν“). მღრ. იოანე 6, 26. 27. 32. 33. 34. 35. 51. 52.

15 *Origenes, De Oratione, 27, 4: BEP 10, 280-281:* „... ἢ ἀληθὴς βῆμας, σάδξ Χριστοῦ“.

16 *Origenes, De Oratione, 27, 3-4: BEP 10, 280.*

17 იქვე.

მისგან ჭამს, იგი ეძიებს ღმერთს.¹⁸ ეს ჭეშმარიტი პური, რომელიც ჭეშმარიტ კაცს ეძლევა (მსგავსად და ხატად ღმრთისა შექმნილს), ქმნილ კაცს თავისი შემოქმედის მსგავსად აქცევს.¹⁹

საგულისხმოა ორიგენეს დაკვირვება, რომ საღმრთო წერილში ქრისტე ხან თავადაც აიგივეს საკუთარ თავს პურთან, ხან კი თავისგან განსხვავებულ პურზე საუბრობს. ამის საილდუსტრაციოდ წმიდა მამა მრავლად იმოწმებს ციტატებს ბიბლიიდან.²⁰

აღექსანდრიელი მამა ასხვავებს მტკიცესა (ή στερεά τριφή) და არამტკიცე საზრდელს (ὀψ στερεά). მტკიცე საზრდელი სრულთ (τελείων) ეძლევათ, არამტკიცე კი, „სძე“ (γάλα) - არასრულთ, ჩვილთ (νηπίους).²¹ სწორედ ასეთი მტკიცე საზრდელია „არსობის პური“.

საინტერესოა, რომ სხვაგან ორიგენეს ეთიკური ასპექტიც შემოჰყავს: „რწმენითა და მართალი ცხოვრებით შევსთხოვთ მამას ცხოველ პურს (τὸν ζῶντα ἄρτον).“²²

რაც შეეხება ზმნიზედა ძიმედონ-ს („დღეს“), ორიგენე მას ეონად, ეონის სისავსედ განმარტავს, რომელიც ღმრთისა თანა ერთი დღეა.²³ იგი საუბრობს ჟამის განსრულებაზე, აღვსებაზე, სისავსეზე.²⁴ ორიგენე განასხვავებს ამჟამინდელსა და მერმინდელს ეონს: დღეს ჩვენ შევსთხოვთ უფალს ჩვენს მღვდევრ პურს, რათა დღეს, ამ ჟამს, ამქვეყნიურ ეონში მიწიერი მზადებით მღვდერი პურის, არსობის პურის, სულიერი პურის—ანუ ქრისტეს ღირსი შევიქნეთ.²⁵ იგი მეორე ზმნიზედასაც (καθ' ἡμέραν — „დღითი-დღედ“) დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს, რითაც ამ ლოცვის ყოველდღიურ, უწყვეტ ხასიათს უსვამს ხაზს.²⁶ სულიერ პურს

18 Origenes, De Oratione, 27, 2: BEP 10, 279.

19 Origenes, De Oratione, 27, 2: BEP 10, 280: „ἄρτος δὲ ἀληθινός ἐστιν ὁ τὸν ἀληθινὸν τρέφων ἄνθρωπον, τὸν κατ' εἰκόνα τοῦ θεοῦ πεποιημένον, ὃ ὁ τρέφεις καὶ καθ' ὁμοίωσιν τοῦ κτίσαντος γίνεται.“, 27, 2: BEP 10, 280: „ἄρτος δὲ ἀληθινός ἐστιν ὁ τὸν ἀληθινὸν τρέφων ἄνθρωπον, τὸν κατ' εἰκόνα τοῦ θεοῦ πεποιημένον, ὃ ὁ τρέφεις καὶ καθ' ὁμοίωσιν τοῦ κτίσαντος γίνεται“. აქ კვლავ განღმრთობის თემაა.

20 Origenes, De Oratione, 27, 3-4: BEP 10, 280.

21 Origenes, De Oratione, 27, 5: BEP 10, 281. საკმაოდ გავრცელებული ხატია. მომდინარეობს პავლენიდან, შდრ. ებრ. 5,12-14: „... და იქმნენით მოქენე სძისაჲ და არა მტკიცისა საზრდელისაჲ/ რამეთუ ყოველი, რომელი მიიღებნ სძესა, უმეცარ არს სიტყუასა მას სიმართლისასა, რამეთუ ჩნულ არს/ხოლო სრულთაჲ არს მტკიცე იგი საზრდელი, რომელთა წესითა მით საცნობელნი და გონებანი წურთილნი ჰქონედ განრჩევად კეთილისა და ბორტისა.“ /„στερεά τριφή...“ „... τὸν διὰ τὴν ἕξι τὰ αἰσθητήρια γεγυμνασμένα ἔχόντων πρὸς διάκρισιν καλοῦ τε καὶ κακοῦ“, E. Nestle - K. Aland (Hgg.), Das Neue Testament Griechisch und Deutsch, 26. Auflage, Stuttgart 1984. საინტერესოა, რომ პავლესეული განმარტებით სრულნი არიანი ივინი, რომელნიც გაწვრთნილნი არიან ბორტისა და კეთილის განრჩევად. იხ. ასევე 1 კორ. 3, 1-3: აქ წმ. პავლე განასხვავებს „სულიერსა“ („πνευματικῶς“) და „ხორციელს“ („σαρκίνους“) აღამიანს. ხორციელს კაცს ესაჭიროება სძე, ვითარცა ჩნულს და არა მტკიცე საზრდელი („βρῶμα“). ეს უკანასკნელი კი სრულთათვისაა განკუთვნილი.

22 Origenes, De Oratione, 27, 6: BEP 10, 281: „...πιστεύοντες καὶ βιοῦντες δεξιῶτερον...“ შეწყვილება „რწმენა“ და „მართალი ცხოვრება“ შეესაბამება შემდეგ წველებებს: თეორია და პრაქტიკა, შემეცნება და საქმე, რომელთა ერთობაც ქმნის ჭეშმარიტი მორწმუნეობის არსს.

23 Origenes, De Oratione, 27, 13: BEP 10, 285: „... τῷ θεῷ τὸν ὄλον αἰῶνα τῆς παρ' ἡμῖν μᾶς ἡμέρας διαστήματος λόγον ἔχειν“.

24 Origenes, De Oratione, 27, 15: BEP 10, 286: „...συντέλεια αἰώνων...πλείονων αἰώνων ...“

25 Origenes, De Oratione, 27, 13: BEP 10, 285. შდრ. Origenes, De Oratione, 27, 1: BEP 10, 279; Origenes, De Oratione, 27, 16: BEP 10, 287.

26 Origenes, De Oratione, 12, 2: BEP 10, 252: „ἀδιαλείπτως προσεύχεσθε“. (შდრ. 1 თეს. 5, 17).

ანუ ქრისტეს შვესთხოვთ უფალს და ასე დღითი-დღედ ანუ მოუკლებელად ვეზიარებით ქრისტეს.²⁷

ამდენად, ორიგენე ერთმნიშვნელოვნად სულიერ განმარტებას ანიჭებს უპირატესობას, კერძოდ, სულიერ-მისტიკურს, სულიერ-სპეკულატიურს და სრულიად გამორიცხავს „არსობის პურის“ მატერიალურ გაგებას. „არსობის პური“ - ესაა იოანეს სახარების ჭეშმარიტი პური ზეცით, სხეული ძე კაცისა,²⁸ ესაა ებრაელთა ეპისტოლის ხორცი ძლიერი, დაბადებისა და იგავთა წიგნის ხე ცხოვრებისა, ფსალმუნთა პური ანგელოზთა,²⁹ ესაა ძველადტქმისეული ზეციური მანანა.³⁰ არსობის პურის ეს უკიდურესად სულიერი განსაზღვრებები ცხადჰყოფენ, რომ ორიგენეს კომენტარი ცალსახად სულიერ განმარტებას წარმოადგენს. ამასთან, აშკარად ჭარბობს სულიერ-ჭვრეტითი, სულიერ-სპეკულატიური ელემენტი, თუმცა გარკვეულწილად ევქარისტულ ასპექტზე მინიშნებასაც ვხვდებით. ამას მოწმობს ორიგენეს მიერ არსობის პურის ზეციურ მანანასთან დაკავშირებაც. საგულისხმოა, რომ epiousios ousia-სგან მომდინარეობა სწორედ ორიგენესგან იღებს სათავეს: არსობის პური – ესაა პური არსობისა, არსობისეული, რომელიც ჩვენს ღმრთისგან მონიჭებულ არსობასთან ზიარია. ასე წარმოჩნდება არსობის პურის ეგზისტენციალურ-ონტოლოგიური მნიშვნელობა, მაშინ როცა epiousios-ის ἔπι-ἄουσι –სა და ებრ. mahar-თან ასოცირება დროისმიერსა და ესქატოლოგიურს ასპექტს წამოსწევს წინ. ორიგენე ხშირად და უდაოდ მართებულად აღეგორიული მეთოდის ფუძემდებლად მიიჩნევა,³¹ მაგრამ ჩვენს შემთხვევაში ალბათ უფრო მიზანშეწონილი იქნებოდა, თუკი მას ზოგადად სულიერ-მისტიკური ეგზეგეზის მამამთავრად მივიჩნევთ.

უნდა აღინიშნოს, რომ უფლის ღოცვის არც ერთი კომენტარი არ შეიცავს იმდენ ბიბლიურ ციტატას თუ პარაფრაზს, რამდენსაც ორიგენეს De Oratione. განსაკუთრებით უხვადაა ციტატები ყველაზე უფრო სულიერი სახარებიდან, რომელიც წმიდა იოანეს ეკუთვნის და მისივე გამოცხადებიდან, რაც კიდევ ერთი ნიშანია ორიგენეს განმარტების უკიდურესად სულიერი ხასიათისა.

2. წმ. მაქსიმესეული განმარტება

მაქსიმე აღმსარებელი, 580-662, პატრისტიკული ეპოქის ბოლო პერიოდის დასაწყისი, წინამავალი ტრადიციის „უდიდესი სინთეზი“, ალექსანდრიული ტრადიციის ერთგული გამგრძელებელი, მისტაგოგიური თეოლოგიის ერთ-ერთი უდიდესი წარმომადგენელი, „მისტაგოგიის“ ავტორი; მონოთელიტიზმის წინააღმდეგ თავდაუზოგავი მებრძოლი, დიოთელიტური

უწყვეტი, მუდმივი ღოცვა ასკეტური წესის ერთ-ერთ უმთავრეს ელემენტად იქცა, განსაკუთრებით ისიქასტურ პრაქტიკაში.

27 Origenes, De Oratione, 27, 17: BEP 10, 287.

28 Origenes, De Oratione, 27, 2-3: BEP 10, 280.

29 Origenes, De Oratione, 27, 11: BEP 10, 284; შდრ. D. Wright, დასახ. ნაშრ., გვ. 152.

30 Origenes, De Oratione, 27, 3: BEP 10, 280.

31 ცხადია, აღეგორია, როგორც ხერხი ეგზეგეზისა, ორიგენემდე გაცილებით ადრე იჩენს თავს, კერძოდ, ჯერ კიდევ ფილონ ალექსანდრიელთან (20 ძვ. წ. აღ. – 42-45 ახ. წ. აღ.), მაგრამ ორიგენესთან ის იძენს ისეთ სახეს, რომელიც მომდევნო ხანის მთლიან ალექსანდრიულ ტრადიციას მნიშვნელოვნაწილად განსაზღვრავს.

**რწმენისა და, მაშასადამე, მართლმადიდებლობის შეუდრეკელი დაცვისათვის
წამებული და მოწამებრივად აღსრულებული; სიცოცხლეშივე დაიმსახურა
მოწამისა და აღმსარებლის ზედწოდება.**

წმიდა მაქსიმეს უფლის ღოცვის განმარტება *Expositio Orationis Dominicae Brevis*,³² დაწერილი 628-630 წლებში, მის ადრეულ თხზულებებს მიეკუთვნება და აშკარა მისტაგოგიურ-ევექარისტულ ხასიათს ატარებს.

მაქსიმე აღმსარებლის მისტაგოგიურ აზროვნებას ადასტურებს ისიც, რომ იგი „მამაო ჩუენო“-ს ღოცვის თხოვნებს მისტერიებად, საიდუმლოდ მოიხსენიებს. მესამე თხოვნას ანუ საიდუმლოს იგი უწოდებს „ანგელოზთა მიმართ სწორპატივობას“,³³ მეოთხეს (ანუ პურის შესახებ თხოვნას) – საუკუნო, მარადიულ ცხოვრებას ზიარებას - „სამარადისოდსა ცხოვრებისა ზიარქმნად“³⁴, მარადიულ ცხოვრებაში მონაწილეობას, მეხუთეს - კაცებრივი ბუნების აღდგენას - „თავისა მიმართ თვისა უვნებელობით აღსლვისა და კუალადგებისა ბუნებისადასა“.³⁵

წმიდა მამა თავის ქრისტოცენტრულ მსჯელობაში ხაზს უსვამს ქრისტეს წყალობით ჩვენი ადამიანური ბუნების აღდგენისა და განახლების უდიდეს საიდუმლოს. უფლის ღოცვის შვიდი თხოვნის მისეული განმარტება, სისტემატური და ბიბლიურ-სულიერი, მთელი მისი თეოლოგიური ხედვის მოკლე სინთეზს წარმოადგენს.³⁶

საინტერესოა, რომ წმ. მაქსიმე პურის ორ სხვადასხვა მნიშვნელობას არჩევს – სულიერსა და ხორციელს, და, შესაბამისად, განსხვავებულ ტერმინებს იყენებს: სულიერის შესატყვისად τὸν ἑπίουσιον³⁷: „არსობისად“, ხორციელისა - τὸν

32 *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 872-910 /= *Maximi Confessoris Expositio Orationis Dominicae: CChr SG 23*, *Maximi Confessoris Opuscula Exegetica Duo*, *Maximi Confessoris opera Expositio in Psalmum LIX*, *Expositio Orationis Dominicae*, ed. *P. van Deun*, Brepols Turnhout 1991, 27-73.

„τὸν ἄγρον ἡμῶν τὸν ἐπίουσιον δὲς ἡμῖν σήμερον“, *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: *CChr SG 23*, c. 560, 59.

33 *მაქსიმე აღმსარებელი*, ღოცვისათვის მამაო ჩუენოსა, K 14, 162 v / *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 876 C/ =CChr SG 23, c. 81-82, 31: „ισοτιμίαν τὴν πρὸς ἀγγέλους“ / *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 875 C: „cum angelis honoris sortem.“

34 *მაქსიმე აღმსარებელი*, ღოცვისათვის მამაო ჩუენოსა, K 14, 162 v / *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 876 C/ =CChr SG 23, c. 81-82, 31: „ἀνδίου ζωῆς μετοχὴν“ / *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 875 C: „sempiternae vitae societatem.“

35 *მაქსიმე აღმსარებელი*, ღოცვისათვის მამაო ჩუენოსა, K 14, 162 v / *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 876 C/ =CChr SG 23. c. 82-83, 31: „φύσεως ἀπαθὲς πρὸς ἑαυτὴν νεσοσύης ἀποικατάστασιν“ / *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 875 C: „naturae in seipsam nulla vitii labe aut libidine inclinantis in integrum restitutionem“.

36 „Alles ist christozentrisch angelegt, doch wird stärker, als im Lib. Asc., nicht so sehr die Vorbildlichkeit Christi für unser Christsein betont, sondern die Neuprängung unseres Menschseins durch Christus. Die beiden Gnade-Durchgänge durch die sieben Bitten des Vaterunsers – der erste mehr systematisch-grundlegend, der zweite mehr biblisch-geistlich, stellen eine kurze Synthese seiner ganzen theologischen Schau dar“, *Maximos der Bekenner*, *Drei geistliche Schriften*, mit Vorwort von *Erzbischof Chr. Schönborn*, Freiburg im Breisgau, გვ. 13-14.

37 *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 897 A/=CChr SG 23, c. 560, 59.

ἐφ' ἡμεῶν³⁸: „მდღევრი“.³⁹

არსობის პური მისთვის არის პური ცხოვრებისა და შემეცნებისა⁴⁰. ეს პური კი ქრისტეა, ზეციდან გარდამოსული, რომელიც ცხოვრებას გვანიჭებს, რათა „არა რაფთა ვცოცხლებდეთ, არამედ რაფთა ღმრთისად ვცოცხლებდეთ“.⁴¹ ლოცვის მიზანიც⁴² არის არა ცხოვრების თხოვნა, არამედ ღმრთისათვის ცხოვრებისა.⁴³ ღმრთისათვის ცხოვრება კი არ შემოიფარგლება ამჟამინდელი ეონით, ესაა სამარადისო, საუკუნო ცხოვრება.

ქრისტე, სიტყვა ღმრთისა გვაზიარებს მარადიულ ცხოვრებას მაშინ, როცა საკუთარ თავს საზრდელად გვთავაზობს, თანაც იმგვარად (τῶπα -, „გუარი“)⁴⁴, როგორც ეს მხოლოდ თავად უწყის. მათ კი, ვინც ღირსი შეიქნა, მისგან ასეთი სულიერი უნარი, ნიჭი მომადლებოდა, უკვე უწყიან ჭეშმარიტი მეცნიერებით, რაოდენ ტკბილია (χρηστός) უფალი.⁴⁵ აქ ნათლად ჩანს ევქარისტიასთან მიმართება.

წმ. მაქსიმესთვის ღმრთის შემეცნების ასპექტიც მნიშვნელოვანია, მაგრამ მისეული გააზრება ღმრთის შემეცნებისა უფრო მეტად მისტიურ-მისტაგოგიური ხასიათისაა, იგი უპირველესად იმ უშუალო გამოცდილებას ემყარება, რასაც ევქარისტიაში ვიღებთ. პურის შესახებ თხოვნაც ადამიანის განდმრთობას ემსახურება, მთლიანად „მამაო ჩვენო“-ს ლოცვა კი ხსნის განგებულების (οἰκονομία) ისტორიას ასახავს – პირველსახიდან სახისკენ და შემდგომ, უკუპროცესს - სახიდან კვლავ პირველსახისკენ (ἀρχέτυπον - εἰκὼν, არქეტიპი - ხატი). ეს არის გზა შესაქმიდან ცოდვითდაცემის გავლით განდმრთობისკენ, განდმრთობა კი არა მხოლოდ სულს ეხება, არამედ სხეულსაც. წმ. მამა საუბრობს განსულიერებულ სხეულზე,⁴⁶ სულის მეუფებაზე, სულიერების

38 *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 900 A/=CChr SG 23, c. 592, 61.: „Εἰ δὲ καὶ τὸν ἐφ' ἡμεῶν ἄρτον, ὃ σπυκρατεῖσθαι πέφυκεν ἡμῶν ἢ παροῦσα ζῶη, διὰ προσηυχῆς αἰτεῖν ἡλεσόμεθα, μὴ παρῆλθαι τὸν εὖρος τῆς προσηυχῆς, ἀλλὰ τὸν πρὸς ἡμέραν ἀπερμαρμένως διὰ τῆς προσηυχῆς αἰτεῖσθαι ἄρτον.“ Ebd., 899 A: „Sim autem etiam panem quotidianum...per orationem petere jubemur, ne orationis terminos transiliamus, ...sed panem qui in diem sufficiat nulla sollicitudine orando flagitemus.“

ლათინურ თარგმანში ორივე ადგილას ვხვდებით „panem quotidianum,“ 898 A, 899 A („პური მდღევრი“). სხვაგან კი epiousios ლათინურ შესატყვისად ვკითხულობთ: „panem substantialis alimoniae“, *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 898 B.

39 *მაქსიმე აღმსარებელი*, ლოცვისათვის მამაო ჩვენოვსა, K 14, 162 r.

40 *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 897 B/=CChr SG 23, c. 567-568, 60: „ἢ τοιοῦτὸν ἄρτου τῆς ζωῆς καὶ ἐπιστήσεως ...“ / *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae.: PG 90, 898 B: „panis vitae ac scientiae alimonia.“ / *მაქსიმე აღმსარებელი*, ლოცვისათვის მამაო ჩვენოვსა, K 14, 162 v: „საზრდელმან პურისა ცხორებისა და მეცნიერებისა სამან.“

41 *მაქსიმე აღმსარებელი*, ლოცვისათვის მამაო ჩვენოვსა, K 14, 162 v / *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 900 C/=CChr SG 23, c. 622, 63: σὺχ' ἵνα ζῶμεν, ἀλλ' ἵνα Θεῷ ζῶμεν...“ / *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 899 C: „non ut vivamus, sed ut Deo vivamus.“

42 *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 876 C/=CChr SG 23, c. 80-81, 31: „τῆς προσηυχῆς ὁ σκοπός“ / *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 875 C: „scopus orationis“ / *მაქსიმე აღმსარებელი*, ლოცვისათვის მამაო ჩვენოვსა, K 14, 153 v: „იჭუსა ლოცვისასა.“

43 იქვე.

44 ტროპოსი, გვარი, მოღუბი ძალიან მნიშვნელოვანია მაქსიმესთვის, შდრ. ლოგოს-ტროპოსის განსხვავება.

45 *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 877 C (Ps. 33, 9) /= CChr SG 23, c. 131, 34: ფს. 33,9: „განიცადეთ და ნახეთ, რომ კარგია უფალი“.

46 *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 900 C/=CChr SG 23, c. 622-625, 63: „ψυχῆς ἄγγε-
λον τὸ σῶμα καθιστῶντες, λελογισμένον ταῖς ἀρεταῖς, καὶ ταύτην θεοῦ κήρυκα ποιοῦντες, τῆ περὶ τὸ
καλὸν παγίῳτητι πεποιομένην“ / *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 899 CD:

ძალზე სხეულისა და ხორცის ტყვეობაში მყოფთ ენიჭებათ მადლი, იქცნენ „ანგელოსად სულისა შემქმნელნი სხეულისა.“⁴⁷ ამაში მდგომარეობს ღმრთის ნების აღსრულება ვითარცა ცასა შინა, ასევე ქვეყანასა ზედა – რათა მიწა ცად იქცეს, უფრო სწორად, ზეციურ მიწად, სხეული კი, გათავისუფლებული „გულისთქუმისა და გულისწყრომისაგან“⁴⁸ სულს დაემსგავსოს. აქ საუბარია გულისთქუმისა და გულისწყრომისაგან განშორებულ სიტყვიერ ძალზე, რომელიც ანგელოზთა წესისამებრ საიდუმლოდ აღასრულებს სიტყვიერ მსხვერპლ შეწირვას („მკუთნველობას“).⁴⁹ ლოცვით სწორედ ასეთ სიტყვიერ მსხვერპლს აღვაგვლით უფლისადმი. ასე ვემსგავსებით ანგელოზთ, მათს „თანამქცევ და თანამკუთნველ“ შევიქნებით და „ანგელოზთა მოქალაქობას“ ვიმკვიდრებთ.⁵⁰ წმიდა მაქსიმესთვის ძალზე მნიშვნელოვანია სწორედ „სიტყვიერი კუთნვის“, „მკუთნველობის“ ცნება. ვინაიდან სწორედ „სიტყუად მარტოობითი (არის) პირველისა სიტყუსა მიმართ ბუნებითად აღმყვანებელი სიტყვერთა.“⁵¹ სიტყვიერ არსებათა უპირატესობა იმაში მდგომარეობს, რომ მათ სიტყვის მეშვეობით, სიტყვის ძალით პირველსიტყვამდე აღსვლა ძალუბთ. ესაა ჩვენი ლოგოსის, ყველა ქმნილის ლოგოსთა ერთ დიდ ლოგოსში თავმოყრა, ჩვენი ცალკეული, გაფანტული ლოგოსების პირველლოგოსთან –ქრისტესთან დაბრუნება. ესაა ჩვენი კაცებრივი ბუნების აპოკატასტაზისი – აღდგენა და განახლება.

მაქსიმე აღმსარებელი საუბრობს მთლიანი გონიერი, ლოგოსის მატარებელი (λογικὸς - „სიტყვიერი“) სამყაროს, ნოეტური და გრძნობადი სამყაროს (ὁ ἄρσιμος ὁ νοετὸς καὶ ὁ αἰσθητός). განსულიერებაზე. ორ სამყაროთა შორის შუამავალი კი ადამიანია.⁵²

„corpus nimirum, virtutis probe rationibus institutum, animae nuntium efficientes; animamque honesti constantia imbutam, Dei praeconem praestantes.“

47 *მაქსიმე აღმსარებელი*, ლოცვისათვის მამათ ჩუენოესა, K 14, 162 v.

48 *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 896 AB/=CChr SG 23, c. 520 f, 57 f.

Maximos Confessor, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 896 A/=CChr SG 23, c. 521-523, 57: „Ὁ κατὰ μόνην τὴν λογικὴν δύναμιν, ἐπιθυμίας τε καὶ θυμὸν ἡγεωρισμένην, μυστικῶς προσάγων τῷ θεῷ τὴν λατρείαν...“, *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 895 A: „Qui sola rationis vi a cupiditate atque ira secreta, mystice Deo cultum adhibet“. / „მხოლოდთა სიტყვიერთა ძალითა გულისთქუმისა და გულისწყრომისაგან განშორებულთა საიდუმლოდ შეწიროს ღმრთისა მკუთნველობად“, მისივე ლოცვისათვის მამათ ჩუენოესა, K 14, 161 r. „გულისთქუმისა და გულისწყრომისგან განშორება“ მაქსიმეს ასკეტიკის ერთ-ერთი მთავარი მოტივია, იხ. *Maximos Confessor*, Ad Thal., Q.V: PG 90, 280 A/ CChr SG 22, 65-67; ესაა პირველი საფეხური სულიერი სრულყოფის გზაზე, შდრ. *Abba Thalassios*, De char. ac cont.: PG 91, 1429 A; *Origenes*, De Oratione, 2, 2: BEP 10, 234-235.

49 *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 896 B/=CChr SG 23, c. 535-536, 58: „τῆς λογικῆς λατρείς“, *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 895 B: „rationalem cultum.“ / „სიტყვიერსა კუთნვისა“, მისივე ლოცვისათვის მამათ ჩუენოესა, K 14, 161 r.

50 *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 896 A/=CChr SG 23, c. 526, 57-58: „τὸ πολιτεύμα ἐν ὁιδρανοῖς ὑπάρχει.“ წმიდა მაქსიმე აქ ფილ. 3, 20 იმოწმებს: „ხოლო ჩუენი მოქალაქობაა ცათა შინა არს“.

51 *მაქსიმე აღმსარებელი*, ლოცვისათვის მამათ ჩუენოესა, K 14, 161 r / *Maximos Confessor*, Exp. Orat. Dom: PG 896 B/=CChr SG 23, c. 535-536, 58: „...ἀλλὰ λόγος μωνώτατος, πρὸς τὸν πρῶτον λόγον φσιτικῶς ἄγων τοὺς λογιστῶς“, Ebd., 895 B: „Sed singularissima ratio, ad primam rationem, eos qui ratione utantur, natura ducens“.

52 ამ საკითხებს ფუნდამენტური გამოკვლევა უძღვნა ლ. ტუნბერგმა, *L. Thunberg*, Microcosm and Mediator. The Theological Anthropology of Maximos the Confessor, Lund 1965. ორი სამყაროს ერთმანეთთან დაკავშირება, გამთლიანება შესაძლებელი ხდება ეკლესიის მეშვეობით. დასასრულ, საუბა-

წმიდა მაქსიმე საუფლო ლოცვის მეოთხე თხოვნასაც ადამიანის თავისუფალი ნების საკითხს უკავშირებს და ორი ნების – კაცებრივისა და ღმრთაებრივის მადლით შეერთებაზე საუბრობს: „ამისვე თხოვად შემოართუა ლოცვისაცა მიერ მოსურნეთა საღმრთოთა ნიჭთასა რადთა ბუნებით საძიებელისა მადლისა ლოცვისა მიერ განმამტკიცებელმან ჯერჩინებად მთხოელთად („τις των αιτούντων γνάμην“⁵³) ნებასა მომნიჭებელისასა („τοῦ παρεχομένου...θελήματι“⁵⁴) შეაყოს, მადლით შეერთებისა მიერ სქესებრისასა იგივექმნილი.“⁵⁵ ამდენად, აქ საუბარია ცნობილ „communicatio idiomatum“-ზე / „**παραχώρησις**“ / ანუ ორი ბუნებითა და არსებით განსხვავებულის ისეთ კავშირზე, ისეთ შეერთებაზე, როცა ისინი ერთ მთლიანობას ქმნიან და ამავე დროს თითოეულის თვითება დაცულია და ხელშეუხებელი. ესაა, როცა „მთხოელის ჯერჩინება“ მომნიჭებლის ნებას ემთხვევა.⁵⁶ წმიდა მამა ამას მადლით შეერთებას („τις χάρις συνάφη“⁵⁷) უწოდებს.

მაქსიმე აღმსარებელი შეგვახსენებს მაცხოვრის შეგონებას, მცნებას, არა ვიზრუნოთ უამიერზე: „მხოლოდსა სამეფოდსა ღმრთისა და სიძარტლისა მისისა ძიებად ამცნო მაცხოვარმან.“⁵⁸

„დღეს“ წმიდა მამისათვის ამ საუკუნეს, ამჟამინდელ ეონს უკავშირდება: „ამის საუკუნოდსასა ვპოვნებ ცხადყოფასა დღესისა მიერ“.⁵⁹ ამას იგი შემდეგნაირად განმარტავს: „პური ჩუენი, რომელი დასაბამსა საუკუდავებოდ ბუნებისა განჰზადე,⁶⁰ მომეც ჩუენ დღეს აქასა შინა ცხორებასა მოკუდავად მყოფთა, რადთა სძლოს სიკუდილსა ცოდვისასა საზრდელმან პურისა ცხორებისა და მეცნიერებისადასამან.“⁶¹

ვფიქრობ, ინტერესს მოკლებული არაა იმ ატრიბუტების ჩამოთვლა, რასაც წმიდა მაქსიმე „პური არსობისა“-ს დასახასიათებლად, მისი რაობის წარმოსაჩენად მიმართავს:

მეოთხე თხოვნის პური ესაა:

რია მთელი კოსმოსის განსულიერებაზე განღმრთობილი ადამიანის შუამავლობით.

53 *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 900 A/=CChr SG 23, 589-590, 61.

54 *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 900 A/=CChr SG 23, c. 590-591, 61.

55 *მაქსიმე აღმსარებელი*, ლოცვისათვის მამათ ჩუენოდსა, K14,162r/ *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 900 A/=CChr SG 23, c. 591, 61: „ταυτοποιουμένην...“, *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 897 D - 900 A /CChr SG 23, c. 589-591, 61: „...ταύτην εἰκότως καὶ διὰ προσηχῆς αἰτεῖν τοὺς τῶν θεῶν ἐφιεμένους δῶδω ἐνήγαγεν, ἴνα, τῶν φύσει ζήτητῶν διὰ προσηχῆς τὴν χάρις ἐπιχυθῶσας, τὴν τῶν αἰτούντων γνάμην, τῷ τοῦ παρεχομένου τὴν χάρις συνάφη θελήματι, δι' ἐνώσεως σχετικῆς ταυτοποιουμένην“, *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 898 D – 899 A: „...ad haec merito quoque per orationem petenda, eos, qui divinorum donorum desiderio veneantur, induxit; quo nimirum eorum quae orationis instantia natura petenda sunt gratiam sanciens, petentium animum, ipsius praebentis donum voluntati copulet, affectus unione unum cum ipso effectum..“

56 შდრ. „იყავნ ნებად შენი!“

57 *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 900 A/=CChr SG 23, c. 590-591, 61.

58 *მაქსიმე აღმსარებელი*, ლოცვისათვის მამათ ჩუენოდსა, K 14, 162 r / *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 897 D/=CChr SG 23, 585-587, 60-61: /„ζήτητε τὴν βασιλείαν τοῦ Θεοῦ καὶ δικαιοσύνην ὁ σατήρ ἐνετεῖλατο...“ / *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 898 D: „Sin autem solum regnum Dei et iustitiam ejus quaerenda Salvator jussit...“

59 *მაქსიმე აღმსარებელი*, ლოცვისათვის მამათ ჩუენოდსა, K 14, 161 v.

60 „ἐπ' ἀθανασία τῆς φύσεως ἡτοίμασας“, *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 897 B/=CChr SG 23, c. 565, 60 / „ad immortalitatem naturae praestandam parasti“, *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 898 B.

61 *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 897 B/=CChr SG 23, c. 561-565-571, 59-60.

„პური არსობისა და ცხოვლობითი გამოსაზრდელად სულთა ჩუენთა და დასაცველად მონიჭებულთა ჩუენდა კეთილთა კეთილანაგებობისად.“⁶²

წმიდა მამა არაერთხელ შეგვახსენებს ღმრთისაგან მადლით მონიჭებულ კეთილთა დაცვის აუცილებლობას: „ისწავოს (სულმან) ანგაჰრებაჲ საღმრთოთა კეთილთა იეფობისა განმღეველობითი.“⁶³

პური არსობისა არის „პური ჩუენი, რომელი დასაბამსა საუკუდავებოდ ბუნებისა განჰმზადა“⁶⁴ ღმერთმან, ესაა „საზრდელი პურისა ცხორებისა და მეცნიერებისაჲსა“⁶⁵, იგია „საღმრთოდ საზრდელი“⁶⁶, რომელიც უპირისპირდება „გრძნობადს საზრდელს“⁶⁷, გრძნობადი საზრდელი კი ისაა, რომელზე ზრუნვასაც გვიკრძალავს მაცხოვარი.⁶⁸ (ამას მოსდევს წმიდა მათეს ცნობილი ციტატი). გრძნობად საზრდელზე ზრუნვის აკრძალვას (ანუ უარყოფით ფორმას) წმიდა მაქსიმე დადებითი ფორმით ასე გამოხატავს: „ძიებაჲ სამეფოსა ღმრთისასა და სიმაღლესა მისისაჲ.“ (უნდა ითქვას, რომ ეს აზრი ლაიტმოტივად გასდევს წმიდა მაქსიმეს განმარტებას).

არსობის პური ესაა „უხრწნელი პური სიბრძნისაჲ“⁶⁹ და „პური მეცნიერებითი“. და სწორედ ამ „მეცნიერებითისა პურისა მთხოელი“ იწოდება „მლოცველად.“⁷⁰ ასე გაგვიმარტავს წმ. მამა ჭეშმარიტი ღოცვისა და მლოცველობის არსს: ჭეშმარიტი ღოცვა არის „მეცნიერებითი პურის“, სულიერი და საღმრთო საზრდელის, „პური არსობისა“-ს თხოა უფლისაგან.

62 *მაქსიმე აღმსარებელი*, ღოცვისათვის მამათ ჩუენთასა, K 14, 161 v / *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 896 D-897 A/=CChr SG 23, c. 550-554, 59, „...καθάπερ ἄρτον ἐπιούσιον τε καὶ ζῶτικὸν εἰς ἀποτροφὴν τῶν ἡμετέρων ψυχῶν καὶ συντήρησιν τῆς τῶν χαρισθέντων ἡμῶν ἀγαθῶν εὐεξίας.“ / *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 895 D – 898 A: „...velut panem, ἐπιούσιον, vitalemque, in alimoniam animarum nostrarum, et ut vegeta beneque habentia concessa dona conserventur.“ საინტერესოა, რომ ამას იოანეს ცნობილი ციტატი მოსდევს, იოანე 6, 33.

63 *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 900 B /=CChr SG 23, c. 604-605, 62: / „...μᾶθῃ πλεονεξίαν τῆς τῶν θείων ἀγαθῶν περιουσίας στεροχηθῆν.“ / *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 899 B: „...avaritiamque condiscat, qua divinatorum nobis bonorum affluentia dematur.“ უნდა აღინიშნოს, რომ აქ ჩვენთვის საინტერესო ტერმინი „περιουσία“ „იეფობითა“ გადმოტანილი (სიუხვე, საესება).

64 „...ἐπ’ ἀθανασία τῆς φύσεως ἡτοῖμασας,“ იხ. ზემოთ.

65 იხ. ზემოთ.

66 *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 897 B/=CChr SG 23, c. 570-571, 60: „...τῆς θείας τροφῆς“.

67 *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 897 C/=CChr SG 23, c. 574, 60: „...τροφῆς αἰσθητικής“ / *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 898 C: „...cibi, qui sensu percipitur.“

68 სხვაგან წმიდა მამა საუბრობს პირველმოწვევამდე სიკუდილისა სულის გათავისუფლებასა და დახსნაზე ზრუნვისაგან სხეულთაჲსა, *მაქსიმე აღმსარებელი*, ღოცვისათვის მამათ ჩუენთასა, K 161v/ „...πρὸν ἐπιστῆναι τὸν θάνατον τῶν σωματικῶν τὴν ψυχὴν ἀποτέμνοντες“, *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: CChr SG 23, c. 601-602, გვ. 61; იგივე აზრი სხვაგვარად ასეა გამოთქმული: „...ნივთის სიყუარულის ძლევა“ / „...ἀμείψασα πρὸς τὴν φιλίαν τῆς ἡλῆς“, *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: CChr SG 23, c. 604, 62, ან კიდევ: „...არ-შემშტკვალვაჲ განხრწნადთას“ / „...πρὸς τὸν πρῶτον τῶν φθειρομένων“, *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: CChr SG 23, c. 603, 61.

69 *მაქსიმე აღმსარებელი*, ღოცვისათვის მამათ ჩუენთასა, K 14, 162 r / „...τὸν ἄφθαρτον ἄρτον τῆς σοφίας“, იხ. ზემოთ / *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 902 A: „...in corruptum sapientiae panem.“

70 *მაქსიმე აღმსარებელი*, ღოცვისათვის მამათ ჩუენთასა, K 14, 163 v / *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 904 A/=CChr SG 23, c. 686-687, 66: „...τὸν γωστικὸν ἄρτον αἰτῶν διακρίσεται...πρὸς εὐχόμενος.“ / *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 903 A: „...qui spiritalem ac sapientiae panem petit.“

ამდენად, ამკარაა, რომ აქ ერთმნიშვნელოვნად საუბარია სულიერ პურზე, სულიერ საზრდელზე, სულის გამოსაზრდელსა და არა დამატებობელ, არამედ შემამტკიცებელ საზრდელზე. ამას გვასწავლის ლოცვა, რომელი „სათხოვლ არს მცნებისაებრ“⁷¹. მდღევრი პურის თხოით ჩვენ ვაჩვენებთ უფალს, ლოცვის მასწავლელს ჩვენსას, რომ მის მცნებისაებრ, „ქრისტესმიერისა სიკუდილისა წურთითა ფილოსოფოსგჳყოფთ ცხორებასა“⁷².

სულიერ საზრდელს და არა გრძნობადს შეესატყვისება სულიერი, გონიერი, ნოეტური და არა გრძნობადი ხედვა, ნოეტური, გონიერი თვალნი, ამიტომ ამბობს წმიდა მამა: „გუეძლოს სიყუარულსა ნივთისასა და სქესი მისი, ვითარცა მტუერი, განვიყაროთ გონიერთა თუალთაგან.“⁷³

ჩვენ ვევედრებით ღმერთს, რათა გონიერი თვალით აღგვეჭურვოს და მეცნიერებითი საზრდელი მოგვანიჭოს, ის მეცნიერება, ის გნოსისი კი, რასაც ეს საზრდელი გვაზიარებს, არის მეცნიერება იმისა, „თუ რაოდენ ტკბილია უფალი“, ესაა შემეცნება იმისა, რომ „სიცოცხლისათვის მჭამლად ვიხუენნეთ და არა ჭამისათვის ცოცხალ ყოფად ვიმხილნეთ.“⁷⁴

ეს სიცოცხლე კი ცხორებაა ქრისტესა შინა. უფალი თავის წმიდა სხეულსა და სისხლს გვაძლევს საზრდელად – ქრისტეს სხეულისა და სისხლის „მჭამელნი“ „სიცოცხლისათვის მჭამლად ვიხუენებით“, ვინაიდან ქრისტეს სხეულსა და სისხლს ზიარება სამარადისო სიცოცხლის, საუკუნო ცხორების საწინდარია.

ამდენად, საუფლო ლოცვის ეს ცენტრალური თხოვნა წმიდა მაქსიმესათვის უპირველესად, სულიერ-ეგქარისტული ხასიათისაა, თუმც, ორიგენესგან განსხვავებით, იგი არც მატერიალურ გაგებას უარყოფს სრულიად. უნდა აღინიშნოს, რომ წმ. მაქსიმეს განმარტება საკმაოდ დატვირთული და მრავალი სხვადასხვა ასპექტის მომცველია. იგი მნიშვნელოვანწილად ეყრდნობა არსობის პურის ორიგენესეულ სულიერ გაგებას. ორიგენეს მსგავსად, წმიდა მაქსიმეც „epiousios“-ს „ousia“-დან მომდინარედ მიიხნევს და, შესაბამისად, მას სულიერ პლანში იაზრებს. აქვე უნდა დავსძინოთ, რომ არსობის პურის ორიგენესეული სულიერი ხასიათი აღმსარებელთან ამკარა მისტაგოგიურ-ეგქარისტულ ელფერს იძენს, უფრო სწორად, მას აქცენტი სწორედ

71 *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 897 D/=CChr SG 23, c. 583, 60: „Διὰ προσευχῆς γὰρ μόνον ἔστιν αἰτητὸν τὸ κατ’ ἐντολὴν ζῆτητὸν.“ / *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 898 CD: „Id enim solummodo per orationem petamus operae pretium est, cuius quaerendi indicta mandato cura est.“

72 *მაქსიმე აღმსარებელი*, ლოცვისათვის მამათ ჩუენთვისა, K 14, 162 r / *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 900 A /=CChr SG 23, c. 598-599, 61: „...καὶ δεῖξωμεν ὅτι φιλοσόφως κατὰ Χριστὸν μελέτην θανάτου τὸν βίον ποιοῦμεθα.“ / *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 899 A: „talesque nos ex Christianae philosophiae norma exhibeamus, qui vitam mortis meditationem faciamus.“

73 *მაქსიმე აღმსარებელი*, ლოცვისათვის მამათ ჩუენთვისა, K 14, 162 r / *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 900 B/=CChr SG 23, c. 605-607, 62: „Φύγωμεν οὖν, ὅση δύναμις, τὴν φιλήσων τῆς ἕλης, καὶ τὴν αὐτῆς σχέσις καθάπερ κοινωρτὸν τῶν νοεῶν ὁμμάτων αποσιψόμεθα.“ / *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 899 B: „Fugiamus ergo, quanta nobis facultas, rerum terrenarum amorem, earumque procliviorum affectum instar pulveris ab animi oculis abstergamus.“

74 *მაქსიმე აღმსარებელი*, ლოცვისათვის მამათ ჩუენთვისა, K 14, 162 v / *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 900 BC/=CChr SG 23, c. 612-613, 62: „τοῦ ζῆν ἔνεκεν δεῖχθῶμεν ἔσθιοντες, ἀλλὰ μὴ τοῦ ἔσθιεν χάρις ζῶντες ἐλεγχθῶμεν.“ / *Maximos Confessor*, Exp. Orationis Dominicae: PG 90, 899 C: „prodaturque eo edere ut vivamus, non ut edamus vivere arguamur.“

ლიტურგიულ-მისტაგოგიურ ასპექტზე გადააქვს. ამდენად, მაქსიმესეული კომენტარი გარკვეულწილად წმ. კირილე იერუსალიმელისა⁷⁵ (გარდ. 386) და ამბროსი მედიოლანელის (339-397)⁷⁶ მისტაგოგიურ კატეხიზისებს ეხმიანება.

წმ. მაქსიმეს მიერ არსობის პურის უპირველესად სულიერ-ეგქარისტული გააზრება კიდევ ერთხელ ცხადყოფს პურის შესახებ თხოვნისა, ისევე როგორც მთლიანი საუფლო ღოცვის ლიტურგიულ ფუნქციასა და მის მნიშვნელობას ჩვენი ხსნის საქმეში.

აღსანიშნავია, რომ „პური არსობისა“-ს უპირატესად სულიერი, სწორედ სულიერ-ეგქარისტული განმარტება წამყვანი ხდება მთლიან პატრისტიკულ ეგზეგეზაში. ეს კი უცილობლად საუფლო ღოცვის ლიტურგიასთან, ლიტურგიის ცენტრალურ ნაწილსა და მოქმედებასთან – ეგქარისტიასთან უშუალო კავშირით აიხსნება. „მამაო ჩუენო“-ს ღოცვა თავიდანვე ეგქარისტულ სტრუქტურასთან უნდა ყოფილიყო დაკავშირებული, როგორც მისი შემადგენელი ერთ-ერთი ძირეული ელემენტი. იგი უცვლელ, მუდმივ კომპონენტად რჩება თავის მხრივ მუდმივად ცვალებადი სტრუქტურისა და ანაფორის გააზრებულ დასასრულს წარმოადგენს. ამდენად, სრულიად კანონზომიერი ჩანს ლიტურგიულ სტრუქტურაში მის მიერ დამკვიდრებული ადგილიც: ზიარების წინ, ანაფორისა და ეგქარისტული მადლობის შემდეგ. საუფლო ღოცვის მეოთხე თხოვნა, სულიერ-ეგქარისტულად გაგებული, ჩვენი სულიერი და შინაგანი მზადებაა სულიერი და ზეციური პურის, ეგქარისტული პურის – ქრისტეს წმიდა სხეულის მიღებისათვის.

Nino Sakwarelidse

Origenes als Quelle für die maximianische Deutung der vierten Bitte des Vaterunsers

Origenes bevorzugt eine ausschließlich geistige, geistig-spekulative Deutung, obwohl bei ihm auch der eucharistische Aspekt nicht zu übersehen ist. Dies wird vor allem durch die Verknüpfung des täglichen Brotes mit dem himmlischen Manna verdeutlicht. Wichtig ist, dass die Ableitung des epiousios von der ousia (Wesen, Substanz) seinen Ursprung von Origenes nimmt. Das ist das wesentliche, wesenseigene Brot, das mit unserem von Gott gegebenen Wesen verwandt ist. Origenes wird oft als Begründer der allegorischen Deutung schlechthin behandelt. Mir scheint es angemessener, ihn als Urheber der spirituell-mystischen Auslegung überhaupt zu betrachten (zumindest in bezug auf die Brotbitte). Hier wird eher eine existenziell-ontologische Dimension hervorgehoben, während die andere Art der Deutung, die epiousios mit ἐπι-ἔναι (ankommen) und hebr. mahar (morgen) zusammenbringt, vor allem das Zeitliche und Eschatologische in den Vordergrund stellt. Die Verbindung des epiousios mit der ousia steht im Einklang auch mit dem neutestamentlichen Verbot der Sorge

⁷⁵ Kyrill von Jerusalem, *Catéchèses mystagogiques*: SC 126, introduction, texte critique et notes de A. Piedagnel, traduction de Pierre Paris, P. S. S., Paris 1966-1988.

⁷⁶ Ambrosius von Mailand, *De Sacramentis*: SC 25, *Dom Botte* (Hg.), Paris 1961-1980; *ძობვე*, Sancti Ambrosii opera, pars VII, *De Sacramentis*, 13-85; *De Mysteriis*, 87-116: CSEL 73 O. Faller (Hg.), Vindobonae 199.

um den morgigen Tag.

Maximos der Bekenner bietet vor allem eine mystagogisch-eucharistische Deutung der Brotbitte an. Im Wesentlichen greift er auf Origenes zurück. In Anlehnung an Origenes deutet er das Adjektiv *epiousios* nur in Verbindung mit der *ousia* (Wesen) und fasst es dementsprechend im geistigen Sinne auf. Hier sei betont, dass hl. Maximos den origenischen geistigen Sinn mystagogisch-eucharistisch färbt, besser gesagt, er verschiebt Akzent auf den mystagogisch-eucharistischen Aspekt. Damit findet seine Auslegung Verwandtschaft mit den Mystagogischen Katechesen Kyrills von Jerusalem (gest. 387) und des hl. Ambrosius Mediolanus (339-397).

Das Adverb *σήμερον* bezieht sich, nach Maximos, vor allem auf den jetzigen Äon auf der Erde, während für Origenes es mit dem künftigen Äon, mit der Ewigkeit gleichzusetzen sei.

Es sei besonders hervorzuheben, dass die vorwiegend geistige, geistig-eucharistische Auslegung für die gesamte patristische Exegese bestimmend wurde. Diese Tatsache aber lässt sich vor allem durch die Verbindung des Herrengebets mit der Liturgie, mit der zentralen liturgischen Handlung – der Eucharistie – erklären. Von Anfang an ist das Vaterunsergebet mit einer eucharistischen Struktur verbunden und so verbleibt es als ein innerhalb der sich wandelnden Struktur unveränderliches, stetiges Element. Dadurch ist es ein sinnvoller Abschluss der Anaphora.

Es ist auch vollkommen gesetzmäßig, dass das Vaterunser gerade an dieser Stelle – nach der Anaphora und der eucharistischen Danksagung – seinen Platz erhielt. So betrachtet, erscheint das Vaterunser als ein Prototyp des liturgischen Gebetes schlechthin.

Die vierte Bitte des Vaterunsergebets, geistig-eucharistisch verstanden, ist unsere geistige und innere Vorbereitung, um die geistige und himmlische Speise, das geistige und himmlische Brot, das eucharistische Brot – den heiligen Leib Jesu Christi – zu empfangen. Die geistig-eucharistische Deutung der Brotbitte durch hl. Maximos offenbart die liturgische Funktion des ganzen Vaterunsergebets wie dessen Bedeutung für unser Heil.

ეკატერინე გედევანიშვილი
გ.ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი
ილია ჭავჭავაძის სახელმწიფო უნივერსიტეტი

გელათის მონასტრის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის სიმბოლური ინტერპრეტაციისთვის

წმ. დავით აღმაშენებლის ცხოვრების აღმწერელი საგანგებოდ მოგვითხრობს გელათის მონასტრის დაარსების ამბავს: აღაშენა მეფემ მონასტერი, „რომელიცა გამოარჩია მადლმან საღმრთო მან ადგილსა ყოვლად მშვენიერსა, რომელსა შინა ვითაცა მეორე ცაჲ გარდაართხა ტაძარი ყოვლად წმიდისაჲ...“¹ მეისტორიე, აქვე, მონასტრისთვის განკუთვნილ სიწმინდეების მოსვენებისა თუ მთელი „ქვეყანისა კიდეთაგან“ მოყვანილ სწავლულ - ფილოსოფოსთა შეკრების ამბავსაც გადმოგვცემს. ამის საპასუხად, დავითის ისტორიკოსი გელათის მონასტერს „მეორედ იერუსალემად და სხვა ათენად“ მოიხსენიებს.² ამიერიდან, ტრადიცია გელათის მონასტრის იერუსალიმობისა, როგორც ჩანს, საუკუნეების მანძილზე იკიდებს ფეხს. ამ თვალსაზრისით დამახასიათებლად ჩნდება გელათის მთავარი ტაძრის XVI საუკუნის ფრესკაში ასახული ზეციური იერუსალიმის ხატება, რომელიც არსებითად გელათის სახით წარმოდგენილ ზეციურ ქალაქს გულისხმობს.³

ჩვენი ისტორია გელათის მონასტრის “იერუსალემობის” თაობაზე კონკრეტულს არაფერს ამბობს; აქ, როგორც ჩანს, მახვილი მნიშვნელობითაც გამორჩეული გელათის მონასტრის ქრისტიანული სამყაროს ცენტრთან – იერუსალიმთან სულიერ კავშირზეა. მაგრამ გელათის სამონასტრო კომპლექსი, იქნებ, უფრო კონკრეტული პარალელებისა თუ სიმბოლური ასოციაციების დასახელების საშუალებასაც გვაძლევს და, ამდენად, ყოველი ქრისტიანული ეკლესიის ზეციურ ქალაქთან სიმბოლური კავშირი, გელათში, თუ შეიძლება ითქვას, უფრო “უშუალო” ხდება.

თავისებურად ნიშნეულია გელათის მონასტრის ადგილმდებარეობაც - დავით მეფის მიერ დაარსებული, ქალაქს მოშორებული ეს სამეფო მონასტერი, შემაღლებულ ადგილზე, ბორცვზეა აგებული. თვით მის ტოპოგრაფიაშიც მონასტრის იერუსალიმობაა გამჟღავნებული თითქოს. ზეციური ქალაქიც ხომ სიმბოლურად სწორედ ამდღეებსთან, ფიზიკურ სიმაღლესთან არის დაკავშირებული.⁴

გელათის მონასტერი მისი დამაარსებლის – წმ.დავით აღმაშენებლის განსასვენებელი ადგილია (“მონასტერი სამარხავი ჩემი და საძვალე შვილთა ჩემთა”)⁵. ალბათ, არც ის უნდა იყოს შემთხვევითი, მეფემ თავის საძვალედ განკუთვნილი მონასტრის „თავი ეკლესია“ სწორედ „დედასა

1 დავით აღმაშენებლის ისტორიკოსი, ცხოვრება მეფეთ-მეფისა დავითისი, ქართლის ცხოვრება, ტ.1, თბ.1955, გვ.330-331.

2 იქვე, გვ.331.

3 გელათი, არქიტექტურა, მოზაიკა, ფრესკები, თბ.1982, ილ.74.

4 საინტერესოაა გამჟღავნებული ეს სიმბოლური მნიშვნელობა ებრაულ ენაში – იერუსალიმისკენ მოძრაობა მუდამ სიმაღლეზე ასვლის ზმნითაა გამოხატული.

5 დავით აღმაშენებელი, ანდერძი, ქართული მწერლობა, 2, თბ.,214.

ღმრთისასა სამსახურებლად“ რომ განაწესა. აქ ნება-უნებურად უშუალო პარალელი სიონის მთასთან ჩნდება, რომელიც დავით წინასწარმეტყველის განსასვენებელი ადგილიც იყო.⁶

წმ.დავით მეფსალმუნე, ყოველი ქრისტიანი ხელმწიფის სიმბოლურ წინასახედ გაიაზრებოდა,⁷ მაგრამ ქართულ სინამდვილეში მას მაინც გამორჩეული მნიშვნელობა ჰქონდა - ბაგრატიონები ხომ ფსალმუნთმგალობელს თავის უშუალო წინაპრად მიიჩნევდნენ და ოფიციალურადაც „დავითიანებად“ იწოდებოდნენ. წმ.დავითისადმი მეფე დავით აღმაშენებლის დამოკიდებულება განსაკუთრებულად ხახულის იამბიკურ ლექსად წარმოდგენილ წარწერაში მულავნდება, სადაც დავით მეფე და მისი ძე დემეტრე გამორჩეული ბიბლიური მეფეების - დავითისა და სოლომონის დარად მოიხსენებიან.⁸

ამგვარად, გელათის მონასტრის „სიონობა“ თითქოს ბუნებრივად ისახება. მითუმეტეს რომ, სიონი, ძველთაგანვე განსაკუთრებულ სიმბოლურ შინაარს იძენს - ის ზოგადად ზეციური იერუსალიმის, წმინდა ქალაქის სინონიმად გაიაზრება.⁹ უცნაური ის არის მხოლოდ, გელათის ეკლესია მიძინებისა კი არა, დედამღმრთისას შობის სახელობისა რომაა. ამის მიზეზი შესაძლებელია, ქუთაისში ბაგრატ III -ის მიერ უკვე აგებული მიძინების სახელობის კათედრალი - ბაგრატის ტაძრად წოდებული ეკლესია ყოფილიყო.¹⁰ მაგრამ უკვე ღმრთისმშობლის სახელობა გელათის მთავარი ეკლესიისა, ამ შემთხვევაში, ვფიქრობ, თავისთავად ბადებდა სიმბოლურ კავშირს სიონის სიწმინდესთან.

უნდა ვიფიქროთ, დავითის ისტორიკოსის მიერ მოხმობილი გელათის იერუსალიმობა სწორედ ამ კონკრეტულ სიმბოლურ ასოციაციებს გულისხმობდა, მითუმეტეს, რომ დავითის ცხოვრებაში ეს სიმბოლური კავშირები ფსალმუნთმგალობელთან საკმაოდ ძლიერადაა ხაზგასმული.

შესაძლებელია, სწორედ “იერუსალემობის” ნიშნად ჩნდება გელათის მონასტრის ნაგებობათა შორის წმ. ნიკოლოზის საკმაოდ უჩვეულო ეკლესიაც (სურ.1). XIII საუკუნის გასულს¹¹ გელათის სამონასტრო კომპლექსში

6 The Holy Land, Oxford Archaeological Guides, Oxford 2005, გვ.105.

7 ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ. H.Maguire, Style and Ideology in Byzantine Imperial Art. Gesta, Vol.28, No.2 (1989)

8 „... ეგრეთ აწ დავით, დავითის მორჩმან ესე: სულით სხეულით, ტაძრითურთ გძღუნა ქწლო; ხოლო ახალმან ვესეღვილ სალომონ ძეობით ფლობით, მრჩობლ ტალანტთა დიმიტრი...“

ტექსტისთვის იხ. ლ.ხუსკივაძე, ხახულის კარედის ხატი, თბილისი, 2007, გვ.8

9 შდრ. “...არამედ მოსრულ ხართ თქვენ მთასა სიონსა და ქალაქსა ღმრთისა ცხოველისასა, იერუსალემსა ზეცისასა...” (ებრაელთა მიმართ, 12. 22); ესაია წინასწარმეტყველი, თავი 2,3; 4,4; იხ: B. Kuehnel, From the Earthly to Heavenly Jerusalem, Rome, Freiburg, Vienna 1987, გვ.44-45.

10 მადლობა მინდა მოვასხენო ამ შენიშვნისათვის ბატ. დ.თუმანიშვილს.

უნდა ითქვას ისიც, რომ გელათის მხატვრობაში, სამხრეთ მკლავში ღმრთისმშობლის ცხოვრების ამსახველ ციკლში სრულებით გამორჩეული ადგილი ეთმობა მიძინების სცენას. ჩვეულებრივ, “დღესასწაულთა დღესასწაულად” წოდებული მიძინების სცენა საგანგებოდ არის ხოლმე გამოყოფილი, მაგრამ აქ ის ისეა გამახვილებული თავისი მასშტაბითა და გამოსახვის ადგილით, რომ სამხრეთ მკლავის მოხატულობის ცენტრალურ “ხატად” აღიქმება, რაც თითქოს, თავისებურად გელათის ტაძრის სიმბოლურ “სიონობასაც” ეხმიანება.

11 გელათი, არქიტექტურა, მოზაიკა, ფრესკები გვ. 8

წმ. ნიკოლოზის ორსართულიან ღია თაღედზე დამყარებულ “კარიბჭე-ეკლესიას” აგებენ. თაღოვან გასასვლელზე დამყარებული თავისუფალი ჯვრის ტიპის ეს ნაგებობა ბ.შელევალდის დაკვირვებით, ქრისტიანულ სამყაროში ფართოდ გავრცელებული იერუსალიმის აღდგომის ტაძრის ასლის ერთგვარ ვარიაციად შეიძლება გავიაზროთ.¹²

მაცხოვრის საფლავის ასლებისადმი მიძღვნილ ნაშრომში რ.კრაუთჰაიმერი ხუროთმოძღვრულ ასლთა “იკონოგრაფიულ” მახასიათებლებს წარმოგვიდგენს – როგორც ცნობილია, უმთავრესად მაცხოვრის საფლავის ასლი პირველსახერს ფორმით – როტონდულობით იმეორებს.¹³ მაგრამ ამასთან ერთად, საკმაოდ ფართოდაა გავრცელებული მაცხოვრის საფლავის ის ასლები, რომლებიც წრიული კი არა, არამედ რვაკუთხედი ფორმისაა.¹⁴ ამასთან დაკავშირებით რ.კრაუთჰაიმერი აღნიშნავს კიდევ, რომ შუა საუკუნეების მლოცველისათვის მრავალკუთხედი არსებითად წრიულ ფორმად აღიქმებოდა და იმოწმებს წმ. გრიგოლ ნოსელის ცნობილ სიტყვებს, რომელშიც კაპადოკიელი მამის მიერ რვაწახნაგა ეკლესიაა აღწერილი – “წრე, რომელიც რვა კუთხედაა”.¹⁵

წმ. ნიკოლოზის ეკლესია თავისი ცალკეული იკონოგრაფიული ელემენტებით, თითქოსდა, ეხმიანება მაცხოვრის საფლავის ხუროთმოძღვრულ სახეს. ყურადღებას, უპირველეს ყოვლისა, ჯვრულ მკლავებს შორის ჩართული საკმაოდ უცნაური ნიშები იქცევს. ეს, ერთი შეხედვით, უმნიშვნელო დანამატები საკმაოდ უცვლის იერს თავისუფალი ჯვრის ტრადიციულ ტიპს - ჯვრის მკლავებს შორის მცირე ზომის ჩანართები ნიშისებრი ჩაღრმავებითაა დამუშავებული. ამ ნიშების ნახევარწრიული მოხაზულობა თაღედით დამუშავებული აღმოსავლეთ მკლავის შვერილი აფსიდის ოვალურ ფორმას ეხმიანება, რის შედეგადაც ჯვრული ფორმა ნაგებობისა, თუ შეიძლება ითქვას, “ნიველირებულია”, მეტიც „დამრგვალებულიცაა“. წმ. ნიკოლოზის ეკლესია თავისი უჩვეულო ფორმით თითქოსდა სწორედ წმ. გრიგოლ ნოსელისეულ აღწერას მიჰყვება – თავისუფალი ჯვრის ტიპი უფლის საფლავის ასლის დარად, „როტონდულ“ ფორმას „იძენს“.

მაცხოვრის იერუსალიმურ საფლავს მნიშვნელოვანი იკონოგრაფიული

12 ეს მოსაზრება მკვლევარმა თბილისში 2006 წლის შუა საუკუნეების ხელოვნების საერთაშორისო სემინარის მსვლელობისას გამოთქვა.

13 R.Krautheimer, Introduction to an “Iconography of Medieval Architecture, გვ.5; ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ. ასევე: Kenneth John Conant, The Holy Sites at Jerusalem in the First and Four Centuries A.D. Proceedings of the American Philosophical Society, Vol. 102, No.1(Feb. 1958); B. Kuehnel, From the Earthly to Heavenly Jerusalem, Rome, Freiburg, Vienna 1987; R.Oustenhou, Locta Sancta and the Architectural Response to Pilgrimage in the Blessings of Pilgrimage Urbana 1990; The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art, Ed.G.Kuehnel, Jerusalem 1998; A.Batalov, Le Saint Sepulcre dans L'espace Sacre' de la Cathedrale Russe aux XVI-XVII siecles. Eastern Christian Relics, ed.A.Lidov;P.Piva, Le “copie”del Santo Sepolcro nell'Occidente romanico Varianti di una Relazione Problematica. Il Mediterraneo e L'Arte, 200; Colin Morris, The Sepelchre of Christ and the Medieval West from beginning to 1600, Oxford ჯ.ვილკინსონი, ქრისტეს საფლავი: იერუსალიმი და მცხეთა, საქართველოს სიძველენი, 1, 2002 ; ამავე კრებულში ნ.ვანჩიშვილი, ერთი უცნობი მოვლენის შესახებ ქართულ საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში.

14 მაცხოვრის საფლავის ე.წ “სიმბოლური პირი” ხშირად ანასტასისის ტაძრის მხოლოდ რომელიმე ხუროთმოძღვრული დეტალის გადმოტანით (საბჭუნთა რაოდენობა, გარე მოხაზულობა, თუ ტაძრის ზომები და სვა.) იქმნებოდა. იხ. დ.თუმანიშვილი, სიმბოლურობა შუა საუკუნეების ქართულ სატაძრო ხუროთმოძღვრებაში. წერილები, ნარკვევები, თბ., 2001.

15 R.Krautheimer, გვ.5

ელემენტი – ღია თაღოვანი გასასვლელიც შეგვახსენებს, რაც სრულიად აშკარად წმ. ნიკოლოზის ტაძარს კარიბჭის იერს აძლევს. მონასტრის კომპლექსში ჩართული წმ. ნიკოლოზის ეკლესიაში კარიბჭის მოტივის გაჩენა ფუნქციურად თითქოსდა გაუმართლებელია; ამდენად, ნაგებობათა შორის მოქცეულ (აკადემია და მთავარი ეკლესია)¹⁶, ეკლესიის „კარიბჭეს“ განსაკუთრებული სიმბოლური მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა. აქ ვფიქრობთ, გასახსენებელია ზეციური იერუსალიმის მრავალრიცხოვან გამოსახულებებში ასახული ბჭის მოტივი, რომელიც ამ გამოსახულებებში ძალზე არსებითია და უფლის საფლავის ასლებშიც, როგორც წესი, საგანგებოდაა ხაზგასმული¹⁷ (რაბულას სახარებაში ასახული აღდგომის სცენის უფლის საფლავი; რომის Sancta Sanctorum-ში დაცული სპილოს ძვლის VI-VII სს. რელიკვარიუმის აღდგომის ტაძარი; შავი სოფლის სარკმლის საპირის უფლის საფლავის გამოსახულება; იერუსალიმის ხატება დავით გარეჯის უდაბნოს სატრაპეზოს საიდუმლო სერობის კომპოზიციიდან და სხვა). ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფში ასახული უფლის საფლავის ასლის გამოსახულებანი – როგორც კ. მაჩაბელმა გვიჩვენა, ის ქრისტიანულ აღმოსავლეთში ფართოდ გავრცელებული ტრადიციის შესაბამისად, უმთავრესად, სწორეთორ ან სამთაღოვანი შესასვლელი-კარიბჭის სახითაა წარმოდგენილი.¹⁸ ბჭის სახით ასახული მაცხოვრის საფლავის გამოსახულება, სამეცნიერო ლიტერატურაში ამ ქრისტიანული სიწმინდისა და იერუსალიმის სოლომონის ტაძრის სიმბოლური კავშირის იკონოგრაფიულ გამოხატულებადაც აღიქმება – თაღოვანი შესასვლელი ქრისტიანული სახვითი ხელოვნების პირობით ენაზე კონსტანტინესეული ტაძრის სვეტნარით შემოვლებულ ედიკულს, სოლომონისეული ტაძრის გამოსახულებაში კი, ფასადისა და მის მიღმა ნაგულები წმიდათაწმიდის სიმბოლურ გამოხატულებას მიანიშნებს.¹⁹ სიმბოლურად კი, მნიშვნელობით გამორჩეულ ამ სიწმინდეთა გამოსახულებაში უშუალოდ სასუფევლის შესავლელის, იმიერი და ამიერი სამყაროს შესაყარის სიმბოლოდ იქცევა.

მაგრამ ამ ცალკეულ იკონოგრაფიულ მსგავსებასთან ერთად იმ მაგალითების მოშველიებაც შეიძლება, რომლებიც წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის აღნაგობასთანაც ავლენს უშუალო სიახლოვეს. ამ თვალსაზრისით ნიშნულია, XIV საუკუნის სერბული მხატვრობის ერთი ნიმუში. პეჩის ღმრთისმშობლის ეკლესიის მოხატულობაში (სურ. 3), ზიარების სცენაში ასახული საღვინობელი,

16 უკანასკნელ წლებში ჩატარებულმა არქეოლოგიურმა გათხრებმა ცხადყო, აკადემიაში მარანის არსებობა (ცნობისათვის მადლობა მინდა მოვასხენო გ.გაგოშიძეს), რის გამოც ამ ნაგებობას უფრო სატრაპეზოდ მიიჩნევენ. არაერთი სამონასტრო კომპლექსი გვარწმუნებს იმას, რომ სამეურნეო და სასწავლო ნაგებობათა შეთავსება სავსებით ტრადიციულია. ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ. А.Волская, Росписи средневековых трапезных, Тб. 1974. ამიტომაც ამ ნაგებობას ტექსტში, ტრადიციისამებრ, აკადემიად მოვიასრებთ.

17 ამ თემასთან დაკავშირებით: A.Lidov, Heavenly Jerusalem: The Byzantine Approach. The Ideal City and Eastern Art, კრებულში The Real and Ideal Jerusalem in Jewish, Christian and Islamic Art, Ed.G.Kuehnel, Jerusalem 1998.

18 იხ. К. Мачабели, Изображения Гроба Господня на Памятнике Ранне - Средневекового Искусства, II. К.Н.О. 2008.

19 R.Ousterhout, The Temple, the Sepulchre and the Martyrion of Saviour. Gesta, Vol.29/No 1 (1990) გვ. 47-50.

რომელიც მაცხოვრის საფლავის სიმბოლურ გამოსახულებად მიიჩნევა,²⁰ სტრუქტურულად საკმაოდ ახლოსაა წმ. ნიკოლოზის ეკლესიასთან – ის კარიბჭის თავზე აგებული სწორედ რომ ორსართულიანი ეკლესიის (თუმცა როტონდის) სახითაა წარმოდგენილი. კარიბჭის საგანგებო სიმბოლური მნიშვნელობა კი, მის წინ გამოსახული ცეცხლოვანი ქერუბიმის ფიგურით არის ხაზგასმული. ამ თვალსაზრისით ასევე საინტერესოდ ჩნდება, აახენის კათედრალის XII საუკუნის ჭაღიც, რომელიც სწორედ ზეციური იერუსალიმის ხატებად იქნა ჩაფიქრებული. ჭაღში ჩართულია თექვსმეტი სხვადასხვაგვარი ფორმის ეკლესიის მოდელი (სურ. 4). რამდენიმე ნიმუში ფორმათა საერთო დანაწევრებით – კვარცხლბეკზე შემოდგული ტაძრის მოდელი (ნაგებობათა “ორსართულიანობა”), ჩვენს ეკლესიასთან უშუალო მსგავსებას ავლენს. მეტიც, არის იმგვარი ნიმუშებიც, რომლებიც ასახავს წმ. ნიკოლოზის ეკლესიისათვის დამახასიათებელ ჯვრული ფორმის “დამრგვალებს” ტენდენციებს. აქ მკლავები კიდევ უფრო აშკარად იძენს წრიულ მოხაზულობას და ჯვრული ფორმა ნახევარწრიული მკლავებით ახლა უკვე, თითქოსდა ტეტრაკონქადაც კი აღიქმება. საინტერესოდ ჩნდება მიუნსტერის კათედრალის ე.წ. სამოთხის კარიბჭეც, რომელიც სიმბოლურად ზეციური იერუსალიმის წიადში გამოსახულ წინასწარმეტყველთა რიგს წარმოგვიდგენს. ნახევარსვეტების რიგში ჩაწერილ წმინდანთა ფიგურებს კი, ზეციური იერუსალიმის აღმნიშვნელი ნაგებობები აკვირგვინებს. აქ მონაცვლეობით სწორად, როტონდული ფორმის ნაგებობანი და ჯვრული, უფრო სწორედ, მომრგვალებულმკლავიანი, შენობათა ფორმა ჩნდება (სურ.5). ყველა ამ ნაგებობის უმთავრესი ელემენტიც, ისევე და ისევე, სწორედ თაღოვანი შესასვლელის მოტივია.

ამგვარად, წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის მაცხოვრის საფლავთა ასლებთან, როგორც ცალკეული იკონოგრაფიული ელემენტების, ისე რიგ შემთხვევაში, საერთო დანაწევრებასთან მსგავსება თუ სიმბოლური კავშირი, ამ ეკლესიის ანასტასის ტაძრის “ასლობას” გვაფიქრებინებს.

ეს თუ ასეა, წმ. ნიკოლოზის ეკლესია, თავისი უჩვეულო ხუროთმოძღვრული სახით, გელათის სამონასტრო კომპლექსში შუა საუკუნეებისათვის ტრადიციული წმ. ტოპონიმის გადმოტანას როდი გულისხმობს მხოლოდ; თუკი მის ადგილ-მდებარეობას გავითვალისწინებთ, საფიქრებელია, რომ ამ ფუნქციასთან ერთად მას კიდევ სხვა მეტად მნიშვნელოვანი როლიც უნდა ჰქონოდა დაკისრებული. ის, როგორც ჩანს, გელათის მონასტრის არსის თავისებური გამჟღავნების მცდელობასაც გულისხმობდა.

პატრისტიკაში უფლის საფლავი მაცხოვრის განკაცების უტყუარ სიმბოლოდ გაიაზრება.²¹ ხატმებრძოლობის პერიოდში, როდესაც განკაცების თემა ხატთა მიმართებაში განსაკუთრებულ სიმწვავეს იძენს, მაცხოვრის საფლავი, როგორც უფლის განკაცების, მისი აღდგომის “უტყუარი” მოწმობა გამორჩეულ მნიშვნელობას იღებს²² და უფლის “განხორციელების” ერთ-ერთ უძირითადეს არგუმენტად სახელდება.²³

20 A.Lidov, Heavenly Jerusalem: The Byzantine Approach, სურ.6.

21 M.Evangelatou, The Holy Sepulchre and Iconophile Arguments on Relics in Ninth-Century Byzantine Psalters: Eastern Christian Relics, ed.A.Lidov, 2003 გვ. 184-185.

22 იქვე, გვ.182.

23 იქვე, გვ.155.

ამდენად, გელათში, სწორედ რომ საქართველოს ეკლესიის მართლმორწმუნეობის სიმბოლოდ დანახულ მონასტერში, უფლის საფლავის ხუროთმოძღვრულ ასლს, ვფიქრობ, განსაკუთრებული მნიშვნელობა უნდა შესძენოდა. გელათი ხომ კავკასიაში ფეხმოკიდებული მონოფიზიტური ერესის წინააღმდეგ ბრძოლის ერთერთ უმთავრეს კერად მოიაზრებოდა.²⁴

ამ თვალსაზრისით წმ.დავით აღმაშენებლის ცხოვრებაში დამოწმებული მონოფიზიტური მრწამსის წინააღმდეგ შეკრებილი საეკლესიო კრების გახსენებაც კმარა.²⁵ ამ მხრივ, ასევე დამახასიათებლად ჩნდება გელათის მთავარი ტაძრის ნართექსში წარმოდგენილი მსოფლიო საეკლესიო კრებათა იკონოგრაფიული პროგრამაც, რომელიც, როგორც თ. ვირსალაძემ წარმოგვიდგინა, სწორედ ქალკედონურ - ანტიქალკედონური დავის გარშემოა აგებული.²⁶ ამგვარად, გელათში აღდგომის ტაძრის სიმბოლურ ასლს დოგმატური მნიშვნელობაც უნდა ჰქონოდა. ქართული ეკლესიის სომხურ ეკლესიასთან საუკუნოვანი ცილობის გათვალისწინებით, უფლის განხორციელების “ხუროთმოძღვრული” დასტური, აქ სწორედ რომ ქართული ეკლესიის მრწამსის გამოსატყულებადაც იგულისხმებოდა.

წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის, “დოგმატურობას” თავის მხრივ, თითქოს ტაძრის წმ. ნიკოლოზის სახელობაც უნდა მოწმობდეს – წმ. ნიკოლოზი თავისი მოღვაწეობით რამდენადმე გამორჩეულ ადგილს იკავებს ეკლესიის მამათა შორის.²⁷ საეკლესიო ტრადიცია მის სახელს ნიკეის კრების “მართალი სარწმუნოების” გამოთქმას უკავშირებს და ნიშანდობლივი ის არის, რომ საქართველოშიც მისი გამორჩეული კულტი სწორედ საღვთისმეტყველო კამათის კონტექსტში იჩენს თავს. ამ მხრივ, სამაგალითოა თუნდაც ყინწვისის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის მოხატულობა, სადაც კომპოზიციურად საგანგებოდ გამახვილებული მირას ეპისკოპოსის გამოსახულება (წმ. სილიბისტროსთან ერთად),²⁸ ქართული ეკლესიის მართლმორწმუნეობის ერთგვარ გამოსატყულებად იქცევა.²⁹

საგულისხმოა წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის მდებარეობაც მონასტრის კომპლექსში – ის მონასტრის მთავარი ტაძრისა და გელათის აკადემიის

24 ქართულ- სომხური ეკლესიათა დავა განსაკუთრებულ სიმწვავეს სწორედ დავითის ზეობაში იღებს. გელათის ნართექსის მხატვრობაში ასახული ეს რეალობა საგანგებოდ აქვს განხილული თ. ვირსალაძეს. იხ. T. Virsaladze, *Фрагменты Древней Фресковой Росписи Главного Гелатского Храма. Избранные Труды*, Тб. 2007.

25 იხ. ვირსალაძის დასახ. ნაშრომი; E. Gedevanishvili, *Some thoughts on the Depiction of the Ecumenical Councils at Gelati. Iconographica*, VI, 2007

26 ამ საკითხთან დაკავშირებით: თ. ვირსალაძის დასახ. ნაშრომი; ასევე: ე. გედევანიშვილი, კვლავ ერთი ადგილობრივი იკონოგრაფიული ტრადიციის შესახებ. საქართველოს სიძველენი, 6, 2006.

27 წმ. ნიკოლოზთან დაკავშირებით იხ. San Nicola, *Splendori d'arte d'Oriente e d'Occidente*, a cura di M. Bacci, Milano 2006.

28 იხ. მდიდებულიძე, ახალი მონაცემები ყინწვისის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის XIII საუკუნის მოხატულობის შესახებ. საქართველოს სიძველენი 1, 2002, გვ.85-100; მდიდებულიძე, ყინწვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის ფერწერული ანსამბლის მხატვრული სახე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაციის ავტორეფერატი, თბ. 2006.

29 აღსანიშნავი, ალბათ, ისიცაა რომ ხახულის კარელზე, გელათის მონასტრის მთავარ სიწმინდეზე, წმ. ნიკოლოზის მინაწერულ ხატს სრულებით გამორჩეული ადგილი აქვს დათმობილი. ის ღმრთისმშობლის ხატის ქვემოთ, ცენტრალური “ღერძის” გაყოლებაზე აყსაყდრებული ჩუულები ღმრთისმშობლის ქვემოთაა წარმოდგენილი.

შუანა რიგშია განთავსებული და ამ შენობათა დამაკავშირებელ ერთგვარ ხილად აღიქმება. სწორედ ამ ფუნქციის გათვალისწინებით გასაგები ხდება მისი არც თუ ჩვეულებრივი ხუროთმოძღვრული ფორმაც – მისი პირველი სართულის ბჭისებრი გასასვლელი, რომელსაც ალბათ, სიმბოლურ საზრისთან ერთად, ეკლესიისა და აკადემიის შენობათა მაკავშირებელის -“გასასვლელი” ეკლესიის ფუნქციაც უნდა ჰქონოდა. და ეს მნიშვნელობა განსაკუთრებით მონასტრის მთავარი შესასვლელის სამხრეთი კარიბჭის მხრიდან არის ხასგასმული (ის მთავრი შესასვლელის ფუნქციას XVII საუკუნემდე ასრულებდა, გზა ქუთაისიდან გელათს სწორედ აქედან უდგებოდა),³⁰ წმ. ნიკოლოზის ეკლესია ზუსტად კარიბჭის მოპირდაპირე მხარეს, მის პირისპირ მდებარეობს. აქედან შესული მლოცველისთვის აკადემიისა, წმ. ნიკოლოზისა და ღმრთისმშობლის შობის ეკლესიათა განლაგება ერთ სიმეტრიულ ღერძსა დაქცემდებარებული³¹ და მონასტრის სხვა ნაგებობათაგან განსხვავებით (მაგ.წმ გიორგის ეკლესია), ნაგებობათა ერთიან “გაბმულ” ჯგუფად იკვრება (სურ.1)³².

ეს გამთლიანების – აკადემიისა და წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის ერთიანობის იდეა, სამონასტრო კომპლექსში თითქოსდა ერთი უმნიშვნელო მხატვრული ხერხითაცაა ხაზგასმული – წმ.ნიკოლოზის ტაძრის მკლავებს შორის შევრილების მორთულობას XIII- XIV საუკუნეთა მიჯნაზე აგებული აკადემიის კარიბჭის სვეტისთავთა მორთულობა ეხმიანება.³³ სვეტისთავებს იქაც საკმაოდ უცნაური ზედაპირშედრმაგებული ნახევარწრიული ნიშისებრი ჩანართები ამშვენებს, რომლებიც წმ.ნიკოლოზის ტაძრის პლასტიკური მორთულობის “რეპრიზად” იკითხება. ამგვარად, როგორც ჩანს, მონასტრის კომპლექსის აღმშენებლებს საგანგებოდ ამ შენობათა მხატვრულ - შინაარსობრივი ერთიანობაც გამოუხატავათ.

ასევე ყურადღებას იქცევს აკადემიის კარიბჭის შიდა მხარეს, მარცხენა სვეტისთავზე გამოსახული ღომის საკმაოდ უცნაური ფიგურა (სურ.2) ღომის ამგვარი გამოსახულებები ტრადიციულად, თუ საფასადო მორთულობის სისტემაშია ჩართული,³⁴ აქ კარიბჭის შიდა სივრცეშია მოქცეული. მხოლოდ ერთ კაპიტელზე წარმოდგენილი, “მეწყვილეს” მოკლებული ღომის საკმაოდ დიდი ზომის გამოსახულება კარიბჭის სივრცეში განსაკუთრებული მახვილის მნიშვნელობას იძენს. ფასადთა მორთულობაში სამოთხის, ზეციური იერუსალიმის მცველი ღომის სიმბოლური გამოსახულება, ახლა უკვე, აკადემიის სივრცის ნაწილი ხდება და თავისი უჩვეულო ადგილ-მდებარეობით თითქოს აკადემიის კარიბჭის სივრცეში “იერუსალიმობის” სიმბოლურობა შემოაქვს.

30 ქუთაისი, თბ., 2006, გვ. 146-147.

31 ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის კარიბჭე ღმრთისმშობლის ტაძრის მთავარი შესასვლელის პირისპირაა განლაგებული, მაშინ როცა, აკადემიის კარიბჭეს საკმაოდაა აცდენილია. თუმცა, ეს ასიმეტრიულობა გელათის მთლიან კომპლექსში ნაკლებადაა შესამჩნევია.

32 საგულისხმოა ისიც, რომ ეს შენობები (აკადემია და წმ. ნიკოლოზი), მასშტაბის მხრივ, ერთმანეთის მიმართაა თანახმიერი.

33 გელათი 900, გვ.8.

34 ამ თემასთან დაკავშირებით იხ: ეკვაჭაბტაძე, გვიანი შუა საუკუნეების საფასადო სკულპტურის პროგრამათა ინტერპრეტაციისთვის. საქართველოს სიძველენი, 2007, 11; ეკვაჭაბტაძე, ქოლავის ციხის კარიბჭის “მიჯაჭვული” ღომების რელიეფი. საქართველოს სიძველენი, 2003, 3.

მნიშვნელობით კონსტანტინოპოლის აკადემიას გატოლებული გელათის მონასტერი, სწორედ ის პირველი ქართული საგანმანათლებლო კერაა, სადაც ანტიკური ფილოსოფიისა და ბიზანტიური ნეოპლატონიზმის შესწავლას ჩაეყარა საფუძველი;³⁵ ამიერიდან სწორედ ის გახდა ანტიკური ფილოსოფიის თარგმანებისა და ინერპრეტირების, ანტიკური მემკვიდრეობის “გაქრისტიანების” ცენტრი.³⁶ მისი ეს მნიშვნელობა წმინციკოლოზის ეკლესიის მდებარეობაშიც უნდა იყოს თავისებურად გამჟღავნებული. სიბრძნით ათენის ფილოსოფიურ სკოლას გატოლებული გელათის აკადემიაში შემაჯავალთ – იერუსალიმის სიმბოლოდ წარმოდგენილი ნაგებობის თაღქვეშ გავლა, იქნებ ფილოსოფიის “გაქრისტიანების”, ათენის “გაიერუსალიმების” რეალურ განცდას აძლევდა. ცოდნისა და რწმენის ერთიანობა, გელათის მონასტერში თითქოს ამგვარადაა გამოხატული (ალბათ, აქ ისიც უნდა აღინიშნოს, წმ. ნიკოლოზი დასავლეთ ევროპაში სწავლულთა მფარველადაც რომ ითვლებოდა).³⁷

თითქოს გარკვეული კანონზომიერების დანახვაა შესაძლებელი წმ. ნიკოლოზის ტაძრის მშენებლობის თარიღშიც; რატომ მაინცა და მაინც XIII საუკუნე?! წმ. მიწასთან თანახიარების ამგვარი სიმბოლური გამოხატულება, შესაძლებელია, თავისებურად თვით გელათის აკადემიის იმდროინდელ ძირითად მოღვაწეობასთანაც იყოს დაკავშირებული. ამ სკოლის არსებობის მეორე პერიოდში – მეფე თამარის ეპოქაში, როდესაც ქართულ კულტურაში საერო ნაკადი მძლავრობს, თუ შეიძლება ითქვას ამ სკოლის მოღვაწეობის უმთავრესი სფერო, დოგმატურ - ეგზეკუტიკური (არსენ იყალთოელი, იოანე პეტრიწი), ადგილს უთმობს საერო-სახსოტბო და საისტორიო ხასიათის თხზულებებს.³⁸ ამგვარი ხასიათის ცვლილებაც შესაძლებელია, თავისებურად განსაზღვრავდეს ამ მძლავრი “დოგმატური” მახვილის წარმოჩენას გელათის მონასტერში. ჩვენს ნიადაგზე უფლის საფლავის თავისებური გადმოტანით, თითქოს და კიდევ ერთხელ მახვილდება წმ.დავით აღმაშენებლის მიერ დარსებული გელათის მონასტრის, როგორც ქართული ეკლესიის მართლმორწმუნეობის ცენტრის მნიშვნელობა.

ტერტულიანეს ცნობილი სიტყვები – “რა არის საერთო ათენსა და იერუსალემს შორის, აკადემიასა და ეკლესიას შორის?”,³⁹ გელათის სამონასტრო კომპლექსში, თუ შეიძლება ითქვას, “განივთებულია” და ზუსტად ასახავს გელათის მონასტრის ძირეულ არსს – “ათინა და მეორედ იერუსალემი” – განათლებული ქრისტიანული სიბრძნის იდეას.

35 დ.მელიქიშვილი, გელათი—”სხუა ათინა და მეორე იერუსალიმი”, თბ. 2006, გვ.12

36 გელათის ლიტერატურული სკოლისთავის იხ. დ.მელიქიშვილი დასახ.ნაშრომი.

37 მაღლობა მინდა მოვახსენო ამ შენიშვნისათვის პროფ. მ. ბაჩის.

38 დ. მელიქიშვილი დასახ.ნაშრომი, გვ. 29.

39 დ. მელიქიშვილი, გვ.10.

Catherine Gedevanishvili

On the Symbolic Interpretation of the Church of St. Nicholas in Gelati Monastery

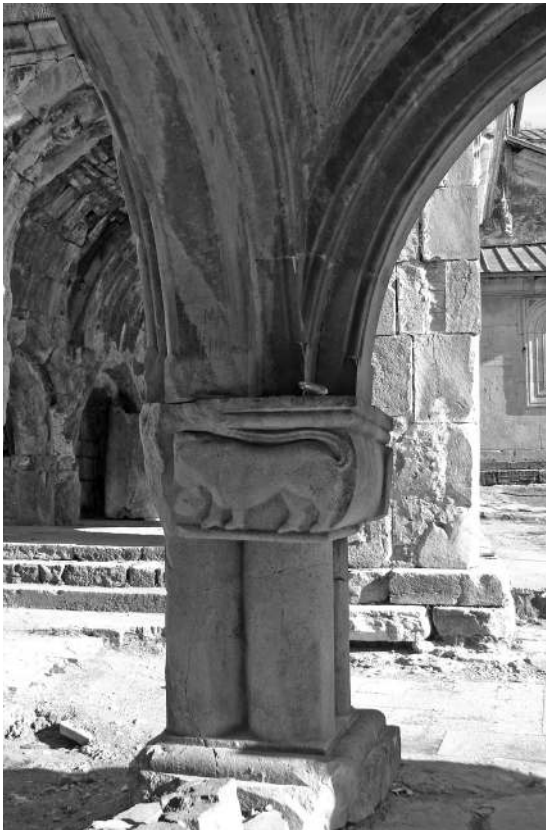
Narrating about the foundation of the Gelati monastery, historian of the St. King David the Builder tells about the construction of the church of Birth of the Virgin, katholikon of the monastery, to which the learnt men were invited from the entire kingdom and calls Gelati “the second Jerusalem and other Athens”. It seems that the tradition of identifying Gelati as “second Jerusalem” was not forgotten even later – on the early 16th c. fresco “Heavenly Jerusalem” is depicted as an image of Gelati. Such an identification was contributed to by several factors – Gelati is location above Kutaisi, the capital at that time (Heavenly City implies upward movement); St. David the Builder, a member of the Bagrationi royal family, considered descending from St. Prophet David, is buried in Gelati, which associates the Gelati katholikon with the Mount Sion, the burial of the Psalmist, while Sion symbolises the Heavenly Jerusalem. It seems quite possible that the 13th c. two-storied church of St. Nicholas in Gelati might be one of such Jerusalem symbols. During her visit to Gelati in 2006, Prof. B. Schellewald put forward the supposition that this church might be a symbolic copy of the Holy Sepulchre.

In this respect, it is noteworthy that: a. the first floor of this croix-libre type structure is provided with the corner niches, which makes it resemble a rotunda; b. the ground floor is an arched passage, i.e. the church is a porch, which is functionally unjustified, but the Heavenly Jerusalem and the Holy Sepulchre are often depicted as an arched porch (Rabula Gospel, Sancta Sanctorum reliquary, 6th-7th cc.; in Georgia – Shavi Sopeli relief and High Crosses; in the 14th c. Communion of the Apostles in Peč and the 12th c. chandelier of Aachen cathedral, it is shaped as a two-storied church, similar to the case of the symbolic images accompanying sculptors of the “Paradise Porch” in Münster cathedral.

Construction of this “copy” in Gelati might be preconditioned by the fact that Gelati was one of the centres of opposition to the Monophysist heresy, while the Holy Sepulchre is one of the evidences of Incarnation and St. Nicholas was perceived as an “embodiment” of the “true faith”, in general and, especially, in the 12th-13th cc. Georgia. Noteworthy is the location of the church – placed between the academy (where the Antique philosophy was taught, where the porch ornamentation (turn of the 13th c. to the 14th c.) is akin to that of the church of St. Nicholas and the porch is adorned with the relief of a lion, characteristic of the church decoration) and the katholikon, it might indicate “Jerusalemisation” of the pagan wisdom (Athens), all the more needed in the 13th c., in the period, when the secular trend was gaining strength in the Georgian culture.



სურ.1. გელათი. მონასტრის საერთო ხედი (შუაში წმ. ნიკოლოზის ეკლესია)



სურ.2. გელათი. “აკადემიის” კარიბჭე



სურ.3. პეჩი. ღმრთისმშობლის
ეკლესიის მოხატულობა. საღბი-
ნობელი მოციქულთა ზიარების
სცენიდან (სქემა)



სურ.4. აახენი. ჭადი



სურ.5. მუნსტერი. კათედრალი. "სამოთხის კარიბჭე"



დორეთკარი – წმინდა ბარბარეს ეკლესიის მოხატულობა

წმინდანთა ცხოვრებისა თუ მარტვილთა დეაწლისა და მათი მოწამებრივი აღსასრულის ამსახველი სცენები არცთუ ხშირად ჩნდება ქართულ ეკლესიათა კედლის მხატვრობაში. წმინდა გიორგის ცხოვრებისადმი მიძღვნილ სფუეპტურ კომპოზიციათა გარდა, რომელიც ამ მხრივაც გამორჩეულია (იკვი, ფაენისი, აჭი, ცაიში და სხვა), ორად-ორს თუ გავისხენებთ – წმ. ნიკოლოზ საკვირველმოქმედისა (ყინცვისი, წაღენჯისა) და წმ. იოანე ნათლისმცემლისა (ხობი, გელათი). საგულისხმო თუნდაც ამიტომაცაა დორეთკარის ეკლესიის მოხატულობა – შუა საუკუნეების ჩვენს სახვითს ხელოვნებაში მან ერთმა შემოგვიანახა ქრისტიანული ჰაგიოგრაფიის უგამორჩეულესი წმინდანის, ბარბარეს ცხოვრების რამდენიმე ეპიზოდის ასახულობანი¹. ამასთან ისიც არის, რომ აქ წმინდანის ცხოვრების ციკლი, ტრადიციისამებრ, საუფლო სცენათა რიგშია ჩართული და, რაღა თქმა უნდა, მომხატველ-ოსტატთა თავდაპირველი ჩანაფიქრით მათთან ერთად, მათთან კონტექსტში უნდა ყოფილიყო მოაზრებული. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ მოხატულობა დორეთკარის ეკლესიისა თავიდანვე, XIV-XV საუკუნეების მიჯნის შემოქმედებად ჩანს, რაც ამ პერიოდისთვის ხელოვნების ამ დარგის ძეგლთა სიმწირის გამო, კიდევ ერთხელ ააშკარავებს მის განსაკუთრებულობას. ამის მიუხედავად, ეს თავისებური მხატვრობა დღევანდლამდე არ გამხდარა საგანგებო კვლევის საგანი, მეტიც, უყურადღებოდ იყო მიტოვებული ისე, რომ მისთვის ერთხელაც კი, არც შემკეთებელ-განმაახლებელთ მიუძართავთ და არც მონუმენტური მხატვრობის მკვლევართ².

ამ მთა სოფელს შეკედლებული, დასაბამიდან თითქოსდა მასთან შეზრდილი საგანე – საყდარი და მისი მოხატულობა, მეონი, სრულად შეიწირა 2008 წლის აგვისტოს ამბებმა. დღეს ის ჩვენი ქვეყნის საზღვარს მიღმაა მოქცეული და მის შესახებ სასიკეთო არა ვიცით რა.

დორეთკარი (ზოგიერთი საბუთით დორეულკარად წოდებული) ქსნის

1 წმ. ბარბარეს ცხოვრების ამა თუ იმ ეპიზოდის ასახულობანი მხოლოდ ჩვენთან კი არა, შუა საუკუნეების მთელს ქრისტიანულ ხელოვნებაშიც იშვიათია. ჩემთვის ხელმისაწვდომი ლიტერატურით ის მხოლოდ ერთგან და ისიც ერთადერთი სცენით იხსენიება. ეს ერთი კი, მატერას (პულია) ეკლესიის ქვის კანკელის მოხატულობაა, სადაც მარტვილის ცხოვრების ის ეპიზოდია ასახული, როცა დიოსკორემ – ბარბარეს მამამ მწვემსების დახმარებით მიაგნო გამოქვაბულში თავშეფარებულ წმ. ბარბარეს.

წმ. ბარბარეს გამოსახულებისათვის შუასაუკუნეების ევროპულ სახვით ხელოვნებაში. იხ., Emanuela Elba, Calto e iconografia di Santa Barbara in Italia meridionale (XI-XV secolo). Convegno Internazionale di Studio, Bari-Brindizi, 14-16 dicembre, 2005.

იტალიური ტექსტის სათანადო ადგილების ქართული თარგმანი ჩემმა უმცროსმა კოლეგამ ეკატერინე გვდევანიშვილმა მომაწოდა.

2 ეკლესია 1985 წელს აზომეს და გამოხაზეს (გეგმა, ფასადები, ჭრილი) არქიტექტორებმა მ. ბოჭოიძემ და ნ. თათარაშვილმა.

ხეობის სიდრმეშია.³ ამ პატარა, სულ რამდენიმე მოსახლე კომლისგან შემდგარი სოფლის წმ. ბარბარეს ეკლესია მქისედ თლილი ქვით ნაგები და ასევე თლილი ქვითვე გადახურული დარბაზული ნაგებობაა. გეგმით ის სწორკუთხაა – საკურთხევლის აფსიდით დაგვირგვინებული. საკურთხევლის სარკმლის ქვემოთ ქვის ფართო ტრაპეზია. მის ორსავე მხარეს, თითო სწორკუთხა ნიშია კედელს დატანილი. შემოგვრჩა ქვის კანკელიც ორიგინალური ფორმისა – სამი წაკვეთილკონუსისმაგვარი მომცრო სვეტითა და მასზე გადაყვანილი სამი თალით.

ნაგებობის თარიღი IX-X საუკუნეებით არის განსაზღვრული, როგორც ჩანს, მხოლოდ ზოგადი დაკვირვებით, რადგან ძეგლის ხუროთმოძღვრულ ანაზომთა თანმდევად, ამ თარიღის შესამტკიცებლად, არ ჩანს არც მხატვრულ-სტილისტური და არც შედარებითი ანალიზის მოხმობის რაიმე ცდა.⁴

სურათი ამ ეკლესიის მომხილველისთვის ამ ათიოდე წლის წინათაც სავალალო იყო⁵ (სურ.3). გადახურვის საკმაოდ მოზრდილი ქვების მეტი წილი ეკლესიის ინტერიერში იყო ჩამოცვენილი – სიპი, კუთხეებწაწვეტებული ქვების გროვა თითქმის ერთი მეტრის სიმაღლეზე იატაკს დაშვავებული. პირვანდელი სახე იმჟამად არც მხატვრობას ჰქონდა შემორჩენილი. შედარებით უკეთ დასავლეთი კედლის მოხატულობა გაირჩეოდა, ფართოდ გაშლილი საუფლო სცენითა და მოწამის ცხოვრების ამსახველი სიუჟეტური კომპოზიციით. ჩრდილოეთით ერთადერთი სცენისთვის შეიძლებოდა თვალის მიდევნება. საკურთხევლის კონქში მხოლოდ სანახევროდ იკითხებოდა ღმრთისმშობელი ნიშოვანი, ქვემოთ კი, სარკმლის მიმდებარე არეზე, წმინდა მამის ორად-ორი ფიგურა.

ესოდენი ფრაგმენტულობის მიუხედავად, ამ დარბაზული ეკლესიის მოხატულობა თითქოსდა იძლევა შესაძლებლობას, რათა მეტი სრულყოფით წარმოდგეს ჩვენი სახვითი ხელოვნების ერთი გარკვეული ეტაპის მხატვრული თავისებურება.

საკურთხევლის მომცრო ზომის კონქი, როგორც ითქვა, ე.წ. ნიშოვან ღმრთისმშობელს წარმოგვიდგენს (ნახ.1; სურ.2). ეს ორანტად გამოსახული წელზევითი ღმრთისმშობელია, რომლის წიაღშიც ხილვის დარად მედალიონში ქრისტე ევმანუელია მაკურთხეველი მარჯვენით ჩვენსკენ, მჭვრეტელისკენ მომართული. ბიზანტიური სამყაროს ხელოვნებაში ადრევე (IXსაუკ.) დამოწმებული ღმრთისმშობლის ეს იკონოგრაფიული სახე XII-XIII საუკუნეებისათვის უკვე ფართოდაა გავრცელებული.⁶ განსაკუთრებით

3 აქ მიმავალი მგზავრი ახალგორს რომ გასცდება და ლარგვისის სამონასტრო კომპლექსს მიადგება, მარცხნივ უნდა გადაუხვიოს და გზა ქსნის შენაკად ჭურთას ხეობით გააგრძელოს. ორი-სამი კილომეტრის გაფლის შემდეგ მთის კალთას შეფენილი სოფელი დორეთკარი გამოჩნდება და მგზავრს თვალწინ დაუდგება “წინების” ციხის საგუშაგო კოშკი, რომლის გვერდითაც ხშირ, გაუკაფავ ტყეში შეუმჩნეველად დგას წმინდა ბარბარეს მომცრო ზომის ეკლესია.

4 შიდა ქართლი, ახალგორის რაიონის არქიტექტურული მემკვიდრეობა (1985-1986წლების ექსპედიციის მასალები), თბ., 2008 გვ. 51.

5 ათი წელი გავიდა მას შემდეგ რაც ცხინვალ-ნიქოზის ეპისკოპოსის მეუფე ესაიას დახმარებით, ჩვენი სახვითი ხელოვნების ძეგლების შესასწავლად, მასთან ერთად ვიმოგზაურე ქსნის ხეობაში.

6 Н. П. Кондаков. Иконография Богоматери. СПб, I, 1914, გვ. 216.

პოპულარულია იგი პალეოლოგოსური მხატვრული სტილის (ბიზანტიურთან ერთად ბალკანურსა და რუსულ) სახვითს ნიმუშებში. საქართველოში ნიშოვანი ღმრთისმშობლის გამოსახულების ყველაზე ადრეული ნიმუში ქოროლოს ტაძრის X საუკუნის რელიეფითაა ცნობილი. მრავლად შემოგვხვდება იგი XII-XIII საუკუნეების ფერწერულ ხატებზე.⁷ მოგვიანებით კი, XIV საუკუნიდან ჩვენი ეკლესიების მხატვრობაშიც მოიხილება – ძირითადად საკურთხევლის კომპოზიციად მოაზრებული (ლაშთხვერი – XIV საუკ; კაცხი – XIV საუკ; ანანაური – XV საუკ; ტაბაკინი – XVI საუკ), არცთუ იშვიათად, ტაძრის სხვადასხვა ადგილებშიც ჩნდება (ლიხნე – XIV საუკ. – გუმბათის ყელში; წაღენჯისა – XIV საუკ. – სადიაკვნეში; კაწარეთის სამება – XVI საუკ. – ნავის კამარის დასავლეთ მონაკვეთზე; ხობი – XVII საუკ. – პასტოფორიუმში და სხვა).

ჩვენი მოხატულობის ღმრთისმშობლის წელსხვეით ფიგურას ჩამუქებული ღურჯი ფონიდან თბილი ფერის სიჭარბე გამოარჩევს – ფართოდ მორკალული მოყვითალო შარავანდი იქნება ეს, ალუბლისფერ-წითელი თავსაბურავი თუ ყვითელივე ოქრას შედარებით ჩამუქებული ტონის მაფორიუმი.

თვალის ერთი შეველებითაც ჩანს, რომ ღმრთისმშობლის ეს საკონქო კომპოზიცია, იმ დროის დამახასიათებელი ნიმუშია, როცა ჩვენი სახვითი ხელოვნება პალეოლოგოსურ მხატვრულ ნიმუშებსაა მინდობილი. ეს თავიდანვე ღმრთისმშობლის სახის ტიპით აშკარავდება – სახის მოგრძო ოვალთა თუ დამახასიათებლად მძიმე ნიკაპით; თვალის ჩამუქებული უპეებით, მოკლე-მოკლედ მონიშნული ბაგეებით, რომლის მარცხენა კუთხეც ოდნავ აწეულია; ცხვირის თავისებური ფორმით, რომელსაც გამოყვანილი თუ ეთქმის – ზემოთ, კეხთან თხელი, ხოლო ნესტოებთან კონტრასტულად გაფართოებული; იმ კალიგრაფიული ხაზითაც, რომელიც არამკვეთრად, შეიძლება ითქვას, რბილადაც კი გამოყოფს სახის ნაწილებს. და კიდევ ერთი – ყავისფერი და თეთრი ხაზებით შემოწერილი, პალეოლოგოსთა ხანისთვის დამახასიათებელი, მუქი, სრულიად გაუმჭვირვალი ყვითელი შარავანდით. ყველა ამ ნიშნით ჩვენი მოხატულობის ღმრთისმშობელი სრულად თანხვდება XIV-XV საუკუნეების ძეგლებში გამოსახულ იმ სახეებსაც კი, სადაც შედარებით სხვაგვარი ხელწერაა (დირბი – “ჩვილელი ღმრთისმშობელი”, წმ. ანა სცენაში “ლოცვა ბაღში”, უბისა – წმ. თეკლე და წმ. მარინა; ალავერდი – “ჩვილელი ღმრთისმშობელი”).

მოხატულობის ეს მონაკვეთი ამ სანახევროდ – და ისიც მხოლოდ ფრაგმენტულად – შემორჩენილი საკონქო კომპოზიციის გარდა იმდენადაა დაზიანებული, კიდევებში ბათქაშაყრილიც, რომ ვერ ვიტყვით, მხოლოდ მეოხებად კი არა, როგორც ამჟამადაა, არამედ თავიდანვე იყო თუ არა იგი დიდების იკონოგრაფიულ ვერსიად მოაზრებული: დედა ღმრთისა წმინდა მიქაელ და გაბრიელ მთავარანგელოზთა შორის გამოსახული. თუმცა ისიც, რაც შემოგვრჩა გარკვეულად გვიხსნის საკონქო კომპოზიციად მხოლოდ დროის ნიშნით კი არა, მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამის

7 ნ. ჭიჭინაძე, კონსტანტინეპოლის სასწაულმოქმედი სახეები და XI-XIV საუკუნეების ქართული ფერწერული ხატები. საქართველოს სიძველენი, 6, 2005, გვ. 79-80.

კონტექსტის გათვალისწინებითაც რომ შეირჩა ღმრთისმშობლის სწორედ ეს და არა სხვა რომელიმე იკონოგრაფიული სახე. ნიშოვანი ღმრთისმშობელი ხარების, ღვთაების განკაცების წინასწარუწყების საზრისის მომცველია. აქ ხომ დედა ღმრთისას სისპექტაკე და ქალწულებაა მინიშნებული, რაც სრულად ესიტყვება იმ ქალწულ – მოწამის ხატებას, რომლის სახელზეც დორეთკარის ეკლესიაა აშენებული.

საკურთხევლის შემორჩენილ ფრაგმენტაგან ქვედა რეგისტრიც ჩნდება მოხატულობისა, სადაც ცენტრალური სარკმლის ორსავე მხარეს ორი წმინდა მამა ყოფილა გამოსახული. მათგან ერთი (მარჯვნივ მდგომი, დაქარაგმებული ასომთავრული წარწერით “წ [მინდ] ა ი [ოა] ნე [ოქროპირი]”) თუმც ძალზე ფრაგმენტულად, მაგრამ ასე თუ ისე მაინც იკითხება, მეორესთან კი გრაგნილისა და სამოსის ქვედა კალთის კონტურული მონახაზი გაირჩევა მხოლოდ. ჩანს მათი ერთმანეთისკენ მიმართული მსუბუქი მოძრაობა, მათი გაშლილი გრაგნილები და ისიც, ორივე თხელი და აზიდული პროპორციებით რომ უნდა ყოფილიყო გადმოცემული. მათ შუა მოქცეული სარკმლის შესამჩნევად ფართო და ღრმა წირთხლს ასევე შემორჩა მოხატულობის მცირეოდენი ფრაგმენტი. ეს ფერმკრთალი წითლითა და ჩამუქებული ლურჯით დაფერილი, ერთმანეთის მონაცვლე სამკუთხედებში ფართოდ ჩაწერილი, სამყურად გაშლილი ფოთლების დარად წარმოქმნილი მცენარეული ორნამენტია – ზუსტად ისეთი, როგორც მრავლად შემოგვხვდება უბისას, დირბისა თუ სორის ეკლესიათა XIV საუკუნეების მხატვრობაში. სრულ მსგავსებას მხოლოდ მოტივი კი არა, მისი ერთმანეთს მწყობრად მონაცვლე ნახატიც გვიაშკარავებს, ფერადონებაც – ისიც, აქაცა და იქაც ორნამენტი იმ სახის თეთრათი, რომ არის დაფერილი, რომელსაც, პალეოლოგოსური სახვითი ნიმუშებისთვის დამახასიათებლად მონაცრისფრო-ცისფერი ელფერი გადაჰკრავს.

მთლიან მოხატულობაში, ეს ზემოთაც ითქვა, უკეთ შემორჩენილი მხოლოდ დასავლეთი კედლის მოხატულობაა (ნახ.2) – ის ორ, არცთუ თანაბრად გაშლილ რეგისტრს ითვლის. ზედა, ფართო სარკმლითაა გაყოფილი, სადაც “ლაზარეს აღდგინებაა” წარმოდგენილი (სურ.3,7): ერთ მხარეს (კომპოზიციის მარცხენა ფრთაზე) მაცხოვარი და მოციქულთა ჯგუფია, მეორეგან, მოხატულობის სანახევროდ შემორჩენილ მონაკვეთზე, ლაზარეს სარკოფაგის ხუფის მტვირთველი ბიჭი და ბეთანიის მცხოვრებთა რამდენიმე ფიგურა. სარკმლის თავზე, ანუ კომპოზიციის შუანა არეზე, გარკვეული კომპოზიციური დატვირთვის მქონე ფართო ასომთავრული წარწერა ჩნდება სცენის აღმნიშვნელი [“ლა]ზარეს აღდგინე[ბა] ე”]⁸. ის, კომპოზიციის შინაგანი წყობის საპასუხოდ, ერთ მთლიან ორგანიზმად კრავს ორ ცალკეულ ფრთად მოაზრებულ ამ მრავალფიგურიან სცენას. ბაცი მოწითალო ოქრას თბილი ფერით დაფერილი ფონი დაუნაწევრებელია,

⁸ ასომთავრულის გაბმული სტრიქონი ისე მწყობრია, ისე კონტად გამოყვანილი, რომ შორეულად ჩვენივე კლასიკური ძეგლების წარწერებს შეგვახსენებს – ჩანს, მათი შემსრულებელი კალიგრაფიაში კარგად გაწაფული ოსტატია. რაც შეეხება ასომთავრული გრაფემების მოხაზულობას – მათ ნაკლებად თუ ახასიათებთ გაკუთხოვნებისაკენ მიდრეკილება, რაც სხვა პალეოგრაფიულ თავისებურებებთან ერთად გვაფიქრებინებს, რომ წარწერები დაახლოებით XIV საუკ. უნდა იყოს შესრულებული (XV საუკ. ნაკლები მიდრეკილებით).



მხოლოდ ამ საუფლო სცენის პერსონაჟთა სამოქმედოდ გაშლილი. თხრობა ლაკონურია: მარცხნიდან მარჯვნივ მიმართულ ფიგურათა – მაცხოვრისა და მოციქულთა მსუბუქი მოძრაობა, მაცხოვრის სამოსის აფრიალებული კალთები და მისივე გაწვდილი ხელის დამახასიათებელი ჟესტი (“ლაზარე გამოვედ ვარე”). ამ ვრცელი და თანაბრად გაყოფილი მრავალფიგურიანი კომპოზიციის მხატვრული მთლიანობა, ფრაგმენტულობის მიუხედავად, მოხატულობის საპირისპირო მონაკვეთზეც ჩანს. ღოდს ჩაჭიდებული ბიჭის ჩაცუცქული, სრული პროფილით გამოსახული ფიგურა, რომელიც თითქოსდა წაღენჯიხის მოხატულობის “გვერდის განხილვის” ამსახველი სცენიდან იყოს გადმოსული და ის ნაცნობი სურათი პალეოლოგოსური მხატვრობისა, როცა სამოსის კუთხოვანად დატეხილი დანაოჭება მოძრაობის სიმპაფრის საჩვენებლად, გამოთეთრების ხისტი და ვიწრო-ვიწრო ზოლებითაა მონიშნული—მხოლოდ პირობითად, რადგან დანაოჭების აღმნიშვნელი, ბუნებით ტეხილი და მოუხეშავი, სახვითად “ექსპრესიული” ხაზები ვერ ცვლის საერთო ფორმის სიბრტყოვანებას. შთაბეჭდილება ისეთია, ოსტატს რომელიღაც ნიმუშიდან თითქოსდა მექანიკურად, მხოლოდ სქემატურად გადმოჰქონდეს სამოსის ნახატი ისე, რომ ნაკლებად თუ არის დაინტერესებული რაგვარი ფუნქციის მატარებელი შეიძლება იყოს სახვითს ფორმას დატანილი ამგვარი ხაზები. ეს განსაკუთრებით იმავე დროის ჩვენს სახვითს მასალასთან (წაღენჯიხისა და უბისას ეკლესიათა მოხატულობასთან თუ მოქვის სახარების ილდუსტრაციებთან) შედარებით ჩანს. ყველა ამ ძეგლში სქელი და, ასე თუ ისე, მოქნილი ხაზებითა და მუქიდან ნათელისკენ რბილი გადასვლებით მონიშნული მომრგვალებული ადგილები, მეტ-ნაკლები ოდენობით მოცულობითი ფორმის გამოვლენის მცდელობითაა მოტანილი. ერთი რამ თავიდანვე ცხადია, ჩვენი ოსტატისთვის, თანადროული სანიმუშო მასალის მოშველიების მიუხედავად, სიბრტყითი ფორმა აშკარად უფრო ორგანული რომაა, ვიდრე სიბრტყის დაძლევა, რაიმეგვარი ფორმის მოცულობითად მინიშნება. ეს კი, ალბათ, იმას ნიშნავს, რომ მისთვის მხატვრულად ფასეული შედარებით სხვაგვარი, სხვანაირად დანახული რეალობაა.

რაც შეეხება თავად ფიგურებს, მათი შედარებით გამართული პროპორციები თავიდანვე ხვდება თვალს – არა ისეთი, მყიფე და აზიდული, როგორც საკურთხევლის წმინდა მამებთან ვნახეთ და როგორსაც ჩვეულებრივ ვხვდებით ხოლმე პალეოლოგოსურის გავლენით წარმოქმნილ ჩვენს უმეტეს სახვითს ნიმუშებში – მათგან საგრძნობლად განსხვავებული, უფრო ისეთი, ჩვენივე კლასიკური პერიოდის კედლის მხატვრობაში გამოყვანილ პერსონაჟებს რომ შეგვახსენებს.

ჩნდება ამ მოვლენილი სასწაულისადმი მხატვრის ინდივიდუალური, პიროვნული დამოკიდებულება: ბეთანიის მცხოვრებთაგან ერთ-ერთთან იგი ამ სცენისთვის დამახასიათებლად, უკვე დადგენილ მოქმედებას კი არ გვიჩვენებს (ცხვირთან მიტანილი ხელის ჟესტით), არამედ ყურადღება მთლიანად გადააქვს მომხდართ შეძრული მამაკაცის სახის უშუალო ემოციურ გამომეტყველებაზე. მის გვერდით მდგომთან ეს განწყობა შედარებით სხვაგვარად, ხელის მოძრაობით მოიაზრება – ქალის ნატიფი ხელის მტევნით გამოსატული, მეტყველი ჟესტი, აქ უკვე, მხოლოდ

გაოცებისა კი არა, მოწიწების გამომსახველიცაა, სიცოცხლის შემომტანიც ამ შემჭიდროებული სქემით აგებულ კომპოზიციაში.

მეორე, თითქმის იატაკის დონემდე დასული რეგისტრიც კედლის ამავე მონაკვეთის მხატვრობისა ორად იყოფა – ოღონდ თანაბრად კი არა, როგორც მის ზემოთ მოქცეულ არეზე, არამედ ისე, რომ ერთი ნაწილი, სადაც “ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნაა” ასახული (სურ.4,8), დიდად სჭარბობდეს მეორეს. მოხატული კედლის ეს არე, საგრძნობლად შელახულია. ფერიც შესამჩნევად გაფერმკრთალებული და მაინც, ამის მიუხედავად, სხვადასხვა ინტენსიობის წითლისა და თეთრანარავი მოლურჯო ტონის ფართოდ მონიშნული ლაქები ნათლად წარმოგვიდგენს აღდგომად მოაზრებული ამ სცენის თავდაპირველ ფერადონებს.

კომპოზიციაში მკაფიოდ იკითხება გასპეტაკებული სამოსით შემოსილი მაცხოვრის ადამისკენ თავდახრილი ფიგურა, მისკენვე ხელგაწვდილი, მუხლმოყრილი ადამი; მაცხოვრის ზურგს უკან მდგომი, ვედრებად მისკენვე მიმართული წმინდა წინასწარმეტყველნი, გვირგვინოსანნი დავით და სოლომონი და ის შარავანდმოსილი, რომელიც წმ. იოანე ნათლისმცემელს უნდა წარმოგვიდგენდეს. ორი ფიგურა ქალისა და მამაკაცის საპირისპირო ფრთაზეც, ადამის უკან, სიღრმეში დგას – ორივე სხეულის მსუბუქი მოძრაობით ცენტრისკენაა შებრუნებული, ცენტრისკენვე მზერით მიმართული.

ამ ზოგად-პალეოლოგოსური სქემით შემოთავაზებულ, უფრო მეტად, თითქოსდა დაზგური სურათისკენ მიდრეკილ, ხატისებრ წარმოდგენილ სცენაში მისი შესრულების კონკრეტული დროის მიმანიშნებელი რამდენიმე სახასიათო დეტალიც ჩნდება. თუნდაც ისეთი, როგორცაა პროპორციული შეუთანხმებლობა სხეულის ზედა და ქვედა ნაწილებს შორის მაცხოვრისა და ადამის ფიგურებთან ან პროპორციულად შესამჩნევი პატარა თავი ადამისა, რომლის მსგავსი მაგალითებიც, თუმც ასეთი უკიდურესობით არა, მაგრამ ამგვარივე მიდრეკილებით XIV საუკუნის ძეგლებში – ლიხნესა და უბისაში იძებნება. უჩვეულოდ იხილვება მაცხოვრის, მომწვანო-ფირუზისფერი ხაზებით დამუშავებული თეთრი სამოსი; მისივე ფეხის თხელი ტერფები, რომელნიც “ადგილითა სამსჭუელითა” არიან დალდასმულნი; ნალურსმნევი ჩანს ადამისკენ გაწვდილი თითქოსდა ხაზგასმულად თხელი ხელიც. ორივესთან, მაცხოვართანაც და ადამთანაც ქვედა კიდურების შებერილი ფართოდმოსაზული ფორმით წარმოდგენა, იმ მხატვრული ტენდენციის მიმანიშნებელია, რომელიც ჩვენს კედლის მხატვრობაში XIV საუკუნის დასაწყისისთვის ჯერ კიდევ ნაკლებგამოკვეთილად (ხობის ტაძრის სამხრეთ-დასავლეთი უბის მოხატულობა), ხოლო XV საუკუნის დასაწყისიდანვე უკვე აშკარად არის გამოვლენილი (ნაბახტევი).

ასევე ფონიც – კლდეების საფეხურისებრ განვითარებული დამრეცი სიბრტყეები – ზოგადად თუმც ჩვენს იმ მხატვრობას შეგავსენებს, რომელიც XIII საუკუნის მომდევნო პერიოდისთვის შეიქმნა დამახასიათებელი, მაგრამ ზემსწრაფი, მყიფე და კუთხოვან ფერდებად დანაწევრებული მთების ნახატით ისიც ჩანს, ფონად გამოყენებული ბუნების ფორმები, გარკვეული თავისებურებით, XIV საუკუნის სანიმუშო მასალის მიხედვით რომ უნდა იყოს შესრულებული.

თავისებურება კი ისაა, რომ ჩვენს მხატრობაში კლდეების აღმნიშვნელი დამრეცი ხაზები, მართალია, სიღრმის მიმანიშნებელ მონაკვეთებად ყოფს მთის მასას, მაგრამ ამ მონაკვეთებზე, რადგან ისინი სხვადასხვა კუთხიდანაა ასახული, ნათლისა და მუქის მონაცვლეობა არათანაბრად და არცთუ მკაფიოდ ნაწილდება. ამიტომაც ნაკლებგამოკვეთილია, ნაკლებად გეომეტრიზებული მთის კალთები და ფონად წარმოდგენილი მთაც, ერთიანად მოხაზული მისი ფართო მონაკვეთიც ერთ მთლიან, მასიურ ფორმად მოიხილება ისე, რომ სურათში სივრცე იქნას მოხელთებული. ეს ასეც შეიძლება ითქვას – მთების მეტ-ნაკლებად მაინც მთლიანი ფორმა, სფუჟეტიტ ნაკარნახევი კომპოზიციის აუცილებელი ელემენტი როდია მხოლოდ. იგი ფონსა და ფიგურებს შორის წარმოქმნილი სივრცის არსებობის განმსაზღვრელიც არის. მონუმენტური ფორმის წარმოქმნის განცდა ამ დროისათვის თუმც დაკარგულია, მაგრამ მისი გამოძახილი, თავისებური სწრაფვა მისი ასახვისა, აქ, როგორც ვხედავთ, უთუოა.

თუ ამ კონტექსტში უბისას მოხატულობას გავიხსენებთ (ეს წალენჯიხის ეკლესიის მხატვრობასაც ეხება), ვნახავთ, რომ მთები იქ თითქოსდა გამიზნულად ფონის შესავსებად არის მოტანილი. სიღრმის ილდუზიის გასამძაფრებლად, მთების დამრეცად სიღრმისკენ მიმართული და მთის წვერისკენ თანდათან შემცირებული (ერთგან მკაფიოდ განათებული, ხოლო მეორეგან საგრძნობლად ჩამუქებული) მოკლე-მოკლე სიბრტყეები ცალკეულ, ერთმანეთთან ნაკლებდაკავშირებულ გეომეტრიულ ნაწილებს წარმოქმნის – ეს კი მთლიანობას უკარგავს მთის ფორმას. მთებს აქ ფონის შემავსებელი და, ამდენად, დეკორატიული ფუნქცია უფრო აკისრია, ვიდრე, დორეთკარის მხატვრობისებურ, კომპოზიციის დამოუკიდებელი მნიშვნელობის მქონე, აუცილებელი ელემენტისა. ამ მხრივ, უბისას მომდევნოდ მოხატულ ანანაურშიც (XV საუკ. შუანა წლები) იგივე სურათია. თუ უბისაში უპირატესი მნიშვნელობა ფერის სანაცვლოდ შეუქს ჰქონდა დაკისრებული, ანანაურში პირიქით – განათების ფუნქცია ფერმა შეითავსა. ამით გამოსახულების საბოლოო მხატვრული სახე ვერა და ვერ იცვლება. ტონალურადაც ერთფეროვნად დაფერილი, მუქი და ლაქოვანი ხაზებით სქემატურად დანაწევრებული კედლის ფორმები ანანაურის მხატვრობაშიც ფონს დატანილ სიბრტყედ მოიაზრება და დამოუკიდებლად კი არა, ისევე და ისევე ფონის დანამატად აისახება⁹. დორეთკარელი ოსტატი, როგორც

9 ამის მიუხედავად ანანაურის ეკლესიის მოხატულობა ბევრი რამით ემიჯნება უცხოურ ნიმუშებს მეტად მინდობილ ჩვენსავე ძეგლებს. აქ ჩვენ პალეოლოგოსურ მხატვრულ ნიმუშ-თაგან შესამჩნევად განსხვავებულ, შედარებით გამარტივებულ კომპოზიციურ სქემებსაც ვგულისხმობთ და იმასაც, ფერადოვანი სიბრტყეები, მრავალშრიანი წერის ტექნიკის გამოყენების მიუხედავად, მაინც რომ ლოკალურ ლაქებად აღიქმება. გასათვალისწინებელია ისიც, მათი განლაგება, XV-XVI საუკუნეების მიჯნისა და მთელი XVI საუკუნის ხალხური ნაკადის მხატვრობისათვის დამახასიათებელ რიტმულ მახვილებსაც რომ წარმოქმნის და სხვა.

ასე რომ, ანანაურის მოხატულობა თუმც პალეოლოგოსურიდან ამოზრდილი მხატვრული შემოქმედებაა, მაგრამ მასში, არც თუ მცირედ, ის თავისებურებანიც ჩნდება, რაც სულ რაღაც ორისაში ათეული წლის შემდეგ ჩვენი კედლის მხატვრობის “ხალხურად” სახელდებულ ნაკადში იმდავრებს.

დამატებით იხ., ანა კლდიაშვილი, ანანაურის ეკლესიის მოხატულობა, ავტორეფერატი ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, 1993.

ითქვა, სწორედ ამ მხრივ ემიჯნება ხსენებულ ეკლესიათა მომხატველთა მთის კლდოვანი მასა, მის ნახელავში, მნიშვნელოვნებით გამორჩეული ის თავისთავადი ელემენტია კომპოზიციისა, რომელიც წარმოდგენილ სცენას მხოლოდ სივრცობრივად კი არა აზრობრივადაც განაგრძობს. ამ სახის თავისებურება დორეთკარელი ოსტატისა უმნიშვნელო სულაც არ არის – ის საკუთარ მხატვრულ ტრადიციასთან უწყვეტი კავშირის უტყუარი დადასტურებაა.

ეს ორი საუფლო სცენა სტილისტურადაც, ერთი გარკვეული დროის სანიმუშო მასალის მოშველიებითა, თუ შესრულების მანერის მხრივ თითქოსდა ერთი და იმავე ოსტატის ნახელავად ჩანს. “ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნაც” და სცენაც “ლაზარეს აღდგინებისა” კი არ მოგვიტხოვრობს, არამედ ერთბაშად გვეუბნება სათქმელს ისე, როგორც რაიმე განვლილი ამბის შედეგს, როგორც მომხდარ ფაქტს. ამგვარი შთაბეჭდილება კომპოზიციური სქემის კომპაქტურობითა და იმ ემოციური მუხტით წარმოიქმნება, რომელიც სცენაში მოქმედ პერსონაჟთა უცაბედი მოძრაობით, მეტყველი ჟესტით თუ განწყობისმიერი გამომეტყველებით არის გამოხატული. ამ მხრივ სხვაგვარად იკითხება მათ თანაზიარად, აქვე, მოხატულობის ამავე რეგისტრის, ახლა უკვე მის მოზრდილ, მარცხენა მონაკვეთზე წარმოდგენილი სცენა, სადაც იმ მოწამის ცხოვრების ეპიზოდებია ასახული, რომლის სახელზეც ამ მთიან, ძნელად მისადგომ ადგილზე ეს მომცრო დარბაზული ეკლესიაა აგებული (ნახ.2,4; სურ.5,6). საუფლო სცენებისაგან განსხვავებით, აქ დროში გაშლილი თხრობაა ასახული – თუმც ცალკეულ, თანმიმდევრულ ეპიზოდებად დანაწევრებული, მაგრამ საბოლოოდ ერთ მთლიანობაში მოაზრებული ამბავი მოწამის ცხოვრებისა.

თხრობა იმ ეპიზოდით იწყება, როცა ხუროებმა ბარბარეს მამის ბრძანებით გაასრულეს აბანოს მშენებლობა, რომელსაც ორად-ორი სარკმელი ჰქონდა. მამის არყოფნის დროს ბარბარე, რომელმაც ამ დროისათვის მალულად აღიარა ქრისტიანობა, ხუროებს მესამე სარკმლის გაჭრასაც სთხოვს – “განმიღეთ მესამეცაო”, რითაც ერთარსება სამების არსებობას მიანიშნებს. ბარბარემ შეძლო ხუროების დაყოლიება და ნაგებობა სამი სარკმლით იქნა გამშვენებული. ასე გაცხადდა ბარბარეს ქრისტიანობა. მოგზაურობიდან დაბრუნებული, შვილის საქციელით განრისხებული წარმართი მამა მრწამსის უარყოფას მოითხოვს ბარბარესაგან. ბარბარეს უარით ქრისტიან მარტვილთა ცხოვრებიდან ცნობილი, ის ყოველდღიური წამება იწყება ქალწულ-მოწამისა, რაც მისი აღსასრულით გასრულდება. დიოსკორი – მამა ბარბარესი თავისი ხელით თავს მოჰკვეთს წმინდა მოწამეს. თვითონაც მყისვე ისჯება – გამკრთალი ელვა ფერფლად აქცევეს ბარბარეს ხმაღშემართულ მამას.

მოწამის ცხოვრების მონათხრობიდან, ჩვენი ეკლესიის დასავლეთმა კედელმა სახვითად ერთიან კომპოზიციად გამთლიანებული ორი, ერთმანეთის თანმიმდევრული ეპიზოდის “ილღუსტრაცია” შემოგვინახა. ჯერ, მარცხენა ფრთაზე, როტონდის მსგავსი მცირე გუმბათიანი ნაგებობაა (ასომთავრული წარწერით “აბანოი”) და მის წინ წელში მოხრილი ხურო წარმოგვიდგება, შემდეგ კი საპირისპიროდ მდგომი წმინდა ბარბარე, რომლის გაწვდილი ხელიც შენობის მესამე სარკმლისკენაა მიმართული.

მცირეოდენი ინტერვალით მომდევნო ეპიზოდია ასახული – განრისხების ნიშნად ხელამართული ბარბარეს მამა და დასასჯელად განწირული მოწამის ფიგურა. ამ ფრიზისებრ გაშლილ კომპოზიციაში წმინდა ბარბარე ორჯერ არის ნაჩვენები, ორივეგან ერთგვაროვნად წარმოდგენილი – ერთი და იმავე სამოსით შემოსილი, მოკრძალებით ოდნავ თავდახრილი.

თხრობა ჩრდილოეთით გადაინაცვლებს, სადაც მოწამის ამქვეყნიური ცხოვრების დამასრულებელი ეპიზოდი – თავის კვეთა (ასომთავრული წარწერით “[...] მოკლავი [...] ბ “[არბ] არესი”) და მისი შეგრაგნილი ცხედრისადმი თავყანისცემია ასახული. (ასომთავრული წარწერით – “წ ბარბარა”)¹⁰ მოხატულობის ამ მონაკვეთის ფრაგმენტულობის მიუხედავად, მკაფიოდ იკითხება წმინდა ბარბარეს მოხრილი ფიგურა, მის თავს ზემოთ შემართული მკლავი და კონტურულ მონახაზად შემორჩენილი შიშველი მახვილი. მომდევნო სცენაც აქვეა გაშლილი. მაღალი სარკოფაგი, რომელშიც თეთრ სახვევებში შეგრაგნილი ცხედარია დასვენებული. მის ერთ მხარეს მღვდელმთავარი დგას, გვერდით კი, სარკოფაგის მეორე მხარეს, ცხედართან თავდახრილი მორწმუნე, რომელიც ხელით ეხება წმინდა ნაწილებს.

ლიტერატურულ პირველწყაროსადმი ერთგულება თავიდანვე აშკარად ჩანს. წამების ამსახველი თხზულების ერთ-ერთი ვერსიით¹¹ მოწამის ცხედარი ღვთისმოსავმა ვალენტინემ მგალობლებთან ერთად მოშორებულ ადგილს დიდი პატივით წაასვენა. ამ ადგილს მოსალოცად სტუმრობდნენ მორწმუნენი, რომელთაგან წმინდა ნაწილების შეხებით მრავალი განიკურნა კიდევ.

ღორეთკარის ეკლესიის მოხატულობის ამ ოთხი სფუეკტური კომპოზიციით მოწამის ამქვეყნიური ცხოვრების საკვანძო ეპიზოდები არამხოლოდ თანმიმდევრულად და სრულად არის მოწოდებული, არამედ ლოგიკურ, სახრისისმიერ კონტექსტშიც (აღდგომის წინასწარუწყებისა და თვით აღდგომის მომცველ სცენათა თანაზიარად) ისე ბუნებრივად მოქცეული, რომ ამ ციციქნა დარბაზის კედლებზე სხვა რაიმე სცენა ამავე მარტვილობიდან თითქოსდა არც უნდა ყოფილიყო ასახული. საუფლო დღესასწაულთაგანაც თუ შემორჩენილ სცენათა თანამიმდევრობას გავითვალისწინებთ, მოწამის თავის კვეთისა და წმინდა ნაწილებისადმი თავყანისცემის სცენათა ზემოთ, მის წინა რეგისტრზე, იქნებ კიდევ ერთი – უფლის ამადლება ყოფილიყო წარმოდგენილი. ეს, ალბათ, ასეც იყო, რადგან ამით აღდგომის ხატებასთან ერთად ღირსთა დედათა შორის მარტვილის სასუფეველში დამკვიდრებაც იქნებოდა მინიშნებული. ეს არის და ეს – ამ ნაკლულად შემორჩენილი მხატვრობის იკონოგრაფიულ პროგრამაზე დღეისათვის თითქოსდა შეუძლებელია სხვა რაიმეს თქმა.

წმინდა ბარბარეს ცხოვრების ეპიზოდები თითქმის იმგვარივეა, როგორც სცენები საუფლო ციკლისა – ფრონტალურად, ფრიზისებრ გაშლილ კომპოზიციათა ანალოგიური წყობა, იმგვარივე ზომის ფიგურები, დამახასიათებლად გამოხატული განწყობისმიერი დეტალები, ფონისა და

10 თანამდევნი წარწერა წმინდა მოწამეს თუმც ბარბარად მოიხსენიებს, მაგრამ ჩვენს ტექსტში, ლიტერატურულ წყაროზე დაყრდნობით, გავრცელებული ფორმა ბარბარე ვარჩიეთ.

11 მაღლიერებით მოვიხსენიებ ქალბატონ ლილი ხევსურიანს, რომელმაც “წამება –ს” მეტაფრასული ვერსიიდან (გელათური ხელნაწერი №5) სათანადო ადგილები განმიმარტა.

პერსონაჟთა სამოსის ფერადოვნება და სხვა. ერთია მხოლოდ – ეს სცენებზე ცალკეულ კადრებად კი არა, გაბმულად, დაუნაწევრებლად არის ასახული და ამდენად, უფრო თხრობითია თითქოს. სცენის გამთლიანებისკენ სწრაფვა აქ იმდენად აშკარაა, რომ პირველ რიგში ასახული სცენა ანუ მთავარი, მოქმედება იკითხება გამორჩეულად და მხოლოდ შემდეგ ყველა ის, ვინც ამ სცენას წარმოგვიდგენს. ამავე დროის ბიზანტიურ მრავალფიგურიან კომპოზიციებში, საიდანაც სანიმუშო მასალა უნდა ჰქონდეს ჩვენს ოსტატს მოძიებულნი, აშკარად სხვა სურათია: ყოველი პერსონაჟი აქ თითქოსდა გამოცალკევებულია, სცენისაგან თითქოსდა დამოუკიდებლად გადმოცემული – ისაა მთავარი და ძირითადი, მთელი ყურადღებაც მათზეა გადატანილი და არა მათ მიერ მოთხრობილ, მათი მონაწილეობით წარმოდგენილ რაიმე ამბავზე.¹²

თუ ჩვენი კომპოზიციის ცალკეულ ელემენტებს დავაკვირდებით, ვნახავთ, რომ ფონი, იქნებ სიმბოლურადაც, აქ ყრუა, ციხე-სიმაგრის კედლით “უკნიდან” ჩაკეტილი. ჩნდება მარტვილის ცხოვრების ტექსტით ნაკარნახევი როტონდისებრი ტიპის ნაგებობაც არცთუ ორგანულად მორგებული სანათურიანი გუმბათითა და თაღოვანი გარშემოსაველით. მისი დაუნაწევრებელი ფასადი სამი სარკმლითა და პალეოლოგოსთა მხატვრობიდან XIV-XV საუკუნეების ჩვენს ძეგლებში გადმოსული კლაკნილი დეკორატიული მოტივითაა შემკული. ეს მოტივი აქა-იქ იმ ქონგურებიანი ციხის ფასადზეც მეორდება, რომელიც ფონად გასდევს ამ სიუჟეტურ კომპოზიციას.

ნაგებობის ამგვარივე ხუროთმოძღვრული სახე, მისი ფერადოვნება თუ მისსავე ფასადს დატანილი ორნამენტი სორის მხატვრობაში იერუსალიმის იუდეველთა ტაძრად მოაზრებულ ნაგებობაზეც გამოჩნდება. აქ ნაგებობა თუმცა შედარებით რთულადაა აგებული – ციხე-სიმაგრის ქონგურებითა და სხვადასხვა ზომის მრავალი კოშკით გარშემორტყმული, მაგრამ ეს საბოლოო სურათს ნაკლებად თუ ცვლის. სორში შენობის კარნიზისა და სახურავის ხაზია მომრგვალებული, ჩვენთან ორსაფეხურიანი ცოკოლისა, რითაც ორივეგან როტონდისებრი ნაგებობისთვის დამახასიათებელი ფორმაა მინიშნებული. არსებითიც ესაა – ყველა დანარჩენი კი შუასაუკუნოვანი ხელოვნების პირობითი ენით მონათხრობის შედეგია მხოლოდ.

გამოდის, რომ მოწამის ცხოვრების პირველწყაროსეული აბანო ჩვენს ოსტატთან, ისევე, როგორც ძველი აღთქმის ტაძარი სორში, იმ როტონდისებრი ფორმის ტაძრად მოიაზრება, რომელიც ქრისტეს საფლავზე კონსტანტინე დიდის მიერ აღდგომის სახელზე იქნა აგებული¹³. ამავე კონტექსტში საგულისხმო ისიცაა, წმ. ბარბარეს ცხოვრების ამსახველ ეპიზოდებს ჩვენს მოხატულობაში, მათთან უშუალოდ მომიჯნავე, აღდგომის საზრისის

12 ამ პერიოდის ბიზანტიური ნიმუშებიდან სამაგალითოდ იხ., კახრიე ჯამი, აბსიდის მოხატულობა, “ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა”; იქვე, ნარტექსის მოზაიკა, “ბაჟის აკრეფა ბეთლემის შესასვლელთან”; იქვე, ნაოსის დასავლეთი კედელი, “ღმრთისმშობლის მიძინება” და სხვა. ამ და სხვა რიგის საკითხების შესახებ იხ., R.Ousterhout, The Art of Kariye Camii, Skira, 2002.

13 ტაძრის როტონდისებრი ფორმა XIV-XV საუკ. მოხატულობებში უცხოური ნიმუშების გავლენის შედეგია. ქრისტიანული საქართველო, როგორც ცნობილია, თითქმის არ იცნობდა იმ ტიპის მრგვალ შენობებს, რომელიც დასავლეთისა და მახლობელი აღმოსავლეთის ზოგი ქვეყნის ხუროთმოძღვრებამ მემკვიდრეობით მიიღო ანტიკური რომისგან.



მომცველი სცენა “ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა” რომ გაასრულებს.¹⁴

ასე რომ, ტაძარი წმ. ბარბარეს ცხოვრების დასაწყის ეპიზოდში მხოლოდ ფონად კი არა, მთლიანი კომპოზიციის იდეურ მახვილდაც მოიაზრება – მეტიც, თანხმობად ეპასუხება, განსაზღვრავს კიდევ მასში მონაწილეთა მოქმედებას. ეს თუნდაც იმით ჩანს, სცენის ოთხივე პერსონაჟი გაწვდილი ხელის დამახასიათებელი ჟესტით იმ პირადულ დამოკიდებულებას რომ გადმოგვცემს, რომელიც ნაგებობასთან და მის სამ სარკმელთან არის დაკავშირებული. წმ. ბარბარესკენ მიმართული ხუროს წელში მოხრილი, ჯოხს დაყრდნობილი და სხვათაგან წვრილი კიდურებით გამორჩეული თხელი ფიგურა მორჩილების გამომხატველია. მისგან სრულიად განსხვავებულია წმ. ბარბარეს მამის მასშტაბური ფიგურა – გაბჯენილი ფეხებით მიწაზე მყარად მდგომი, ფართო დასავლეთი სარკმლისკენ მიმართული ზეადმართული ხელით თავისივე მტკიცე გადაწყვეტილების მაუწყებელი (ხელის ხაზგასმულად მკვეთრი მოძრაობით კომპოზიციური ჩარჩოს ფარგლებიდან გამოსვლა, მისი გარღვევა XIII საუკუნიდან თანდათან დამკვიდრებული სტილისტური ნიშანი როდია მხოლოდ, არამედ გარკვეული აზრობრივი მახვილიც), და თავად მოწამე, ხუროსა და მამის წინაშე მდგომი წმ. ბარბარე – გაწვდილი მარჯვენით ორივეგან მათკენ მიმართული. თუ ერთგან ნაგებობის ზედა, მესამე სარკმელს უთითებს, რითაც მრწამსისადმი დამოკიდებულებას გამოხატავს, მეორეგან – მამისადმი მიმართული ჟესტი წმ. მოწამისა მთხრობელი ჟესტია თემატური ხასიათისა; ამასთან, ემოციურიცაა, შინაარსის გამომხატველი (სურ.6).

სამოსი და მისი კალთები წმ. მოწამესთან, მის თანმხლებ პირთანაც, მხოლოდ მცირეოდენი, მხოლოდ ნაუხანსისმიერი სხვაობით, თითქოსდა ნაკლებდანაწევრებულია, ლაქისმიერი დატეხილი მონასმებითა თუ ფართო-ფართო ხაზებით და ამდენად, შედარებით სადაა თითქოს. სიბრტყოვანებაც და გრაფიკულობაც კიდევ უფრო საგრძნობია, ვიდრე საუფლო სცენებში, რაც, ალბათ, ამა თუ იმ მხატვრული ხერხის შედარებითი გამარტივებით, გაუბრალოებით უნდა აიხსნას. ისიც შეიძლება ითქვას აქ თითქოსდა ნაკლებად რომ ჩნდება რომელიღაც ნიმუშისადმი ერთგულება. ეს წმინდანის ფიგურის ტრადიციული იკონოგრაფიის უგულვებელყოფას სულაც არ ნიშნავს. წმ. ბარბარე სრულიად ახალგაზრდა ყმაწვილი ქალია და იმ გამორჩეულად დამახასიათებელი სამოსითაა გამოსახული (სტემა – წამების სიმბოლო – ლეჩაქი და მანიაკით შემკული მოსასხამი), რომელსაც მეტნაკლები სხვაობით მრავლად წარმოგვიდგენს ჩვენი მონუმენტური მხატვრობის სხვადასხვა ნიმუში: ზემო კრიხი (XI საუკუნის მეორე მეოთხედი) იქნება ეს, იფრარი (1096 წ.) თუ ლაღამის მაცხოვარი (ზედა ეკლესია, XIV საუკუნის შუა ხანები). განსაკუთრებით ახლოსაა მასთან ლაშთხვერის თარინგზელი (დარბაზის მოხატულობა XIV-XV სს-ის მიჯნისა), სადაც წმინდანის სამოსელი და თავსაბურავი ზუსტად ჩვენის ანალოგიურადაა ასახული.¹⁵ ეს წმინდანის შესამოსელის ფერადოვნებასაც

14 ორივე, როგორც ტაძარი ქრისტეს საფლავზე, ისე ხსენებული სცენა საუფლო ციკლისა, როგორც ცნობილია, ბერძნულად “ანასტასისად” იწოდება.

15 გულისათადი მადლობა მარინე ყენიას, რომელმაც სვანეთის ეკლესიათა მოხატულობის შესახებ საგულისხმო ცნობები მომაწოდა.



ეხება – სისპეტაკის ნიშნად მიჩნეულ, თავსა და ყელს მოხვეულ თეთრ თავსაბურავს, კოჭებამდე დაშვებულ, ოდნავ მოღურჯო თეთრ კაბასა და მოსასხამის იმ სხვადასხვა ინტენსივობის იასამნისფერს, რომელიც დამახასიათებლად ჩნდება XIV-XV საუკუნეების ჩვენს სახვით ძეგლებზე (ლიხნესა და უბისაში, უბისას დიდ კარედზე, ნაბახტევში).

მოხატულობის თავდაპირველი სქემის თავისებურება, შემორჩენილ ნაწილთა სიმცირის მიუხედავად, მაინც აშკარაა, ამჟამად გარკვევით ჩანს. მისი ატექტონიკური ხასიათი იმით აშკარავდება, რომ სცენები სხვადასხვა ზომისაა, არათანაბარია რეგისტრთა ზომებიც, მოჩარხოვბულთან ერთად ჩნდება ფრიზისებრ უწყვეტ თხრობად გაშლილი კომპოზიციები, მოწამის ცხოვრების ამსახველი სცენები გამყოფი ზოლების გარეშეა გადმოცემული და სხვა. მოძრავია კომპოზიციის ყოველი მონაკვეთი: ერთიან ჯგუფად წარმოდგენილ ფიგურათა სხვადასხვა მხრივ მიმართული მოქმედებით, უხერხულად ძირს განრთხმული ფიგურით, ამა თუ იმ პერსონაჟის აქტიური ჟესტიკულაციითა და მათი მოძრავი ხელის მტევნებით; სამოსის აფრიალებული ბოლოებითა და შებერილი კალთებით. დინამიკურ-ცხოველხატული სტილი, „ქართულ პალეოლოგოსურ“ ძეგლთათვის დამახასიათებლად, აქაც თავისებურად არის წარმოჩენილი. ოღონდ ესაა – მოძრაობა, თუნდაც უბისას ზემოხსენებულ კარედთან შედარებით, თავშეკავებულია, არცთუ მკვეთრად გამოვლენილი. ის შინაგანად დაძაბული ემოციური მუხტი კი, რომელიც დორეთკარის მხატვრობისთვისაა დამახასიათებელი, არსებითად მაინც ფერმკრთალი, მცირედ მოვარდისფრონარევი წითელი ფერის იმ ფართო-ფართო ლაქებითაა მიღწეული, რომლებიც სხვადასხვა ინტენსივობით ჩნდებიან კომპოზიციის ამა თუ იმ მონაკვეთზე – ფონსა თუ პერსონაჟთა სამოსზე (წმ. ბარბარეს ცხოვრების ამსახველ ეპიზოდებში ფონი მკრთალი წითელი ფერისაა; ღია და მუქი წითელი ფერისაა აქ ასახული შენობაც, მისი გუმბათიც; იგივე ფერი მძაფრი მოძრაობით, დგომითა თუ ზეადმართული ხელით სხვათაგან გამორჩეულ წმ. ბარბარეს მამის სამოსზეც ჩნდება; „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ სცენაში არა მარტო ფონია წითელი, არამედ აქ მოქმედ პერსონაჟთა სამოსიც; ჯალათის სამოსის წითლად აფრიალებული კალთა წმ. ბარბარეს თავის კვეთის სცენაშიც გამოკრთება და სხვა).

წითლად აფერადებული ფონი თუმც იშვიათად ჩნდება XIV-XV საუკუნეების ჩვენს სახვით ძეგლებზე, ხატებსა თუ მონუმენტურ მხატვრობაში, მაგრამ არის გამონაკლისიც: XIV საუკუნის წალენჯიხის, ლიხნესა თუ უბისას ან XV საუკუნის ნაბახტევისა თუ ანანაურის მხატვრობისგან განსხვავებით, რომელთა საუფლო სცენებშიც ფონად, ცივი “კოლორიტისადმი” მიდრეკილ პალეოლოგოსთა მხატვრობისთვის დამახასიათებლად, თეთრანარევი მოღურჯო ფერია გამოყენებული, სორის XIV საუკუნის მხატვრობაში ფონი იმავე ტონალობის წითელი ფერითაა დაფერილი, როგორც ჩვენი მოხატულობის „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნისა“ და წმ. ბარბარეს ცხოვრების ამსახველ ეპიზოდებში.

რაც შეეხება მთლიან ფერადოვნებას, მას ჩვენი ეკლესიის მოხატულობაში ღარიბი ნაკლებად თუ ეთქმის. ფერადოვანი ლაქა თუმც ორი-სამია, მეტი არა, მაგრამ ნაირფერობა მხოლოდ ამ რამდენიმე ფერის ტონალური სახეცვლილებითაა მიღწეული. ამგვარი ცვალებადობა



ფერისა მოხატულობის ყოველ მონაკვეთზე თანაბრად ჩანს – წითლისა (მუქი, აგურისფერნარევი წითლიდან მოვარდისფრომდე), მომწვანოდ გამომკრთალი ნაცრისფერისა, სხვადასხვა ინტენსივობის იასამნისფერისა, ღია ელფერის ღურჯისა. და თუ შემორჩენილ სცენათა “კოლორიტი” მაინც თავშეკავებულად იკითხება, ეს მხოლოდ იმიტომ კი არა, რომ ჩვენი მონუმენტური მხატვრობისთვის დამახასიათებლად ცივი და ჭარბად თბილი ფერებია შედარებით ზომიერად ერთმანეთს დაპირისპირებული, არამედ, რადგან თავად ფერიც ნაკლებად მკაფიოა, თეთრანარევი შესამჩნევად, თავიდანვე გამომშრალია თითქოს და, ალბათ, ამიტომაც, მთლიანობაში ნაკლებსახოვნად ჩანს.

ხაზი სამოსის დრაპირების გადმოცემისას შესამჩნევად სქელია, უტრირებული, აქა-იქ მოქნილი, ზოგან (როგორც მაგ., “ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის” სცენაში) ტეხილიც კი. დრაპირების მომცველი არე ამგვარ ხაზთა ექსპრესიული სტრუქტურითაა დანაწევრებული, რაც ფორმას (თუნდაც ისე, როგორც ლიხნეს მხატვრობაში) მეტ მოცულობითობას სრულიად ვერ ანიჭებს. ჩვენს მხატვრობაში მთელი ეს სისტემა, როგორც ერთიანი “მზა პალეოლოგოსური მოცემულობა”, ერთი მხრივ, დეკორივით ედება ერთიანად მოაზრებულ სიბრტყით ფორმას და ამასთან, ხაზგასმულად წარმოგვიჩენს ფიგურის პოზასა და მოძრაობის მიმართულებას. ხაზის ბუნების, მისი თავისებურების ამ ზოგადი დახასიათებისას, ამ ხაზთა შორის ნდუნანსიმეორი სხვაობანიც შესამჩნევია, რაც მხოლოდ ნიმუშების სხვაობისა კი არა, ხაზისა თუ ძირითადი, გარშემომწერი კონტურისადმი ოსტატისმიერი დამოკიდებულების შედეგიცაა.

ღორეთკარის ეკლესია ორი ან, შესაძლოა, სამი ოსტატის ხელით იყოს მოხატული. ყველა პალეოლოგოსური მხატვრული სტილით ნასაზრდოებ, პალეოლოგოსურისთვის დამახასიათებელ სახვითს ფორმასაა მიხედობილი, ოღონდ შესრულების მანერით ოდნავ თითქოსდა განსხვავებული არიან – ოსტატობის დონით ჯობნიან თუ ჩამოუვარდებიან ერთმანეთს. ნიმუშების გავლენა საუფლო სცენებსა და საკურთხევლის მოხატულობაში გაცილებით მეტად შესამჩნევია. მოხატულობის ეს მონაკვეთები სავარაუდოდ ორი ოსტატის ნახელავად ჩანს. მათგან აშკარად განსხვავებულია წმ. ბარბარეს ცხოვრების ციკლი, სადაც ოსტატის თავისებურებაა შენიშნული. ეს სხვაობანი როგორც ზოგადი ფორმის მონიშვნისას, ისე, აქა-იქ, დეტალების ხატვისას გამოკრთება ხოლმე. მაგალითად, ქალის (“ლაზარეს აღდგინების” სცენიდან) წინ გაწვდილი ხელის მტევანზე დაკვირვებით ჩანს, რომ თითებშუა არეები ყავისფერი ხაზებითაა მონიშნული ისე, რომ ამ პერიოდის მხატვრობისთვის არადამახასიათებლად თეთრათი არ არის დუბლირებული. ამგვარივე, თითქოსდა შტრიხისებრ მონიშნული მოკლე-მოკლე ხაზები ღმრთისმშობლის ორანტად გაშლილ ხელზე არცთუ მკვეთრ ლაქებად წარმოგვიდგება (იმიტომ ხომ არა, აქ რომ უფრო ფართოა ხელის მტევანი და სიბრტყეც მეტია დასამუშავებლად). წმ. ბარბარესთან სურათი იცვლება და მის ხელის მტევანს დაუდევრად, თითქოსდა მოცულობის მოსანიშნად, ახლა უკვე, თეთრა გასდევს დუბლირებად. ღმრთისმშობელთან და მის ჩვილთან მათ სახესა და კიდურებზე ფერითაც სხვათაგან განსხვავებული (მოყავისფრო-მოწითალო) ხაზი შედარებით კალიგრაფიულია, ძნელად

მოსახელთებელი, ისეთი, ფუნჯით გამოყვანილს ნაკლებად რომ მოგვაგონებს. წმ. დავითისა და წმ. სოლომონის ფიგურებთან მკაფიოდ გამოყვანილი ხაზი ყველგან საგრძნობია, ხელშესახები; მისი თანმდევი თეთრას კუთხოვანი ბლიკები კი სიბრტყეს მკაფიოდ დატანილი.

სხვაობა თითქოსდა აშკარაა, ოღონდ მკვეთრად გამოხატული როდია – თუნდაც ისეთი, რომლითაც ნახატის მხრივ ერთსა და იმავე მოხატულობაში სხვადასხვაგვარი განწყობა წარმოიქმნას. ამის მიზეზი ხაზის ყველგან აშკარად შესამჩნევი თავისუფლებაა – იმ ოდენობით გამოვლენილი, რომ მხოლოდ ნაკლებად, მხოლოდ უმნიშვნელოდ თუ არის სხვა თვისებით შეზღუდული (განსხვავებით ნაბახტვეისაგან, სადაც ამ დროის მხატვრული სტილისთვის დამახასიათებლად, ხაზის სიმშვიდე და აკადემიურობა მეტობს; ან, თუნდაც, ანანაურისაგან, რომლის მოხატულობაშიც ნახატი შეუდარებლად მყიფე ხაზითაა წარმოქმნილი; იგივე სორის მხატვრობაზეც ითქმის, სადაც ხაზის სირბილეა მეტი სიჭარბით შესამჩნევი, ხოლო უბისაში, XIV საუკუნის ამ ყველაზე დამახასიათებელ სახვითს ნიმუშში, ფართო ლაქისმიერი მონასმები ბატონობს მხოლოდ). ჩვენი ეკლესიის მოხატულობა იმავე დროისა და იმავე რიგის ძეგლთაგან განსხვავებით ნაკლებად პომპეზურია, შესამჩნევად მოკრძალებული, თავისებურად “უშუალოც” – ისეთი, რომელიც თითქოსდა ითავსებს მონუმენტურობასა და “კამერულობას”.

ფონი ნაგებობის ან ბუნების ფორმებით იმდენად არ არის გადატვირთული, რომ კომპოზიციად გაშლილ მის ზედაპირზე მთავარი, არსებითი – ადამიანის ფიგურა და მისი მოქმედება დაიხრდილოს.

ამა თუ იმ სცენაში გამოყვანილ პერსონაჟებს ქართული პალეოლოგოსური ძეგლებისთვის არადამახასიათებლად დამჯდარი პროპორციები, სხეულის სავესე და მთლიანი ფორმები გამოარჩევს. ყველგან მკაფიოდ იკვეთება მათი პოზა და უესტი, სახეთა გამომეტყველება. თუ უბისასა და ლიხნეში თავიდანვე მკაფიოდ მოიხილება აზიდული პროპორციებით წარმოდგენილი მოცულობითი ფორმები, დორეთკარის მოხატულობაში ასახულ ეპიზოდებში მოწამის ცხოვრებისა, წინა ხელზე წარმოდგება შედარებით მოძრავი ხაზით მოსაზღვრული ფერადოვანი ლაქები, რომელთა ზოგადი მოსაზულობა ფონთან მიმართებით თითქოსდა სილუეტის დარად ისახება. მხოლოდ ნაკლებად და ისიც შესამჩნევი სიფრთხილით გამოიყენება (თუნდაც XIV საუკუნის წალენჯიხასა და უბისასთან შედარებით) მწვანე და თეთრანარევი მონაცრისფრო ფართო ლაქებით ფორმათა ზედმიწევნითი დამუშავების მხატვრულად თავისებური ხერხი.

ჩვენი ეკლესიის, ფორმალურად პალეოლოგოსური სახვითი ხელოვნების მოცემულობით ნასაზრდოები, მოხატულობა თუ ერთგან (თუნდაც სამოსის დამუშავებისას “ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის” სცენაში), მართალია, სულ მთლად უცვლელად არა, მაგრამ გარკვეულად იმეორებს ამ მხატვრული სტილის იმ დროისათვის უკვე ორგანულად შეთვისებულ სახვითს სქემებს, მეორეგან (სახეების წერისას) აშკარად თავისებური მიდგომითაა გამორჩეული. ცნობილი, პალეოლოგოსთათვის დამახასიათებელი მრავალშრიანი წერის ტექნიკა აქ ნაკლებად ან თითქმის არ ჩანს და, ამდენად, სახეები მოწამის ცხოვრების ამსახველ ეპიზოდებში მოქმედი პერსონაჟებისა შედარებით



განსხვავებული, ამ ეპოქისთვის ნაკლებდამახასიათებელი იერთ არის გამორჩეული. ეს ერთგვარი “ორსახოვნება” ოსტატისა, ასახვის საგნისადმი ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო მიდგომა, რის გამოც ყოველი ფიგურა ერთდროულად ემოციურიცაა და მშვიდიც.

სახეებზე დაკვირვებისას აშკარად ჩანს ოსტატის შინაგანი თავისუფლება, ნიმუშების მიმართ ფრთხილი, თავშეკავებული დამოკიდებულება, მხოლოდ აქა-იქ და ისიც საუფლო ციკლის ფრაგმენტულად შემორჩენილ ორად-ორ სცენაში თუ შეინიშნება პალეოლოგოსთა სახვითი ნიმუშებისათვის (მაგ., წალენჯიხის მხატვრობისათვის) დამახასიათებელი დეკორატიულ სახედ გარდაქმნილი ხაზობრივი რიტმი, ფერთა ისეთი ტონალური გადასვლები, რომლებიც ფერადოვან ციმციმს წარმოქმნის.

მუქი ფერის თხელი კონტურით შემოწერილი სახის ფორმა ჩვენი მოხატულობისა მთლიანია, დაუნაწევრებელი. ოსტატი ფრთხილად, მხოლოდ ფორმის დამუშავების მიზნით იყენებს გაუმჭვირვალ ფერადოვან ლაქას. თხელი ხაზით მონიშნავს სახის ნაწილებს – თვალის ჭრილს, სწორ ცხვირსა თუ თხელ, მოკუმულ ბაგეებს. თვალის უპეებთან და შუბლის შუანა მონაკვეთზე არათანაბრად ჩნდება მსუბუქი გამოთეთრება. თვალის გაყოლებასა და საფეთქელთან ღია მომწვანო ფერის ხაზები დაიტანება, ხოლო ლოყაზე თავისუფლად, შეიძლება ითქვას, დაუდევრადაც კი მოინიშნება მკრთალი წითლის გაუმჭვირვალე ლაქა.

სახის ტიპი ჩვენი მხატვრობის ამა თუ იმ სცენის პერსონაჟებთან, ძირითადად მაინც, ერთგვაროვანია, ერთმანეთის მსგავსი. რაიმეგვარი ემოცია დამახასიათებელი ჟესტით უფრო გადმოიცემა, ვიდრე სახის გამომეტყველებით. ისიც შეიძლება ითქვას, რომ მთავარი და არსებითი ჟესტების ენით სიუჟეტის ქარგით მონიშნული ამბის განცდისეული თხრობაა მხოლოდ.

ამა თუ იმ პერსონაჟის განწყობისმიერი დახასიათება ზუსტად დასმული მხატვრულ-ფორმალური მახვილებით მიიღწევა. დამახასიათებელია ამ მხრივ წმ. ბარბარე, რომლის ხატება განსაკუთრებული “გარინდებულობით” გამოირჩევა. ფიგურის პოზა მშვიდია, სრულიად უდრტვინველი და მისი სხეულიც ერთ მთლიანობაში შეკრულ, “დამჯდარ” ფორმად წარმოგვიდგება. ის, მართალია, გვახსენებს ფიგურის დგომის იმ დამახასიათებელ მანერას, რომელიც XIV საუკუნის ბიზანტიურ მხატვრობაში გამოყვანილ ღმრთისმშობლის ამა თუ იმ გამოსახულებისთვისაა ნიშნული¹⁶, მაგრამ, მსგავსებასთან ერთად, სხვაობაც უმაღლესად შესამჩნევია. სხვაობა კი, არცთუ უმნიშვნელო, მოწამის მხრების იმ ხაზგასმულად დამახასიათებელი მოძრაობით ჩნდება (აწეული მარჯვენა მხარი), რომლითაც მისივე შინაგანი მღელვარებაა ნაჩვენები. ამით დორეთკარის ეკლესიის მომხატველი, ბიზანტიური ნიმუშებისაგან განსხვავებით, სადაც გამოსახულების ზოგად-განყენებული ხატებაა ასახული, წმინდანის იმ კონკრეტული იკონოგრაფიული სახის გადმოცემას ცდილობს, რომელიც სრულად მიესადაგება ჰაგიოგრაფიული სიუჟეტით ნაკარნახებ ეპიზოდს.

16 სამაგალითოა ამ მხრივ ღმრთისმშობელი ოდიგეტრია (კახრიე ჯამი, მარცხენა სვეტის მოზაიკა--1316-1328წწ), ღმრთისმშობელი – სცენიდან ბაუის აკრეფა ბეთლემის შესასვლელთან (კახრიე ჯამი, ნარტექსის მოზაიკა) და სხვა.

ყოველი დეტალი ძუნწად, თავშეკავებულად მონიშნავს არსებითს ისე, რომ არსად შეინიშნება ოსტატობის ეფექტური ჩვენების რაიმე ცდა (ისეთი როგორსაც წაღენჯიხის მხატვრობა გვთავაზობს). ეს საგულისხმოა, თუმცა ამ მხრივ ჩვენი ძეგლი ორიგინალური სულაც არ არის. ცოცხალი, მანერულობას მოკლებული სახეები ჩვენი მხატვრობის პერსონაჟებისა უშუალო მზერითა და თავშეკავებული ემოციურობით დიდად ემსგავსება სხალთის XIV საუკუნის მხატვრობაში გამოყვანილ რიგ გამოსახულებებს. სამაგალითოა ამ მხრივ წმ. ბარბარე, რომელიც სახის ტიპით, გამომეტყველებითაც ევას იმ ფიგურას შეგვახსენებს, რომელიც სხალთის მხატვრობის “განკითხვის დღის” კომპოზიციაშია გამოყვანილი. ორივეგან ერთგვაროვანია სახის სავსე, მომრგვალებული ოვალი, სახის არცთუ უტრირებული ნაკეთები, “გამოსედეც” კი. ერთია მხოლოდ, სხალთის ეკლესიის მომხატველი მეტი მოცულობითობით ამუშავებს ფორმას და სახეც უფრო მომრგვალებულია თითქოს, რაც ნათელიდან მუქისკენ ფრთხილი გადასვლებითაა მიღწეული. ხაზიც სხალთელ ოსტატთან გაცილებით მსხვილია, მონასშიც შედარებით ფართო. ზემოხსენებულ მსგავსებასთან ერთად, ეს მხოლოდ სხვაობას კი არა, ასახვის საგნისადმი ცალკეულ ოსტატთა თავისებურ დამოკიდებულებასაც მიანიშნებს, რაც ჩვენთვის არცთუ ორგანულ სანიშნო მასალაში საკუთარის წარმოჩენის სურვილით უნდა იყოს ნაკარნახევი.

ჩვენს ძეგლთან მიმართებით ასევე საგულისხმოდ ჩნდება ჭულეს ეკლესიის სულ ახლახან გაწმენდილი და, ამდენად, ახლებური სახით დანახული მხატვრობა. XIV საუკუნის ამ სხვათაგან მოულოდნელად გამორჩეული, შედარებით სხვაგვარი განცდის შედეგად წარმოქმნილი მხატვრობის თავისებურებათა შორის ერთი ისიცაა, რომ ერთსა და იმავე ფიგურაზე ისე, რომ არ დაირღვეს მხატვრული მთლიანობა, რომელიც დეტალი შესაძლოა სიბრტყითად იყოს მოწოდებული, რომელიც კი, პირიქით - მოცულობითი ფორმის გამოვლენის მცდელობით. ერთსადაიმავე სახვითს ფორმაზე შედარებითი სიბრტყოვანება და შედარებითი მოცულობითობა დორეთკარის მხატვრობაშიც ჩანს, ოღონდ, არა ასეთი შეფარული ოსტატობით. განსხვავების მიუხედავად, ორივეგან ასევე საერთოა ასახვის საგნისადმი თავისებური მიდგომის მხატვრული პრინციპი. ეს იმით ჩანს, რომ სახის ნაწილები (თვალ-წარბი იქნება ეს თუ სახის ოვალი), როგორც მთავარი და არსებითი, ორივეგან როგორღაც გამოყოფილია, ორივეგან გამორჩეული. ერთია მხოლოდ, თუ ერთგან (ჭულეში) ფორმა მკაფიო მუქი და სქელი ხაზითაა მონიშნული, მეორეგან (დორეთკარში) ხაზი მკრთალია, შედარებით თხელი, ადგილ-ადგილ გრაფიკულიც კი. არა მხოლოდ ამით, ამიტომაც ასე სხვადასხვაა საბოლოო მხატვრული სურათი.¹⁷

17 თვით პრინციპი არსებითის გამორჩევისა თუმც ორივეგან ერთგვაროვნად ჩანს, მაგრამ სხვაობაც, არცთუ უმნიშვნელო, თვალსაჩინოა. საერთო ფერადოვნება ჭულეს მხატვრობაში მეტი ინტენსივობითა და ერთგვარი კონტრასტულობითაც კი გამოირჩევა. ფორმის გარშემომწერი კონტურის პირველობა, ხაზგასმულად გამოკვეთილი, ყველგან, მოხატულობის ყოველ მონაკვეთზე ნათლად საგრძნობია. ხაზით არა მხოლოდ არსებითი გამოირჩევა – არამედ “იძერწება” კიდევ საერთო მოცულობითი ფორმა. წმინდანთა მეტყველი სახეების ფონზე კონტრასტულად აღიქმება საგანგებოდ ფართოდ მორკალულ შარავანდთა ფერადოვანი ლაქები (მონაცრისფრო თეთრი და ოქროსფერი). ამ თავისებურად მოაზრებული “დაპირისპირებით” ყურადღება წმინ-

დორეთკარის წმ. ბარბარეს ეკლესიის მოხატულობა რომ XIV-XV საუკუნეების ძეგლია რიგშია მოქცეული, ეს ეჭვს არ უნდა იწვევდეს. ამ პერიოდის პალეოლოგოსური ნიმუშები ჩვენს ოსტატებს, შეიძლება ითქვას, სრულად აქვთ შეთვისებული, ეს მათთვის თითქოსდა განვლილი ეტაპია და გასაგებია იმავე მხატვრული სტილის ფარგლებშივე რომ ცდილობენ რაღაც კორექტივის შეტანას, თავისის როგორღაც დამკვიდრებას. ეს თუ ასეა, მაშინ ჩვენი ეკლესიის მოხატულობა XIV საუკუნის ნიმუშებთან აშკარა მსგავსების მიუხედავად, უფრო ამავე საუკუნის ბოლოს ან მომდევნო XV საუკუნის დასაწყისისთვის უნდა იყოს შესრულებული.

საგულისხმო ისიცაა, დორეთკართან თანმხმეერ ყველა ძეგლს – სხალთასა თუ სორს ამავე პერიოდისა და ხელოვნების ამავე დარგის სხვა ნიმუშებისაგან განსხვავებით, მოხალხურო იერი რომ დაჰკრავს. ამგვარ შთაბეჭდილებას, იქნებ ამა თუ იმ პერსონაჟის გამოსხედვის უშუალოება და სიწრფელე წარმოქმნის, იქნებ სიბრტყითი ფორმისადმი მიდრეკილება ან ფართო და დაუშუშავებელი ფერადოვანი ლაქები, ანდა ნახატის შედარებითი დაუხვეწაობა... მაგრამ სინამდვილე მაინც ისაა, რომ ამგვარი ხატება მხოლოდ ნაკლებად თუ გვიაშკარავდება რომელიმე სახვითი დეტალით, მაშინ, როცა საბოლოო და ისიც მხოლოდ ზოგადი მხატვრული სახე ყველა ამ მხატვრობისა პირველი შეხედვისთანავე შეგვახსენებს იმგვარ ხელოვნებას, რომელიც ხალხურს ეთვისება.

ეს, როგორც ჩანს, XIV-XV საუკუნეების ჩვენი მონუმენტური მხატვრობის ნაირსახეობათა ერთი გარკვეული ჯგუფის სხვათაგან გამორჩეული თავისებურებაა. ამ თავისებურებათა არსებობა, ალბათ, იმითაც აიხსნება, რომ ქვეყნის ცენტრალური რაიონებიდან მოშორებით, ხეობის სიღრმეში დაფუძნებული ყველა ეს ძეგლი ადგილობრივი მხატვრული სკოლის ოსტატ-ხელოსანთა ნახელავად ჩანს და, გასაგებია, მათ შემოქმედებაში, თუნდაც შორეულ გამოძახილად მეტად რომ იყოს შემორჩენილი ჩვენი მხატვრული შემოქმედების ორგანულ ნიშან-თვისებათა მომცველი თავისებურებანი. ყველა ამ ოსტატ-ხელოსანთა შემოქმედებაში, მხოლოდ მეტ-ნაკლებად, სხვადასხვაგვარი განცდითა და ოდენობით, ცხადია, ის, პალეოლოგოსურად წოდებული, სანიმუშო მასალა მკვიდრობს, რომელიც ოფიციალურად პირველობს ჩვენს იმჟამინდელ სახვითს ხელოვნებაში, ოღონდ, და, საგულისხმოც ესაა, ისინი სრულად როდი არიან მათ მიხედობილი, არამედ მათ ფარგლებშივე ცდილობენ ნამემკვიდრალ მხატვრულ ფორმას მოარგონ მოსესხებული ფერწერული ნიმუშები.

ყოველი წლის 17 დეკემბერს, ბარბარობა დღეს ქართველი დედები წმ. ბარბარეს სალოცავს სტუმრობენ, რათა ბატონების მშვიდობიანი

დანთა სახეებზე კიდევ უფრო მეტად არის გამახვილებული. ფორმის მკაფიოდ მომსახურველ მუქსა და სქელ ხაზსა თუ ერთმანეთის კონტრასტულ ფერადოვან ლაქებს მოძრაობა და, ისიც შეიძლება ითქვას, “ექსპრესია” შეაქვს მთლიან მოხატულობაში. მთავარი მაინც ისაა, აქ რომ სრულიადაც არ ჩანს პალეოლოგოსთა ხელოვნების გავლენისა კი არა, მისი შორეული გამოძახილის კვალიც კი. ჭულეში, დორეთკართან შედარებით, ეს შემოთაც ითქვა, სხვაგვარი განცდის შედეგად მიღებული სხვაგვარი მხატვრული რეალობა.



მობრძანებისა და სახადმოხდილი ბავშვების განკურნებისთვის მადლობით მოიხსენიონ ქალწულ-მოწამე.

წმ. ბარბარეს ქრისტიანული საქართველო ბავშვთა შვიდი სწეულების მომცველ ინფექციურ დაავადებათა (ბატონების, ყვავილი ბატონების, ბატონ ანგელოზების ან სახადების და სხვა) მეოხად მიიჩნევა. სხვადასხვა ისტორიული წყარო თუ ჰიმნოგრაფი წმ. ბარბარეს მოიხსენიებს როგორც ბატონების წინამძღოლს, წმინდა მკურნალს, მკურნალს უძღურთა სენტა, სენტა და ბუგრთა¹⁸ მკურნალს და სხვა. ჩვენი ქვეყნის ყოველ კუთხეში (განსაკუთრებით მთიან რეგიონებში), ალბათ, ამიტომაც ასე მრავლადაა ამ ქალწულ-მოწამის სახელზე აგებული სალოცავები.

გადამდებ სენტა ფართოდ გავრცელებას შუა საუკუნეები ჟამიანობის სახელით იხსენიებს. “გარნა მშვიდობისა ამას შინა იქმნა მომსერელ ჟამი, სრვა და სიკუდილი ძლიერი. და მოისპნენ სულნი ურიცხულნი და მოკუდა ცოლი მეფისა ბაგრატისა დედოფალი ელენე და დაუტევნა ძენი გიორგი და დავით ქ-სა ჩტაჲ”.¹⁹ მოტანილ ტექსტში ნახსენები მეფე ბაგრატი გაერთიანებული, სრულიადი საქართველოს, “ქართველთა და აფხაზთა” მეფე ბაგრატ V – ეა; ქორონიკონი კი 1366 წელს მიუთითებს.

ჟამიანობისაგან დაცლილი არც XV საუკუნეა. ამ დროის სვანური ისტორიული საბუთებით, ისიც გვეუწყება, რომ ”ჰავისა ჟამისა შემოსელის” მძიმე პერიოდებში დაწერილი საბუთები წმინდა ბარბარესადმი მიმართვით იწყება: “წმიდაო ბარბარე, მთავარანგელოზო ლაშთხორისაო, ესე ყანა სურჯელმან შემოგწირეს მისად დღესაგრძელოდ, საცხონებლად, იმისთვის შემოგწირეს, რომ ავჭირისაგან გვშველი...”²⁰

ამგვარი მიმართვები, მკვლევართა დაკვირვებით, იმის მიმანიშნებელია, რომ ძლიერი ეპიდემიის დროს, ჩვენი ქვეყნის ამა თუ იმ კუთხეში, შესაძლებელია აგოთ სახადებისაგან დამცველი, სწეულთა მფარველად და დამხმარედ მიჩნეული წმ. ბარბარეს არაერთი ეკლესია”.²¹

ეს თუ ასეა, მაშინ ისიც შეიძლება ითქვას, რომ სწორედ ჟამიანობის დროინდელ XIV-XV საუკუნეების რომელიღაც მონაკვეთში²² ავი სენის განმკურნებელისადმი მადლიერების ნიშნად, წმ. ბარბარეს ცხოვრების ამსახველი (და, ალბათ, არცთუ შემთხვევითი მოწითალო ფერის სიჭარბით დაფერილი) მხატვრობით შექმნილ ჭურთის ხეობის რამდენიმე სოფლის სალოცავად ნაგები, სახადით დაავადებულთა მფარველად ხმობილი ამ

18 ბუგრი – “სადვო წერილში ბილწების მოქმედად სწერია, კარაბადინში – მსხმო რამე მუ-წუკად: ვიეთნი ყვავილისა და წითელას სენტა უკმობენ”. სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, 1, თბ., 1995, გვ. 113.

19 ქართლის ცხოვრება, IV, ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბ., 1973, გვ. 262.

20 ვ. სილოგავა, სვანეთის წერილობითი ძეგლები, 1, თბ., 1996, გვ. 151.

21 ნ. მინდაძე, რელიგიური სინკრეტიზმი ქართულ ხალხურ მედიცინაში: ქართველური მედიკინა-დრეობა, 5, 2001, გვ.165; მისივე, წმინდა ბარბარე ქართულ ტრადიციაში: ღვთისმშობლის სარტყლის ქვეყანაში, თბ., 2008, გვ. 105.

22 სვანეთის XIV საუკუნის ბოლოსა და XV საუკუნის დამდეგის საისტორიო საბუთებით ისიც ჩანს, რომ ქსნის ხეობის სიღრმეში მძიმე ინფექციური დაავადება ყოფილა ფართოდ გავრცელებული: “დაწერილი ერთობისა სეტისა და ღაღამისა ჳვევისა თემის უკითხავად ოსეთს წამსვლელთა და ჰავის სენის შემომტანთა წინააღმდეგ...” პინგოროყვა, სვანეთის საისტორიო ძეგლები, თბ., 1991, გვ. 46).

ქალწულ-მოწამის სახელობის ეკლესია.

ეს მით უფრო სარწმუნოა, რომ ქსნის ხეობის სიღრმეში XIV-XV საუკუნეებისთვის ძღერად მოქმედი ისეთი მწიგნობრული კერაა დაფუძნებული, როგორც ლარგვისის მონასტერია.²³ მონასტერი კი იქ მდებარეობს, სადაც მდინარე ქსანი იბადება ორი ნაკადის – ცხრა ძმის ხევისა და ჭურთას შეერთებით. აქვეა მთის კალთას შეფენილი სოფელი დორეთკარიც – ლარგვისის სულ რაღაც ორი-სამი კმ-ით დაშორებული.

XIV-XV საუკუნეები ლარგვისის მონასტრის ისტორიის გამორჩეული პერიოდია – ამ დროისთვის აშენდა ეკლესია, შეიქმნა ძვირფასი ხელნაწერებით ცნობილი ბიბლიოთეკა და მონასტერიც ქართული კულტურის თვალსაჩინო კერად ჩამოყალიბდა. აქ, ამ მონასტერში XIV საუკუნის შუა ხანებში, თავისივე სახლიკაცთან გრიგოლთან ერთად, მოღვაწეობდა მწიგნობარი, კალიგრაფი და მხატვარი ავგაროზ ბანდაისძე. მის სახელთან დაკავშირებულია ქსნის ერისთავთა კარზე გადაწერილი ლარგვისის მონასტრიდან ჩამოტანილი პარაკლიტონი – კრებული, რომელიც შეიცავს კვირის ყოველი დღისათვის განკუთვნილ საეკლესიო საგალობლებს. მისივე შესრულებულია კამარები და მახარებელთა გამოსახულებანი ქსნის ერისთავის ვირშელის სახარებისთვის. მისივე შედგენილი უნდა იყოს ქსნის ერისთავთა მატთანე – “ძველი ერისთავთა” და რაც მთავარია, 1348 წლის ახლო ხანებში შედგენილი საისტორიო საბუთის მიხედვით მას, ავგაროზ ბანდაისძეს ლარგვისის წმ. თევდორეს ეკლესიისთვის შეუწირავს საახალშენე მიწა, რომელიც მისთვის ერისთავს “ქაშოეთის დახატვისთვის” უბოძებია.²⁴ ეკლესია ავგაროზის სახლიკაცს გრიგოლსაც მოუხატავს – ლარგვისის მონასტერში ბერად აღკვეცილს თავისივე სამარხად კარიბჭე აუშენებია, რომლის შესახებაც წერს: „დავხატე ხელითა, ჩემითა, დავკიდე კანდელნი ვერცხლისაჲთა და ორი საცეცხლური... „შიგნით ეკლესია მოეხატე (საუბარია ლარგვისის თავდაპირველ ეკლესიაზე, რომლისგანაც დღეისათვის არაფერია შემორჩენილი) და შევაძკე ყოველი მოშლილი ხატები...”²⁵

ლარგვისის მონასტრის მწიგნობართა წრეში ხელნაწერთა გადმომწესხველთა, მამკობთა თუ განმთავსებელთა²⁶ გვერდით, როგორც ჩანს, ეკლესიათა მომხატველი ოსტატებიც იღვწოდნენ, რომელთა ურთიერთობის შედეგად შესაძლოა ადგილობრივი სამხატვრო სკოლაც ყოფილიყო დამკვიდრებული – სკოლა, რომელიც ამ პალეოლოგოსური მოცემულობით დატვირთულ ეპოქაში, თუნდაც მოკრძალებული ოდენობით, თავისებურებით იქნებოდა გამორჩეული. დორეთკარის, ხეობის სიღრმეში მოქცეული, ეკლესიის მოხატულობა ადგილობრივი სამხატვრო სკოლის

23 ლ. მენაბდე, ძველი ქართული მწერლობის კერები, 1, 1969, გვ. 32).

24 პირთა ანოტირებული ლექსიკონი, 1, თბ., 1991, გვ. 386.

25 ვახტ. ბერიძე, ძველი ქართველი ოსტატები, თბ., 1967, გვ. 17; დარ. კლდიაშვილი, ძველი ერისთავთა (ქსნის ერისთავთა საგვარეულო მაცნე), ერისთავთ-ერისთავი ვირშელი. სტატია პროექტისათვის – ისტორია სახეებში (ისტორიულ პირთა გამოსახულებები ძველ ქართულ ხელოვნებაში), გვ. 2.

26 ლარგვისის ოთხთავად წოდებული (ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი A 26) ხელნაწერის დაზიანებული ტექსტი XV საუკუნის დამდგეს ლარგვისელი წინამძღვარის გერმანეს მცდელობით განუახლებიათ (მინაწერი ხელნაწერის 533 გვერდზე).

Yuza Khuskivadze

Murals of the Doretkari Church of St. Barbara

Village Doretkari is located in the gorge of the river Churta, in the historic Shida Kartli (present Akhalkalaki district, eastern Georgia). At present this area is occupied by the Russian troops, that is why, no information is available on the fate of the church of St. Barbara, located in the environs of the village, in the wood and its murals, which might have vanished in summer 2008.

Mural decoration of the presumably, 9th-10th cc. single-aisled church, built of roughly hewn stone, was severely fragmented already 20-25 years ago – in the chancel conch only the Virgin Platytera is preserved (in Georgian murals it is found in the 14th-17th cc., among these, in the chancel – in the 14th-16th cc.; besides, due to the facial type, character of line and design, it is accorded with the 14th-15th cc. “Paleologan” painting), indicative of the Incarnation and Immaculateness of the Theotokos, which well corresponds to the Patron Saint of the church; in the lower tier – fragments of 2 Holy Bishops are seen; in the window jamb – an ornament (typical of the 14th c.); west wall painting is best preserved – in the upper tier: Raising of Lazarus is depicted, unfolded on both sides of the window (here, again, the treatment of garments, as well as the figure of a boy clung to the tomb-stone, is typically “Paleologan”; noteworthy are non-standard movements of the Bethany inhabitants – testifying to the painter’s attitude towards the subject matter); in the II tier: to the right, Harrowing of Hell (“Paleologan”, due to its scheme, figure proportions and background; however, here mountains are not a mere filling, as usual, but a homogenous form, and the space is formed between them and the figures; here, similar to the Raising of Lazarus, compactness is obvious, while the emotionality points to their execution by the same painter); to the left, life cycle of St. Barbara (unprecedented in the Georgian mural painting), represented in 4 undivided episodes – St. Barbara announcing her faith, her father’s fury caused by this, her martyrdom and burial. These compositions seem more narrative, as compared with the Christological cycle scenes; noteworthy is the image of the bath-house, in which St. Barbara made three windows cut, symbolising Holy Trinity – it shows affinity with the rotunda of the Ascension in Jerusalem (also – Old Testament temple in the 14th c. Sori murals), thus acquiring the significance of a conceptual emphasis; likewise noteworthy are figure movements, accorded with the represented event, as well as increased linearism and flatness, as compared with the Christological cycle scenes, although, the iconography of St. Barbara is well kept to.

Among other peculiarities remarkable are as follows: reserved movements, as compared to other “Paleologan” paintings (including Georgian murals), red background (instead of the blue one), general abundance of red hues, contributing to the overall emotionality (on the whole, the colour gamut is quite restrained, not very bright, but not scanty, enriched with various hues of red, lilac, etc.), free flow of lines, less “overcrowded” background, simplified technique of rendering faces, as compared with the “Paleologan” models (in the life-scenes of St. Barbara – non-characteristic appearance should be noted), stocky figure proportions (excluding Holy Bishops in the chancel), their less differentiated countenance (movements – on the contrary, are quite differentiated), deprived of the superficial effects (in this respect, it shows affinity with the Skhaltal murals and newly cleaned Chule murals, although each of these decorations has its own characteristic traits).

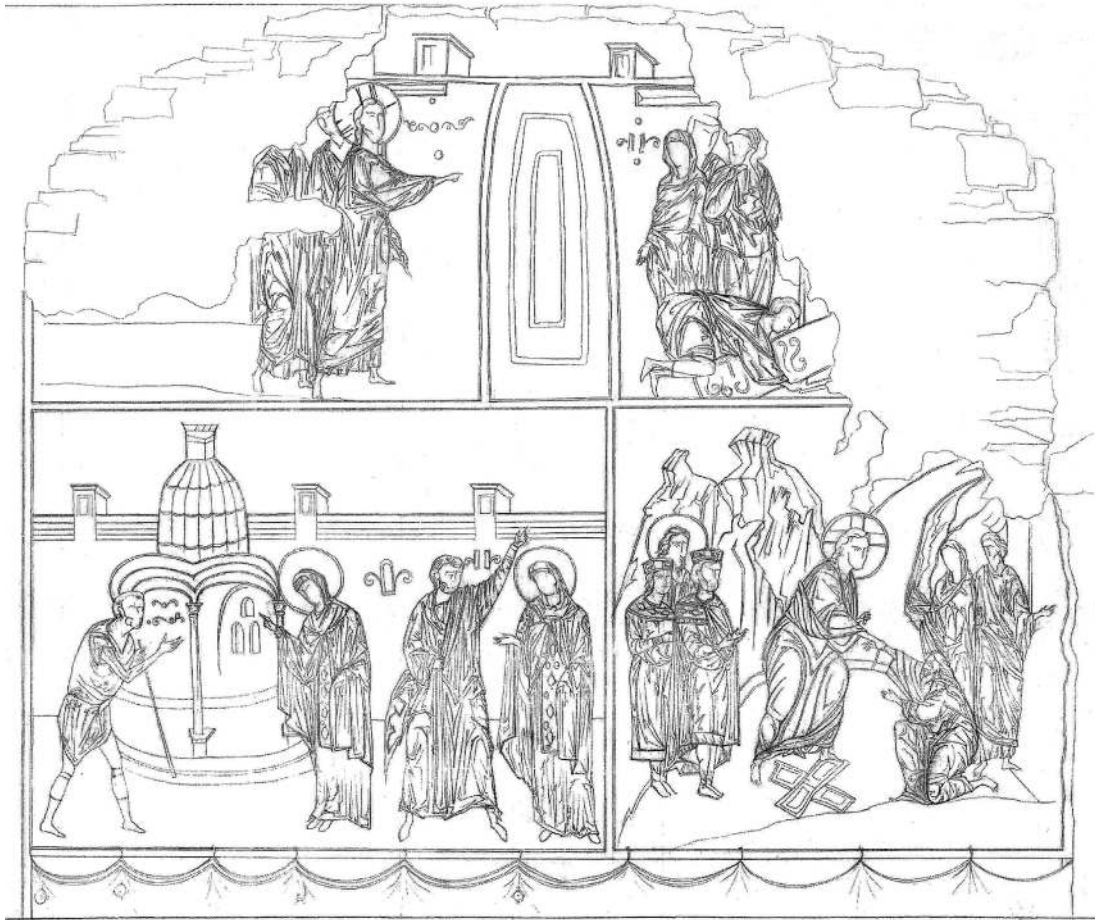
Murals, which seem to be created by two (or, maybe, three – difference, not very pronounced,



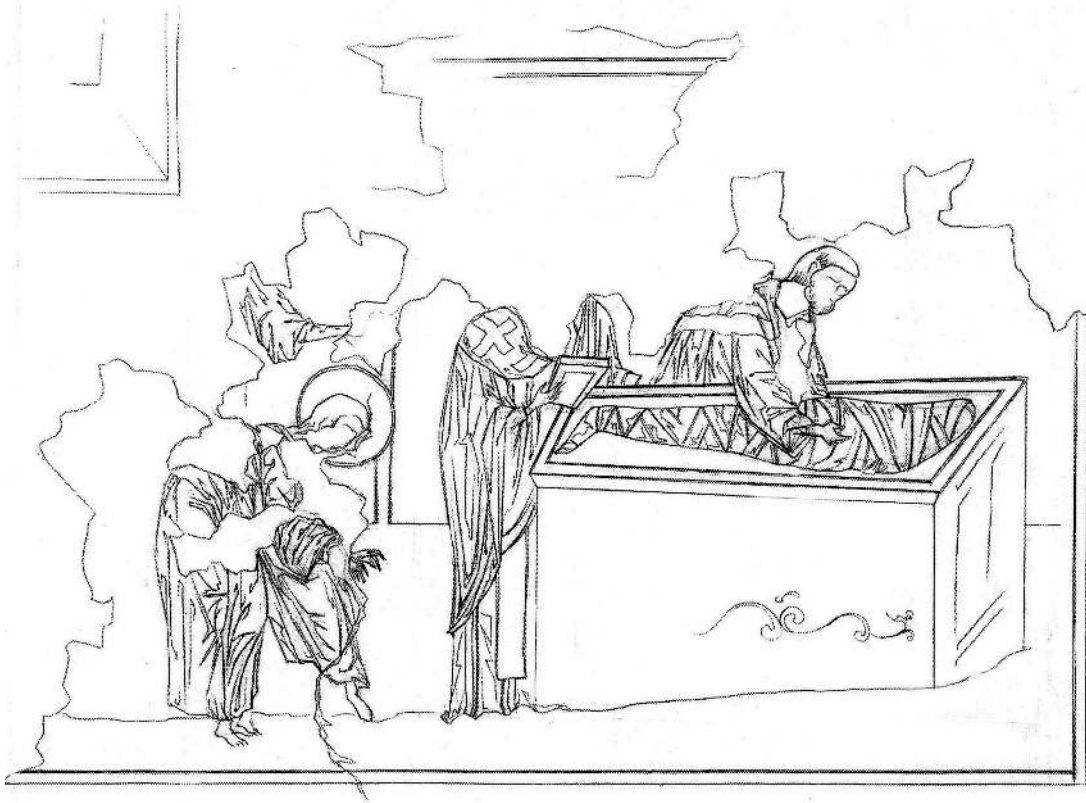
is seen in the rendering of details) painters, together with Skhalta and Sori, are, so to say, “folk-like”, which should be indicative of their execution by the local craftsmen (literary sources testify to the fact that learnt theologs, as well as painters were active in the neighbouring Largvisi monastery), while creation of this mural decoration in the church consecrated to St. Barbara, healer from the infectious diseases, in late 14th c. or early 15th c. might have been preconditioned by the epidemics, spread in the 14th-15th cc.



ნახ.1. დორეთკარი. ეკლესიის საკურთხეველი (სქემა)



ნახ.2. ღორეთკარი. ეკლესიის დასავლეთი კედელი (სქემა)



ნახ.3. დორეოკარი. ეკლესიის ჩრდილოეთი კედელი (სქემა)



სურ.1. დორეთკარი. ეკლესიის ინტერიერი



სურ.2. დორეთკარი. ეკლესიის საკუროხეველი



სურ.3. დორეთკარი. ეკლესიის დასავლეთი კედელი. ღაზარეს აღდგინება



სურ.4. დორეთკარი. ეკლესიის დასავლეთი კედელი.
ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა



სურ.5. დორეთკარი. ეკლესიის დასავლეთი კედელი. წმ. ბარბარეს ცხოვრება



სურ.6. დორეთკარი. ეკლესიის დასავლეთი კედელი. წმ. ბარბარეს ცხოვრება (ფრაგმენტი)



გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

ჩაუაშის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობა

როდესაც საუბარია სვანურ ფერწერულ სკოლაზე, ადამიანს, უპირველეს ყოვლისა ადრეული და განვითარებული შუა საუკუნეების მოხატულობანი ახსენდება. ეს, ალბათ, გასაკვირი არაა – თავისი მნიშვნელოვნებითა თუ მხატვრული ღირსებებით, შემორჩენილ ანსამბლთა სიმრავლითა და სამეცნიერო ლიტერატურაში მათი საფუძვლიანი შესწავლის მხრივაც, ეს მოხატულობები ზემო სვანეთში შუასაუკუნოვანი მხატვრული შემოქმედების ერთგვარ “გამორჩეულ სიმბოლოებადაა” ქცეული. ამ დროს, გვიანა შუა საუკუნეებიდან ჩვენამდე აქ მოღწეული ოთხიოდ მოხატულობა (XV საუკუნის უღვალის ჯგერაგისა და ღეხთაგის ლამარიას ეკლესიებისა, XVI საუკუნის მაცხოვარიშის თარინგზელის ეკლესიისა და XVII საუკუნის ჩაუაშის მაცხოვრის ეკლესიისა), ფერწერული სკოლის განვითარების დამასრულებელი ეტაპის მომნიშნავი, განსჯისთვის არანაკლებ საინტერესო მასალას იძლევა. ქვეყნისთვის საზოგადო ძნელბედობის უამს შექმნილ ამ ანსამბლებში, ბართან მაცოცხლებელ კავშირშესუსტებულ და, საბოლოოდ, საკუთარ ნაჭუჭში ჩაკეტილ კუთხეში, შემოქმედებითი იმპულსების ერთგვარი მინავლება კი შეიძლება ცნაურდებოდეს, მაგრამ ეს სულაც არ აკნინებს ამ მოხატულობათა მნიშვნელობას – ისინი საკუთარი დროის გემოვნებისა თუ ფორმათგანცდის ამსახველი მეტად თავისებური, საყურადღებო ნაწარმოებებია.

ზემო სვანეთის გვიანი მოხატულობები საგანგებო კვლევის საგანი ჯერაც არ გამხდარა. გამონაკლისი ღეხთაგის მხატვრობაა, რომელმაც, მასში ჩართული საქტიტორო პორტრეტების ინტერპრეტაციის გამო, აზრთა ცხოველი სხვადასხვაობა გამოიწვია¹; ჩაუაშის მხატვრობა კი, უმთავრესად, ეკლესიის ჩრდილოეთ ფასადზე გამოსახული “ამირან-დარეჯანიანის” ეპიზოდებითაა ცნობილი². წინამდებარე წერილი ჩაუაშის ეკლესიის ინტერიერის ფართო საზოგადოებისთვის ნაკლებად ნაცნობ მოხატულობას ეძღვნება და მარტოოდენ მის პირველად პუბლიკაციას, მის თავისებურებათა

1 სადავო, ძირითადად, მოხატულობის შესრულების თარიღია, რომელსაც სხვადასხვა ავტორი სხვადასხვა, ერთმანეთისგან საკმაოდ განსხვავებულ ეპოქას აკუთვნებს XIII-XIV სს-თა მიჯნიდან დაწყებული, XVII სს-ის ჩათვლით; დეტალური არგუმენტაციისთვის, იხ.: ნ. ჩოფიაშვილი, ქართული კოსტუმი, თბ., 1964, გვ. 157; მ. ბერძინიშვილი, სვანური დოკუმენტები, როგორც წყარო XIV-XV საუკუნეების სვანეთის სოციალური ისტორიისთვის. ქართული წყაროთმცოდნეობა, II, 1968, გვ. 108-111; ვ. სილოგავა, ქტიტოროთა ფრესკული წარწერები ზემო სვანეთში. სვანეთი I. მასალები მატერიალური და სულიერი კულტურისათვის, თბ., 1977, გვ. 73-74; ელ. კაველაშვილი, ღეხთაგის მოხატულობის ქტიტოროთა პორტრეტები. მაცნე, ისტორიის . . . სერია, 1980, 1, გვ. 175-191; ვ. სილოგავა, სვანეთის წერილობითი ძეგლები. II. ეპიგრაფიკული ძეგლები, თბ., 1988, გვ. 81-89; იუ. ხუსკივაძე, ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების “ხალხური” მოხატულობანი, თბ., 2003, გვ. 293-308.

2 Л. Шервашидзе, Стенные росписи с сюжетами “Амиран Дареджанидзе” в Сванети. საქ. მეცნ. აკად. მოამბე, 1956, ტ. XVII, №5, გვ. 471-478; Н. Аладшвили, А. Вольская, Фасадные росписи Верхней Сванети, Ars Georgica, 9 A, თბ., 1987, გვ. 116-117.



შესახებ წინასწარული მოსაზრებების გაზიარებას ისახავს მიზნად.

ჩაქაშის მაცხოვრის ეკლესია უშგულის თემის უმთავრესი სალოცავია, თემის ოთხივე სოფლის ეკლესიათა სიწმინდეების დამაუნჯებელი³. სვანეთისთვის ტიპიურ ამ მომცრო, ფიქალით ნაგებ დარბაზულ ეკლესიაში დასავლეთი მინაშენიდან შევდივართ. ამ ნახევრადბნელ სათავსში მოხვედრილთა თვალწინ ჩაქაშის მოხატულობის პირველი “უცნაურობა” იშლება – ეკლესიაში შესასვლელი კარის ორსავე მხარეს სრული ტანით წარმოდგენილი წმ. ანასა (ჩრდ.-ით) და ოდიგიტრიის ტიპის ჩვილური ღმრთისმშობლის (სამხ.-ით) ფიგურები, რომელთა მეშვეობით ეკლესიაში შესასვლელი საგანგებოდ აქცენტირებული გამოდის. ზემო სვანეთში ძალზე იშვიათია, რომ მხატვრობა მინაშენის სივრცეში ეკლესიაში შესასვლელს მკაფიოდ გამოყოფდეს. ერთი მსგავსი მაგალითი უშგულის თემშივე, ჟიბიანის ღამარიას ეკლესიაშია, ოღონდ იქ, კარის თავზე, ცენტრში გამოსახული რელიეფური ჯვრის ორსავე მხარეს თითო წმ. დედის ნახევარფიგურაა, კარის გვერდით თითო წმ. მთავარანგელოზის ფიგურა, დანარჩენ სივრცეში კი განკითხვის დღის კომპოზიცია ნაწილდებოდა⁴.

ეკლესიაში შესვლისას ჩაქაშის მოხატულობის უჩვეულობა კიდევ უფრო ცხადი ხდება. საკურთხეველში ვედრების გავრცობილი რედაქციაა წარმოდგენილი: აღსაყდრებული მაცხოვარი, მის ორსავე მხარეს თითო სერობინი, მაცხოვრისკენ ვედრებად მიმართული წინაშემდგომელნი და ფრონტალურად მდგომი წმ. მთავარანგელოზნი (წმ. მიქელი, ღმრთისმშობლის და წმ. გაბრიელი, წმ. იოანე ნათლისმცემლის გვერდით); მაგრამ არა მარტო სვანეთისთვის, საზოგადოდაც სრულიად გამორჩეულად, კონქის ზედა ნაწილში მოქცეულ მაცხოვრის ფიგურას წელზევით რეგისტრის ხაზი კვეთს და ამგვარად წარმოქმნილი მაცხოვრის ნახევარფიგურა, მის თავთან გამოსახული ორი სერობინითურთ⁵, თითქოს ცალკე “ხატად” გამოიყოფა ერთიანი კომპოზიციის შიგნით⁶. ასეთი გადაწყვეტის სხვა მაგალითს მე არ ვიცნობ.

აფსიდის კედელს წმ. ეკლესიის მამათა რიგი იკავებს, მაგრამ, საკმაოდ უჩვეულოდ, იგი საგანგებო რეგისტრად არაა გამოყოფილი საკონქო კომპოზიციისგან, ამასთან კი, დროისთვის არატრადიციულად, წმ. მღვდელმთავარნი ფრონტალურად არიან ჩამწკრივებულნი, კურთხევად აღმართული მარჯვენითა და დახურული კოდექსებით მარცხენა ხელში.

როგორც ცნობილია, წმ. ეკლესიის მამათა ჩართვა მოხატულობის პროგრამაში საკმაოდ ადრეული ხანიდან დასტურდება და გამოყენებული სქემების თვალსაზრისით გარკვეულად მრავალფეროვნადაც⁷. სვანეთში

3 1990-იან წლებში მაცხოვრის ეკლესიის საუნჯის ნაწილი – ისტორიულ-მხატვრული მნიშვნელოვნებით გამორჩეული ჭედური თუ ფერწერული ჯვარ-ხატები და არქეოლოგიური თუ ეთნოგრაფიული ნივთები – ეკლესიის მახლობლად არსებულ ძველ კოშკში გადაიტანეს, სადაც ისინი დღემდე ინახება, ნაწილი კი აქვე მოწყობილ მუზეუმშია გამოფენილი.

4 ამჟამად მხატვრობის ეს ფენა ძლიერაა დაზიანებული და კედლებზე ცალკეულ ფრაგმენტებად-ღა იხილვება.

5 მათ საგანგებო, თეთრით დატანილი, მსხვილი ასოებით შედგენილი ასომთავრული წარწერები განმარტავს – “სერაბინი”.

6 ძნელია, მის შემხედვარეს ესაიას ხილვა არ გაგახსენდეს (ესაია, 6: 2-3); თუმცა, ესაიას აღწერისგან განსხვავებით, სერობინებს აქ სახეები დაბურული არ აქვთ.

7 დაწვრილებით ამის თაობაზე იხ., Sharon E. J. Gerstel, Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the

ამ მხრივ თავისებური სურათი იკვეთება, რომლის გასააზრებლად მოვლდებით მასალის შექმნის დაგვირგობად სრული განხილვა იქნებოდა საჭირო⁸, ზოგადად კი შეიძლება ითქვას, რომ შემორჩენილ მოხატულობებზე დაკვირვებით, სვანეთში აფსიდის მოხატვის სამი უმთავრესი სქემა დასტურდება:

1. მოელს საკურთხეველს მხოლოდ ერთი სცენა იკავებს;
2. საკურთხეველში მხატვრობა ორ რეგისტრად ნაწილდება; ეს სქემა, რომელიც ყველაზე მეტი ნიმუშითაა ჩვენამდე მოღწეული და, ამდენად, აქ ყველაზე ფართოდ გავრცელებული ჩანს, რამდენიმე ვარიაციით გვხვდება:
 - ა. საკონქო კომპოზიცია და ცალკე რეგისტრად გამოყოფილი წმ. მოციქულთა რიგი;
 - ბ. საკონქო კომპოზიცია და ცალკე რეგისტრად გამოყოფილი წმ. ეკლესიის მამათა რიგი;
 - გ. საკონქო კომპოზიცია და ცალკე რეგისტრად გამოყოფილი წმ. მოციქულთა და წმ. ეკლესიის მამათა შერეული რიგი;
3. საკურთხეველში სამ რეგისტრად განყოფილი მხატვრობა თავსდება; ამ შემთხვევაში წმ. მოციქულთა და წმ. ეკლესიის მამათა რიგები ცალ-ცალკე რეგისტრებად გამოიყოფა.

რამდენადაც სადღეისოდ ცნობილ მასალაზე დაყრდნობით შეიძლება დავასკვნათ, ცალკე რეგისტრად გამოყოფილი წმ. ეკლესიის მამათა რიგის გამოსახვის უადრესი მაგალითი მეფის მხატვარ თევედორეს მიერ 1096 წელს შესრულებული იფრარის თარინგზელის ეკლესიის მოხატულობაა. ამ ხანიდან მოკიდებული, წმ. ეკლესიის მამათა რიგის აფსიდის მოხატულობაში შემოტანა მკვიდრ ტრადიციად გასდევს სვანური ფერწერული სკოლის მოელს განვითარებას, თუმცა კი სხვა, ზემოსხენებული სქემების პარალელურად არსებობს. ამასთან, XI საუკუნიდან მოყოლებული XIII საუკუნის ჩათვლით, ზოგად წესად ჩანს წმ. ეკლესიის მამათა ფრონტალურად, დახურული კოდექსებით ხელში გამოსახვა⁹, ხოლო წარწერებიანი გაშლილი გრაგნილებით ხელში, საკურთხეველის ცენტრისკენ 3/4-ით შებრუნებული ფიგურებით ისინი პალეოლოგოსთა ხანისა და XV-XVI საუკუნეთა მოხატულობებში იცვლება¹⁰. საინტერესოა, რომ ქვემო სვანეთის XVII საუკუნის მხატვრობაში, ასე ვთქვათ, “კომბინირებულ” სქემას ვხედავთ – ფრონტალურად წარმოდგენილ წმ. მღვდელმთავართ აქ გაშლილი, წარწერებიანი გრაგნილები უპყრიათ ცალ ხელში, მეორე კი კურთხევად აქვთ აღმართული¹¹.

უჩვეულოა ჩაქაშში წმ. ეკლესიის მამათა რიგის “შემადგენლობაც”

Byzantine Sanctuary, Seattle and London, 1999, გვ. 15-36.

8 ამ საკითხზე საგანგებო წერილის გამოქვეყნებას ვაპირებ.

9 გამონაკლისი XIII ს.-ის წვირმის თარინგზელ-ზაგარის მოხატულობაა, სადაც წმ. ეკლესიის მამანი არა საკურთხეველში, არამედ ჩრდილოეთი და სამხრეთი კედლების აღმოსავლეთ მონაკვეთებზეა განთავსებული; საკურთხეველისკენ 3/4-ით მიმართული თითო წმ. ეკლესიის მამის ნახევარფიგურა საგანგებო მონარჩობაშია ჩასმული და კედელზე ჩამოკიდებული “ხატების” შთაბეჭდილებას სტოვებს.

10 გამონაკლისი მხერისა და ლაშთხვერის თარინგზელის (საკურთხეველი) ეკლესიათა მოხატულობებია, რომელნიც მხატვარ დავითს ეკუთვნის (XIV ს.-ის II ნახ.); აქ წმ. ეკლესიის მამანი ფრონტალურად, დახურული სახარებებით ხელში არიან გამოსახულნი.

11 ეს სქემა ჩუკელისა და ჩიხარეშის ოქონ დაბიშის ეკლესიათა მოხატულობებში დასტურდება.

– სვანეთის სხვადასხვა დროის მოხატულობებში ფართოდ გავრცელებულ
წმ. იოანე ოქროპირის, წმ. ბასილი დიდის, წმ. გრიგოლ დეთისმეტყველის, წმ.
ნიკოლოზის გარდა, აქ წმ. სპირიდონისა და წმ. ანთიმოზის არცთუ მარტო
სვანეთისთვის საკმაოდ იშვიათ გამოსახულებებს ვხვდავთ¹². ჩაქაშის გა-
რდა, წმ. სპირიდონი მაცხვარიშის თარინგზელის ეკლესიის მოხატულობა-
შიც გვხვდება.

არანაკლებ უცნაურია ისიც, რომ წმ. ეკლესიის მამათა რიგში წმ.
დიაკვანთა ტრადიციული ფიგურები არაა ჩართული. ამ უჩვეულო სქემის
მაგალითები ზემო სვანეთის XIII საუკუნის რამდენიმე მოხატულობაშიცაა
ცნობილი (თანლილისა და წვირმის თარინგზელ-ზაგარის ეკლესიების
მხატვრობა¹³); ერთი ნიმუში კი ქვემო სვანეთის XVII საუკუნის მხატვრობაში
დასტურდება (ჩუკულის ღმრთისმშობლის ეკლესიის მოხატულობა¹⁴).

თუმცა, საკურთხეველის მოხატულობაში ყველაზე უცნაური, ალბათ,
სარკმელსა და ტრაპეზს შორის მონაკვეთზე წარმოდგენილი ხატი მიძი-

12 წმ. სპირიდონი († დაახ. 348 წ.) კონსტანტინე დიდის (306-337) დროს კვიპროსის ქ. ტრიმი-
თუნტის ეპისკოპოსი იყო. ქველმოქმედებისა და უცხოთშეწყნარებისთვის უფალმა იგი სასწაულ-
მოქმედების ნიჭით დააჯილდოვა – იგი ავაღმყოფთ და ეშმაკულთ კურნავდა. მის მიერ ქმნილი
მრავალი სასწაული აქვთ აღწერილი სოზომენს (თავის “საეკლესიო ისტორია“-ში), სოკრატე
სქოლასტიკოსს, სვიმეონ მეტაფრასტს და სხვათ. მნიშვნელოვანია წმ. სპირიდონ ტრიმითუნ-
ტელის მონაწილეობა ნიკეის I მსოფლიო საეკლესიო კრებაში (325 წ.), როდესაც იგი გამოდიო-
და არიანული მწვალებლობის დამცველი ბერძენი ფილოსოფოსის წინააღმდეგ; წმ. სპირიდონის
მიერ წამოყენებული შეუვალი დებულებების ზეგავლენით, ფილოსოფოსმა ქრისტიანობა აღიარა
და მოინათლა. ამავ კრებაზე, წმ. სამების ერთარსების დასამტკიცებლად წმ. სპირიდონმა სა-
სწაული მოახდინა – აიღო აგური, ხელი მოუჭირა მას და მაშინათვე აგურის ზედა მხრიდან
ცეცხლის ალი ამოვარდა, ქვედა მხრიდან წყალმა იწყო დენა, ხოლო თიხა წმინდანს ხელში
დარჩა; ისტორიკოსის თქმით, წმ. სპირიდონმა შემდეგნაირად ახსნა ეს სასწაული: “ეს არის სამი
სტიქია (ე.ი. ცეცხლი, წყალი და მიწა), ხოლო აგური ერთია. ასევე წმ. სამება სამი პირია, ხოლო
ღმრთეება მისი – ერთი”. ეკლესიის ისტორიაში წმ. სპირიდონი წმ. ნიკოლოზ მირო-ლეუკიელის
გვერდით მოიხსენიება. მისი “ცხორების” მეტაფრასული თხზულება (X ს., სვიმონ მეტაფრასტი)
ქართულად XI ს.-ის II ნახევარში ეფრემ მცირემ თარგმა (Ath. 2, XII-XIII სს., A 90, XIII ს., Sin. 91,
XIV ს., ქუთ. 5, XVI ს. და სხვ.); ამას გარდა, არსებობს კიდევ ერთი განსხვავებული თარგმანიც
(A 161, 1738 წ.). იხ., ენ. გაბიძაშვილი, მ. მამაცაშვილი, ან. ღამბაშიძე, საქართველოს მართლმად-
იდებელი ეკლესიის ენციკლოპედიური ლექსიკონი, თბ., 2007, გვ. 855-856.

წმ. ანთიმოზი († 302 წ.), ნიკომიდიის ეპისკოპოსი, მოწამებრივად აღესრულა დიოკლეტიანე იმპე-
რატორის (284-305) მიერ ქრისტიანთა დევნის დროს. დევნისას, სამწყსოს თხოვნით ნიკომიდიის
ახლომდებარე სოფელს თავშეფარებული წმ. ანთიმოზი ეპისტოლეებით ამხნევებდა მორწმუ-
ნეთ, სიმტკიცის გამოჩენისა და ქრისტესადმი ერთგულებისკენ მოუწოდებდა მათ. როდესაც
მის ადგილსამყოფელს მიაგნეს, წმ. ანთიმოზის დასაპატიმრებლად მისული მემომარნი იმდენად
აღფრთოვანდნენ მისი სათნოებით, რომ გაქრისტიანდნენ და აღარ ისურვეს იმპერატორთან
მისი წაყვანა. მაგრამ წმ. ანთიმოზმა დაბეჯითებით მოსთხოვა მათ ბრძანების შესრულება და
წარსდგა სამსჯავროს წინაშე. ქართულად წმ. ანთიმოზ ნიკომიდიელის “წამების” რამდენიმე
თარგმანი არსებობს: ძველი, კიმენური (Jer. 2, XI ს.), წმ. ეფთვიმე მთაწმიდელის მიერ შესრულე-
ბული და ორიც მეტაფრასული რედაქცია – 1. თეოფილე ხუცეს-მონაზონისა (Ath. 20, XI ს.); 2.
უცნობი მთარგმნელისა (ქუთ. 4, XVI ს.; ცენტრ. არქ. №302). იხ., საქართველოს . . . ეკლესიის .
. . . ლექსიკონი . . . გვ. 73.

13 თანლილში საკურთხეველის სარკმლის წირთხლებში წარმოდგენილი წმ. დიაკვანნი სტეფანე
და გერმანე საკურთხეველის კედლის ზედა რეგისტრზე გამოსახულ წმ. მოციქულთა რიგში
არაიან ჩართულნი; ხეს ბარბაღლის ეკლესიის მოხატულობაშიც წმ. დიაკვანნი საკურთხეველის
სარკმლის წირთხებში არიან მოთავსებული; წვირში კი წმ. დიაკვანთა ხატებანი საერთოდ
არაა შეყვანილი მოხატულობის პროგრამაში.

14 წმ. დიაკვნის ფიგურა აქ კანკელზეა გამოსახული.



ნებისაა – მაცხოვრის თავს უკან გამოსახული მანდილი აშკარად მიუთითებს იმაზე, რომ აქ ერთ ხატებადაა შერწყმული პირი ღმრთისა და ხატი მიძინებისა. ამ მეტად თავისებური გამოსახულების პარალელი ჩემთვის უცნობია.

დარბაზში ათორმეტ დღესასწაულთა თითქმის სრული ციკლი იშლება, რომელიც, კამარის სამხრეთ ფერდზე ხარებისა და შობის სცენებით დაწყებული, სახარებისეული თხრობის ისტორიული თანმიმდევრობის მიდევნებით, საათის ისრის მიმართულებით განეფინება ინტერიერში – ნათლისღება და მირქმა კამარის ჩრდილოეთ ფერდზე, ფერისცვალება და ლაზარეს აღდგინება სამხრეთი კედლის მეორე რეგისტრზე, იერუსალიმად შესვლა და ჯვარცმა ჩრდილოეთი კედლის მეორე რეგისტრზე, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა და ამადლება სამხრეთი კედლის მესამე რეგისტრზე და ციკლის დამასრულებელი, ღმრთისმშობლის მიძინება ჩრდილოეთი კედლის დასავლეთ მონაკვეთში, მესამე რეგისტრზე.

საყურადღებოა, რომ დასავლეთი კედელი “ამოვარდნილია” სადღესასწაულო ციკლის ერთიანი განშლიდან და, გარკვეულად დამოუკიდებელი, საკურთხეველის pendant გააზრებულად აღიქმება. ამ შთაბეჭდილებას ისიც აძლიერებს, რომ რეგისტრების გამყოფად კიბისებრი ორნამენტის საკმაოდ ფართო ზოლი მხოლოდ აქაა გავლებული და კანკელის ანტამბლემენტის შემამკობელ კიბისებრ ორნამენტსაა შეთანადებული, რომელიც, ვიზუალურად, კონქის კომპოზიციის გამომყოფ ზოლად აღიქმება. თუმცაღა ამგვარ გადაწყვეტაში უცნაური სწორედაც არაფერია, რადგან დასავლეთი კედლის ერთგვარი “ავტონომიურობა” და საკურთხეველის pendant მისი გააზრება ზემო სვანეთის მოხატულობათა ერთ-ერთ დამახასიათებელ თავისებურებად ჩანს, რომელსაც სვანური ფერწერული სკოლის განვითარების თითქმის მთელს მანძილზე ედევნება თვალი¹⁵.

აი, ის გამოსახულებანი კი, რომელთაც ამ კედელზე ვხედავთ უჩვეულოა.

დასავლეთი კედლის პირველ რეგისტრზე, ცენტრში გაჭრილი სარკმლის თავზე, ცალკე “ხატადაა” გამოყოფილი სქელი უნაბისფერი ხაზებით “მოჩარჩოებული”, მრავალშრიან მანდორლაში მოქცეული მაცხოვრის ნახევარფიგურა; ორივე ხელით იგი აკურთხებს სარკმლის ორსავე მხარეს სრული ტანით წარმოდგენილ, ერთმანეთისკენ მსუბუქად შებრუნებულ თავმოციქულთ – წმ. პეტრეს (მარცხნივ) და წმ. პავლეს (მარჯვნივ). წმ. პავლე ტრადიციული ატრიბუტით, კოდექსით ხელშია გამოსახული, ხოლო წმ. პეტრეს ხელთ კვერცხისებრი ფორმის საგანი უპყრია, თითქოს “რელიეფუ-

15 იხ. აცის, იფხის (ორივე X ს.), ლაღამის ქვედა ეკლესიის I ფენის (XI ს.-ის დასაწყ.), იფრარისა (1096 წ.) და ნაკიფარის (1130 წ.), ფელისა და ნეზგუნის II ფენის (ორივე XII ს.-ის II ნახ.), წვირმის თარინგზელ-ზაგარის (XIII ს.), მოხატულობანი; თავისებურ გამოსატულებას კპოვეს ეს ტენდენცია ე.წ. პალეოლოგოსთა ხანის სვანეთის მოხატულობებშიც. უფრო დაწვრილებით ამ საკითხის შესახებ, იხ. მ. ყენია, “ექსატოლოგიური მოტივების” შესახებ XIV საუკუნის საქართველოს სულიერ ცხოვრებაში. ლიტერატურა და ხელოვნება, 1990, № 2, გვ. 125-166; მისივე, XII საუკუნის სვანეთის მოხატულობათა პროგრამები. ლიტერატურა და ხელოვნება, 1991, № 2, გვ. 203-220; მისივე, ანსამბლის საერთო გადაწყვეტის ზოგი თავისებურება სვანეთის ადრეულ მოხატულობებში. ლიტერატურა და ხელოვნება, 1997, № 1-2, გვ. 142-169; მისივე, მხატვრობის საერთო სისტემის გადაწყვეტის თავისებურებანი ადრეული ხანის სვანეთის მოხატულობებში. საქართველოს სიძველენი, 12, 2008, გვ. 128-151.

რად დამუშავებული” ზედაპირით და მომრგვალებული “თავით”, რომელ-ზედაც იკითხება წარწერა: “*კათოლიკე*”. შესაძლოა, ეს იყოს თავისებური ილდუსტრაცია სახარებაში მოტანილი მაცხოვრის სიტყვებისა: “*შენ ხარ კლდე და ამას კლდესა ზედა აღვაშენო ეკლესიაჲ ჩემი და ბჭენი ჯოჯოხეთისანი ვერ ერეოდინ მას*” (მათე, 16:18). მართალია, შეიძლება გავისხენოთ მხატვრობის საერთო ანსამბლში წმ. თავთა-მოციქულთა განსაკუთრებული გამოყოფის შემთხვევები სვანეთის პალეოლოგოსთა ხანისა და გვიანა მოხატულობებში, მაგრამ იქ ეს ჩაუაშისგან სრულიად განსხვავებული ხერხითაა მიღწეული: მაგალითად, ენაშში წმ. პეტრე და წმ. პავლე სატრიუმფო თაღში, ცენტრში გამოსახული ქრისტე-ევმანუელის ორსავ მხარეს გვევლინებიან; ლაღამში თავ-მოციქულთა ნახევარფიგურები სატრიუმფო თაღის კაპიტელსა და კანკელს შორის მონაკვეთზეა წარმოდგენილნი; ფარის სვიფში მათი ნახევარფიგურები აფსიდის კედლის რეგისტრზე, წმ. ეკლესიის მამათა და წმ. დიაკვანთა რიგის დამასრულებლადაა მოხმობილი; მაცხვარიშის თარინგზელში ისინი უკვე დარბაზში, გრძივი კედლების პილდასტრებზეა გამოსახულნი; დაბიშში კი, წმ. პეტრე და წმ. პავლე კანკელზე, აღსავლის კარის ორსავ მხარესაა განთავსებულნი. აღსანიშნავია აგრეთვე, რომ თუ ენაშა და სვიფში წმ. პეტრეს მოკლე, დახვეული გრაგნილი უჭირავს, ხოლო ლაღამში დახურული სახარება, მაცხვარიშში მას დაახლოებით ისეთივე ატრიბუტი აქვს, როგორც ჩაუაშში (ოღონდ წარწერის გარეშე და უფრო “გრაფიკულად” გადაწყვეტილი) – ამდენად, ეს საკმაოდ იშვიათ გვიან იკონოგრაფიულ ნიშნად შეიძლება ჩაითვალოს.

აქვე დავსძენ, რომ მაცხოვრისგან წმ. თავთა-მოციქულთა კურთხევის ტიპოლოგიურად მსგავსი რედაქცია ბერძნულ ხატწერაში გვხვდება და სხვადასხვა ვარიაციით, ძირითადად, XIV საუკუნიდანაა გავრცელებული¹⁶; წმ. პეტრე ყველგან ტრადიციული ატრიბუტებით (დახვეული გრაგნილით და კლიტენით¹⁷) გამოისახება (მაგ., ათენის მუზეუმში დაცული XVI ს.-ის მეორე ნახევრის ლიტურგიული ტრიპტიქონი¹⁸; ვატოპედის მონასტრის XV ს.-ის ჭედური ხატი ფერწერული გამოსახულებებით¹⁹; XVI ს.-ის II ნახევრის აღსავლის კარი ძაკინთოსის ღმრთისმშობელ გავალუსას დანგრეული ეკლესიიდან, რომელიც ამჟამად ძაკინთოსის მუზეუმშია დაცული²⁰). აზრისმიერად მსგავსი, თუმცა იკონოგრაფიულად განსხვავებული

16 E. N. Tsigaridas, K. Loverdoy-Tsigarida, Holy Great Monastery of Vatopaidi. Byzantine Icons and Revetment, Mount Athos, 2007, შესაბამისი ლიტერატურის მითითებით.

17 წმ. პეტრეს ატრიბუტად კლიტეა გამოსახვა ეფუძნება სახარებაში ციტირებულ მაცხოვრის სიტყვებს: “*და მოვცე შენ კლიტენი სასუფევლისა ცათაისანი; და რომელი შეჰკრა ქუეყანასა ზედა, კრულ იყოს იგი ცათა შინა, და რომელი განჰკვნა ქუეყანასა ზედა, კსნილ იყოს იგი ცათა შინა*” (მათე, 16:19).

18 ტრიპტიქონის ზედა თაღოვან არეში ორი ხელით მაკურთხეველი მაცხოვრის ფრონტალური ნახევარფიგურაა ჩაწერილი, ხოლო ერთმანეთისკენ პირმიქცეულ თავ-მოციქულთა სრული ტანით წარმოდგენილი ფიგურები ტრიპტიქონის ფრთებზე ნაწილდება. იხ., Post-Byzantium: The Greek Renaissance. 15th-18th Century Treasures from the Athens Museum, Athens, 2002, გვ. 116-117.

19 ამ ხატზე წმ. პეტრესა და წმ. პავლეს მათ ზემოთ წარმოდგენილი ქრისტე-ევმანუელი აკურთხებს. იხ., E. N. Tsigaridas, K. Loverdoy-Tsigarida, დასახ. ნაშრ., გვ. 213, ტაბ., 161-162.

20 აღსავლის კარის ფრთებზე, სრული ტანით წარმოდგენილი წმ. პეტრესა და წმ. პავლეს ფიგურებია, ორივეს თავზე კი გამოსახულია ცის სემენტებიდან გამოძვავილი მაკურთხეველი მარჯვენა და მის გვერდით, ოქროს ფონზე გაშლილი გრაგნილები წარწერებით; წმ. პეტრეს თავზე იკითხება: “*ΣΥ ΕΙ ΠΕΤΡΟΣ ΚΑΙ ΕΠΙ ΤΑΥΤΗ ΤΗ ΠΕΤΡΑ ΟΙΚΟΔΟΜΗΣΩ ΜΟΙ ΤΗΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΝ ΚΑΙ ΠΥΛΑΙ ΑΔΟΥ*

კომპოზიცია გვიანა შუა საუკუნეების ქართულ ხელნაწერთა დასურათებაშიც გვხვდება, მაგალითად, XVII საუკუნის ანჩისხატის ჟამნგულანისა და სახარება-სამოციქულოს მინიატურები²¹.

წმ. თავთა-მოციქულთა კურთხევის გარდა, ჩაქაშში უხვეულოა ისიც, რომ დასავლეთი კედლის მეორე რეგისტრზე წარმოდგენილ წმ. მეომართაგან ერთი წმ. გიორგია, მეორე კი წმ. დემეტრე. სვანეთში წმ. მეომართა კულტის განსაკუთრებული პოპულარობა საგანგებო მსჯელობას, ალბათ, არ საჭიროებს. დავსძენ მხოლოდ, რომ სვანეთში ფართოდ გავრცელებული უფრო წმ. მხედართა ჰერალდიკური კომპოზიციებია, სადაც, ტრადიციულად, წმ. გიორგისა და წმ. თევდორეს “წყვილს” გამოსახავენ²²; შედარებით ნაკლებია მოხატულობის პროგრამებში ფეხზე მდგომ წმ. მეომართა “რიგების” ჩართვის მაგალითები²³; მხოლოდ ორი წმ. მეომრის გამოსახვა კი საკმაოდ იშვიათია²⁴.

საბჭუნ თაღსა და პილდასტრებზე წმინდანთა ერთი შეხედვით ტრადიციული “წყვილებია” გამოსახული – მესამე რეგისტრის დონეზე, წმ.

ΟΥ ΚΑΤΙΣΧΥΘΕΩΣΙΝ ΑΥΤΗΣ – “შენ ხარ კლდე და ამას კლდესა ზედა აღვაშენთ ეკლესიად ჩემი და ბჭენი ჯოჯოხეთისანი ვერ ერუდიან მას” (მათე, 16:18); წმ. პავლეს თავზე შემდეგი წარწერაა: “ΣΥ ΕΙ ΠΑΥΛΟΣ ΤΟ ΣΚΕΥΟΣ ΤΗΣ ΕΚΛΟΓΗΣ ΜΟΥ ΤΟΥ ΒΑΣΤΑΣΑΙ ΤΟ ΟΝΟΜΑ ΜΟΥ ΕΝ ΩΠΙΟΝ ΕΘΝΩΝ ΚΑΙ ΒΑΣΙΛΕΩΝ” – პარაფრაზი საქმე მოციქულთა-ს ტექსტისა: “მივედ შენ, რამეთუ მე ჭური რჩეული მიპოვნიეს იგი, რადთა ზე აქუნდეს სახელი ჩემი წინაშე ყოველთა წარმართთა, და მეფეთა და მთავართა, ძეთა ისრაჲლისათა” (საქმე, 9:15). იხ., Byzantine and Post-Byzantine Art, Athens, 1985, გვ. 136-137, ტაბ. 140, მ. ხაბიდაკისის ანოტაციით; იხ. აგრეთვე, Byzantine and Christian Museum. Athens, Athens, 2002, გვ. 116-121.

21 ორივეგან ვხედავთ ერთმანეთისკენ პირმიქცეულ წმ. პეტრესა და წმ. პავლეს, რომელთაც ცალი ხელით ეკლესია უჭირავთ; არც მათი მაკურთხეველი მაცხოვარი, არც უფლის მაკურთხეველი მარჯვენა ამ კომპოზიციებში არ გვხვდება. იხ., Ф. Девдариани, Миниатюры Анчисхатского Гুলани, Тб., 1990, გვ. 53, 117-118 (იკონოგრაფიული პარალელების მითითებით), ტაბ. XXIII.

22 გავიხსენოთ თუნდაც საყოველთაოდ ცნობილი, ქრესტომატიული მაგალითები – აცის, იფხის, ჰაღიშის ჯგრაგის (სოფლის გარეთ), უბიანისა (I და II ფენები) და სვიფის ჯგრაგის (I ფენა) ეკლესიათა მხატვრობა; იფრარის, ლაგურკის, ნაიფარის ჯგრაგისა და მაცხვარიშის მაცხოვრის (ჰერალდიკური კომპოზიციის გარდა, აქ მხედარი წმ. დემეტრე ცალკეც არის წარმოდგენილი) ეკლესიათა მოხატულობანი და ა.შ. სამი წმ. მხედარი – გიორგი, თევდორე და დემეტრე – ლაშხვერის თარინგზელის (დარბაზი) ეკლესიაშიცაა გამოსახული. ტეიბის ეკლესიის მოხატულობაში (XIII ს.-ის დასაწყ.), ანგელოზთაგან წმ. მხედართა განდიდებაა წარმოდგენილი. 23 უადრესი, ლაღამის ქვედა ეკლესიის (I ფენა) მხატვრობაა, სადაც შემორჩენილია წმ. თევდორეს, წმ. არტემის, წმ. გიორგის ფიგურები სამხ. კედელზე და ივარაუდება მათი რივის გავრცელება ჩრდ. კედელზეც (დაწვრილებითი არგუმენტაციისთვის, იხ. მ. ყენია, ლაღამის მაცხოვრის ეკლესიის უძველესი მხატვრობა. მაცნე, ისტორიის . . . სერია, 1986, № 1, გვ. 146-165); ოთხი წმ. მეომარია წარმოდგენილი მუწდის ეკლესიის დასავლეთ კედელზე; უფრო გვიანდელი მაგალითია მაცხვარიშის თარინგზელის ეკლესიის მოხატულობა, სადაც გამოსახულნი არიან წმ. დემეტრე, წმ. თევდორე სტრატელატი (ჩრდ. კედელი), წმ. არტემი, წმ. თევდორე ტირონი (სამხ. კედელი) და შეიძლება ვივარაუდოთ წმ. გიორგის ფიგურის არსებობაც, რომელმაც ჩვენამდე ვერ მოაღწია; სამი წმ. მეომარს – გიორგის, თევდორეს, დემეტრეს – ვხედავთ წვირმის თარინგზელ-ზაგარისა და სვიფის ჯგრაგის (II ფენა) ეკლესიათა მოხატულობებში (წვირმში, წმ. დემეტრეს ფიგურა ამჟამად ერთიანადაა ჩამოშლილი).

24 ჰაღიშის ჯგრაგის ეკლესიაში საკმაოდ იშვიათი კომპოზიციაა – მაცხოვრის მიერ წმ. გიორგისა და წმ. თევდორეს კურთხევა; ლაღამის მაცხოვრის ზედა ეკლესიაში წმ. გიორგი და წმ. დემეტრე, ერთმანეთის პირისპირ, ჩრდ. და სამხ. პილდასტრებზე არიან წარმოდგენილი; ასევე ორი წმ. მეომარია პილდასტრებზე ხეს ბარბალის ეკლესიაში, თუმცა მხატვრობის დაზიანების გამო, მათი იდენტიფიკაცია რთულია; მხატვრობის დაზიანების გამო, ასევე უცნობია, თუ სახელდობრ რომელი ორი წმ. მეომარი იყო გამოსახული ჭოხუდში, სამხ. კედელზე.

ეკატერინე (სამხ. პილდასტრი) და წმ. ბარბარე (ჩრდ. პილდასტრი), მაგრამ მეორე რეგისტრის დონეზე, წმ. მარინეს (სამხ. პილდასტრი) მოპირდაპირე მხარეს წმ. დამიანეს ფიგურა ეპასუხება; როგორც მოგეხსენებათ, ჩვეულებრივ, თუკი მხატვრობის პროგრამაში წმ. მკურნალთა ფიგურებია ჩართული, წმ. დამიანეს “მეწყვილედ” წმ. კოზმან გამოსახება ხოლმე, როგორც ეს, თუგინდ, მაცხვარიშის თარინგზელის მოხატულობაშია; ხოლო, წმ. ირინე, რომელიც ხშირად გვხვდება წმ. მარინესთან ერთად სვანეთის კედლის მხატვრობაში²⁵, ჩაუაშში კანკელის ზღუდეზეა გამოსახული (მის გარდა იქ წმ. ივლიტა²⁶, ტრადიციულად, წმ. კვირიკესთან ერთად²⁷); საბჭუნ თაღში, ცენტრში წარმოდგენილი, მედალიონში ჩაწერილი ჯვრის ორსავე მხარეს, სადაც, სვანეთში უფრო ხშირად წმ. წინასწარმეტყველ მეფეთ დავითსა და სოლომონს გამოსახავენ ხოლმე (ამის მაგალითები როგორც პალეოლოგოსთა ხანის, ასევე გვიანა მოხატულობებშიც გვაქვს²⁸), ჩაუაშში სახმილსა შინა წამებულ სამ ყრმათაგან ორს ვხედავთ – წმ. ანანიას (სამხ.) განმარტებითი წარწერა შერჩენილი აქვს, მეორე ფიგურა კი ძლიერაა დაზიანებული და მისი ზუსტი იდენტიფიკაცია რთულია. სამ ყრმათა არა მარტვილობის სცენაში, არამედ ეკლესიის ზედა ზონაში, ცალკე მდგომ წმინდანთა სახით წარმოდგენა საკმაოდ იშვიათია და მის მაგალითებად შეიძლება ენაშის დანისა (XIII-XIV სს.-ის მიჯნა) და დაბიშის (XVII ს.) მოხატულობანი დავასახელოთ.

ჩაუაშის დარბაზის მოხატულობაში ამაზე კიდევ უფრო უცნაური აფსიდის მომიჯნავედ, ჩრდილეთი კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთში, მესამე რეგისტრზე განთავსებული წმ. დანიელ წინასწარმეტყველის გამოსახულება უნდა იყოს – კლდოვანი მთების ფონზე, სრული ტანით წარმოდგენილი, საგანგებო, “ნოხისებრ” ფეხსადგამზე ფრონტალურად მდგომ დანიელს მარცხენა ხელი მკერდთან აქვს მიტანილი, მარჯვენა ხელით კი დასავლეთისკენ მიუთითებს, ხოლო ცის მოზრდილი სეგმენტიდან გამომავალი მარჯვენა აკურთხებს მას; მარჯვნივ, უზარმაზარი თეთრი ასოებით გამოყვანილი ასომთავრული წარწერაა – “წმ დანიელ წინასწარმეტყველი”, თითქოს, კიდევ ერთი საშუალება, რომ მნახველს არ გამოეჩინოდა ან არ შეშლოდა ამ წმინდანის ვინაობა. მხატვრობის ანსამბლში წმ. დანიელ წინასწარმეტყველის ამგვარი განსაკუთრებული აქცენტირების სხვა შემთხვევა ჩემთვის უცნობია.

ამრიგად, როგორც ვხედავთ, ჩაუაშის მოხატულობაში რამდენიმე

25 ასე, ერთმანეთის “წყვილად” გამოსახებიან ისინი სვიფის ჯვრავის ეკლესიის პილდასტრებზე (II ფენის მხატვრობა), მაცხვარიშის თარინგზელში კი, გვერდიგვერდ “დგანან” დას. კედელზე, კარის მარცხნივ (კარის მარჯვნივ, წმ. ბარბარე და წმ. ეკატერინე).

26 თავისებურია მისი თანმდევი განმარტებითი წარწერა – “წმიდა დედა ივლიტა”.

27 ერთადვე არიან ისინი გამოსახულნი იფრარის თარინგზელისა და ლავურკას ეკლესიათა კანკელებზე: იფრარში – გვერდიგვერდ, ხოლო ლავურკაში – წმ. კვირიკე წარმოდგენილია წმ. სტეფანეს, წმ. ივლიტა კი, წმ. ქრისტინეს გვერდით. წმ. ივლიტა (წმ. კვირიკესთან ერთად) ჩართულია წმ. მოწამე დედათა რიგში ლაღამის ზედა ეკლესიაში; უჩვეულოა ნეზგუნის (II ფენა) მოხატულობაში ჩართული კომპოზიცია – ღმრთისმშობელი ორანტა და წმ. დედანი, რომელთა შორისაა წმ. ივლიტა, ყრმა წმ. კვირიკესთან ერთად.

28 მაგალითად, ენაშის დანის ეკლესიის II ფენის, ლაღამის მაცხოვრის ზედა ეკლესიისა და სვიფის ჯვრავის ეკლესიის II ფენის მხატვრობა, მაცხვარიშის თარინგზელის ეკლესიის მოხატულობა.

საგანგებოდ გამოყოფილი ხატება გვაქვს – უმაღლესი ანგელოზური არსებებით გარემოცული მაკურთხეველი უფალი “ყოვლისა მკურთხელი” (კონქი), კაცობრიობის გამომხსნელ ტარიგად განკაცებული “ძე ღვთისა მხოლოდ შობილი” (პირი ღმრთისა-ხატი მიძინებისა ტრაპეზის თავზე) და მის მიერ დაფუძნებული “ერთი წმიდა კათოლიკე და სამოციქულო ეკლესიის” მაკურთხეველი მაცხოვარი (დას. კედელი). შეიძლება ითქვას, რომ მოხატულობის პროგრამაში, თითქოს თავმოყრილ-შეჯამებულია კაცთათვის გაცხადებული მთელი ცოდნა უფალზე, მამის თანა-არს ძე-ღმერთზე. ამ თვალსაზრისით, არც განკაცების, ქრისტიანობისა და ქრისტოლოგიური მოძღვრების ქვაკუთხედი-დოგმატის გამამახვილებელ ხატებათა მინაშენიდან საკუთრივ ეკლესიაში შესასვლელის ორსავ მხარეს მოთავსება უნდა იყოს შემთხვევითი. ისინი ერთგვარად “შემამზადებელ”-შემავსებელია იმ უმთავრესი “უწყებისა”, რომლის გადმოცემაც ეკლესიის მომხატველს სურდა – ამ გამოსახულებებს ხომ ადამიანი არა მატრო ეკლესიაში შესვლისას, არამედ გამოსვლის დროსაც ხედავს; ისინია პირველი, რაც მას “ეგებება” და უკანასკნელი, რაც მას “აცილებს”. მოხატულობის ძირითადი თეოლოგიური იდეის გაშლა-განვრცობას უნდა ემსახურებოდეს, ალბათ, საუფლო დღესასწაულთა, მაცხოვრის ამქვეყნიური ცხოვრების უმნიშვნელოვანეს მოვლენათა ამსახველი ციკლის ერთგვარად “ავტონომიურად”, მხოლოდ კამარა-გრძივ კედლებზე განფენაც. არსებითად, ჩაუაშში მოხატულობის ძირითადი იდეა საკურთხეველ-დასავლეთი კედლის ხატებათა ერთობლიობით იკვეთება და კამარა-გრძივ კედელთა გამოსახულებებით, ასე ვთქვათ, “სისრულეს” იძენს.

ამ კონტექსტში სწორედ დარბაზში დანიელ წინასწარმეტყველის განსაკუთრებული აქცენტირების ერთადერთი ახსნა, ჩემის ფიქრით, შეიძლება ის იყოს, რომ დანიელია ის წინასწარმეტყველი, რომელმაც, წმ. მამათა განმარტებით, იხილა ძე-ღმერთის ორი, ზე-ისტორიული და ისტორიული სახეა – “ძეული ღღეთა” (ძე-ღმერთის განკაცებამდელი, წინარეჟამიერი სახე) და “ძე კაცისა” (ძე-ღმერთის უკვე დროში განკაცებული ხატება), რომელსაც “*მიეცა მთავრობა და პატივი და მეფობა და ყოველნი ერნი, ტომნი, ენანი მას ჰმსახურებდეს, და ჳელმწიფება მისი ჳელმწიფება საუკუნე, რომელი არა წარკდეს და მეფობა მისი არა განიხრწნას*” (დანიელ, 7: 9-10; 13-14; 21-22)²⁹; ანუ, დანიელის “პორტრეტი” თითქოს მინიშნებაა, ერთი მხრივ, ძე-

29 დანიელის ხილვაში აღწერილი “ძე კაცისა”-ს და “ძეული ღღეთა”-ს ურთიერთმიმართებითვის იხ. წმ. ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის (საღმრთოთა სახელთათვის, 10:2. პეტრე იბერიელი (ფსევდო-დიონისე არეოპაგელი). შრომები, გამოსცა, გამოკვლევა და ლექსიკონი დაურთო ს. ენუქაშვილმა, თბ., 1961, გვ. 85), წმ. თეოდორიტე კვირელის (Patrologia Graecae, coll. 1424, 1425), წმ. იოანე ოქროპირის (Patrologia Graecae, v. 56, coll. 232) თარგმანებანი დანიელის ხილვისა; ა. ლოპუხინის (А. Лопухин, Толковая Библия, т. 2, гл. V, гл. 51-53; მისივე, Библийская история при свете новейших исследований и открытий, СПб., 1890, гл. II, гл. 776), ლ. უსპენსკის (Л. Успенский, Богословие иконы Православной Церкви, М., 1996, гл. 256) კომენტარები მასზე; წმ. ათანასი ალექსანდრიელის შობის საკითხავში ჩართული განმარტება (თქუმული წმიდისა ათანასი ალექსანდრიელ მთავარეპისკოპოსისა, ვითარ კაც იქმნა უფალი ჩუენი იესუ ქრისტე და რამეთუ ღმრთის-მშობელი მარადის ქალწული მარიამ და რომელი იშვა მისგან ღმერთი და იგივე კაცი. სინური მრავალთავი 864 წლისა აკ. შანიძის რედაქციით, წინასიტყვაობით და გამოკვლევით, თბ., 1959, გვ. 33). გასათვალისწინებელია აგრეთვე გარკვეული პარალელიზმი დანიელის წინასწარმეტყველებისა და წმ. იოანეს გამოცხადების შესაბამისი ადგილებისა, რომლებშიც აღწერილია დანიელის მიერ ხილული “ძველ ღღეთა” (დანიელ, 7: 9-10) და წმ. იოანეს მიერ ხილული ღმერთი (გამოცხადება

დმერთის კიდევ ერთ განსახიერებაზე, რომელიც აქ საკუთრივ გამოსახული არ არის (იგულისხმება “ძველი დღეთა”³⁰), ხოლო მეორე მხრივ, დარბაზში გაშლილი სახარებისეული ისტორიის უმთავრეს “მოქმედ პირზე” (იგულისხმება “ძე კაცისა”).

ამდენად, გადაჭარბების გარეშე შეიძლება ითქვას, რომ დანიელის ხილვა უშუალოდ უკავშირდება ჩაქაშის მოხატულობის პროგრამაში საგანგებოდ გამოყოფილ “ხატებს”, რომელნიც, მასთან ერთობლიობით, მაცხოვრისადმი მიძღვნილი ამ ეკლესიის ინტერიერში გვითვალსაჩინოებს კაცთათვის გაცხადებულ ყოვლადსახიერებას უფლისას, მისი სახელის განსაღიღებლად.

დაბოლოს, რამდენიმე წინასწარული მოსაზრება ჩაქაშის მოხატულობის სხვა მახასიათებელთა შესახებ. უპირველეს ყოვლისა უნდა ვახსენო საუფლო დღესასწაულთა ციკლის სცენების იკონოგრაფიული თავისებურებანი. თავიდანვე უნდა აღინიშნოს, რომ ჩაქაშის მოხატველი ოსტატი ერთგვარ არათანმიმდევრულობას იჩენს რედაქციათა შერჩევაში, რაზეც მეტყველებს სცენათა ნაწილისთვის შეკვეცილი, ხოლო ნაწილისთვის – გავრცობილი ვერსიების გამოყენება, თუმცა, ორივე შემთხვევაში თვალს ხვდება უჩვეულო რედაქციათა სიმრავლე. მაგალითად, შობის სცენა, ტრადიციულად, ყრმის განბანვის ეპიზოდს მოიცავს, მაგრამ იგი საკმაოდ არატრადიციულადაა წარმოდგენილი – მოზრდილი ემბაზის წინ ერთი ბებიქალი ზის, რომელსაც მუხლებზე ყრმა უწევს³¹; მირქმის სცენაში იოსები და ანნა წინასწარმეტყველი არ არიან შეყვანილი, რაც ძალზე იშვიათია შუა საუკუნეების ხელოვნებაში. მსგავსი მაგალითი მაცხვარიშის თარინგზელის მოხატულობაშიც გვაქვს³²; ფერისცვალების სცენა მხოლოდ

იოანესი, I: 13-14). საგულისხმოა აგრეთვე წმ. ანდრია კესარია-კაბადუკიელის თარგმანება წმ. იოანეს გამოცხადების ჩვენთვის საინტერესო მუხლებისა (წმიდისა მამისა ჩუენისა ანდრიას მთავარეპისკოპოსისა კესარია-კაბადუკიელისა თარგმანებაჲ გამოცხადებისაჲ წმიდისა იოვანე მახარებლისაჲ, გვ. 5-6); ხოლო დანიელის ხილვისა და წმ. იოანეს გამოცხადების ზემოხსენებულ ნაწილთა გარკვეული ლიტერატურული და, შესაბამისად, აზრისმიერი პარალელიზმის გათვალისწინებით, ვფიქრობ, სავსებით მართებული იქნებოდა წმ. ანდრია კესარია-კაბადუკიელის განმარტება ცოტა უფრო ფართო მნიშვნელობით გავიგოთ და იგი, გარკვეულწილად, დანიელის ხილვის ასახსნელადაც მოვიხმოთ. ასევე, მეტად მნიშვნელოვანი მგონია წარწერა დანიელ წინასწარმეტყველის გრაგნილზე მანგლისის ტაძრის XI ს.-ის დასაწყისის მხატვრობაში: “და ვიხილე ძე, ძოველი დღეთაჲ, მჯდომარე მარჯოვნით მამისა სამოსი მისი სპეტაკ” (თ. ბარნაველი, მანგლისის ტაძრის წარწერები, თბ., 1961, გვ. 24), სადაც, შეიძლება ითქვას, პირდაპირაა გაცხადებული ძე-დმერთისა და “ძველი დღეთა”-ს სრული იგივეობა.

30 მოხატულობათა პროგრამებში “ძველი დღეთა” ჩართვა პალეოლოგოსთა ხანისა და გვიანა ხანის ზემო სვანეთის მოხატულობებში არც ისე იშვიათია. მაგალითად, გავიხსენოთ ფენაშის (II ფენა; XIII-XIV სს.-თა მიჯნა), ლაღამის ზედა ეკლესიის ინტერიერისა (XIV ს.-ის შუახანა) და სვიფის ჯგრაგის (II ფენა; XIV ს.-ის მიწურული) ეკლესიათა მოხატულობები; მაცხვარიშის თარინგზელის ეკლესიის მოხატულობა (XVI ს.).

31 როგორც ცნობილია, დამკვიდრებული ტრადიციის თანახმად, ყრმის განბანვაში ორი ბებიქალი მონაწილეობს – ერთი ემბაზში წყალს ასხამს, მეორე კი წყლის სიმხურვალეს ხელით ამოწმებს; ყრმა, როგორც წესი, ან ემბაზშია, ან ერთ-ერთი ბებიქალის კალთაში.

32 მაცხვარიშის თარინგზელის ეკლესიაში მირქმის სცენა (სამხრეთი სარკმლის ორსავე მხარეს განაწილებული) მაქსიმალურად შეკვეცილი რედაქციითაა წარმოდგენილი; იგი მხოლოდ დმერთისმშობლისა და სიმეონის (ყრმა მაცხოვრით ხელში) ფიგურებს მოიცავს, ანუ, არ არიან წმ. იოსები და ანნა წინასწარმეტყველი, არ არის ტრაპეზი და სალხინებელი მის თავზე. სვანეთში მირქმის სცენის უჩვეულო იკონოგრაფიული რედაქციის კიდევ ორი მაგალითი შეიძლება

მაცხოვრისა და წინასწარმეტყველთა ფიგურებითაა აგებული, ანუ, ამ სცენის სხვა უმთავრესი მონაწილენი, წმ. მოციქულნი, გამოსახულნი არ არიან. მსგავს იკონოგრაფიულ რედაქციას უღვალისა (XV ს.) და ჩუკულის (XVII ს.) ეკლესიათა მოხატულობებში ვხედავთ³³; ჩემს ხელთ არსებულ მასალაში ამ უჩვეულო იკონოგრაფიული რედაქციის სხვა, ქართული თუ ბიზანტიური, პარალელების მოძიება ვერ შევძელი.

ლაზარეს აღდგინების სცენა საკმაოდ უჩვეულოდ, განვითარებულ პეიზაჟურსა და არქიტექტურულ ფონზეა წარმოდგენილი. სცენის ძირითად მონაწილეთა (მაცხოვარი, წმ. მოციქულნი, ლაზარე, მართა და მარიამი) გარდა, კომპოზიციაში ამ სასწაულის მომსწრე იუდეველთა ჯგუფიცაა შეყვანილი. ეს მოტივი მაცხვარიშის თარინგზელის (XVI ს.) ეკლესიის მოხატულობაშიც გვხვდება, ხოლო განვითარებული პეიზაჟური და არქიტექტურული ფონი, თან ლაზარეს აღდგინების დამსწრე იუდეველთა ჯგუფი გელათის ჩრდილო-აღმოსავლეთი (მაცხოვრის) ეგვტერის მხატვრობაშიც (XVII ს.) დასტურდება³⁴. ლაზარეს აღდგინების მომსწრე იუდეველთა ჯგუფის გამოსახვის, ჩემთვის ცნობილი, უადრესი ბიზანტიური პარალელებია კვიპროსის პანაგია ტეს ასინუს ეკლესიის მოხატულობა (1105-1106 წწ.)³⁵ და სინას მთის ეპისტელიონი საუფლო დღესასწაულთა სცენებით (XIII ს.-ის დასაწ.)³⁶, ხოლო ნიმუშები, სადაც კომპოზიცია ამ მოტივსაც და განვითარებულ პეიზაჟურსა და არქიტექტურულ ფონსაც მოიცავს პალეოლოგოსთა ხანის ბიზანტიურ მხატვრობაში შეიძლება მოიძებნოს – მაგალითად, ფლორენციის მოზაიკური ხატი საუფლო დღესასწაულთა სცენებით (XIV ს.-ის I ნახ.)³⁷, სინას მთის ჰექსაპტიქონი საუფლო დღესასწაულთა სცენებით

გავიხსენოთ – ზემო სვანეთში, თანდილის ეკლესიის მოხატულობა (XIII ს.), სადაც სვიმონის უკან დგას წმ. დედა გაშლილი გრაგნილით ხელში, რომელზეც იკითხება: “წმიდა წინასწარმეტყველი ივლიტა ამას იტყვის უფალი მოვალსო აღილუია”; წარწერის ტექსტის საფუძველზე, ნ. ალადაშვილი სამართლიანად ასკვნის, რომ აქ ანნას მაგივრად, წინასწარმეტყველად წმ. ივლიტაა გამოსახული. იხ. Н. Аладашвили, Роспись церкви Тангил в Верхней Сванетии, ქართული სახეითი ხელოვნების საკითხები. თსსა სამეცნიერო შრომების კრებული, თბ., 1983, გვ. 25-26. ქვემო სვანეთში, ჩუკულის ეკლესიის მოხატულობა (XVII ს.), სადაც დასავლეთი კედლის ზედა რეგისტრზე წარმოდგენილი მირქმა სარკმლის ორსავე მხარესაა განაწილებული. სარკმლის მარცხნივ ღმრთისმშობელი და ოსები დგანან, სარკმლის მარჯვნივ კი, სიმეონი (საცეცხლურით ხელში) და ანნა წინასწარმეტყველი; ყრმა გამოსახული არ არის, მაგრამ მოსახატი არის ცენტრში მოხვედრილი მაღალი (და ვიწრო) სარკმლის წითხლები ერთიანად “გასხივოსნებულია” (ზიზავისებრი ორნამენტი), მის თავზე კი მოზრდილი საღხინებელია, ხოლო სცენის ყველა მონაწილის ხელების ვესტი ამ სარკმლისკენ მიუთითებს; შესაბამისად, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ “გასხივოსნებული” სარკმელი (ფიზიკურადაც შუქის “მფენელი” ინტერიერში) აქ ყრმა მაცხოვრადაა გადააზრებული.

33 კიდევ ერთი, ძალზე უჩვეულო რედაქციაა დაბიშის მოხატულობაში. აქ ფერისცვალების სცენა მხოლოდ მაცხოვრისა და ორი ახალგაზრდა მოციქულის ფიგურებს მოიცავს, ანუ, წინასწარმეტყველნი და მესამე მოციქული გამოსახულნი არ არიან.

34 აღსანიშნავია, რომ ჩაკაშში პეიზაჟური და არქიტექტურული ფონი, გელათთან შედარებით, ბევრად უფრო “აქტიურია”.

35 აქ, ლაზარეს აკლდამის გვერდით “შეუქუელ” იუდეველთა ჯგუფი მაღალი მთის ფონზეა გამოსახული.

36 იუდეველთა ჯგუფი აქ მსახურის უკანაა მინიშნებული. იხ. K. Weitzmann, The Icon, London, 1978, ტაბ. 31.

37 კომპოზიციაში განვითარებული პეიზაჟური ფონია შეტანილი, ხოლო იუდეველთა ჯგუფი მსახურის უკანაა გამოსახული. იხ. В. Лазарев, История византийской живописи, М., 1986, ტაბ. 504.



(დაახ. XIV ს.-ის შუახანა)³⁸, კასტორიის წმ. სამების ეკლესიის იკონოსტასის ლაზარეს ადღვინების ხატი (დაახ. 1400 წ.; ამჟამად, იკონოსტასის სხვა ხატებთან ერთად, არქეოლოგიური კოლექციის ნაწილი)³⁹, ვერიას მუზეუმში დაცული ეპისტელიონი საუფლო დღესასწაულთა სცენებით (XV ს.)⁴⁰, პატმოსის წმ. იოანე ღვთისმეტყველის მონასტრის ხატი ლაზარეს ადღვინებისა და იერუსალემად შესვლის სცენებით (XV ს.-ის მიწურული)⁴¹. თუმცა, ჩამოთვლილთან შედარებით, კიდევ უფრო უჩვეულო ჯოჯოხეთის წარმოდგენებისა და ღმრთისმშობლის მიძინების სცენათა იკონოგრაფიაა.

ჯოჯოხეთის წარმოდგენაში არ არის ამ სცენის ისეთი აუცილებელი ელემენტები, როგორცაა ჯოჯოხეთის შედეწილი ბჭე, დაღწილი კლიტენი და დათრგუნული ჰადესი; გარდა ამისა, უცნაურია ისიც, რომ წინასწარმეტყველი მეფენი დავით და სოლომონ, რომელნიც, ტრადიციულად, სარკოფაგებში მდგომნი გამოისახებიან ხოლმე, აქ სრული ტანით წარმოდგენილნი, თითქოს, მაცხოვარს “მიჰყვებიან უკან”, ხოლო ადამი, რომელიც მაცხოვარს საფლავიდან უნდა ამოჰყავდეს, სარკოფაგში კი არ დგას, არამედ შავი საღებავით მონიშნულ “მიწაყრილზე”, მაცხოვრის წინ ცალ მუხლზე წაჩოქილი, მის უკან კი ევა და მკვდრეთით აღმდგართა ჯგუფია გამოსახული. ყურადღებას იქცევს ისიც, რომ სცენის განმარტებითი ასომთავრული წარწერა – “ჯოჯოხეთისა წარმოდგენა” – თითქოს საგანგებოდ, უზარმაზარი თეთრი ასოებითაა გამოყვანილი⁴²; კომპოზიციაში წარწერის განსაკუთრებული აქცენტირება (მის განლაგება-განაწილებასთან ერთად) კიდევ უფრო ცხადი ხდება იმ კონტრასტის წყალობითაც, რომელიც ამ სცენის გვერდით განთავსებული ამაღლების სცენის განმარტებითი წარწერის ასოების მცირე ზომის გამო იქმნება⁴³. აღსანიშნავია, რომ მაცხოვარიშის თარინგხელის ეკლესიის მოხატულობაშიც წინასწარმეტყველი მეფენი პირდაპირ “მიწაზე” დგანან, სარკოფაგების მითითების გარეშე. გვიანა ხანის ქართული მხატვრობის სხვა ნიმუშებიდან შეიძლება დავასახელოთ გელათის ჩრდილო-აღმოსავლეთი ეგვიპტის მოხატულობა, სადაც ჯოჯოხეთის წარმოდგენის სცენაში (განმარტებითი წარწერით – “ადღვომა”), ჩაქაშის მსგავსად, ადამი, ევა და მკვდრეთით აღმდგართა ჯგუფიც სარკოფაგებში არ არიან წარმოდგენილ-

38 ამ შემთხვევაში სცენა მაღალი, “ბაქნებად” დატეხილი მთების ფონზე იშლება, ხოლო იუდეველთა ჯგუფი, თითქმის კომპოზიციის ცენტრში, ლაზარეს აკლდამის მარცხნივაა წარმოდგენილი.

39 აქ გვაქვს განვითარებული პეიზაჟური და არქიტექტურული ფონი, აგრეთვე სასწაულის მომსწრე იუდეველთა ჯგუფი, ლაზარეს აკლდამის მარცხნივ. იხ. Holy Image, Holy Space. Icons and Frescoes from Greece, Athens, 1988, ტაბ. 33, ე. ნ. ციგარიდასის ანოტაცია, გვ. 195.

40 მოქმედება მთიანი პეიზაჟის ფონზე იშლება, ხოლო ლაზარეს სარკოფაგის უკან მდგომ იუდეველთა ჯგუფი მთებს შორის გამოსახული, ალბათ, ბეთანიაზე მიმანიშნებელი მაღალი, “ციხე-სიმაგრედ” “შეკრული” ნაგებობების ფონზე იკითხება. იხ. Holy Image . . . ტაბ. 37, მ. ხაიდაკისის ანოტაცია, გვ. 198.

41 აქაც ვხედავთ განვითარებულ პეიზაჟურსა და არქიტექტურულ ფონს, ხოლო იუდეველთა საკმაოდ მრავალრიცხოვანი ჯგუფი კომპოზიციის ცენტრში, მაღალი ზღუდის წინაა გამოსახული. იხ. Byzantine and Post-Byzantine Art . . . ტაბ. 124, მ. ხაიდაკისის ანოტაციით.

42 შეად. წმ. დანიელ წინასწარმეტყველის, იმავე ხერხით, საგანგებოდ აქცენტირებულ განმარტებით წარწერას.

43 იქნებ შემთხვევითი არც ის იყოს, რომ ამაღლების სცენა საგნებით ტრადიციული იკონოგრაფიული რედაქციითაა წარმოდგენილი.

ნი⁴⁴; ან XVII-XVIII საუკუნეების კაცხის ფერწერული ხატი (განმარტებითი წარწერით – “აღდგომა”), სადაც ადამ, ევა და მკვდრებით აღმდგართა ჯგუფები ფოთლოვანი ყლორტებით “აბიბინებულ” მწვანე “გორაკებზე” დგანან⁴⁵. მკვდრებით აღმდგართა სარკოფაგების გარეშე გამოსახვის კიდევ რამდენიმე მაგალითის მოყვანა შეიძლება – ფერწერული ხატი პეტერბურგის ერმიტაჟის კოლექციიდან (XV ს.-ის II მეოთხედი)⁴⁶, ფერწერული ხატი ბალტიმორის უოლტერსის სამხატვრო გალერეიდან (XIV ს.-ის პირველი მეოთხედი)⁴⁷, ათონის ივერთა მონასტრის სახარების cod. 5 მინიატურა (XIII საუკუნის ბოლო მესამედი)⁴⁸.

ღმრთისმშობლის მიძინების სცენა კიდევ უფრო მეტ კითხვას ბადებს⁴⁹. ამ მრავალფიგურიანი სცენის ცენტრში, სარეცლის უკან, რომელზეც

44 თუმცა, ამ საერთო მოტივით, არსებითად, ამოიწურება ამ ორი სცენის იკონოგრაფიულ რედაქციითა მსგავსება, რადგან გელათში საკმაოდ უჩვეულო კომპოზიციის ვხვდავთ, განვითარებული პეიზაჟური ფონით, დავით და სოლომონ წინასწარმეტყველ მეფეთა ტრადიციული ფიგურების გარდა, გვირგვინებითა და სამეფო შესამოსელით, სრული ტანით წარმოდგენილი ფიგურების მოზრდილი ჯგუფით, ჯოჯოხეთის შეღწევილი ბჭის ქვეშ, დათრგუნული პადესის ტრადიციული ფიგურის ნაცვლად, ერთმანეთისკენ მიქცეული ორი ნახევარფიგურით და ა.შ.

45 ამ შემთხვევაშიც, სცენის იკონოგრაფიული რედაქცია ბევრად უფრო გავრცობილია, ჩაუაშთან შედარებით – მკვდრებით აღმდგართა ჯგუფები უფრო მრავალრიცხოვანია, მაცხოვარი ჯოჯოხეთის შეღწევილი ბჭეზე დგას, პეიზაჟის გარდა, კომპოზიციაში მნიშვნელოვან ადგილს არქიტექტურაც იკავებს. იხ. Art Museum of Georgia. Tbilisi, Leningrad, 1985, ტაბ. 23.

46 აქაც ადამი, ევა და მკვდრებით აღმდგარნი თითქოს ძლიერი ძერისგან “ბელტებად” დაშაშრულ “მიწაზე” დგანან, ქვედა ნაწილში კი, ცენტრში, ნიადაგის მორღვეულ პირთან განჩინდ ბნელ ღრმულში ჩანს ჯოჯოხეთის შეღწევილი ბჭე, ცარიელი სარკოფაგი და ერთმანეთს მიკრული, ორი შეშინებული ეშმაკის ნახევარფიგურები. ჩაუაშისგან განსხვავებით, კომპოზიციაში “ბაქნებად” დატეხილი ორი გორაკიცაა გამოსახული. იხ. B. Jazavez, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 550.

47 ამ შემთხვევაში კომპოზიცია განვითარებულ პეიზაჟურ ფონზე იშლება; წმ. იოანე ნათლისმცემელი, წინასწარმეტყველი მეფენი და მკვდრებით აღმდგართა მრავალრიცხოვანი ჯგუფები პირდაპირ მიწაზე დგანან, ხოლო ადამ და ევა – ცარიელ სარკოფაგებზე; ხატის ქვედა ნაწილში ორი დამატებითი ეპიზოდისგა გამოსახული – მარცხნივ, უფლის დახშულ საფლავთან მჯდომარე მჭმუნვარე წმ. დედანი “მარიამ მაგდალენელი და სხუად იგი მარიამ” (მათე, 27: 61); მარჯვნივ, მენელსაცხებლე დედანი უფლის დაცარიელებულ საფლავთან და ანგელოზი, რომელიც აუწყებს მათ უფლის აღდგომას (მათე, 28: 2-7). იხ. Holy Image... ტაბ. 26, გ. კალასის ანოტაცია, გვ. 190-191.

48 აქაც ადამ, ევა, წინასწარმეტყველი მეფენი და მკვდრებით აღმდგარნი სარკოფაგების გარეშე, მიწაზე დგანან და მათ უკან ბაქნებად დატეხილი მთებია მინიშნებული. იხ. B. Jazavez, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 402.

49 დიონისე ფურნელის ერმინიაში, რომელიც გვიანბიზანტიური იკონოგრაფიის ერთ-ერთ ყველაზე ავტორიტეტულ წყაროდაა მიჩნეული, ამ სცენის შემდეგი აუცილებელი კომპონენტებია ჩამოთვლილი – სახლები; ცენტრში, სარეცელი და მასზე დასვენებული, გულზე ხელდაკრევილი გარდაცვლილი ღმრთისმშობელი; სარეცლის ორსავე მხარეს, შანდლები ანთებული სანთლებით; სარეცლის წინ, იუდეველი მოკვეთილი ხელებით და ანგელოზი გაშიშვლებული მახვილით; სარეცლის ფერხით, წმ. პეტრე საკმევლით (აკმევს); სარეცლის თავით, წმ. პაულე და წმ. იოანე ღვთისმეტყველი (მარიამს ეხვევა); სარეცლის გარშემო, დანარჩენი მოციქულები და წმ. მღვდელმთავარნი დიონისე არეოპაგელი, იეროთეოსი და ტიმოთე, სახარებებით ხელში; მოტირალი დედანი; თეთრით მოსილი მაცხოვარი ღმრთისმშობლის სულით ხელში, “დიადი ნათლით გარემოცული” და ანგელოზთა გუნდით მის გარშემო; ზეცაში, 12 მოციქული, ღრუბლებზე; მარჯვენა სახლის კუთხესთან, წმ. იოანე დამასკელი გრაგნილით ხელში (გრაგნილზე წარწერა: “ღირს ხარ შენ, ცოცხალი მივიღოს ზეცამ, წმიდა კლწულო, და გამოხნდე ზეციურ ტაძარში”); მარცხნივ, წმ. კოზმა მაიუმელი, გრაგნილით ხელში (გრაგნილზე წარწერა: “შენ ხარ დედაკაცი მოკვდავი, თუმცა მოციქულნი სასწაულებრივ გხედავენ შენ, ვითარცა უბიწო დედას ღვთისას”). იხ. The ‘Painter’s Manuel’ of Dionysius of Fourna, ed., P. Hetherington, London, 1978, გვ. 50. როგორც

ღმრთისმშობელია დასვენებული, მაცხოვარი დგას (მარიამის სულით ხელში), მაგრამ იგი მანდორლით არაა მოცული და მის ორსავ მხარეს თითო წმ. მთავარანგელოზია (მარცხენა, თვალ-მარგალიტით მდიდრულად შემკულ ლორონიან საზეიმო შესამოსელში), მაცხოვრის უკან კი, ფონზე გამოსახული ორი “კოშკისებური” ნაგებობის გამაერთიანებელ მაღალ ზღუდესთან, მრავალფრთედნი (მარცხნივ, ზღუდის თავზე, მოზრდილი ექვსფრთედია, მარჯვნივ, ზღუდის წინ, უზარმაზარი ოთხფრთედნი, თვალებით ფრთებზე; ორივეს სახე დაუბურავია⁵⁰). ღმრთისმშობლის სარეცლის გარშემო შემოკრებილ

თავის კომენტარებში აღნიშნავს პოლ ჰეთერინგტონი (ერმინიის ტექსტის ინგლისურად მთარგმნელი), დიონისეს მიერ აღწერილი კომპოზიცია, საერთო მახასიათებლებით, მიძინების სცენის გვიანბიზანტიური იკონოგრაფიის სტანდარტულ ვერსიას წარმოადგენს, ხოლო წმ. იოანე დამასკელისა და წმ. კოზმა მადუმელის გრაფიკებზე დატანილია დასაწყისი სტრიქონები მათ მიერ შეთხზული საგალობლებისა, რომლებიც მიძინების სადღესასწაულო წირვისას იკითხება (იქვე, გვ. 105).

50 წმ. ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის მიხედვით, მრავალფრთედნი – სერობინნი და ქერობინნი – უფალთან ყველაზე ახლომყოფნი, ანგელოზურ დასთავან უზუნაესს მიეკუთვნებიან (მათ გარდა, ამ ტრიადაში საყდარნიც შედიან) (ხეცათა მღვდელთ-მთავრობისათვის. პეტრე იბერიელი (ფსევდო-დიონისე არეოპაგელი). შრომები . . . გვ. 101-151; იხ. აგრეთვე, წმ. იოანე დამასკელი, გარდამოცემად უცილობელი მართლმადიდებელთა სარწმუნოებისაჲ, ორი ძველი ქართული თარგმანი გამოსაცემად მოამზადეს რ. მიმინოშვილმა და მ. რაფავამ, წინასიტყვაობა და შენიშვნები დაურთო მ. რაფავამ, ძველი ბერძნულიდან თანამედროვე ქართულზე თარგმნა, შესავალი და შენიშვნები დაურთო ედ. ჭელიძემ, თბ., 2000, გვ. 75-79, 343-345; წმ. ეფთვიმე მთაწმიდელი, წინამძღარი [სარწმუნოებისათვის], ტექსტი გამოსაცემად მოამზადეს თ. ჭყონიამ და ნ. ჩიკვატიამ, გამოკვლევა, ლექსიკონი და საძიებლები დაურთო ნ. ჩიკვატიამ, თბ., 2007, გვ. 183-186). რამდენადაც ჩემთვისაა ცნობილი, მრავალფრთედთა იკონოგრაფიისთვის უმთავრეს ლიტერატურულ წყაროს ესაის, ეხეკიელისა და წმ. იოანე დვთისმეტყველის ხილვები წარმოადგენს. ესაია აღწერს უფლის საყდრის გარშემო მყოფ 2 სერობინს – ექვსფრთიან ზეციურ არსებებს, რომელნიც ორი ფრთით იბურავენ პირს, ორ ფრთით იბურავენ ფეხებს, ორი ფრთით დაფრინავენ და დაუცხრომლად დაღადავებულს უფლის სადიდებელს: “წმიდა არს, წმიდა არს, წმიდა არს, უფალი საბაოთ! სავსე არს ყოველი ქვეყანა დიდებითა მისითა” (6: 2-3); ეხეკიელი აღწერს უფლის საყდრის ქვემოთ მყოფ 4 ქერობინს – ოთხფრთიან არსებებს, “ვითარცა მსგავსებაჲ ოთხთა ცხოველთაჲ”; ყველა მათგანს აქვს 4 სახე (აღამიანისა, ლომისა [მარჯვნივ], ხარისა [მარცხნივ] და არწივისა), აღამიანის ხელები ფრთებს ქვეშ, “ოთხთა ზედა კერძო მათთა”; “და წვენი მათნი მართლებ და ფრთოვნებ ფერკნი მათნი”; 2 ფრთა “განპყრობილ ზენათ ოთხთასა” და “შეუღლეილებ ურთიერთას მიმართ”, ხოლო 2 ფრთით სხეულს იბურავენ; “და ყოველი კორცი მათი და ზურგნი მათნი და კველნი მათნი და ფრთენი მათნი და ეტლისთუალნი სავსე თუალებითა გარემოსს ოთხთა ეტლისთუალთა მათ” (1: 5-15; 10: 12). ეხეკიელის ხილვის კომენტირებისას, ა. ლოპუხინი აღნიშნავს, რომ ეხეკიელის მიერ აღწერილი ქერობინები იგივე ქერობინებია, რომელთაც წმ. იოანე აღწერს თავის გამოცხადებაში (A. Лопухин, დასახ. ნაშრ., წიგნ. 2, ტ. IV, გვ. 282), ანუ, გამოცხადების 4 აპოკალიფსური ცხოველი იგივე ქერობინები არიან, რომელნიც ეხეკიელმა მდინარე ქობარზე იხილა. თუმცა, ტექსტების შეჯერებისას, ადვილად ვრწმუნდებით, რომ წინასწარმეტყველისა და მახარებლის აღწერები ზუსტად არ ემთხვევა ერთმანეთს – წმ. იოანემ იხილა “შორის საყდრისა და გარემო საყდრისა” 4 ცხოველი, “სავსენი თუალითა წინათ და უკანათ”; ყველა მათგანს ჰქონდა თვალებით დაფარული 6 ფრთა; I ცხოველი “მსგავსი იყო ლომისაჲ”, II ცხოველი “მსგავსი იყო კუროსაჲ”, III ცხოველს “აქუნდა პირი კაცისაჲ”, ხოლო IV ცხოველი იყო “მსგავსი არწივისა მფრინველესა”; ყველანი დღე და ღამე, შეუსვენებლად დაღადავდნენ უფლის სადიდებელს: “წმიდა არს, წმიდა არს, წმიდა არს უფალი ღმერთი, ყოველისა მპყრობელი, რომელი იყო და რომელი არს და რომელი მომავალ არს” (4: 6-8). შესაბამისად, თუკი ეხეკიელის ხილვაში, ოთხივე ქერობინს, ერთნაირად, 4 ფრთა და 4 სახე აქვს, გამოცხადებაში, ოთხივე ცხოველს, ერთნაირად, 6 ფრთა აქვს, მაგრამ თითოეულს 1, სხეებისგან განსხვავებული, სახე; ამასთანავე, ამ არსებათა სახეების “რაობა” და მათი სხეულებისა თუ ფრთების ერთიანად თვალებით დაფარულობა ორივე ხილვაში ერთნაირია. ყურადსაღებია, რომ ექვსფრთიანობით და დაუცხრომლად უფლის სადიდებლის დაღადით, წმ. იოანეს მიერ ხილული ცხოველები

წმ. მოციქულთა შორის, წმ. ეკლესიის მამანიც არიან გამოსახულნი, ორნი (მარცხნივ, ღორონიანი მთავარანგელოზის გვერდით და მარჯვნივ, მეორე მთავარანგელოზის გვერდით; ორივე ხანშიშესულია, ჭადარაშეპარული თმა-წვერით) – ტრადიციულ სამღვდელმთავრო შესამოსელში, მესამე კი (მარჯვენა წმ. ეკლესიის მამის გვერდით მდგომი უწვერული ახალგაზრდა) – საკმაოდ უცნაურადაა მოსილი, რადგან წმ. მოციქულთა მსგავსი კვართის ზემოდან, მას, ცალ მხარეს, კუბოკრული ფილონი და ჯვრებით შემკული ომფორი აქვს “მოსხმული”⁵¹; ამ მოტივის პარალელის მოძიება მე ვერ შევძელი. ერთ-ერთ სავარაუდო ახსნას, იქნებ, ხობის მოხატულობა (XVII ს.) იძლეოდეს, სადაც მიძინების მრავალფიგურიან სცენაში, ღმრთისმშობლის სარეცლის გარშემო შემოკრებილ წმ. მოციქულთა და წმ. მღვდელმთავართა ჯგუფებიდან, მარჯვენაში, წმ. ეკლესიის მამანი და მოციქულნი იმდენად მჭიდროდ “ეკვრიან” ერთმანეთს, რომ საგანგებო ჩაკვირვების გარეშე, რთულია გაარჩიო მათი შესამოსელის “საზღვრები”. კიდევ ერთი უჩვეულო დეტალია ღმრთისმშობლის სარეცლის წინ, ცენტრში, მაღალფეხიანი, პირგანიერი ლარნაკის მსგავსი შანდალი, მასში ჩადგმული სამი, გრძელი, “დანთებული სანთლით”, რომელნიც, უფრო მართკუთხაპირიან ფუნჯებს წააგავს.

ჩაუაშის მიძინების სცენის არაპირდაპირი იკონოგრაფიული პარალელები, გვიანა ხანის ქართულ მოხატულობათა გარდა, პალეოლოგოსთა და პოსტ-ბიზანტიური ხანის ბიზანტიურ მხატვრობასათუ რუსულ ხატწერაში მოიპოვება⁵², მაგალითად, უკვე ნახსენები ხობის მოხატულობა⁵³; კახრიე-ჯამის მოზაიკა (ca. 1316-1321 წწ.)⁵⁴; ათენის კანელო-

ესაის მიერ აღწერილ სერობინებთან ამჟღავნებს მსგავსებას (ნიშანდობლივია, ამ შემთხვევაში, რომ უფლის სადიდებელი ტექსტებიც მსგავსია, თუმც, ბუნებრივია, არა იგივეობრივი). ამდენად, თითქოს, ისე ჩანს, რომ წმ. იოანეს მიერ აღწერილი არსებანი, ორივე წინასწარმეტყველის ხილვების უზენაეს ანგელოზურ არსებათა მახასიათებლებს აერთიანებს. საინტერესოა, რომ უკვე წმ. იოანეს გამოცხადების კომენტარებისას, ა. ლოპუხინი ასევე ჩერდება აპოკალიფსურ ცხოველთა მიმართებაზე წინასწარმეტყველთა მიერ ხილულ სერობინებსა და ქრობინებთან, ჩამოთვლის მათ განმასხვავებელ თუ საერთო ნიშნებს და ასკვნის: “ამ ოთხ ცხოველში შესაძლებელია და აუცილებელიც დაენახოთ ძალნი უხორცონი, რომელნიც გარს ეხვევიან უფლის საყდარს. ისინი სრულიად განსაკუთრებული ზეციური ძალნი არიან (არც სერობინები და არც ქრობინები), რომელნიც მხოლოდ წმ. იოანემ იხილა და რომელთაც მან სხვა არავითარი სახელი უწოდა, გარდა ცხოველებისა, უპირატეს ცოცხალ არსთა – ღმრთის პირველ ქმნილებათა” (A. Лопухин, დასახ. ნაშრ., წიგნ. 3, ტ. XI, გვ. 535). თუკი თვალს გადავაავლებთ მრავალფეროვდა ურიცხვ გამოსახულებებს შუა საუკუნეების მხატვრობაში, ადვილად აღმოვაჩენთ, რომ მაშინაც კი, როდესაც მათ შესაბამისი განმარტებითი წარწერები სერობინებად თუ ქრობინებად მოიხსენიებს, ისინი მაინც საკმაოდ დაშორებულია ლიტერატურულ პირველწყაროს და ეს საკითხი, ჩემის ფიქრით, საგანგებო ყურადღების ღირსია.

51 განმარტებითი წარწერების უქონლობის გამო, წმ. მღვდელმთავართა იდენტიფიკაცია რთულია; მათი ამოცნობის საშუალებას არც მათი “პორტრეტები” იძლევა.

52 სხვადასხვა დროის ამ გამოსახულებებზე ჩაუაშის მიძინების სცენის ცალკეულ მოტივებსა და მათ ვარიაციებს თუ აღმოვაჩენთ; ჩაუაშთან შედარებით, ჩვეულებრივ, აქ ბევრად უფრო გავრცობილი იკონოგრაფიული რედაქციებია წარმოდგენილი.

53 ფონზე მაღალი ზღუდით გაერთიანებული ნაგებობები ჩანს, ცენტრში, ზღუდის წინ, მანდორლით მოცული მაცხოვრის გარშემო, ზეცის განდებული ბჭიდან გამომავალ “გამჭვირვალე საბურველში” მოქცეული ორ-ორი ანგელოზია, მათ ზემოთ, მაცხოვრის მანდორლის თავზე, მომცრო ოთხფეროვანი, დაუბურავი სახით.

54 ფონზე გამოსახულ შენობებს შორის აქაც ზღუდის ნაწილი ჩანს; მანდორლით მოცული მაცხოვრის გარშემო, მეორე, უფრო დიდ მანდორლაში (სიმაღლეში იგი ზღუდეს სცდება) მოქცე-

პულოსის მუზეუმის მიძინების ხატი (XV ს.-ის დასაწყ.)⁵⁵; პატმოსის წმ. იოანე ღვთისმეტყველის მონასტერში დაცული მიძინების ხატი (XV ს.)⁵⁶; კოსის ხარების კაპელაში დაცული მიძინების ხატი (XVI-XVII სს.)⁵⁷; მოსკოვის ტრეტაკოვის გალერეის ხატები: ივან ფილატევის მიერ შექმნილი მიძინების ხატი (1673 წ.)⁵⁸, მიძინების ხატი, რომელსაც, სავარაუდოდ, ანდრეი რუბლოვსა და მის მოწაფეთ მიაკუთვნებენ (XV ს.-ის I მეოთხ.)⁵⁹, ფეოფან გრეკის მიერ შესრულებული (1392 წ.) დონის ღმრთისმშობლის ხატი (მიძინების სცენით ზურგზე)⁶⁰, XII-XIII საუკუნეთა მიჯნის მიძინების

ული ანგელოზები არიან, მათ თავზე კი, დიდი, სახე-დაუბურავი ექვსფრთეა, რომლის ქვედა ორი ფრთა ანგელოზების მომცველ მანდორლაშია “შესული”. იხ. В. Лазарев, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 461.

55 ამ ხატზეც ორი “კოშკისებური” შენობა ზღუდითაა გაერთიანებული; ზღუდის წინ, ცენტრში, მანდორლით მოცული მაცხოვარია, მის გარშემო (იმავე მანდორლაში მოქცეული) ანგელოზებით და მაცხოვრის თავზე (მანდორლაშივე) დაუბურავ-სახიანი ექვსფრთედით; ღმრთისმშობლის სარეცლის გარშემო შემოკრებილთა ჯგუფში სამი წმ. ეკლესიის მამაა – ორი მოხუცი და ერთი შუახნისა; მათი ვინაობა ანოტაციაში დაზუსტებული არ არიან მარიაშის სარეცლის წინ, ცენტრში, მაღალ შანდალში ჩადგმული ერთი ანთებული სანთელია. იხ. Holy Image... ტაბ. 42, ნ. საბიდაკისის ანოტაცია, გვ. 202-203.

56 ამ შემთხვევაშიც მოქმედება ორი “კოშკისებური” შენობის ფონზე იშლება; შენობებს შორის მაღალი, წითლად დაფერილი სიბრტყე (იქნებ, კედელზე მიმანიშნებელი?) ჩანს (კუთხეებში განაწილებული მაცხოვრის მონოგრამით); ცენტრში, “კედლის” წინ, მრავალშრიან მანდორლაში მოქცეული მაცხოვარია, რომლის თავზე, ნაწილობრივ მაცხოვრის შარავანდით დაფარული მოზრდილი, სახე-დაუბურავი ექვსფრთეა (მისი ზედა ფრთები და ფართოდ განაწილებული გვერდითა ფრთები მანდორლის გარეთ გამოდის); კომპოზიციაში სამი წმ. ეკლესიის მამაა – ორი მოხუცი, ერთი შუახნისა; ღმრთისმშობლის სარეცლის წინ, ცენტრში, მაღალ შანდალში ჩადგმული ერთი ანთებული სანთელია. იხ. S. A. Papadopoulos, Monastery of St. John the Theologian, Patmos, 1977, ტაბ. 23.

57 ღმრთისმშობლის სარეცლის უკან, ცენტრში, მაცხოვარია, მის ორსავე მხარეს, თითო ანგელოზი დგას, მათ ზემოთ (მაცხოვრის თავთან), თითო მოზრდილი მფრინვალი ანგელოზია, სოლო მაცხოვრის თავს ზემოთ, მოზრდილი სახე-დაუბურავი ექვსფრთეა; მაცხოვარი მისი თანმხლები ანგელოზებითა და ექვსფრთედით, ერთიანად, დიდ მანდორლაში არიან მოქცეულნი. კომპოზიციაში სამი მოხუცი ეკლესიის მამაა. ღმრთისმშობლის სარეცლის წინ მაღალ შანდალში ჩადგმული ანთებული სანთელია. იხ. Byzantine and Post-Byzantine Art... ტაბ. 149, მ. ახეი-მასტუ-პოტამიანუს ანოტაციით.

58 ფონზე აქაც ზღუდით გაერთიანებული ორი “კოშკისებური” შენობაა; ზღუდის წინ, მანდორლაში მოქცეული მაცხოვრის თავზე, დიდი ექვსფრთეა, დაუბურავი სახით; კომპოზიციაში ორი წმ. ეკლესიის მამაა – ორივე შუახნისა, გრძელწვერიანი, ტრადიციულ შესამოსელში გამოწყობილი. განმარტებითი წარწერები მათ არ ახლავს და არც ანოტაციაშია დაზუსტებული მათი ვინაობა. იხ. В. Антонова, Н. Мнева, Каталог древнерусской живописи, М., 1963, ტ. II, ტაბ. 150, ანოტ., გვ. 423-424.

59 ამ ხატზეც ორ “კოშკისებურ” შენობას ვხედავთ, ოღონდ ისინი ზღუდით არაა გაერთიანებული; სცენის მონაწილეთა შორის სამი წმ. ეკლესიის მამაა, ტრადიციულ შესამოსელში, ორი – გრძელწვერა მოხუცია, ერთი – შუახნისა; მათი ვინაობა ანოტაციაში მითითებული არ არის; ანგელოზები მაცხოვრის მომცველ დიდ მანდორლაში არიან გამოსახულნი. იხ. იქვე, ტ. I, ტაბ. 186, ანოტ., გვ. 280-281.

60 აქაც ორი “კოშკისებური” შენობაა, მაგრამ მათ შორის ზღუდე არ არის; დიდი, შავი ფერის მანდორლაში მოქცეული მაცხოვრის თავზე (ოღონდ მანდორლაში), დიდი, წითელი ოთხფრთეა, დაბურული სახით; ღმრთისმშობლის სარეცლის წინ, მაღალ შანდალში ჩადგმული ერთი ანთებული სანთელია; წმ. მოციქულთა ჯგუფში ორი წმ. ეკლესიის მამაა, ტრადიციულ შესამოსელში – ორივე გრძელწვერა მოხუცია და ანოტაციაში არც მათი ვინაობაა მითითებული. იხ. იქვე, ტ. I, ტაბ. 175, ანოტ., გვ. 255-257.

ხატი⁶¹. საყურადღებოა აგრეთვე XII-XIII საუკუნეების ქართული მინანქრის ფირფიტა მიძინების სცენით (ბოტკინის ყოფ. კოლექცია), სადაც მაცხოვრის ორსავე მხარეს თითო ღორღონიანი მთავარანგელოზია გამოსახული⁶².

კიდევ ერთი უცნაურობა, რომელმაც ჩემი ყურადღება მიიპყრო – ერთგვარი არათანმიმდევრულობა, რაც სადღესასწაულო ციკლის სცენებში შარავანდთა გამოსახვა-არ გამოსახვაში შეინიშნება; სახელდობრ, ხარებაში, მირქმაში, ნათლისღებაში, ფერისცვალებაში, ჯვარცმასა და ამადლებაში ყველა პერსონაჟი შარავანდმოსილია, ლაზარეს აღდგინებასა და იერუსალიმად შესვლაში შარავანდი (თანაც, უხვად დეკორირებული) მხოლოდ მაცხოვარს აქვს (წმ. მოციქულნი შარავანდების გარეშე არიან “დატოვებულნი”), ჯოჯოხეთის წარმოტყვევებაში შარავანდით მხოლოდ მაცხოვარი და წინასწარმეტყველი მეფენი გამოსახებიან, მიძინებაში შარავანდი გამოჰყოფს მაცხოვარს, ღმრთისმშობელს და მარიამის სულს მაცხოვრის ხელში (ამ სცენაში არა მარტო წმ. მოციქულთ და წმ. ეკლესიის მამათ, წმ. მთავარანგელოზთაც კი არ აქვთ შარავანდები). იგივე არათანმიმდევრულობა მაცხვარიშის თარინგზელის ეკლესიის მოხატულობაშიც შეინიშნება⁶³, ისევე როგორც გელათის ჩრდილო-აღმოსავლეთი და ჩრდილო-დასავლეთი (XVII ს.) ეგვტერების მხატვრობაში⁶⁴. ცხადია, გვიანა ხანის მთელი მასალის გათვალისწინების გარეშე, შეუძლებელია რაიმე შორს მიმავალი დასკვნების გაკეთება ან, თუნდაც, ამ ეპოქის მხატვრობის რაღაც ტენდენციაზე სიტყვის ჩამოგდება. უთუო კია, რომ ეს საკითხი ახსნას მოითხოვს, რომლის მოხელთებაც, ალბათ, მომავალი ჩაღრმავებული კვლევისას თუ გახდება შესაძლებელი.

61 აქ წმ. მოციქულთა ჯგუფში სამი წმ. ეკლესიის მამა, სამივე ტრადიციულ შესამოსელში – ორი, შუახნისა და ერთი, ახალგაზრდა; ანოტაციის მიხედვით, ისინი არიან, შესაბამისად, წმ. იეროთეოსი, წმ. იაკობ, ძმა უფლისა და წმ. დიონისე არეოპაგელი; კომპოზიციის ზედა ნაწილში, მაცხოვრის გარშემო, ოთხი, მომცრო მფრინვალი ანგელოზია. იხ. იქვე, ტ. I, ტაბ. 29, ანოტ., გვ. 73-75.

62 ლ. Хускивадзе, Грузинские эмали, Тб., 1981, ტაბ., XLI.

63 აქ, ხარებაში, მირქმაში, ნათლისღებაში, ამადლებასა და სული წმიდის მოფენაში ყველა პერსონაჟი შარავანდმოსილია; ლაზარეს აღდგინებასა და იერუსალიმად შესვლაში შარავანდით მხოლოდ მაცხოვარია გამოსახული, ანუ, წმ. მოციქულნი შარავანდების გარეშე არიან; ჯოჯოხეთის წარმოტყვევებაშიც შარავანდი მხოლოდ მაცხოვარს აქვს; იგივე ხდება მიძინებაშიც, სადაც არათუ წმ. მოციქულთ და წმ. ეკლესიის მამათ, ღმრთისმშობელსაც კი არ აქვს შარავანდი; შარავანდების გარეშე არიან წარმოდგენილნი წმ. მოციქულნი ფერისცვალებაშიც, სადაც შარავანდებით მხოლოდ მაცხოვარი და წინასწარმეტყველნი არიან გამოყოფილნი; ჯვარცმაში შარავანდები მხოლოდ მაცხოვარი და წინასწარმეტყველნი არიან გამოყოფილნი; ჯვარცმაში შარავანდები მხოლოდ სცენის უმთავრეს მონაწილეთ (მაცხოვარი, ღმრთისმშობელი, წმ. იოანე და ასისტავი ღონგინოზი) აქვთ.

64 გელათის ჩრდილო-აღმოსავლეთი ეგვტერის მოხატულობაში, ხარების, მირქმის, სულიწმიდის მოფენის სცენებში ყველა პერსონაჟს შარავანდი აქვს, ხოლო იერუსალიმად შესვლაში შარავანდმოსილი მხოლოდ მაცხოვარია, წმ. მოციქულნი კი უშარავანდოდ არიან გამოსახულნი; მსგავსი ვითარებაა ლაზარეს აღდგინებაშიც, სადაც შარავანდი მხოლოდ მაცხოვარსა და ლაზარეს შემოსდგომია, წმ. მოციქულები კვლავაც უშარავანდონი არიან; ფერისცვალებაშიც შარავანდები გამოჰყოფს მაცხოვარსა და წინასწარმეტყველებს, წმ. მოციქულთ შარავანდები არ აქვთ; ამადლებაში შარავანდმოსილნი არიან მაცხოვარი და მისი ამამადლებელი ანგელოზები, ღმრთისმშობელი და მის ორსავე მხარეს მდგომი მთავრანგელოზნი, წმ. მოციქულნი ისევ შარავანდის გარეშე არიან; ჯოჯოხეთის წარმოტყვევებაში შარავანდი მხოლოდ მაცხოვარსა და წმ. იოანე ნათლისმცემელს აქვთ. გელათის ჩრდილო-დასავლეთი ეგვტერის მოხატულობაში, იერუსალიმად შესვლაში წმ. მოციქულნი შარავანდის გარეშე არიან წარმოდგენილნი და შარავანდი მხოლოდ მაცხოვარს აქვს, ხარებასა და მირქმაში კი ყველა პერსონაჟი შარავანდმოსილია.

რაც შეეხება ჩაუაშის მოხატულობის სტილურ თავისებურებებს, მრავალი ნიშნით, ეს მხატვრობა თავისი დროის დამახასიათებელი, საინტერესო ნიმუშია. ამაზე მეტყველებს ზემოთ უკვე განხილული, საკმაოდ რთული სიმბოლურ-თეოლოგიური საზრისის მატარებელი მოხატულობის პროგრამა, რომლის ძირითადი კომპონენტებისა და იდეური მახვილების მკაფიო აღქმას მხატვრობის საერთო სისტემის აგების თავისებურებანი უწყობს ხელს.

მოხატულობის აღწერის დროსაც გამოჩნდა, რომ საკურთხეველსა და დარბაზში მხატვრობის პროგრამის შემადგენელ კომპოზიციათა რეგისტრებად განყოფა არც მთლად ტრადიციულია – საკურთხეველში, საკონქო კომპოზიცია და კედლის ქვედა ნაწილის გამოსახულებანი, ფაქტობრივად, ერთმანეთისგან გაუმიჯნავია; ამდენად, აქ, რეგისტრების გამოყოფაზე საუბარი შეუძლებელია. საკურთხეველის მხატვრობის საერთო კომპოზიციამ, გამოკვეთილ ცენტრად აღიქმება რეგისტრის ხაზით “შუაზე გადაჭრილი” მაცხოვრის ფიგურა ვედრებიდან და მის ქვემოთ, ტრაპეზის თავზე, საგანგებო მოწარჩობაში ჩასმული, თითქოს, დამოუკიდებელ ხატად გააზრებული პირი ღმრთისა-ხატი მიძინებისა. დარბაზში, კამარასა და გრძივ კედლებზე, მუქი უნაბისფერი ზოლებით ერთმანეთისგან მკაფიოდ გაყოფილი სამი რეგისტრი ნაწილდება: პირველი, კამარის ფარგლებშია მოქცეული, ხოლო ორი დანარჩენი – კედლებზე, რასაც ემატება მხატვრობის დამასრულებელი, ე.წ. პალეოლოგოსთა ხანის სვანეთის მოხატულობებიდან კარგად ნაცნობი “ფარდა”⁶⁵. რეგისტრების იგივე რაოდენობაა საყრდენებზეც – ერთი რეგისტრი საბჯენ თაღში და ორი რეგისტრი პილმასტრებზე. კამარა-გრძივ კედლებსა და საბჯენებზე რეგისტრების ერთიანი დონე მეტ-ნაკლებად დაცულია და ინტერიერის ეს ნაწილი ასე თუ ისე “მოწესრიგებულის” შთაბეჭდილებას სტოვებს. ამასთანავე, კამარის ცენტრში კიბისებური ორნამენტის საკმაოდ ფართო ზოლია გავლებული, რომლის ერთიან “დინებას” საბჯენი თაღის ცენტრში, საგანგებო მართკუთხა მოწარჩობით გამოყოფილი, მედალიონში ჩასმული ჯვარი წყვეტს. ამდენად, აქაც, ჩნდება გამოკვეთილი კომპოზიციური ცენტრი, რომლის აქცენტირებისთვის არა მარტო სადა “ჩარჩო”, არამედ მსხვილსახა ორნამენტიცაა მოხმობილი⁶⁶. ძალზე მნიშვნელოვანია, რომ კამარის ორნამენტული ზოლი, აღმოსავლეთით, ზუსტად ვედრების მაცხოვრის თავთან სრულდება, ხოლო დასავლეთით, წმ. მოციქულთა მაკურთხეველი, ასევე საგანგებო მოწარჩობით, თითქოს, ცალკე “ხატად” გამოყოფილი მაცხოვრის თავთან. შესაბამისად, ორნამენტული ზოლის მეშვეობით, ისახება მოხატულობის საერთო სისტემის “ხერხემალი”, ერთიანი ღერძი, რომელიც “ხიდად იდება” პროგრამაში აქცენტირებულ უმთავრეს იდეური მახვილებს შორის (არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ პირი ღმრთისა-ხატი მიძინებისა ამავე ღერძზეა განთავსებული) და მათი შეკავშირება უკვე არა მარტო კონცეპტუალურად, არამედ ფორმალური ხერხებითაც განმტკიცებული გამოდის. ამას ემატება, ზემოთ უკვე ნახსენები, საკონქო კომპოზიციისა და დასავლეთი კედლის

65 “ფარდებს” ვხედავთ ლადამის მაცხოვრის ზედა კედლისა და სვივის ჯვრავის კედლის მხატვრობაში, მაცხვარიშის თარინგზელის კედლის კანკელის მოხატულობაში.

66 კამარის ცენტრის გარდა, იგივე ორნამენტული ზოლი, მთელს მოხატულობაში, მხოლოდ დასავლეთ კედელსა და კანკელის ანტამბლემენტზეა გავლებული.

პირველი რეგისტრის ურთიერთდაკავშირება იმავე მსხვილი კიბისებურ ორნამენტით, რომელიც მხატვრობის სისტემის ფუძე-ღერძის ერთგვარ საყრდენად, ჰორიზონტალურ “საზღვრად” აღიქმება.

ამდენად, ორნამენტული ზოლები მნიშვნელოვან როლს თამაშობს მხატვრობის სისტემის მკაფიო ორგანიზებაში და მის შიგნით, იდეურ-კომპოზიციურ მახვილთა გამოკვეთაში. ნიშანდობლივი მეჩვენება ისიც, რომ კამარის ფერდებ-გრძივი კედლების საერთო კომპოზიცია, ასე ვთქვათ, “ნეიტრალურია”, რაიმე საგანგებო “აქცენტუაციას” მოკლებული⁶⁷; ანუ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ესაა ის ძირითადი “ქსოვილი”, რომლის “ფონზეც” ნათლად აღიქმება სისტემის მთავარი ფუძე-ღერძის მნიშვნელოვნება მოხატულობის საერთო კომპოზიციურ წყობაში, ზუსტად ისევე, როგორც ანსამბლის საერთო იდეური გადაწყვეტის შემთხვევაში, ამ მონაკვეთში გაშლილი სცენები მოხატულობის უმთავრესი თეოლოგიური იდეის შემავსებელ-გამშლელის ფუნქციას ტვირთულობს.

შესაბამისად, სავსებით შეიძლება დავასკვნათ, რომ ჩაქაშშიც, ანუ სვანური ფერწერული სკოლის განვითარების დამასრულებელ ეტაპზეც, ვხედავთ იმავე ძირეულ პრინციპს მხატვრობის საერთო იდეური და კომპოზიციური გადაწყვეტის თანხვედრისა, რომელიც ჯერ კიდევ ადრეული ხანის სვანეთის მოხატულობებში დასტურდება და, სხვა სახით, ე.წ. პალეოლოგოსთა ხანის მოხატულობებშიც განაგრძობს არსებობას⁶⁸.

ერთგვარი უთანაბრობა ფიგურათა საერთო პროპორციულ წყობასა და ცალკეულ სცენათა კომპოზიციურ გადაწყვეტაშიც შეინიშნება. ფიგურათა ნაწილი მეტ-ნაკლებად სწორი პროპორციებისაა, მომცრო, დაქანებული მხრებით, ოდნავ “განში გასულ” ტანთან შედარებით მოზრდილი თავით (რომელიც დიდი შარავანდის გამო, კიდევ უფრო მსხვილი ჩანს), ხაზგასმულად გადიდებული ხელის მტევნებითა თუ ტერფებით (მაგ., წმ. ეკლესიის მამანი, წმ. იოანე ნათლისმცემელი ვედრებიდან, წმ. თავნი-მოციქულნი, წმ. მოწამე წმინდანები); მაკურთხეველი მარჯვენის საგანგებო გადიდება განსაკუთრებით ვედრების მაცხოვრის ფიგურაში ხვდება თვალს. საუფლო დღესასწაულთა სცენებში ფიგურები, უმთავრესად, დაგრძელებულია, პატარა თავებით, მსხვილი ტერფებით (მაგ., მირქმა, ნათლისღება, ლახარეს აღდგინება, იერუსალიმად შესვლა, ჯვარცმა, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა). მათგან სრულიად განსხვავდება დიდთავა, განიერი და დაბალი ფიგურები (პატარა ხელის მტევნებითა და ტერფებით) ხარებაში, რომელმაც შეუძლებელია ირ. ფარჯიანის ცნობილი ხარებები არ მოგაგონოს, კიდევ ერთხელ არ დაგაფიქროს იმაზე, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია ამ ნიჭიერი, თვითმყოფადი, მუდამ მაძიებელი მხატვრის შემოქმედებაში ეს განუყოფელი, ორგანული, სირღმისეული კავშირი საკუთარ, მასაზრდოებელ ფესვებთან და რა თავისებურ სახეს იღებს მასთან საუკუნოვანი ტრადიციისა და

67 ერთადერთი, თავისი ადგილმდებარეობითა და საერთო კომპოზიციური წყობით, ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთში მხატვრობის პროგრამის კიდევ ერთი იდეური მახვილი – დანიელ წინასწარმეტყველის ხატება გამოიყოფა.

68 მხატვრობის საერთო იდეურ-კომპოზიციურ გადაწყვეტაში ე.წ. პალეოლოგოსურ მოხატულობათა ტრადიციის გათვალისწინება მაცხოვრის თარინგზელის ეკლესიის მოხატულობაშიც ჩანს; ვგულისხმობ კამარის გადაწყვეტის თავისებურებას და კამარის ცენტრში საგანგებოდ აქცენტირებული ორი კომპოზიციის (ამაღლება და მაცხოვარი-ძველი დღეთა) განთავსებას.

თანამედროვეობის შეხვედრა.

თუმცა, კვლავ ჩვენს საკითხს დაგუბრუნდეთ. ერთი მხატვრობის ფარგლებში ფიგურათა პროპორციული წყობის სხვადასხვაობის ტენდენცია სვანეთში XIII საუკუნის ზოგიერთ (ხეს ბარბალი და მამის მაცხოვარი⁶⁹) და ე.წ. პალეოლოგოსურ მოხატულობათა ორივე ჯგუფში (ლაღამის მაცხოვრის ზედა ეკლესია და სვიფის ჯგრაგი⁷⁰; მხერი და ლაშთხვერის თარინგხელის ეკლესიის დარბაზი⁷¹) იჩენს თავს. ზოგადად დაგრძელებული პროპორციების მქონე ფიგურათა მასშტაბის გაზრდა მოხატულობის ქვედა რეგისტრსა და საბჯენებზე მაცხვარიშის თარინგხელის მხატვრობაშიც შეინიშნება.

ჩაუაშის მომხატველი ოსტატის კიდევ ერთ თავისებურებას სადღესასწაულო ციკლის სცენათა კომპოზიციური წყობისა თუ მოსახატი არის დატვირთულობის ინტენსიობის სხვადასხვაობა წარმოაჩენს. უმთავრესად ცენტრირებული კომპოზიციების შექმნისკენ მიდრეკილი მხატვარი, ძირითადად, სრულად “ითვისებს” სცენებისთვის განკუთვნილ მონაკვეთებს; ზოგ შემთხვევაში, საამისოდ გაზრდილია პეიზაჟური თუ არქიტექტურული ფონის “ხვედრითი წილი” კომპოზიციაში, ან ფიგურათა ზომები თუ მათი რაოდენობა, როგორც კამარის სცენათა გადაწყვეტაში, რის გამოც ეს მონაკვეთი გამოსახულებებით მეტ-ნაკლებად თანაბრად დატვირთული ჩანს. ამასთანავე, კედლის რეგისტრებში, ერთმანეთის გვერდ-გვერდ განლაგებულ კომპოზიციებში მსგავსი შეთანადება აღარ შეინიშნება, მაგალითად, სამხრეთი კედლის მეორე რეგისტრზე, აღმოსავლეთ მონაკვეთში საკმაოდ ხალვათადაა განაწილებული ფერისცვალების შეკვეცილი რედაქცია,

69 ხეში, სახარების სცენების თანაბარი ზომის, მოზრდილ ფიგურებთან შედარებით, უზარმაზარია წმ. მთავარანგელოზნი და წმ. დედანი კედლის თაღებში; მამში, საკურთხეველის გამოსახულებანი მასშტაბურად შეუდარებლად დიდია დარბაზთან მიმართებით, ხოლო დარბაზში, ფიგურათა პროპორციები არაერთგვაროვანია (კამარაზე – თხელი და, შეიძლება ითქვას, ძალზე დაგრძელებულიც კი, კედლის რეგისტრებში – უფრო “დამჯდარი”); პროპორციული უთანაბრობა ერთი სცენის ფარგლებშიც შეინიშნება (ამაღლება, მირქმა).

70 ლაღამში, შედარებით დაგრძელებულ, “სიმყიფისკენ” მიდრეკილ, არც ისე დიდი ზომის ფიგურებს შორის გამოირჩევა უფრო “მსხვილი” წმ. მღვდელთმთავარი აფსიდში და წმ. მეომარი პილასტრებზე; სვიფში, პირიქით, ფიგურები, ძირითადად, “ზორბაა”, “წონიანი” და მათთან შედარებით კიდევ უფრო “დაპატარავებულად” გამოიყურება წინასწარმეტყველნი და წმ. დედანი საბჯენ თაღსა და პილასტრებზე.

71 მხერში ფიგურათა პროპორციები დიდად სხვაობს კამარისა და კედლის რეგისტრებში (კამარაზე ისინი მასშტაბურად ბევრად უფრო დიდია, “მსხვილი”, კედლის შუა რეგისტრში – თხელი, მომცრო, ხოლო დამასრულებელ რეგისტრში – მათი ზომა ისევე გაზრდილია, თუმცა, კამარის ფიგურებს მაინც ვერ უტოლდება); ფიგურათა პროპორციების არაერთგვაროვნება კიდევ უფრო ძლიერად ლაშთხვერში იგრძნობა, სადაც ისინი სხვაობს არა მარტო საკურთხეველსა და დარბაზში (რაც, ალბათ, გასაკვირი არ უნდა იყოს, რადგან საკურთხეველი, დაახლოებით, 20-30 წლით ადრე მოიხატა, ვიდრე დარბაზი, სულ სხვა ოსტატის მიერ), არამედ თვით დარბაზშიც (რომელშიც 3 ოსტატის ხელს გამოყოფენ; ახრთა სხვადასხვაობას იწვევს მათ მიერ მოხატულ მონაკვეთთა განშრევა და დარბაზის მოხატულობის დათარიღება. იხ. რ. ყენია, ნ. ალადაშვილი, ზემო სვანეთი. შუა საუკუნეების ხელოვნება, საქართველოს მეგზური, II, თბ., 2000 წ., გვ. 79-80; G. Cheishvili, M. Buchukuri, On Certain Peculiarities of Medieval Mural Paintings in Upper Svaneti. I. Murals in the Interior, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1983, გვ. 13-14). ნიშანდობლივია, ამ მხრივ, სრულიად უმასშტაბოდ გაზრდილი, უზარმაზარი ფიგურები ლაზარეს ადგიანებაში (განსაკუთრებით, ეს მაცხოვრის ფიგურაზე ითქმის) და დიდთავა, “მოკლე ტანიან” მოციქულთა ფიგურები იერუსალიმად შესვლის სცენაში.

რომელიც მხოლოდ სამ ფიგურას, მანდორლასა და მისგან გამომავალ სხივებს მოიცავს, ხოლო დასავლეთ მონაკვეთს განვითარებულ პეიზაჟურ და არქიტექტურულ ფონზე გაშლილი ლაზარეს ადგილების მრავალფიგურიანი სცენა იკავებს, რომელშიც ფიგურები იმდენად მჭიდროდ ეკვირან ერთმანეთს, რომ მსახური ბიჭუნა (იკონოგრაფიული ტრადიციის თანახმად, ლაზარეს სახეეებს რომ უნდა ხსნიდეს და თან ცხვირს იფარავდეს მისგან მომავალი უსიამოვნო სუნისგან), საკმაოდ “უხერხულ” მდგომარეობაში, “ჩაჭეჭყილია” მაცხოვრის ფერხით შევრდომილ ლაზარეს დებსა და ლაზარეს აკლდამის გვერდით კიდეს შორის; ამდენად, ამ კედლის აღმოსავლეთი და დასავლეთი მონაკვეთები, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ზედმეტად არაერთგვაროვნად დატვირთული გამოდის. იგივე ხდება სამხრეთი და ჩრდილოეთი კედლების მეორე და მესამე რეგისტრებზეც. მოსახატი არის არაერთგვაროვნად დატვირთვა, განსაკუთრებით, ჩრდილოეთი კედლის დამასრულებელ რეგისტრზე შეიგრძნობა, სადაც აღმოსავლეთ მონაკვეთს მხოლოდ დანიელ წინასწარმეტყველის ფიგურა იკავებს⁷², დასავლეთ მონაკვეთში კი მიძინების გავრცობილი, მრავალფიგურიანი სცენაა, რომელიც სიბრტყის შესაბამისი მონაკვეთის, ლამისაა, ყოველ მილიმეტრს ავსებს. შესაძლოა, ეს დანიელ წინასწარმეტყველის გამოსაყოფად მოხმობილი საგანგებო ხერხიც იყოს, ხოლო კედლებზე აღმოსავლეთ მონაკვეთებში ნაკლებ-ფიგურიანი, შედარებით ხალვათად განაწილებული კომპოზიციებისა და დასავლეთ მონაკვეთებში მრავალფიგურიანი, მჭიდროდ “შევსებული” კომპოზიციების განთავსებაში შეიძლება ერთმანეთის მოპირდაპირე სივრცითი ნაწილების მეტ-ნაკლებად ერთიერთმისადაგებული გადაწყვეტის სურვილიც ამოვიკითხოთ. ანუ, ამ შემთხვევაშიც, შესაძლებელი ხდება დაფიქრება მოხატულობის საერთო სისტემის ტექტონიკური აგების ტრადიციის, მართალია, უკვე საკმაოდ “დამცრობილი” სახით, მაგრამ მაინც მიდევნება-არ დაევიწყების მცდელობაზე. აღსანიშნავია, რომ სისტემის არქიტექტონიკურობის შენარჩუნებისა და ახალი მხატვრული ქსოვილით მისი თავისებურად შემოსვის სურვილი უარსებითეს საზიარო მიდგომად ჩანს ე.წ. პალეოლოგოსურ მოხატულობებში სვანეთში, “ძველის” ერთგულება კი, როგორც ერთ-ერთი წარმმართველი პრინციპი, განაპირობებს ადგილობრივ ნიადაგზე ახალი სტილის გადაშეშავების თავისებურებებს⁷³.

მოსახატი არის განსხვავებული ინტენსიობით დატვირთვის მაგალითები ე.წ. პალეოლოგოსურ მოხატულობათა ერთ ჯგუფში, სახელდობრ, მხერისა და ლაშთხვერის თარინგზელის (დარბაზი) ეკლესიათა მხატვრობაშიც შეიძლება დაიძებნოს⁷⁴.

72 წინასწარმეტყველის მოზრდილი ფიგურის აქცენტირებას, უპირველესად, კომპოზიციის საერთო გადაწყვეტა უწყობს ხელს – დანიელის ცენტრში, საგანგებო “ფეხსაღამზე” დაყენება, კომპოზიციის ზედა კუთხეში, ცის სეგმენტისა და დანიელისკენ მიმართული მაკურთხეველი მარჯვენის ზომის სიდიდე, კვლევიანი მთების მასშტაბის შემცირება (ისინი, ფაქტობრივად, იდაყვამდე თუ სწვდება ფიგურას, რომელიც, დიდწილად, ნეიტრალურ მომტრედისფრო ფონზე აღიქმება).

73 იხ. მ. ყენია, მხატვრობისა და არქიტექტურის ურთიერთმიმართება პალეოლოგოსთა ხანის სვანეთის მოხატულობებში. თინათინ ვირსალაძის ხსოვნისადმი მიძღვნილი გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის XXXI სამეცნიერო სესია. მუშაობის გეგმა და მოხსენებათა თეზისები, თბ., 1995, გვ. 15-16

74 ნიშანდობლივია, ამ მხრივ, მხერში კამარისა და კედლის რეგისტრების სცენათა გადაწყვეტის

ამდენად, მხატვრობის საერთო კომპოზიციურ აგებაში შეიძლება თვალის მივადევნოთ, გვიანი შუა საუკუნეების მხატვრობისთვის ზოგადად ნიშანდობლივ ტენდენციას პალეოლოგოსური ტრადიციისადმი მიქცევისა, რომელიც, სხვადასხვაგვარად, განსხვავებული კონკრეტული სახვითი ხერხების მოხმობით, დასტურდება არა მარტო პროფესიული, არამედ ე.წ. ხალხური ნაკადის მოხატულობებშიც⁷⁵. ჩაუაშში ეს ტენდენცია ფიგურათა სახისა და სამოსის დამუშავებაშიც იხილვება.

თავიდანვე უნდა ითქვას, რომ მცირე გამონაკლისით, ფიგურათა სახეები კარგადაა შემორჩენილი და მათი დამუშავების მანერაზე სამსჯელოდ საკმარის მასალას იძლევა. მთელს მოხატულობაში სახეების წერის ერთგვაროვანი პრინციპი ჩანს, რომლის შიგნით მსუბუქი ნუანსური ვარიაცია თუ შეინიშნება, რაც უმთავრესად, ჩრდილების ფერადოვნებისა და “გამოთეთრების” ინტენსიობის ცვალებადობით გამოიხატება. მაგალითად, წმ. სპირიდონთან (ისევე, როგორც საერთოდ, სხვა ფიგურებთანაც), სახის საერთო, მოვარდისფრო-“ხორცისფერ” ტონზე, რომელიც სხვადასხვა სისქე-სიგრძის გაზავებული თეთრას “შტრიხებითაა” დაფარული და სახეს ერთგვარი “სიფერმკრთალის” იერს ანიჭებს, წვრილი მოყავისფრო-უნაბის-ფერი კონტურული ნახატი ძირითადი ნაკვეთებია მონიშნული – დიდი, ფა-

განსხვავებულობა – თუნდაც სცენათა შეკვეცილი იკონოგრაფიული რედაქციების გამოყენებისას, კამარაზე მოსახატი არე მაქსიმალურად შევსებულ-“გაჯერებულია” გამოსახულებებით, ხოლო კედლებზე, სცენათა გავრცობილი იკონოგრაფიული რედაქციებიც კი ისეა განაწილებული, რომ “კადრის” გადამეტებული “გაჭედობა”-“სიმჭიდროვის” შეგრძნება თვალს არ აწუხებს. ლაშთხვერში დამახასიათებელია დასავლეთი კედლის აგება – უმეტეს ნაწილს პირველი რეგისტრის ფერისცვალების სცენა იკავებს, დიდი ცეზურებით ერთმანეთისგან დაშორებული, მხოლოდ კონტურებით მინიშნებული მწვანე გორაკების ფონზე (მთა, რომელზედაც მაცხოვარი დგას ყვითლითაა გამოყოფილი) საკმაოდ ხალვათად (განსაკუთრებით, მაცხოვარი და წინასწარმეტყველი) განაწილებული ფიგურებით; მის ქვემოთ, უფრო მომცრო მეორე რეგისტრზე, კედლის მთელს სიგანეზე ფრიზულად “გაჭიმული” იერუსალიმად შესვლაა გამოსახული, მაცხოვრის უკან წმ. მოციქულთა მრავალრიცხოვანი, მჭიდრო ჯგუფით, მარჯვენა მხარეს, იერუსალიმის ბუიდან გამომავალ მაცხოვრის შემგებებელთა ფიგურებით, ხეზე აცოცებული ბავშვებით, კიცივის ფერხით სამოსის დამუშავი ყრმით, ანუ მრავალფიგურიანი კომპოზიცია, რომელიც მთლიანად ავსებს მოსახატ არეს და, თითქოს, საჭირო “სივრცეს” მოკლებული, “იჭელება” კიდევ მასში (ამ შეგრძნებას, განსაკუთრებით, წმ. მოციქულთა ჯგუფი ქმნის); მესამე რეგისტრს, კვლავ ხალვათად განაწილებული, წმ. მეუდაბნოეთა და წმ. მიქელ მთავარანგელოზის ფრონტალური ფიგურები ქმნის. მართალია, მეორე და მესამე რეგისტრები ზომით ტოლია, მაგრამ სწორედ მოსახატი არის შევსების განსხვავებული ინტენსიობიდან გამომდინარე, შუა რეგისტრი, ვიზუალურად, შემცირებულიც, თითქოს, დანარჩენ ორს შორის “მიჭექყელის” შთაბეჭდილებას სტოვებს.

75 ეს ის პრობლემაა, რომელსაც ვერავინ უვლის გვერდს, ვინც კი გვიანა ხანის მხატვრობას სწავლობს. იხ., მაგ., იუ. ხუსკივაძე, დასახ. ნაშრ.; Ф. Девдариани, დასახ. ნაშრ.; ირ. მამაიაშვილი, გელათის მონასტრის ღვთისმშობლის ტაძრის XVI საუკუნის მხატვრობა. ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაციის ავტორეფერატი (ხელნაწერის უფლებით), თბ., 2005; მისივე, Роспись Табакини, Тб., 1991; მ. ჯანჯალია, ზარზმის მოხატულობის თარიღისათვის. საქართველოს სიძველენი, 10, 2007, გვ. 63-96. დასავლურ მეცნიერებაში პალეოლოგოსური და პოსტბიზანტიური მხატვრობის ურთიერთმიმართების საკითხის შესახებ შესაბამისი ბიბლიოგრაფიის მითითებით; მისივე, ტრადიცია და სიახლე XVII ს.-ის ქართულ მხატვრობაში. ლიტერატურა და ხელოვნება, 1991, №2, გვ. 156-170; ნ. ჩიხლაძე, მხატვრულ-სტილისტიკური ტენდენციები გვიანფეოდალური პერიოდის კედლის მხატვრობაში (გელათის წმ. გიორგის ეკლესიის XVI ს. მოხატულობის მაგალითზე). სადისერტაციო მაცნე ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა კანდიდატის ხარისხის მოსაპოვებლად (ხელნაწერის უფლებით), თბ., 1993.



რთოდ გახელილი “ნუშისებური” თვალები, დაგრძელებული, “გაპრესილი” კიდევებით, მსხვილი თვალის კაკლებით და დიდი შავი გუგებით; მსხვილი, სწორი ცხვირი; პატარა, წითელი, “დაბერილი” ტუჩები; უფრო სქელი ყავისფერი ზოლები მსუბუქად მორკალულ, “სქელ” წარბებს აღნიშნავს; წარბსა და თვალის ზედა ქუთუთოს შორის მონაკვეთს, თითქმის მთლიანად, მქრქალი, მოფირუზისფრო-მომწვანო ზოლი ავსებს; თითქოს, “ჩამოსიებული უპეების” აღსანიშნავად, იგივე ზოლი “ჩრდილივით” იდება მარცხენა თვალის ქვედა ქუთუთოს ქვემოთ და მოსქო კონტურად – მარჯვენა თვალის ქვედა ქუთუთოს ქვემოთ; იგივე ზოლი ცხვირის “ფერდებს”, შუბლის კიდევებსა და ყვრიმალების გარე კონტურსაც ჩამოუყვება და სხვადასხვა ზომის “წერტილებად” ჩასმული წარბებს შორის და ზედა ტუჩის თავზე (ულვაშებს შორის). განუზავებელი თეთრას ზოლები თვალის კაკალსა და ქვედა ქუთუთოს შორისაა “ჩაღვრილი” და “კონცენტრირებული”, თითქოს შორეთში მიმართული მზერის შთაბეჭდილებას ქმნის. თეთრას წვრილი, ხშირი “მტრისები” თმა-წვერზე “შეჭადარავების” აღსანიშნავადაა დადებული. ასევეა დამუშავებული წმ. იოანე ოქროპირისა და წმ. გრიგოლ დვთისმეტყველის (წმ. სპირიდონთან ერთად, ისინი, გვერდიგვერდ, აფსიდის სამხრეთ კედელზე არიან გამოსახულნი), გარდა ამისა, ვედრების მაცხოვრის, მარჯვენა სერობინის (მარცხენა სერობინის სახე დაზიანებულია), განკაცებული უფლის (პირი ღმრთისა-ხატი მიძინებისა), წმ. ანანიას და დანიელ წინასწარმეტყველის სახეები.

ამ პრინციპის ვარირება აფსიდშივე, ჩრდილოეთ კედელზე განთავსებულ წმ. მღვდელმთავართა (წმ. ბასილი დიდი, წმ. ნიკოლოზი, წმ. ანთიმოზი) სახეების დამუშავებაში ჩანს. სხვაობა ისაა, რომ მოფირუზისფრო-მომწვანო ზოლების ნაცვლად, აქ, მუქ ლეგა ზოლებს ვხედავთ.

მესამე ვარიანტი ამავე სქემისა სადღესასწაულო ციკლის სცენების მონაწილეთა და ცალკეულ წმინდანთა სახეებში იხილვება. ამ შემთხვევაში, მომწვანო და ლეგა ზოლების ნაცვლად, ყავისფერი ზოლებია მოხმობილი – ცალკეულ წმინდანთა (წმ. დედანი, წმ. მოციქულნი) სახეებზე ისინი უფრო ბაცი ტონალობისაა, ხოლო სცენათა უმრავლესობაში – უფრო მუქი. აღსანიშნავია, რომ მზერის “კონცენტრირებულობა”-“დაძაბულობა”, ზოგადად დამახასიათებელი ფიგურებისთვის ჩაუაშში, განსაკუთრებით თვალშისაცემია მაშინ, როდესაც სცენათა მონაწილენი ჯგუფებად არიან შეკრულნი (ლაზარეს აღდგინება, იერუსალემად შესვლა, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა, ღმრთისმშობლის მიძინება, ამაღლება). აქ ამ შთაბეჭდილებას ქმნის თვალეების გარშემო ერთიანი ჩამუქებიდან “გამოკვესილი” სკლერების თეთრი, რაც ხაზგასმული ემოციურობის, თითქოს “ანთებულობის” შეგრძნებას ბადებს და, დიდწილად, განსაზღვრავს იმ ძლიერ ზემოქმედებას, რასაც ეს, თავისებური გამომსახველობის მქონე, “ცოცხალი” სახეები ახდენს მნახველზე.

სახის დამუშავების ჩაუაშში დადასტურებული პრინციპის გარკვეული, არაპირდაპირი პარალელები თანადროულ მოხატულობებშიც შეიძლება ვიპოვოთ, მაგალითად, ნიკორწმინდის მოხატულობის განკითხვის



დღის ფიგურებსა⁷⁶ თუ გელათის ჩრდილო-აღმოსავლეთი⁷⁷ და ჩრდილო-დასავლეთი⁷⁸ ეგვიტერების გამოსახულებებში.

ჩაქაშზე უფრო ადრეული მოხატულობებიდან, სახის წერის იგივე პრინციპი, ოღონდ ტექნიკურად უკეთ გაწაფული ოსტატის “ხელიდან გამოსული”, მაცხვარიშის თარინგზელის მხატვრობაშიც გვაქვს; კიდევ უფრო ადრე, სახის ერთიანი გამოთეთრება (ოღონდ, არა წვრილ “შტრისებად”, არამედ ლაქებად), თვალების გარშემო ერთიანი “სიმუქეებით” (ოღონდ, ჩაქაშისგან განსხვავებით, მკაფიო გეომეტრიული ფორმის მქონე) ლაშთხვევის თარინგზელის დარბაზის მოხატულობაშიც შეინიშნება.

ე.წ. პალეოლოგოსური ტრადიციისადმი მიქცევა სამოსის დამუშავებაშიც ნათლად შეიგრძნობა. ჩაქაშში მომუშავე ოსტატი სამოსის დამუშავების ორ ძირითად სქემას მიმართავს. ერთი, მაქსიმალურად მარტივია და “გრაფიკულ” ხასიათს ატარებს – სამოსის ძირითად ტონზე, სქელი, შავი (ან სამოსის ფერზე უფრო მუქი) კონტურით მონიშნულია ნაოჭების ნახატი (სხვადასხვა მიმართულებით, უფრო ხშირად დიაგონალურად დაშვებული თუ მსუბუქად მორკალური ხაზებით შედგენილი), რომელიც საკმაოდ ირეგულარულად, ხალვათად ფარავს ზედაპირს და მკაფიოდ იკითხება მასზე. ნაოჭების ნახატის მკაფიოებას აძლიერებს აგრეთვე ის კონტრასტი, რომელიც სამოსის ლოკალურ ტონთან კონტურის ფერის დაპირისპირებით იქმნება და, დიდწილად, ფორმის საერთო სიბრტყოვანების შთაბეჭდილებასაც განსაზღვრავს (წმ. ივლიტა და წმ. კვირიკე, წმ. ეკატერინე, წმ. ნიკოლოზი, წინასწარმეტყველი დანიელი, ერთ-ერთი მთავარანგელოზი და წმ. მოციქული მიძინებაში, წმ. თავთა-მოციქულთა მაკურთხეველი მაცხოვარი, მაცხოვარი და მოსე ფერისცვალებაში).

მეორე სქემა შედარებით რთულია, უფრო პირობითი და ფორმის “მოდელირებისას” გამოთეთრებისა და ჩაჩრდილების სისტემის გამოყენებას გულისხმობს, თუმცა, ისევე, როგორც სახის წერის შემთხვევაში, აქაც, ოსტატი ერთიანი სქემის გარკვეულ ვარირებას მიმართავს – ხან, ნაოჭების მისანიშნებლად, სამოსი იფარება ოდნავ განზავებული და განუზავებელი თეთრას დიდი, მკაფიო გეომეტრიული ფორმებით (სხვადასხვაგვარი სამკუთხედები, რკალები, სხვადასხვა სიგანის ვერტიკალური ან დიაგონალური ზოლები), რომელთაც ზოგჯერ საგანგებო, შავი ან სამოსის ძირითად ტონზე უფრო მუქი კონტურიც შემოსწერს, ხან, ნაოჭების აღმნიშვნელი კონტურული ნახატი დუბლირებულია თეთრას ზოლებით, ან აქა-იქ, ნახატის გარდა, თეთრას ლაქებაც ჩნდება, ხანაც, გამოთეთრებების გვერდით სამოსის ძირითადი ტონი სხვადასხვა სიგანის “ზოლებად” რჩება, ანუ, მიუხედავად იმისა, რომ კონტურული ნახატი არ არის, გამოთეთრებისა და სამოსის ფერის კონტრასტი მაინც უნარჩუნებს “ნაოჭებს” გეომეტრიული

76 აქაც თვალშისაცემია ერთიანად “გამოთეთრებულ” სახეებზე, თვალების გარშემო მთლიანი “ჩამუქება”, მის ფონზე, ჩაქაშით, აქცენტირებული თეთრი სკლერები, მუქი სქელი ზოლები სახის ძირითადი ნაკვთების ჩამოსწვრივ; მაგ., მუბუკე ანგელოზი, მართალთა ჯგუფები და ა.შ.

77 პრინციპის ერთიანობის ფარგლებში, ერთიანი “ჩამუქება” თვალების გარშემო და მუქი ზოლები აქ ჩაქაშისგან განსხვავებული ტონალობისაა, ოდნავ ბაცი, მოქვიშისფრო ელფერისა. მაგ., იერუსალემად შესვლის, ლაზარეს აღდგინების, ამაღლების და ა.შ. ფიგურები.

78 ამ შემთხვევაში “ჩამუქება” თვალების გარშემო და ზოლები მუქი ყავისფერია, რაც ოდნავ მეტი “სიმძიმის” შთაბეჭდილებასაც კი სტოვებს. მაგ., შობის, მირქმის, იერუსალემად შესვლის და ა.შ. ფიგურები, წმ. დედანი.



ფორმის აღქმის მკაფიოებას (ფიგურები იერუსალემად შესვლასა და ლაზარეს აღდგინებაში, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნასა და ამალებაში, წინასწარმეტყველი ელია ფერისცვალებაში, წმ. თაენი-მოციქულნი, წმ. დედანი და სხვ.). ამგვარად დამუშავებული სამოსი არა იმდენად სხეულის მოძრაობის თუ მისი ფორმების გამოვლენის ლოგიკიდან გამომდინარე “დრაპირებული ქსოვილის”, არამედ, ერთგვარად, თვითკმარი, დამოუკიდებელი ღირებულების მქონე, გეომეტრიზებული-ორნამენტიზებული ზედაპირის შთაბეჭდილებას სტოვებს.

ჩაუაშში, სამოსის დამუშავებაში გამოყენებული ცალკეული ხერხების პარალელები სვანეთის XIV-XVI საუკუნეთა მხატვრობაშიც შეიძლება ვიპოვოთ, თუმცა, ცხადია, რომ ეს მოხატულობანი, თავისი საერთო ხასიათით, სტილური თავისებურებებითა თუ მხატვრული ღირსებებით საკმაოდ განსხვავებულია ჩაუაშისგან. შესაბამისად, ეს მასალა მე არ მომეყვას, როგორც ჩაუაშის მხატვრობის პირდაპირი სტილური პარალელები; ამ შემთხვევაში, უფრო, მსგავსი ხერხების თავისებურად მოხმობაზე თუ შეიძლება საუბარი. ამ მხრივ ნიშანდობლივია შედარება მაცხვარიშის თარინგზელის, უღვალის, ლაშთხვერის, სვიფის (II ფენა), მხერის, ლაღამის (ზედა ეკლესია) მოხატულობებთან⁷⁹. ზოგადად კი, შეიძლება ითქვას, რომ

79 ლაღამშიც ვხედავთ სამოსის ძირითად ტონზე, გაღიაფერებისა თუ ჩაჩრდილვის გარეშე, მხოლოდ კონტურული ნახატით მონიშნულ ნაოჭებს (თეთრზე – მომწვანო ფერით, ნაცრის-ფერზე – მუქი ლევა, თითქმის შავი ფერით); გვაქვს აგრეთვე უფრო გართულებული მანერაც, გაღიაფერება-ჩაჩრდილვის სისტემის გამოყენებით, თუმცა, ჩაუაშისგან განსხვავებით, აქ ძალზე მნიშვნელოვანია ფერისა და ტონალური გრადაციების როლი დამუშავებაში და თვით დამუშავების ერთგვარი სირბილე, მაგ., ბაც, ოღნავ მონარინჯისფრო-ვარდისფერზე ნაოჭების ნახატი ბაცი უნაბისფერ-მოყავისფრო ხაზებით აღინიშნება, გამოთეთრებას, როგორც ასეთს, თვალი არ აღიქვამს, რადგან იგი სამოსის ძირითადი ტონის ოღნავი გაღიაფერებით იღება, ამის გამო იქმნება ძალზე მსუბუქი, ტონალური ნუანსირება და, ამასთანავე, სამოსზე, ძირითადად, ნაოჭების ნახატი აღიქმება, ან მუქ მოწისფერ-ყავისფერ სამოსზე ნაოჭების ნახატი, უმთავრესად, შავი კონტურით აღინიშნება, ხოლო განზავებული (ოღნავ მონაცრისფრო ელფერის მქონე) თეთრას ფართო ზოლები ერთიანად ავსებს ნაოჭების კონტურებს შორის მონაკვეთებს, იქმნება კონტრასტულად დაპირისპირებული ბაცი და მუქი ზოლების მონაცვლეობა, თანაც შენარჩუნებულია გამოთეთრებათა გეომეტრიული ფორმის მკაფიოება, ან მუქ ყავისფერზე ნაოჭების “ნახატს”, ფაქტობრივად, სამოსის ძირითადი ტონისა და მდოვვისფერი გაღიაფერების ზოლების მონაცვლეობა ქმნის, თანაც, ხშირად სამოსის ძირითადი ტონი გაღიაფერების ამ ზოლების ოღნავ მოსქო კონტურადღა რჩება. მხერში სამოსის დამუშავებაში, არსებითად, იმავე ხერხების გამოყენებისას, ჩანს ისეთი რეგულარულობა, “ჩაქვიკვიკებულობა”, გულდასმითი “გამოწერილობა”, რასაც ვერ ენახავთ ლაღამში, არ არის აქ არც ლაღამელი ოსტატისთვის ესოდენ ნიშნული ტონალური სიმდიდრე და გრადირება, არც ფერადოვან ლაქათა კონტრასტული დაპირისპირება. მხერში სამოსის საერთო გეომეტრიზების “ხარისხიც”, ლაღამთან შედარებით, მეტია, თუმცა, სვიფისა და, განსაკუთრებით, ლაშთხვერის (დარბაზი) მოხატულობებთან შედარებით, აქ ფორმას გარკვეული “სიმრგვალე” ახასიათებს, ხაზიც უფრო “რბილია”, ზედაპირი ნაკლებ დანაწევრებული, გამოთეთრებისთვის განზავებული თეთრას გამოყენება დამუშავების ერთგვარი “მოზომილი სირბილის” შთაბეჭდილებას ქმნის. ლაშთხვერში სამოსის ნაოჭების ნახატი ან მხოლოდ მოსქო, ტეხადი ხაზებით იქმნება (მაგ., თეთრზე – უნაბისფრით ან მომწვანო-ნაცრისფრით), ხანაც სამოსის ზედაპირი ერთიანად ნაწვევრდება ნაოჭების მიმანიშნებელი განუზავებელი თეთრას ხშირი რეგულარული ზოლებით ან სხვადასხვა გეომეტრიული ფორმებით (სამკუთხედები, ზიგზაგები და ა.შ.); ხშირ შემთხვევაში, თეთრათი ერთიანად შევსებულ მონაკვეთებს შორის გამიზნული სამოსის ძირითადი ტონის “ზოლები” ნაოჭების “კონტურად” აღიქმება; ნაოჭების ნახატი არა იმდენად სხეულის გამოვლენას ემსახურება, რამდენადაც თვითკმარ ორნამენტად წაკითხვის სურვილს ბადებს და ამიტომაც ფიგურების საერთო გასიბრტყელების შეგრძნება ბევრად უფრო ძლიერია; ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს აგრეთვე სამოსის ძირითადი ტონისა

ჩაუაშში ჩანს სტილის თანდათანობითი “გახისტება”-“გატლანქება”, ფორმის გეომეტრიზებისა და გასიბრტყოვნების ზრდა, რაც, ე.წ. პალეოლოგოსური მოხატულობებიდან მოკიდებული, საზიარო ტენდენციად იკვეთება გვიანა ხანის სვანეთის კედლის მხატვრობაში.

ამდენად, ჩაუაშის მაცხოვრის ეკლესიის ინტერიერის მოხატულობა საკმაოდ ბევრ და საინტერესო პრობლემაზე დაფიქრების საბაბს იძლევა და მრავალ საგულისხმო კითხვას ბადებს, რომელსაც პასუხი, ალბათ, მომავალი, ჩაღრმავებული კვლევისას თუ გაცემება.

Mariné Kenia **Murals of the Chazhashi Church of the Saviour**

17th c. murals of the Chazhashi church of the Saviour belong to those mural decorations, which mark the final stage in the development of the Svaneti school of painting. The article is mainly concerned with their peculiarities and “strangeness”, namely: 1. depiction of St. Anna and the Virgin Hodegetria on either sides of the door leading from the annex to the church, which is quite unusual, since annexes were not painted in Svaneti (one more rare case – 13th c. murals in Zhibiani church of the Virgin); 2. unusual arrangement of the conch composition – within the traditional Deesis (a extended version, including Seraphim and Archangels), the figure of the enthroned Saviour is cut by the register separating band, due to which, half figure of the Saviour, together with Seraphim, is perceived as an independent “icon”; 3. lack of the separating band between the conch composition and the sequence of Holy Bishops (frontal, with closed codices in their hands) on the apse wall, as well as, apart from the traditional Holy Bishops (St. John Chrysostom, St. Basil the Great, St. Gregory the Theologian, St. Nicholas), inclusion of rare images of St. Spyridon and St. Anthimus in this sequence; omission of the traditional images of Holy Deacons from this sequence; 4. unparalleled combination of the Mandylion and Christ of Pity into a single image (apse centre); 5. peculiarity of unfolding Christological cycle in the naos – scenes are arranged in the historical order on the vault, north and south walls, while the west wall is arranged pendant the chancel: Christ

და სუფთა თეთრას კონტრასტული დაპირისპირებაც. სამოსის ზედაპირის ერთიანი “დასერვა” განუზავებელი თეთრას “ბასრი” “შტრისების” ხშირი ქსელით განმსაზღვრელია სამოსის დამუშავების მანერისთვის უღვალის მხატვრობაშიც, სადაც სტილის საერთო, თუ შეიძლება ასე ითქვას, “გამოშრობა”-“გაგრაფიკულება” საკმაოდ თვალშისაცემია. მაცხვარიშში, სამოსის ძირითად ტონზე (რომელიც, ფაქტობრივად, ლოკალური ფერადოვანი ლაქაა) ნაოჭების ნახატი, ძირითადად, ძალზე წვრილი, თეთრი ხაზებითაა მინიშნებული; უმეტეს შემთხვევაში, თვით ნაოჭების “განლაგება” სხეულის ფორმათა გამოვლენის ლოგიკას ექვემდებარება, ხოლო დამუშავების მანერა, ჩაუაშთან შედარებით, ბევრად უფრო “ფაქიზი” და “გამართული” ჩანს, თუმცა სტილის ერთგვარი “სიმშრალე” აქაც ხვდება თვალს და საკმაოდ ხელგაწაფული ოსტატის ერთგვარ “აკადემიზმზე” სიტყვის ჩამოგდების საშუალებასაც კი იძლევა.

blessing St. Peter and St. Paul (I tier); Warrior Saints – St. Theodore and St. Demetrius (instead of the traditional St. George) – on horseback (II tier); parallels of the former are found in the Paleologan and Post-Paleologan Greek icon painting (indirect parallels can be seen in the 17th c. Georgian miniature painting); peculiar is the attribute of St. Peter, which can be interpreted as “a rock”; 6. depiction of two of the three Holy Babylonian Children separately, omitting their martyrdom scene (parallels – late 13th-early 14th cc. Yenashi and 17th c. Dabishi murals); 7. rare, accentuated representation of the Prophet Daniel (east portion, north wall).

General concept of the murals – “full” Christological doctrine: Christ-Pantocrator, Christ-Incarnate Son, Christ-Founder and Head of the Church – is “read” in the unity of images emphasized within the iconographic programme: the Saviour and Seraphim (conch), Mandylion-Christ of Pity (apse), Christ Blessing St. Peter and St. Paul (west wall), Prophet Daniel (he had the vision of two images of Christ – “Ancient of Days” and “Son of man”) (north wall), St. Anna and the Virgin Hodegetria (annex). The same is confirmed by the general compositional arrangement of the decoration system – a wide ornamental band depicted in the centre of the vault “unites” key images of the chancel and the west wall; this unity is further strengthened by an ornamental band placed between the I and II tiers of the west wall and the chancel-barrier entablature (the latter is perceived as separating the conch composition).

Iconography of the Christological cycle scenes is characterised by the co-existence of the extended and concise versions, as well as the use of rare variations of the traditional schemes (Nativity – 1 mid-wife bathing the Child; Presentation in the Temple – without Joseph; Transfiguration – without Apostles; Dormition – Archangels flanking the Saviour, Seraph and Cherub above Him, etc.; parallels of some motifs are found in the Paleologan and Post-Paleologan painting).

General decoration system is quite distinctly “organised”; at the same time, “density” of scenes (as well as figure proportions) is quite differing (in the east part, the scenes are “less overcrowded” than in the west one).

Stylistic peculiarities of the murals – rendering of the faces and vestments – show transformation of the artistic modes, which can be traced back to the Paleologan painting and are found (in a somewhat different way) in a number of the 17th c. Georgian murals (Nikorts-minda, north-east and north-west annexes of the Gelati *katholikon*).



გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

ხარების ეკლესია თბილისში¹

1663 წელს თბილისში კაპუცინთა კათოლიკური ორდენის რამდენიმე წევრი დამკვიდრდა. მეფე ვახტანგ V შაჰნავაზი მათ კარგად შეხვდა და მისცა ორი სახლი – ერთი საცხოვრებლად და მეორე წირვის ჩასატარებლად. ცოტა ხანში კაპუცინებმა რომიდან საჭირო სახსრები მიიღეს და ეკლესიის აგებას შეუდგნენ. 1670 წელს შენობა, ჩანს, უკვე დასრულებული იყო. ის იდგა იმ ადგილას, სადაც ახლა გია აბესაძის (ყოფილი კათოლიკეების, საბჭოთა პერიოდში – პირველი მაისის) ქუჩის №13 სახლი დგას.

კაპუცინების მისიონში ჩერდებოდა თითქმის ყველა ევროპელი კათოლიკე, ვინც თბილისში ჩამოდიოდა. აქ გაჩერდა ჟ. შარდენიც 1672 წლის დეკემბერსა და 1673 წლის იანვარ-თებერვალში². მის ნახატზე (ნახ.1) ჩანს, რომ მისიონი ქალაქის მჭიდროდ გაშენებული კვარტლებისაგან ერთგვარად განცალკევებულად არის განლაგებული და მოიცავს ზღუდით მოფარგულ ტერიტორიას, რომელზეც ეზოს ერთ მხარეს დიდი, ხოლო მეორე მხარეს მცირე შენობა დგას. ეს უკანასკნელი ეკლესია უნდა იყოს. ნახატის მიხედვით, ის ორქანობა სახურავით დახურული მარტივი ცალნავიანი შენობაა. ასე გამოიყურება კაპუცინთა ეკლესია ვახუშტის გეგმაზეც (1735 წელი). თბილისში 1701 წელს ჩამოსული ჟ. დე ტურნეფორის თქმით, კაპუცინთა მონასტერი ლამაზი ყოფილა³.

თბილისში კაპუცინები სამეფო ოჯახის მხარდაჭერით სარგებლობდნენ, მაგრამ ამის მიუხედავად პერიოდულად პრობლემები მაინც ექმნებოდათ. 1717 წლის სექტემბერში თბილისის ქართულმა და განსაკუთრებით სომხურმა მოსახლეობამ მათ დევნა დაუწყო. ბრბომ მისიონი სასტიკად დაარბია⁴. დევნა შემდეგ ხანებშიც გაგრძელდა და შეწყდა მხოლოდ 1719 წელს ვახტანგ VI-ის თბილისში დაბრუნების შემდეგ⁵. კაპუცინთა შევიწროების მეორე ტალღას 1742 წელს მათთვის ეკლესიის წართმევა და თბილისიდან განდევნა მოჰყვა. პატრებმა მხოლოდ რამდენიმე თვის შემდეგ

1 მინდა საგანგებო მადლობა ვუთხრა ჩემს კოლეგებს მანონ ლილუაშვილსა და ნათია ნაცვლიშვილს, რომლებიც დიდად დამეხმარნენ ამ ნაშრომის მომზადებისას.

2 ჟან შარდენის მოგზაურობა სპარსეთსა და აღმოსავლეთის სხვა ქვეყნებში (ცნობები საქართველოს შესახებ), ფრანგულიდან თარგმნა, გამოკვლევა და კომენტარები დაურთო მ. მგალობლიშვილმა, თბ. 1975, გვ. 275, კაპუცინების თბილისური ყოფის შესახებ – გვ. 323-325.

3 ჟ.კ. დე ტურნეფორი, მოგზაურობა აღმოსავლეთის ქვეყნებში, ფრანგულიდან თარგმნა, შესავალი და კომენტარები დაურთო მ. მგალობლიშვილმა, თბ., 1988, გვ. 67.

4 „ფრანგების საყდარი დააქციეს ქალაქსა ენკენის თვის ი“ – იუწყება კარბელაშვილისეული ქრონიკა (ქრონიკები და სხვა მასალა საქართველოს ისტორიისა და მწერლობისა, შეკრებილი, ქრონოლოგიურად დაწვობილი და ახსნილი თ. ჟორდანიას მიერ, წიგნი III, თბილისი, 1967, გვ. 631). უფრო დაწვრილებით აღწერს მომხდარს რომში გაგზავნილ წერილში პატრი ანჯელო პოპიელი. მისი თქმით, ს***ომხებმა დაწვეს პატრების სახლი; ეკლესია ვერ დაანგრეს, მაგრამ გამოწვეს, ტრაპეზი მოშალეს, ხატები და ჯვრები დაამტვრიეს და ახლადგარდაცვლილი პატრის აკლდამა შეურაცხვეს (მ. თამარაშვილი, ქართული ეკლესია დასაბამიდან დღემდე, თბ., 1995, გვ. 670).

5 მ. პაპაშვილი, საქართველო-რომის ურთიერთობა, თბ., 1995, გვ. 258.

შეძლეს თავიანთ მისიონში დაბრუნება⁶.

1746 წელს ისპაჰანის ლათინთა ეპისკოპოსმა ფილიპემ თბილისის კაპუცინთა მისიონში ვიკარად დანიშნა პატრი ნიკოლა და ჯირჯენტი. ახალი ვიკარი ენერგიული კაცი აღმოჩნდა. მან გაყიდა მისიონის კუთვნილი სახლები და დუქნები და აღებული ფულით 1747-1749 წლებში ძველის ადგილას ახალი ეკლესია ააშენა. ის ბევრად უფრო დიდი იყო, ვიდრე ადრინდელი და, როგორც ჩანს, უფრო დიდი, ვიდრე ამას კათოლიკური მრევლის საჭიროება მოითხოვდა. ყოველ შემთხვევაში, პროპაგანდა ფილემ ნიკოლა და ჯირჯენტის ქმედება ფულის უაზრო ხარჯვად მიიჩნია და მას რომში დაბრუნება უბრძანა⁷, მაგრამ ვიკარმა ბრძანება ყურად არ იღო და მაინც დაამთავრა მშენებლობა. ახალი ეკლესია გუმბათიანი იყო და თბილისის ერთ-ერთ საუკეთესო ეკლესიად ითვლებოდა.

ახალი შენობით სარგებლობა კაპუცინებს დიდხანს არ მოუწიათ – 1755 წელს თეიმურაზ II-მ, რომელიც, წინამორბედ მეფეთაგან განსხვავებით, კათოლიკეებს არ სწყალობდა, მათ ეკლესია ჩამოართვა და საქართველოს მართლმადიდებელ ეკლესიას გადასცა. ამის უშუალო მიზეზი გახდა ანტონი კათალიკოსის გადასვლა „ლათინთა რჯულზე“⁸. კაპუცინები ქვეყნიდან განდევნეს⁹. რამდენიმე წლის შემდეგ მათ კვლავ შეძლეს თბილისში ჩამოსვლა, მაგრამ ეკლესიის შენობა ვეღარ დაიბრუნეს. მათ 1763 წელს იმავე ქუჩაზე სახლი იყიდეს, გადააკეთეს და წირვას იქ ატარებდნენ. ი. გიულდენშტედტი, რომელიც თბილისს 1772 წელს ეწვია, წერს, რომ კათოლიკეებს ერთი სამლოცველო (Kapelle) აქვთ¹⁰. 1805-1807 წლებში კაპუცინებმა, მთავარმართებელ დ. ციციანოვის მხარდაჭერით,

6 მ. თამარაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 678-680.

7 იქვე, გვ. 681-682.

8 „იქმნა კათოლიკოზი ანტონი, ძე მეფისა იესესი, შეცთომილ და მიიღო სარწმუნოება რომისა კათოლიკისა, რომელიცა განძებულ იქმნა მეფისა თეიმურაზისაგან რუსეთად“ (თეიმურაზ ბაგრატიონი, ახალი ისტორია, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევა და საძიებლები დაურთო ლ. მიქიაშვილმა, თბილისი, 1983, გვ. 49-50). დავით რექტორი კათალიკოსისა და კაპუცინების განდევნას ერეკლე II-ს მიაწერს: „მეფემ ირაკლიმ პატრების ეკლესია ქართუშლთ მღუდელთ მისცა, პატრნი ტფილისიდ გაყარეს და ფრანგთ ბევრი ჯარიმა წაართუშს. ეს საქმე ამის-თვის მოხდა რომ ანტონი კათოლიკოსი მოაცთუნეს და გააფრანგეს“ (ქრონიკები, III, გვ. 235);

9 ამ საქმეში ქართული და სომხური სამღვდლოება, ქართლის სამეფო კართან ერთად, საკერძოვლად ერთსულოვანნი ჩანან. რუსეთის კონსული ენზელის ნავსადგურში ჩეკალევსკი 1756 წელს თავის მოხსენებით ბარათში იტყობინებოდა, რომ ქართველებსა და სომხებს დაუდევიათ ტრაქტატი, რომელიც ითვალისწინებდა ერთობლივ ბრძოლას კათოლიკეების ქართლში არშემოსაშვებად და უკვე გაკათოლიკებულ ქართველთა და სომეხთა იძულებით დასაბრუნებლად წინაპართა აღმსარებლობაზე (Документы по истории армяно-грузинских взаимоотношений и общественной жизни Грузии /II пол. XVIII в./, публикация В. Мартиросяна и П. Чобаняна, Кавказ и Византия 3, Ереван, 1982, გვ. 235). ცოტა მოგვიანებით კათოლიკეების წინააღმდეგ ბრძოლაში სომეხ იერარქებთან იმერეთის მეფე სოლომონ I და დასავლეთ საქართველოს კათალიკოსი მაქსიმე II-ც თანამშრომლობდნენ (იქვე, გვ. 256-265). 1776 წელს გაგზავნილ ერთ წერილში სოლომონ I ასე ახსნამს ხოტბას სომეხთა კათალიკოს სიმეონს: „ეჰა, შენ სარწმუნო მეგობარო კიდონტა ზედა ღუთის მეტყუელებისათა, გამოცდილო, დრასტირო მახვილ ანალ-კესტატო, ძალ მწყველელ, მწიხნელ, მკაფელ, ბარგნველ ცრუ ჰავსულ სჯულთა პაპისტთაო, რომელიცა უუქვემოსი ეშმათა დაადგინა აღმოსავლეთისა ეკლესიამან“ (იქვე, გვ. 257).

10 გიულდენშტედტის მოგზაურობა საქართველოში, ტ. I, გერმანული ტექსტი ქართული თარგმანითურთ გამოსცა და გამოკვლევა დაურთო გ. გელაშვილმა, თბ., 1962, გვ. 93.

სამლოცველოს ადგილას ღმრთისმშობლის მიძინების ახალი ეკლესია ააშენეს. 1884 წელს ის შეაკეთა და გააფართოვა მღვდელმა დიმიტრი თუმანიშვილმა. 1998-1999 წლებში შენობა, რომელიც კათოლიკურ მრევლს დაუბრუნდა, აღადგინეს და აკურთხეს ღმრთისმშობლის ამადლების სახელობაზე. ამჟამად ეს თბილისის ორთაგან ერთ-ერთი კათოლიკური ეკლესიაა.

რაც შეეხება კაპუცინების ძველ, ჩამორთმეულ ეკლესიას, 1755 წლიდან ის ხარების სახელობისა გახდა და მასში მართლმადიდებლური წირვა მიდიოდა. ი. გუდუცაძის¹¹ და დ. ინჭიჭიანი¹² მას ქართულ (ე. ი. მართლმადიდებლების) ეკლესიებს შორის მოიხსენიებენ და უთითებენ, წინათ კათოლიკეებისა იყო. კაპიტან ჩუგოვს 1800 წლის გეგმაზეც ის დატანილია, როგორც ხარების ქართული ეკლესია¹³. ინფორმაცია მის შესახებ მოიპოვება ვახუშტის თხზულების გვიანდელ ხელნაწერებში, რომლებშიც ჩართულია ვახუშტის შემდგომი დროის ამბები და, კერძოდ, დამატებითი ცნობები თბილისის ეკლესიების შესახებ. ამჟამად ჩვენთვის საინტერესოა ორი ნუსხა – ერთი გადაწერილი დავით რექტორის მიერ 1813 წელს (ხელნაწერთა ინსტიტუტის H ფონდის №934) და მეორე გადაწერილი მღვდელ დავით ინანაშვილის მიერ 1816 წელს (ხელნაწერთა ინსტიტუტის S ფონდის №4990). ორივეში გვაქვს ასეთი ცნობა: „კვალად იყო ეკლესია ხარებობისა გუმბათიანი, დიდშენი სივრცითა და სიგრძითა, აღშენებული რომაელთა ფრანგთა მიერ და მიხმული 95 მეფის თეიმურაზის მიერ, და ძრვისაგან საშიშრად დაძრული. ამას მოარღვიეს გუმბათი შიშისათვის და ჰქმნეს საამბარდნოდ რუსთა“¹⁴. ე. ი. ეკლესია, რომელიც, როგორც ჩანს, დაზიანდა 1778 წლის ივნისის მიწისძვრის დროს, XIX საუკუნის დასაწყისში იმდენად ავარიული ყოფილა, რომ რუსულმა ხელისუფლებამ ჩამოქცევის შიშით გუმბათი მოხსნა. შენობა ალბათ ხის სახურავით დახურეს და საამბარდნოდ ანუ მარცვლეულის საწყობად გადააკეთეს. ამ დროიდან ის სახაზინო საკუთრებაში გადავიდა.

გუმბათის მოხსნას რუსების მიერ ადასტურებს პლ. იოსელიანიც და გვაწვდის ამ მოვლენის თარიღსაც – 1804 წელი¹⁵. მისი თქმით, ხარების ეკლესია უზარმაზარი გუმბათიანი შენობა ყოფილა. ამ ეკლესიაში ღვთისმსახურების სმენა განსაკუთრებით უყვარდა გიორგი XII-ს.

პ. ი. ფონ კლაპროტი, რომელიც თბილისში 1807-1808 წლებში იმყოფებოდა, წერს, რომ თბილისში ორი კათოლიკური ეკლესიაა, „რომელთაგან უძველესი, ხარებად წოდებული, მიძღვნილია წმ. იოსებისადმი. მაგრამ ის რამდენიმე ადგილას გახეთქა ძლიერმა მიწისძვრამ და ახლა წაქცევის პირას არის“¹⁶.

11 იქვე, გვ. 91.

12 ვუთითებ მ. ბროსეს მიხედვით: M. Brosset, Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie, exécuté en 1847-1848, 2^e livraison, St.-Petersbourg, 1850, cinquième rapport, გვ. 3.

13 მ. ბერძნიშვილი, თბილისი გარეგანი სახე XVIII საუკუნეში, თბ. 1965, გვ. 84, ჩანართი გეგმა 3.

14 ქართლის ცხოვრება, ტ. IV, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბ., 1973, გვ. 336.

15 Пл. Иоселиани, Описание древностей города Тифлиса, Тифлис, 1866, გვ. 235, შენიშვნა 130.

16 ვუთითებ ინგლისური გამოცემით: J. H. Klaproth, Travels in the Caucasus and Georgia, Performed in the years 1807 and 1808 by Command of the Russian Government, translated from German by F. Shoberl, London, 1814, გვ. 411. შეადარე: მ. პოლიევქტოვი, გ. ნათაძე, ძველი ტფილისი, ტფილისი, 1930, გვ. 68. აქ შესაბამისი ადგილი მცირეოდენი შემოკლებით არის ნათარგმნი ქართულად.



ჰ.ი. ფონ კლაპროთს, როგორც ჩანს, „ხარება“ (Chareba) საკუთარი სახელი ჰგონია ეკლესიისა, რომელსაც იგი ძველი ხსოვნით ისევ კათოლიკურად მიიჩნევს. წმ. იოსების სახელობას ეკლესია, ალბათ, კათოლიკეთა ხელში ატარებდა. გუმბათის მოხსნისა და ეკლესიის საწყობად გადაკეთების შესახებ ჰ.ი. ფონ კლაპროთი არაფერს გვამცნობს, რაც გვაფიქრებინებს, რომ პლ. იოსელიანის მიერ მითითებული თარიღი არაზუსტია. ჩანს, ეს ამბები მოხდა 1808 წლის შემდეგ, მაგრამ არაუგვიანეს 1813 წლისა – ამ წელს მათ შესახებ უკვე წერს დავით რექტორი.

ბანოვის 1809 წლის გეგმაზე კარგად ჩანს (ნახ.2), რომ ხარების ეკლესია მოგრძო მართკუთხაა შენობაა. აღმოსავლეთიდან მას ნახევარწრიულად შევიწროვებული აფსიდი აქვს. ეკლესია სხვა შენობებზე არ არის გადაბმული, ცალკე დგას და ყოველი მხრიდან ქუჩები უვლის.

1844 წელს ხაზინამ შენობა კერძო პირს მიჰყიდა¹⁷. მისი ფუნქცია არ შეცვლილა – თბილისის 1867 წლის გეგმაზე ის აღნიშნულია, როგორც Большой провиантский магазин (XIX საუკუნის რუსულში ეს სურსათის საწყობს ნიშნავს). 1897 წელს გეგმაზე (ნახ.3) შენობა უკვე საცხოვრებელ სახლად არის დატანილი და აღოლფ ზუბალაშვილს (ზუბალოვს) ეკუთვნის¹⁸. დღეს ეს, როგორც ითქვა, აბესაძის ქუჩის №13 სახლია.

ასეთია ისტორიული ცნობები. რას წარმოადგენს ახლა თვით შენობა? აღმოსავლეთ-დასავლეთ დერძზე წაგრძელებული მართკუთხა გეგმის სახლი ამჟამად სამსართულიანია (სურ.1). ის დღესაც სხვა შენობებისგან განცალკევებით დგას აბესაძის ქუჩისა და აბესაძის ჩიხის შეყრის ადგილას, ქუჩის სიღრმეში – ისე, რომ მის წინ მცირე მოედანი იქმნება. აღმოსავლეთი ფასადით იგი ქუჩაზე გამოდის, ჩრდილოეთით – ჩიხში, დასავლეთით და სამხრეთით – ეზოებში. სახლი ძირითადად ე. წ. რუსული აგურით არის ნაგები. ქვედა ნაწილებში ზოგან ბრტყელი – ე. წ. ქართული აგურიც ჩანს. ფასადები შეუღლესავია, მათ გაფორმებას აგურის წყობით გამოყვანილი დეკორი ქმნის.

აღმოსავლეთი და ჩრდილოეთი ფასადები დაახლოებით ერთნაირად არის გაფორმებული: პირველ და მეორე სართულებს ერთმანეთისგან კბილანებით შემკული სარტყელი ჰყოფს. მეორე სართულს ადგას უფრო რთული პროფილის მაღალი კარნიზი, რომელიც აგურით ნაწყობ მოდულიონებს ეფუძნება. მოგვიანებით დაშენებულ მესამე სართულს (მისი კედლების აგურის წყობა ქვედა სართულებთან შედარებით უფრო ღია ფერისაა) მარტივად პროფილირებული კარნიზი აბოლოებს. პირველ სართულზე ღიობების თავები აქცენტირებულია კედლის ზედაპირიდან ამოზიდული ვერტიკალურად დალაგებული აგურების წყობით. ჩრდილოეთი ფასადი სადაა, კედლები ფანჯრებს შორის აქ ე. წ. ქართული აგურითაა ნაგები და დანარჩენ წყობაზე ძველია. აღმოსავლეთ ფასადზე ფანჯრებს ღარით შუაზე გაყოფილი მსუბუქი პილასტრები აჩარჩობს. ეს ელემენტები, ისევე როგორც შეღრმავებები ფანჯრების ქვეშ, უფრო ღია ფერის აგურით არის გამოყვანილი. მეორე სართულზე ფანჯრების

17 Пл. Иоселиани, Описание..., გვ. 235.

18 იმავე კათოლიკეების ქუჩაზე ზუბალაშვილებს ეკუთვნოდა ასევე შენობა, რომლის ქვედა სართული საწყობებს ეკავა, ხოლო ზედა – კათოლიკურ სკოლას. ახლა ამ შენობაში მკვდის უბნის თეატრია (დღევანდელი აბესაძის ქ. №10).

ზედა ნაწილები ფლანკირებულია წაკვეთილი პილასტრებით, რომელთა შორისაც ჩასმულია აგურის წყობაში გამოყვანილი საჭექი ქვის იმიტაცია. ფასადების კიდეებზე (პირველ სართულზე – ასევე შესასვლელი კარის აქეთ-იქითაც) ამოყვანილია დეკორატიულად დამუშავებული პილასტრები.

სახლის დასავლეთი ფასადი, რომელიც აბესაძის ჩიხის №4 სახლის ეზოში გადის, მთლიანად აგურისაა, მაგრამ მის ქვედა არეში, შუაში შემოინახა რამდენიმე მოყვითალო-ქვიშისფერი ქვით გამოყვანილი ტიმპანის თაღი და კარის ჩარჩოს ზედა ნაწილი. მის აქეთ-იქით კედელი ცემენტის ხსნარით არის შეღესილი.

ჩრდილოეთ ფასადს დაკარგული აქვს თავდაპირველი სახე. ადრე ის ხის აივნებით იხსნებოდა ეზოსკენ. დღეს მხოლოდ ზედა სართულის ერთ მონაკვეთშია დატოვებული აივანი, სხვაგან კი ნაწილობრივ ამოშენებულია და ნაწილობრივ შუშაბანდად გადაკეთებული. ზოგან შერჩენილია მოხარატებული მოაჯირი. ფასადის მარცხენა ნაწილზე 1990-იან წლებში მიადგეს ბლოკით ნაგები ორსართულიანი მინაშენი. მარჯვენა ნაწილში მეორე სართულზე მეზობელი სახლისკენ ხის პატარა ხილია გადადებული.

შენობაზე დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ მან რამდენიმე აღდგენა-გადაკეთება განიცადა. მისი ძირფესვიანი რეკონსტრუქცია მოხდა 1870-80-იან წლებში, როცა ყოფილი საწყობი ორსართულიან საცხოვრებელ სახლად გადაკეთდა. საბოლოო სახე პირველმა და მეორე სართულებმა 1900-იან წლებში მიიღო. მესამე სართული დაშენდა საბჭოთა პერიოდში. მიუხედავად ამდენი ცვლილებისა, სახლი კვლავაც ინარჩუნებს არქიტექტურულ ნიშნებს, რომლებიც 1747-1749 წლებში აგებული ეკლესიასთან მის კავშირს ამჟღავნებს. პირველ რიგში, აღსანიშნავია მისი ზოგადი ფორმა – ეს, როგორც ითქვა, დასავლეთ-აღმოსავლეთ ღერძზე წაგრძელებული ოთხკუთხა შენობაა. მისი გეგმის გარე კონტური თითქმის ემთხვევა ეკლესიისას. მეტიც, როგორც 1897 წლის გეგმა გვიჩვენებს, იმხანად აღმოსავლეთ ფასადზე ჯერ კიდევ შემორჩენილი იყო ნახევარწრიულად შევრილი აფსიდის (1900-იანი წლების რეკონსტრუქციის შემდეგ ის სწორმა კედელმა შეცვალა), რომელიც 1809 წელს ბანოემა აღნიშნა თავის გეგმაზე. მთავარი კი ისაა, რომ სახლის დასავლეთ კედელში, გვიანდელ აგურის წყობაში, თავის ადგილზე გადარჩა ეკლესიის შესასვლელის გაფორმების ფრაგმენტები (სურ.2). მათი მეშვეობით დეკორის ზოგადი სქემა იოლად შეიძლება აღვადგინოთ: კარის ღიობს აჩარჩოებდა სამი ლილვისგან გამოყვანილი მართკუთხა საპირე, რომლისგანაც შემოინახა ზედა კუთხეების ქვები. ამ ჩარჩოს ზემოთ იყო ტიმპანი, რომლის თაღსაც ასეთივე სამი ლილვი შემოწერდა. ისინი ქუსლებით პატარა გლუვ მართკუთხა ფილებს ეფუძნებოდა. შემორჩა ორივე ფილა და თაღის დიდი ნაწილი (შუაში აკლია დაახლოებით 1/3).

შესრულების ტექნიკური ხარისხი მაღალი არ არის, მაგრამ თავისთავად საგულისხმოა, რომ კარი ქვაზე კვეთილი დეკორით არის შემკული. გვიანი შუა საუკუნეების თბილისში ეკლესიების აშენებისას თუ აღდგენისას ქართველებიც და სომხებიც უფრო ხშირად აგურს ხმარობდნენ (გამონაკლისია სიონი და ნაწილობრივ ბეთლემი). თლილი ქვის ხმარება XVIII საუკუნის შუახანებში მეტისმეტი ფუფუნება ჩანს, თუ გავიხსენებთ, რომ თვით მეფე ერეკლემაც კი მეტეხის ეკლესია 1748-1753 წლებში აგურით აღადგინა. როგორც ჩანს, ტყუილად არ წუხდნენ რომში – ნიკოლა და



ჯირჯენტი ეკლესიის მშენებლობისას ხარჯებს მართლაც არ მორიდებია. თუმცა ისიც სათქმელია, რომ ეკლესია მთლიანად ქვისა არ ყოფილა, კედლების ნაწილი აგურით იყო ამოყვანილი. აგურის წყობა ახლანდელი მშენობის ჩრდილოეთი და დასავლეთი ფასადების ქვედა არეში დიდწილად თავდაპირველია, XVIII საუკუნისა.

დასავლეთი შესავლელის გაფორმება არავითარ კავშირს არ ამჟღავნებს XVIII საუკუნის ევროპულ არქიტექტურასთან. შეგვიძლია დანამდვილებით ვთქვათ, რომ ეკლესიის ასაშენებლად კაპუცინებს ოსტატები შორიდან არ მოუწვევიათ – ის ადგილობრივ მშენებლებს ააგებინეს. ამას არ ეწინააღმდეგება საკურთხევლის გარე გადაწყვეტაც. ნახევრადწრიულად შევრილი აფსიდი თუმცა კი იშვიათია XVIII საუკუნის თბილისის საეკლესიო მშენებლობაში, მაგრამ აქა-იქ მაინც გვხვდება – მაგალითად, მოღნისის ეკლესიაში (აქ სამი შევრილი აფსიდია), რომელიც 1750-იან წლებშია აგებული, ანუ თითქმის ჩვენი ეკლესიის თანადროულია¹⁹. მ. ასრატიანი ფიქრობს, რომ მოღნისის სომხურ ეკლესიაში შევრილი აფსიდების გაკეთება ქართული არქიტექტურის გავლენის შედეგია და შესაძლო პროტოტიპებსაც ასახელებს²⁰. ყველაზე რეალური მათ შორის თბილისის მეტეხის ეკლესიაა, რომელმაც სწორედ 1750 წლის ახლო ხანებში ახალი სიცოცხლე დაიწყო. შეიძლება მეტისმეტად თამამი ვარაუდი იყოს, მაგრამ მე მგონია, რომ კაპუცინთა ეკლესიაც და მოღნისიც იმავე მშენებელთა არტელმა (საფიქრებელია შერეულმა ქართულ-სომხურმა) ააგო, რომელმაც ადაღინა მეტეხი. ერთი არტელის ღამის ერთდროულად მუშაობა სამი სხვადასხვა კონფესიის ეკლესიაზე თავისთავად საკვირველი, მაგრამ XVIII საუკუნის თბილისში სავსებით დასაშვები ამბავია.

პლ. იოსელიანის ცნობით, ხარების ეკლესიაში დასაფლავებულნი იყვნენ პრინცი ფონ ანჰალტ-ცერბსტი, რომელიც 1803 წელს მოკლეს ზაქათალაში და კიდევ ვიღაც გერმანელი პრინცი, რომელიც რუსებთან ერთად ერეკლე II-ს მხარეს იბრძოდა ლეკების წინააღმდეგ²¹. ძნელია ითქვას, რატომ კრძალავდნენ გერმანელებს მაინცდამაინც ამ ეკლესიაში. ალბათ, იქნებოდა სხვა საფლავებიც. რა ბედი ეწია მათ ეკლესიის საწყობად გადაკეთების შემდეგ, უცნობია. ამჟამად მდგარი საცხოვრებელი სახლის სამეხრეთ-აღმოსავლეთ კუთხეში ძირს ვერტიკალურად ჩადგმულია საფლავის ქვა (118 × 45 სმ ზომისა, სისქე 17 სმ). ქვის შუაში მართკუთხა ჩადრმავებაა (32 × 31 სმ, სიღრმე 7 სმ), რომელშიც ჩვეულებრივ იდგმებოდა ხოლმე მარმარილოს ფილა წარწერით ან საგვარეულო ღერბით. ეს ჩანართი დაკარგულია და, ამდენად, ქვის იდენტიფიკაციის არავითარი საშუალება არ არის.

19 М. Асратян, Памятники средневековой армянской архитектуры в Тбилиси. Второй международный симпозиум по армянскому искусству, сборник докладов, т. II, Ереван, 1978, გვ. 396-397, ტაბ. 130-4.

20 იქვე, გვ. 397.

21 Пл. Иоселиани..., გვ. 235.

David Khoshtaria
Annunciation Church in Tbilisi

In 1663-70s, Catholic church of the Capuchin brethren was built in Tbilisi, on the place of present residential house 13, Gia Abesadze (earlier, Catholics, later, 1 May) street. Here was their residence, where the European travellers visiting Tbilisi would stay (e.g. J. Shardin, in 1672-73). Despite the support of the royal family, Capuchins residence was destroyed in 1717-19 and 1742, due to which Pater Nicola di Girgenti had built a new, larger church in 1747-49. The latter was taken away from the Capuchins and handed over to the Georgian Orthodox in 1755, by Teimuraz II, King of Kartli; this was justified by the fact that Anton, Catholicos of Kartli had embraced Roman Catholicism. Catholics never managed to regain the church and in 1763, bought a house, which was adapted as a chapel – in 1805-07, on this place, the church of the Dormition was built, which (in the form designed by the priest Dimitri Tumanishvili in 1884) has come to our days (during the Soviet period it was abolished, in 1998-99, it was restored and had regained its initial function). Old church, handed over to the Orthodox and consecrated to the Annunciation by them, seems like to have been damaged by the earthquake in 1778; in early 19th c., Russian authorities had removed its dome and transformed it into a corn warehouse; this is evidenced by David the Rector (1813) and David Inanishvili (1816) and confirmed by Platon Ioseliani (1866).

As indicated on the map by Banov (1809), this was an elongated structure with the projecting apse. In 1844, it (still a corn warehouse) was bought by a private person and only in late 19th c., above mentioned residential house (owned by Al. Zubalashvili at that time) was built.

As ascertained by the study, the present building is a result of a series of transformations (in 1870-80s, when it was turned into a two-storied building; in 1900s, when it has acquired its present exterior design; in the Soviet time, when the second floor was added), undertaken in the old house. Present building has preserved parts of the 17th c. church masonry (north and west facades) and fragments of the hewn stone moulded framing of the west wall door (it seems most likely to have been a rectangular frame with the tympanum), which testify to the considerable scale of the building activity. The church was undoubtedly constructed by local builders, maybe even by the same craftsmen, who had restored Metekhi church (if its projecting apse can be considered a model for the Annunciation church) and had built Mognisi Armenian church.



სურ.1. თბილისი. აბესაძის ქ. №13 (ყოფილი ხარების ეკლესია). ხედი ჩრდილო-აღმოსავლეთიდან.



სურ.2. თბილისი. აბესაძის ქ. №13. ხარების ეკლესიის დასავლეთი კარის მორთულობის ფრაგმენტები.



ნახ.1. თბილისი. კაპუცინთა მისიონი ჟან შარდენის 1672 წლის ნახატზე (აღნიშნულია ასო M-ით).



ნახ.2. თბილისი. ხარების ეკლესია ბანოვის 1809 წლის გეგმაზე.



ქართული ბეჭდური წიგნის მხატვრული გაფორმების თავისებურებანი (XVII–XIX სს.)

მიმდინარე 2009 წელს, პირველი ქართული ნაბეჭდი წიგნის გამოცემიდან 380 წელი, ხოლო თბილისში პირველი ქართული სტამბის დაარსებიდან 300 წელი შესრულდა.

როგორც ცნობილია, 1629 წელს რომში, „პროპაგანდა ფიდეს“ სტამბაში მხედრული შრიფტით დაიბეჭდა ორი წიგნი – „ქართული იტალიური ლექსიკონი“ და „ქართული ანბანი ლოცვებითურთ“¹ (სურ. 1). წიგნები ქართლ-კახეთის მეფის თეიმურაზ I დროს დასავლეთ ევროპაში წარგზავნილი ელჩის ნიკიფორე ირბახის² უშუალო მონაწილეობით შეიქმნა და იტალიელი მესტამბე სტეფანე პაოლინის და ასოთხამომსხმელი ჯამბატისტა სოტილეს დახმარებით გამოიცა.

1643 წელს ამავე სტამბაში დაიბეჭდა ფრანჩესკო-მარია მაჯოს „ქართული გრამატიკა“³. თერთმეტი წლის შემდეგ კი, ასევე რომში, გამოდის „ქრისტიანობის მოკლე დოქტრინა“⁴ ამ წიგნთა გამოცემის ძირითადი მიზანი კათოლიციზმის გასავრცელებლად საქართველოში წარმოგზავნილი იტალიელი მისიონერების დახმარება იყო. როგორც აღვნიშნეთ, წიგნები მხედრული შრიფტითაა ნაბეჭდი და ვინაიდან ასოთა მოხაზულობის ნიმუშად თეიმურაზის ხელნაწერი იქნა აღებული, დასაბეჭდად შემუშავებული ასოების მოხაზულობა მიაგავს კიდევ ხელნაწერს. მცირე დეკორატიული ელემენტები კი რომლითაც ეს წიგნებია შემკული იმ პერიოდში გამოცემული ევროპული წიგნის დეკორის ანალოგიურია.

ქართული ბეჭდური წიგნის შემდგომი ნიმუშები რუსეთში იქმნება და მეფე არჩილის (1647-1713) სახელს უკავშირდება, რომელსაც ქვეყნის მიიმე ისტორიულ-პოლიტიკური მდგომარეობის გამო მოუწია სამშობლოდან შორს გადახვეწა. არჩილის წვლილი განსაკუთრებულია „მოსკოვში ყოფნის დროს, იგი უკავშირდება დასავლეთ ევროპიდან მოსულ განათლებულ უცხოელებს. ერთ-ერთი მათგანის მეშვეობით აკეთებინებს ქართულ შრიფტს ამსტერდამში და 1705 წელს მოსკოვის სინოდის სტამბასთან მოწყობილს ქართულ წიგნთსაბეჭდავში ბეჭდავს „დავითნს“⁵ (სურ. 2). წიგნი დაბეჭდილია ხუცური შრიფტით, აქვს ორი თავფურცელი – რუსული და ქართული. ფურცლები შემოვლებულია ვიწრო, უწყვეტი არშიით, რომელიც მიღებულია მცენარეული

1 „პროპაგანდა ფიდეს“ კონგრეგაციის მიერ 1628 წლის 20 ივნისს მიღებული იყო გადაწყვეტილება ქართული შრიფტის ჩამოსხმის შესახებ. ა. ჩიქობავა, ჯ. ვათეიშვილი, პირველი ქართული ნაბეჭდი გამოცემები, თბ., 1983, გვ. 242-243.

2 ცნობილი ქართველი სასულიერო მოღვაწე ნიკოლოზ (ნიკიფორე) ირუბაქიძე-ჩოლოყაშვილი

3 „ქართული გრამატიკა“ მეორედ გამოიცა 1670 წელს.

4 Л.И. Владимиров, Всеобщая история книги, М., 1988, გვ.305.

5 ქართული წიგნი, ბიბლიოგრაფია, ტ. I, თბ., 1941, გვ. VIII.

მოტივის საფუძვლით შედგენილი დეკორის ერთი ნიმუშის განვრცობით თავსართს ფურცლის სამი მეოთხედი უჭირავს და დეკორატიულ ჩარჩოში განთავსებულ მაცხოვრის ფიგურას გამოსახავს. ბოლოსართი ქვედა ნაწილში თანდათანობითი შევიწროებით (სამკუთხედის წვეროს მსგავსად) ჩამოშვებული ტექსტის დასასრულის გაგრძელებად აღიქმება, თითქმის ნახევარ ფურცელს იკავებს და საყვავილე ქოთანში ჩაწყობილ ყვავილების თაიგულს გამოსახავს. ტექსტის დასრულებისას შრიფტის ამგვარი განლაგება და მსგავსი დეკორატიული მოტივები რუსეთისა და ევროპის ქვეყნების სტამბებში ნაბეჭდ სხვადასხვა გამოცემებშია გამოყენებული. ამ პერიოდში გამოცემული ქართული წიგნების მორთულობის ელემენტებში რაიმე ეროვნული ნიშნები არ იკვეთება.

მოსკოვში დაბეჭდილი წიგნების პარალელურად, 1709 წელს, თბილისში გამოიცემა პირველი ნაბეჭდი⁶ „სახარება“.

1709 წელს გამოსული სახარების ერთ-ერთი ნიმუში ხელნაწერთა ინსტიტუტის საცავში (Q 912) ინახება. წიგნის ფურცლები შემკულია თავსართებით, საზედაო ასოებით, რომლებიც მოჩარჩოებულია ორნამენტით. ტექსტის შრიფტიც, სათაურებიც, ორნამენტიც შავი ფერითაა ნაბეჭდი. ილდუსტრაციების თანმხლები ტექსტები, საზედაო ასოები, სათაურები ასომთავრულითაა შესრულებული, უშუალოდ ტექსტი კი ხუცურია.

წიგნი შემოსილია მოოქროვილი ვერცხლის ყდით⁷. მართალია ამ

6 თბილისის სტამბა მეფე ვახტანგ VI მიერ რუმინეთიდან მოწვეული ოსტატის მიხედვით უნგრულახელის დეაწლით განხორციელდა. ვახტანგს სტამბის დაარსებაში რუმინეთში, ვლახეთში მოღვაწე ანთიმოზ ივერიელმა გაუწია დახმარება და სტამბის გასამართად ყველაზე უფრო დახელოვნებული, თავისი ერთგული მოწაფე, იპოლიაკონი მიხაილ იშტვანოვიჩი გამოგზავნა.

პ. დელევეა, „ვახტანგ.. მოიხვნა სტამბა ვლახეთით. აღმანახი „მწიგნობარი'02“, თბ., 2002, გვ. 185-220.

7 როგორც თავის საკანდიდატო დისერტაციაში მკვლევარი მ. კარანაძე მიიჩნევს, პირველნაბეჭდი წიგნები უმეტესწილად აკინძული და ტყავის ყდით შემოსილი იყო და ისინი ამ სახით გამოდიოდა სტამბიდან. განიხილავს რა ყდით შემოსვის ევროპულ და რუსულ ტრადიციას, იგი აღნიშნავს: „საერთოდ, XVIII ს. რუსული ყდების მსგავსება ამავე პერიოდის წიგნის ყდებთან, ვფიქრობთ, განაპირობა ევროპულმა რენესანსმა ... არც ის უნდა გამოგვჩრჩეს მხედველობიდან, რომ სტამბა ევროპიდან და კერძოდ, რუმინეთიდან შემოდის ჩვენში XVIII ს. ქართული ხელნაწერებისა და ძველნაბეჭდი წიგნების არსებობა იმდენად ემთხვევა დროში ერთმანეთს, რომ ძნელია გამოიჯნოთ, თუ რა სიახლე შემოიტანა დაბეჭდილმა წიგნმა (ე.წ. სტამბამ) ქართული ყდის განვითარების მხრივ. ერთი კი ცხადია, რომ XVIII ს., რუსული ყდის მსგავსად (აქაც სტამბა ევროპიდანაა შემოტანილი), ქართული წიგნის გარეგნული მხარეც გამოხატულად იცვლება. მხედველობაში გვაქვს ხის დაფების მოყვანილობა და ყდის ზედაპირის მხატვრულად გაფორმება სხვადასხვა სახის ტვიფარით“. საუბრობს რა ძვირფასი ყდების შესახებ მ. კარანაძე აღნიშნავს: „წიგნის ოქროთი შეკაზმვა დამოკიდებული უნდა ყოფილიყო წიგნის მფლობელის შეძლებაზე და ძველნაბეჭდი წიგნები, რომლებზეც გამოყენებულია ოქროს ვარაყი, ძირითადად ბატონიშვილების ან ამა თუ იმ ეკლესიის საკუთრებას წარმოადგენდნენ და ისიც შეწირულობის სახით მიღებულს რომელიმე შეძლებული პირისაგან“.

ავტორი ასევე წერს: „ევროპის სტამბებში ყველა ძველნაბეჭდ წიგნს ყდა არ უკეთდებოდა, რადაც ნაწილი უყდოდ იყიდებოდა. საყურადღებოა ის ფაქტიც, რომ ევროპის სტამბებში ყდებს ისევე ხელნაწერის მშოსველები აკეთებდნენ. ვფიქრობთ, იგივე ტრადიცია უნდა ყოფილიყო თბილისის პირველ სტამბებშიც“. იხ. სადისერტაციო ნაშრომი – მ. კარანაძე, ქართული მწიგნობრობის ისტორიიდან (ხელნაწერი წიგნის ყდა - კოდიკოლოგიური კვლევის ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი), თბ., 1994, გვ. 171, 147, 153.

კონკრეტული წიგნის ყდა მოგვიანებით შესრულდა (1873 წ.) და კერძო დაკვეთით განხორციელდა, მაგრამ მისი გაფორმების თავისებურება შეიცავს ამ პერიოდის წიგნის ყდების შემკობის კომპოზიციის პრინციპებს, ამიტომ შევეცდებით უფრო დაწვრილებით წარმოვადგინოთ „სახარების“ ეს ნიმუში.

წიგნის ჭედური ყდის კომპოზიციას გარშემო შემოუყვება მსხვილი ორნამენტული ჩარჩო, რელიეფურად ამოჭედილი მცენარეული მოტივებით. ჩარჩოს შიდა კუთხეები დეკორით ივსება და კიდებზე ყვავილის ფოთლის მომრგვალებული ბოლოების ფორმას იღებს, რომელსაც მომსახვრელი კონტურის გასწვრივ, შიდა მხარეს, ოქროს გულებით მოსილი წვრილი ცისფერი თვლები მიუყვება. ამგვარი დეკორით შემკულ კუთხის არეებში ანგელოზთა რელიეფური ფიგურებია ჩასმული. ოთხივე ანგელოზის მოძრაობა მიმართულია ცენტრისკენ, ცენტრში კი მომწვანო ფერის მოზრდილი ზომის თვლებით მოჭედილი ჯვარია მოთავსებული. ყდის უკანა მხარეს ჩარჩოთა კომპოზიცია იგივეა, მხოლოდ ცენტრში, ოთხკუთხა არეზე ქრისტეს ფიგურაა ამოჭედილი. გარეთა ჩარჩოს ქვედა ნაწილში მხედრული შრიფტით წარწერაა: „მ თაურინა. ეკატერინა ჩ ყ ო გ წელსა“⁸. ყდის კომპოზიციაზე დეკორატიული ელემენტების ამგვარი განაწილება (აქცენტირება ცენტრზე და მოვლელულ ჩარჩოზე კუთხეების დატვირთვა) ზოგადად დამახასიათებელია, როგორც ევროპული, ასევე რუსული და ქართული წიგნის (როგორც ხელნაწერი, ასევე ბეჭდური) ყდების უმეტესობისთვის, ცვლილებები გარკვეულ ნდუნანებში და დეკორის ელემენტების შემადგენლობის სხვადასხვაგვარობაშია. XVII-XIX საკუნეების ქართული ხელნაწერი და ბეჭდური წიგნების ყდებზე ძირითადად მცენარეული მოტივებია გამოყენებული (მცირე ზომის ყვავილის გვირგვინები, ფოთლებისა და ყლორტების ფაქიზი ხვეულები, ცენტრში ჯვრის, ვარდულის ან ზოგჯერ სუპერექსლიბრისის კომპოზიციებია ჩასმული, ჩარჩოდ მოვლელულია ფართოდ გაწედილი ნალის მსგავსი მოხაზულობის დეკორისგან შემდგარი უწყვეტი ლენტი ან ორ-ფოთოლა პაწია ყვავილებისგან შედგენილი გაბმული ზოლები და სხვა, კუთხეებში დეკორატიული ელემენტები მეტადაა აქცენტირებული⁹).

1710 წელს თბილისის ვახტანგისეულ სტამბაში იბეჭდება აგრეთვე „ჟამნი“, „კონდაკი“ და „ლოცვანი“; 1711 წელს გერმანეს „სწავლა თუ ვითარ

8 წიგნის ფორზაცის გადაშლისას, მარჯვენა ფურცელზე არის მინაწერები, მათ შორის ასეთ-იც: „ეს წმიდა სახარება მოვაჭედინეთ და შევამკეთ თვლებით. მე და ძემან ჩემმან კნიაზმა მეგრელიისამ ნიკოლოზმან; და დავასვენეთ ჩვენს საზაფხულო სასახლეს ეკლესიასა შინა გორდს. 1872 წელს 9 მაისს. მთავრინა ეკატერინა“ (ხელმოწერილია ავტოგრაფით).

9 იხ. ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდში: რუსუდანიანი, XVII ს. (S 3698) – წინა ყდაზე ცენტრში დატვიფრული ქართველი კალიგრაფის ნიკოლოზ ჩაჩიკაშვილის (XVIII ს-ის ბოლო XIX ს-ის დასაწყისი) სუპერექსლიბრისი. როგორც ჩანს ამ ყდით წიგნი მოგვიანებით შეიმოსა; ზუსტად ასეთივე ყდა აქვს ნიკოლოზ ჩაჩიკაშვილის გადაწერილ სხვა წიგნებსაც: კრებული, XIX ს. (H 341), წიგნი ისტორია, 1793 (A 1168); კრებული, 1774-1779 წწ. (H 860); მსგავსი კომპოზიციური განაწილებით შესრულებული ყდები აქვს ასევე წიგნებს: ჟამნი, 1763 (S 4549); ნიკოლოზ ორბელიანი, ქორონიკონი, 1790 (H 90); ლოცვანი, 1781 (H 2270); ჟამის წირვა ანუ კონდაკი და კურთხევანი, XVIII ს. (A 107); ჟამ-გულანი, XVII-XVIII სს. (H 938); კურთხევანი, 1760 (A 465); და სხვ.

მართებს მოძღვარსა სწავლება მოწაფისა“. მიხეილ უნგროველესელის რუმინეთში გაბრუნების შემდეგ თბილისის სტამბას სიონის დეკანოზის შვილი გაბრიელი და შემდეგ ხელმწიფის კარის დეკანოზის შვილი მიქაელი უძღვებიან. სწორედ ეს უკანასკნელია მოხსენიებული ვახტანგისეული „ვეფხისტყაოსანის“ წინასიტყვაობის ტექსტში¹⁰. თბილისის სტამბაში ნაბეჭდი წიგნების ხარისხი იმ დროისათვის მეტად მაღალი იყო. როგორც ქართული წიგნის ბიბლიოგრაფიის წინასიტყვაობაში ვკითხულობთ: „ვახტანგის სტამბის წიგნების შრიფტი და მთელი მხატვრულ-ტექნიკური გაფორმება იმდენად მაღალ დონეზე სდგას, რომ მიუწვდომელ იდეალად ხდება XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში, როგორც საქართველოში, აგრეთვე რუსეთში მოწყობილი ქართული სტამბებისათვის“¹¹. ამ წიგნთა უმრავლესობა არაფრით ჩამოუვარდება ევროპაში დაბეჭდილ წიგნებს, ამგვარი წარმატების ერთ-ერთი მიზეზად მკვლევარები ქართული ხელნაწერი წიგნის შედგენა-გაფორმების ხანგრძლივ გამოცდილებას მიიჩნევენ¹². ამავე დროს რუსეთში – 1736-1744 წლებში, გამოდის ქართული ნაბეჭდი წიგნები, რომლებსაც განასხვავებენ ვახტანგის სტამბის (1709-1722) წიგნებისაგან „როგორც გარეგნული გაფორმებით, აგრეთვე ზოგიერთი შინაგანი თვისებითაც. ვახტანგის სტამბის წიგნები უმეტეს შემთხვევაში მდიდრულად გაფორმებული არიან. მართალია, მათი შემკულობანი თითქმის მთლიანად დასავლეთ ევროპის სტამბის წიგნებიდან გადმოღებული ჩანს, მაგრამ ამ შემკულობათა ორნამენტების დალაგებასა და კომბინაციაში, განსაკუთრებით სამეფო ღერბებისა და ვახტანგის პორტრეტების გაფორმებაში, ორიგინალური ქართული შემოქმედება ჩანს. მდიდარია ვახტანგის სტამბა აგრეთვე შრიფტის ნაირობითაც.

მოსკოვის სტამბის წიგნებში აღარ ათავსებენ სტამბის დიდ მოღვაწეთა პორტრეტებს. ამ წიგნების შემკულობანი მთლიანად რუსული სტამბის გამოცემებიდან ნასესხები არიან. წარწერებიც კი შემკულობაზე – ბევრგან სლავიანური არის დატოვებული.

ორიგინალობა შერჩენილი აქვს მხოლოდ ბაგრატიონთა ღერბის გაფორმებას.

როგორც ცნობილია, ვახტანგის სტამბის წიგნების დიდი ნაწილი მხედრული შრიფტით არის დაბეჭდილი. მოსკოვის სტამბა მხოლოდ ნუსხურ შრიფტს ხმარობს“¹³.

მნიშვნელოვანია, რომ ისევე როგორც ევროპასა და რუსეთში, საქართველოშიც სასულიერო წიგნების პარალელურად იწერება, ითარგმნება და გამოიცემა სასწავლო სახელმძღვანელოები, ისტორიული და საერო ხასიათის ნაწარმოებები¹⁴. გამოცემათა შორის უმნიშვნელოვანესია

10 ნ. მახათაძე, ქართველთა ბეჭდურ-საგამომცემლო საქმიანობა XVII-XVIII საუკუნეებსა და XIX საუკუნის დასაწყისში. აღმანახი „მწიგნობარი“06“, თბ., 2006, გვ. 114).

11 ქართული წიგნი, ბიბლიოგრაფია, ტ. I, თბ., 1941. გვ. IX.

12 ა. სურგულაძე, ქართული კულტურის ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1989, გვ. 289.

13 ქართული წიგნი. ბიბლიოგრაფია, ტ. I, თბ. 1941; გვ. X.

14 ბატონიშვილი ბაქარის დავალებით ქართველთათვის ითარგმნა: რუსული ენის სახელმძღვანელო „ვაკაფა“; სვიმონ მაცაბერიძის მიერ ფლორიონოვის „ეკონომოკა“; ალექსი მიხეილის ძის კანონები. ვახუშტი ბატონიშვილი ქმნის სამეცნიერო-ლიტერატურულ შრომებს, 1743 წელს



ვახტანგის სტამბაში 1712 წელს დაბეჭდილი „ვეფხისტყაოსანი“¹⁵ წიგნის შესახებ ა. შანიძე წერს: „პირველი გამოცემა ვეფხისტყაოსნისა გარეგნულად მშვენიერად გაფორმებული წიგნია: სოლიდური ფორმატი, ლამაზი შრიფტი, კარგი ქაღალდი, სურათები და ორნამენტები, ორ ფერად ნაბეჭდი ტექსტი, შაირის სტრიქონების გათავება ორორი ასოს ბოლოსაკენ გატანის საშუალებით, „და“ ნაწილაკის დასმა შაირის მეოთხე ტაეპის წინ, ორი წერტილი ტაეპის შუაზე და სამი წერტილი ბოლოში და სხვა, ყველაფერი ეს საუკეთესო ხელნაწერების ტრადიციას გადმოსცემს“¹⁵ (სურ. 3).

თბილისის სტამბის საქმიანობის შეჩერების შემდეგ (1723-1748 წწ.), 1724 წელს რუსეთს თავშეფარებული ვახტანგ VI და მისი თანმხლები წარჩინებულნი პეტერბურგისა და მოსკოვის სტამბებში მეტ-ნაკლები ინტენსიურობით აგრძელებენ ქართული წიგნების ბეჭდვას. XVIII საუკუნის მეორე ნახევარში ერეკლე II-ის მიერ, კათოლიკოს ანტონი I-ის დახმარებით თბილისში აღდგენილ სტამბაში (1749წ.) და რუსეთშიც (მოსკოვში, სანკტ-პეტერბურგში, მოზდოკში) გრძელდება ბეჭდვა. საყურადღებოა, რომ ამ პერიოდში თბილისშივე ხერხდება შრიფტის ჩამოსხმა და მხატვრულობის თვალსაზრისითაც რამდენიმე გამორჩეული წიგნი იბეჭდება („მარხვანი“, 1793.; „კუროთხევანი“, 1794.).

„წიგნის ტექნიკურ მხარესთან ერთად ამ ხანებში მისი მხატვრული მხარეც ვითარდება. თბილისის სტამბის წიგნი მე-18 ს. 90-იან წლებში თავს აღწევს წაბაძულობის სტადიას და ორიგინალურ მხატვრულ ამოცანებს ისახავს.

განსაკუთრებით ნათლად ჩანს ეს ფაქტი 1793 წ. დაბეჭდილი მარხვანის ორნამენტების და სხვა შემკულობათა მხატვრულ კომპოზიციებში. ეს წიგნი არაჩვეულებრივად მდიდარია ნაირნაირი შემკულობით. მისი შრიფტი, ორნამენტები, თავკაზმულობანი და ბოლოკაზმულობანი უეჭველი თავისებურებების ნიშანს ატარებს“¹⁶.

1793 წელს გამოცემული „მარხვანის“ მხატვრული ელემენტები მართლაც განსხვავებული და განსაკუთრებულია. იგავის – „ფარისეველი და მეზვრე“ თავსართს სამი მხრიდან მოსაზღვრავს ორ ზოლად მოვლებული, უწყვეტი მცენარეული დეკორი, ილდუსტრირებული კომპოზიციის ოთხკუთხა არე მის შიგნით ექცევა და ჩარჩოდან დაცილებით, გარშემო ხალვათი ფონით გამოიკვეთება. ნახატზე გამოსახული ფიგურების ჩაცმულობაში შეიცნობა აღმოსავლური სამოსის (ჩოხის) ელემენტები. ფიგურებიც თავისებური იერისაა – მამაკაცთა წვერ-ულვაშით შემოსილი სახეები ქართულ ტიპსაა მიმსგავსებული. განსაკუთრებული მხატვრული ღირებულებისაა კომპოზიციის საფუძვლად შემქმნელი მსხვილი ჩარჩო, სასათაურო წარწერით. ნუსხური შრიფტის მრგვლოვანი, დახვეწილი ფორმები ორგანულადაა

იბეჭდება მის მიერ შედგენილი რუკა და სხვა. ნ. მახათაძე, ქართველთა ბეჭდურ-საგამომცემლო საქმიანობა XVII-XVIII საუკუნეებში და XIX საუკუნის დასაწყისში. აღმანახი „მწიგნობარი“⁰⁶, თბ., 2006, გვ. 116-117.

15 შოთა რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი. ვახტანგისეული გამოცემა აღდგენილი ა. შანიძის მიერ. თბ., 1975, გვ. 344.

16 ქართული წიგნი . . . გვ. XII.

ჩართული მცენარეული დეკორის ხვეულებში (სურ. 5).

როგორც ჩანს, ამ დროიდან უკვე ძალას იკრებდა ბეჭდური წიგნის დეკორში ეროვნული ელემენტების შეტანის მცდელობა, მაგრამ სულ მალე კვლავ გაჩნდა შემაფერხებელი გარემოება.

1795 წელს ალამაჰმად-ხანის შემოსევის გამო თბილისის სტამბამ მეორედ შეწყვიტა არსებობა. XVIII საუკუნის ბოლოდან და XIX საუკუნის პირველ ნახევარში აქტიურდება ბეჭდვა პეტერბურგის¹⁷, მოსკოვის და მოზდოკის სტამბებში. ამავე დროს რომში იბეჭდება „საქრისტიანო მოძღვრების“ მეორე გამოცემა. საქართველოში კი 1800-1817 წლებში ბეჭდვის საქმეს იმერეთის მეფე სოლომონ II აგრძელებს. მაგრამ XIX საუკუნის პირველ ნახევარში გამოცემული წიგნები ძალზე მცირერიცხოვანია. ეხება რა ამ პერიოდში გამოცემულ წიგნს, ზაქარია ჭიჭინაძე აღნიშნავს: „პ. იოსელიანმა 1842 წელს ერთი პატარა ქართული ანბანი დაბეჭდა, მთელს საქართველოში წიგნის ჭაჭანება არ იყო, დაბეჭდული წიგნები სიზმრათ ეჩვენებოდა ხოლმე ხალხსა“¹⁸.

XIX საუკუნის შუა წლებიდან და განსაკურებით კი 60-იანი წლებიდან, მდგომარეობა მკვეთრად იცვლება. ეს ცვლილება ძირითადად „სამოციანელთა“ თაობის შემოქმედებით ასპარეზზე გამოსვლასაც უკავშირდება. ამ პერიოდის გამოცემები დარგობრივადაც უფრო მრავალფეროვანი ხდება. იბეჭდება თარგმნილი და ადგილობრივი ლიტერატურული ნაწარმოებები, ისტორიული მოთხრობა-პოემები, სამეცნიერო-პოპულარული ლიტერატურა, ლექსიკონები და სხვა მრავალი. საუკუნის დასასრულამდე რამდენჯერმე გამოიცა „ვეფხისტყაოსანი“ – თბილისში (1867, 1875, 1887, 1888, 1890, 1899, 1900 წწ.)¹⁹ ქუთაისში (1883წ.), ოზურგეთში (1888, 1892წწ.), ახალ-სენაკში (1896წ.), ბათუმში (1899წ.). დიდი ყურადღება დაეთმო ყმაწვილთათვის განკუთვნილ წიგნთა ბეჭდვას, როგორც სასწავლო ასევე საკითხავ მცირე ფორმატიან წიგნებს, ნათარგმნ საბავშვო მოთხრობებსა და პოემებს.

XIX საუკუნის დასაწყისიდანვე და თითქმის მთელი საუკუნის მანძილზე ქართული კულტურის განვითარებაში ბევრ ძალზე მნიშვნელოვან მოვლენას ჰქონდა ადგილი²⁰.

17 საგულისხმია, რომ 1841 წელს პეტერბურგში იბეჭდება „ვეფხისტყაოსანი“ რუსულად, რომლის გამომცემლები იყვნენ მარი ბროსე, ზაქარია ფალავანდიშვილი და დავით ჩუბინიშვილი, ამ წიგნის შექმნაში დიდი ღვაწლი მიუძღოდა აგრეთვე თეიმურაზ ბატონიშვილს. ქართული წიგნი . . . გვ. XIV.

18 ზ. ჭიჭინაძე, პლატონ იოსელიანი (სამშობლო ქვეყნის მოღვაწეები), ტფ., 1893.

19 მ. ჩხეიძე, ელ. თაქთაქიშვილი, „ვეფხისტყაოსნის“ გამოცემათა ბიბლიოგრაფია 1712-2008. წიგნი №5, თბ., 2009.

20 ევროპელ ხუროთმოძღვართა მიერ შენდება ქართული საერო არქიტექტურის მნიშვნელოვანი ნაგებობები. იგუბა ხიდები (1870წ.); იწყება ქართული თეატრალური და მუსიკალური ცხოვრების აღმავლობა (1845წ. – პირველი რუსული დრამატული თეატრი; 1850წ. – გ. ერისთავის ქართული დრამატული თეატრი; 1859წ. – სომხური დრამის თეატრი); იხსნება სასწავლებლები (1804წ.), სასულიერო სემინარიები (1817წ.); ბოტანიკური და დასასვენებელი პარკები (1845, 1859); განახლდა სტამბა (1818წ.); გაიხსნა ობსერვატორია (1844წ.); კავკასიის მუზეუმი (1867წ.); ბიბლიოთეკები (დ. ყიფიანის ბინაზე - 1840წ.; საჯარო ბიბლიოთეკა - 1846წ.); გამოდის გაზეთები და ჟურნალები: „საქართველოს გაზეთი“, 1819-1821წწ.; „ტფილისის უწყებანი“, 1828-1832წწ.; „ივერია“, 1877-1906; „ნოვოე ობოზრენიე“, 1884წ.; „თეატრი“, 1885-1890წწ.; ჟ. „ცისკარი“, 1852წ.; ჟ. „საქართველოს მოამბე“, 1863; ჟ. „მნათობი“, 1869-1872; ჟ. „ჯეჯილი“, 1890-1920წწ.; და სხვ. თბილისს სტუმრობენ



ქართველ სამოციანელთა თაობას ქვეყნის პოლიტიკური და ეკონომიკური პრობლემების გადაჭრის ძიებასთან ერთად უმთავრეს ამოცანად ერის განათლების დონის ამაღლება წარმოადგენდა. ამ პრობლემის გადაწყვეტას ემსახურებოდა „ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება“²¹. წიგნის როლი ამ თაობის მიერ კიდევ უფრო მეტად იქნა წამოწეული. უდიდესი ყურადღება დაეთმო სასწავლო ლიტერატურის შექმნა-გავრცელებას. საბავშვო წიგნი განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას ითხოვდა, იგი ადვილად შესათვისებელი და საინტერესო უნდა გამხდარიყო ყმაწვილთათვის და ილდუსტრირების საჭიროებასაც აუცილებელს ხდიდა. სასწავლო სახელმძღვანელოების შექმნის საქმეს ფასდაუდებელი წვლილი დასდო იაკობ გოგებაშვილმა. იაკობთან ერთად ქართული საბავშვო წიგნის სრულყოფას, მის მხატვრულ გაფორმებას თვითნასწავლი მხატვარი-გრაფიკოსი გრიგოლ ტატიშვილი ჩაუდგა სათავეში. ამ ორი ადამიანის თანამშრომლობის შედეგად წარმოიშვა ისეთი სასწავლო სახელმძღვანელოები, რომელთაც დღეს-დღეობითაც კი არ დაუკარგავს მნიშვნელობა. იხსენებდა რა ამ ორი ადამიანის ღვაწლს, თედო სახოკია წერდა: „გარდა იმისა, რომ გიგა და იაკობი მეტად კარგ დამოკიდებულებაში იყვნენ ერთმანეთთან, მას შემდეგ, რაც მათ დაიწყეს მუშაობა, მათი შემოქმედებითი მეგობრობაც სამაგალითო გახდა, ისინი სულ ერთად იყვნენ და ერთთავად გოგებაშვილის წიგნის მოხატულობაზე საუბრობდნენ. მათ ნავსაყუდელს წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების მუზეუმი, წიგნის მაღაზია და კანცელარია წარმოადგენდა. მე, აკაკი, ყაზბეგი, ვაჟა, შიო მღვიმელი, მეორე შიო და ბევრი სხვა ხშირი სტუმარი ვიყავით ამ ადგილისა, გიგას თავის ნახატები სწორედ აქ მოჰქონდა. იაკობი დიდხანს გულისყურით ათვალიერებდა მათ და თუ მოიწონებდა, სულ გიგას ქებაში იყო, რადგან იცოდა, რომ ტკბილი სიტყვა მეტად ახალისებდა მის მეგობარს. შენიშვნაზე გიგას კამათი უყვარდა, მაგრამ ბოლოს მაინც იაკობის თვალსაზრისზე დგებოდა და შეცდომებს ამ მითითების მიხედვით ასწორებდა“²².

იაკობ გოგებაშვილის „დედა ენა“ წარმოადგენს წიგნის შრიფტისა და ნახატის ურთიერთშერწყმით მიღწეულ შეკრულ, მთლიან ორგანიზმს²³. ნახატი რეალისტურ სტილშია გადაწყვეტილი, მრგვლოვანი მოხაზულობის ოთხხაზოვანი შრიფტი დახვეწილი ფორმებით ხასიათდება. გრიგოლ

და გარკვეულ წლებში ცხოვრობენ კიდევ ცნობილი პიროვნებები: ა. გრიბოედოვი (1818-1828წწ.), დეკაბრისტი ვ. კიუხელბეკერი, ა. პუშკინი (1829წ.), მ. ლერმონტოვი (1837წ.), ლ. ტოლსტოი (1851წ.), ა. დეუმბა (1861წ.), პ. ჩაიკოვსკი (1886-1890წწ.), მ. გორკი (1891წ.), და სხვები. მ. მანია, ევროპელი არქიტექტორები თბილისში., თბ., 2006; თბილისი, ეკონომიკურ-გეოგრაფიული გამოკვლევა, თბ., 1989, გვ. 211, 451-454.

21 ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების წესდება დამტკიცდა 1879 წლის 31 მარტს, 15 მაისს კი შედგა პირველი სხდომა. საზოგადოებამ იარსება 1920-იანი წლების შუა ხანამდე იარსება.

ი. ურუშაძე, დიმიტრი ყიფიანი, თბ., 1989, გვ. 117-121.

22 მ. ურუშაძე, პირველი ქართველი გრაფიკოსი გრიგოლ ტატიშვილი, თბ., 1958, გვ. 50.

23 „დედა ენა“ პირველად 1876 წელს გამოვიდა და 1912 წლამდე (ი. გოგებაშვილს გარდაცვალებამდე) 27-ჯერ გამოიცა.



ტატიშვილი ილდუსტრაციებისთვის საჭირო კლიშეებს აღექსანდრე ბერიძის, აღექსანდრე მრეელიშვილის, ოსკარ შმერლინგის, ანტონ გოგიაშვილის, მოსე თოიძის მიერ შესრულებული ნახატების მიხედვით ქმნიდა. მნიშვნელოვანი და აღსანიშნავია, რომ გოგებაშვილისეული დედა ენის სასწავლო ტექსტებში ისე ორგანულადაა ჩასმული ლოცვები და მცირე ზომის სასულიერი ხასიათის ტექსტები, რომ მომავალი თაობა ძალდაუტანებლად ითვისებდა და აცნობიერებდა ქრისტიანული რელიგიის მორალს, ადრეულ ასაკშივე იგებდა ლოცვის, სიკეთის ფასს, ტყუილისა და ბოროტებისთვის განკუთვნილ სასჯელს, შრომისა და ცოდნის დაუფლების აუცილებლობას, იგებდა და ითვისებდა სამშობლოს სიყვარულის და მისთვის თავგანწირვის ისტორიულ მაგალითებს ... ყოველივე ამის შეთვისებაში კი დახმარებას ტექსტთან თანდართული ილდუსტრაციაც უწევდა.

გარდა „დედა ენისა“ გრიგოლმა გააფორმა „ბუნების კარი“, „რუსსკოე სლოვო“, ასევე რამდენიმე საბავშვო წიგნი, მათ შორის გამორჩეულია 1885 წელს გამოცემული „შაღვას თავგადასავალი“, რომელმაც გრიგოლს განსაკუთრებით გაუთქვა სახელი. წიგნი რუსული მოთხრობის მიხედვით იქნა გადმოკეთებული პ. ცახელის (თვალჭრელიძის) მიერ. პანოვის ილდუსტრაციები კი გრიგოლის მიერ იქნა გადმოტანილი. გაზეთ „სახალხო ფურცელში“ ტატიშვილის ნაღვაწი ამგვარად შეფასდა: „ქსილოგრაფია სრულიად უცნობი იყო არამც თუ ქართველთათვის, არამედ თვით კავკასიაშიც იშვიათად მოიძებნებოდა ამგვარი ხელოსნები. ეს კი უსაჭიროესი იყო მაშინ; ცინკოგრაფია ჯერ არ არსებობდა და თუ რომელიმე გამომცემელი მოინდომებდა თავისი სურათებითა და ნახატებით გაელამაზებინა, კლიშეები საზღვარგარეთ უნდა შეეკვეთა, ეს კი ძალიან ძვირი ჯდებოდა და არც მსურველის გემოვნებაზე კეთდებოდა... ქართველი საზოგადოება ნელ-ნელა დაინტერესდა ტატიშვილის შრომით, განსაკუთრებით 1885 წელს, როდესაც მან გამოსცა პირველი დასურათებული საბავშვო წიგნი „შაღვას თავგადასავალი“, რომელმაც დიდი აღტაცება გამოიწვია ქართულ საზოგადოებაში... მას მიმართავდნენ ხოლმე რუსეთის სხვადასხვა გამომცემელნი, რომელნიც მუდამ მადლობით და ქებით იხსენიებდნენ მის შრომას“²⁴. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ გრიგოლ ტატიშვილმა საფუძველი ჩაუყარა ასევე ქართული პლაკატის ხელოვნებას, მან შექმნა პირველი დასურათებული აფიშა საცირკო წარმოდგენისათვის (1863წ.). ეს ნამუშევარი მნიშვნელოვანია იმითაც, რომ აფიშის საკმაოდ დიდი ზომის (44X45) კომპოზიცია ქსილოგრაფიის რთული ტექნიკითაა განხორციელებული. ამავე დროს, გრიგოლი ყველა გაზეთისა და ჟურნალის გამოცემაში იღებდა მონაწილეობას, (1878 წლიდან – გაზეთები: „კვალი“, „დროება“, „გლეხი“, „დრო“, „თეატრი“ და სხვ. ჟურნალები: „ჯეჯილი“, „ნაკადული“, „მოამბე“, „ნობათი“, ასევე სომხური ჟურნალი „მშაკი“, „თარზი“ და სხვა), ამ გამოცემებს ამკობს სასათაურო შრიფტით, თავსართ-ბოლოსართებით და საზედაო ასო-ნიშნებით. უმნიშვნელოვანესია მისი წვლილი ქართული შრიფტის გარნიტურების შემუშავებაში, 1888 წელს გამოიცა პატარა წიგნი „კანვაზედ საკერი ანბანი“ (გამოცემა განმეორდა 1897 წელს), წიგნი განკუთვნილი იყო ქართველი მანდილოსნებისათვის

24 „სახალხო ფურცელი“, 1915, № 367.

და ქარგვაში ქართული ანბანის გამოყენების ტრადიციის შენარჩუნებას ისახავდა მიზნად. 1894 წელს იბეჭდება „ქართული ანბანი“, 1902 წელს კი „ქართული ანბანის თაიგული“.

გრიგოლ ტატიშვილის ღვაწლი განსაკუთრებულია ე.წ. ქართველიშვილისეული „ვეფხისტყაოსნის“ შექმნაში. წიგნი უნგრელი მხატვრის მიხაი ზიჩის მიერ არის დასურათებული, ხოლო მაკეტი, ანუ – ყდის, ყუის, ტიტულის, თავსართ-ბოლოსართების, საზედაო ასონიშნების კომპოზიციები, ფურცლების შემომსახდრელი დეკორი გრიგოლ ტატიშვილის მიერაა შესრულებული. ვახტანგისეული „ვეფხისტყაოსნის“ (1712წ.) შემდეგ ეს იყო ყველაზე უფრო სოლიდური ზომის გამოცემა (34X26; 359 გვ.; 26 ჩართული ილუსტრაციით გამოიცა).

1881 წელს მ. ზიჩი მოგზაურობს კავკასიაში. მას სურდა საკუთარი თვალთ ენახა ადგილები სადაც მ. ლერმონტოვმა და ა. პუშკინმა შექმნეს ის ნაწარმოებები, რომელთა დასურათებაც მხატვარს ჰქონდა განზრახული²⁵.

მ. ზიჩი ივლისის თვეში ჩამოდის საქართველოში, თბილისში ეცნობა ქართული კულტურის მოწინავე წარმომადგენლებს²⁶, ინტერესდება „ვეფხისტყაოსნით“ და აქტიურად ებმება ნაწარმოების ილუსტრირების საქმეში. „ერთ-ერთ წერილში საქართველოდან იგი წერს: „რუსთაველის“ ვეფხისტყაოსანი“ ეხლაც ერთგვარ ბიბლიას წარმოადგენს ქართველთათვის – როგორც პოლიტიკური და მორალური წყარო...“. 1882 წელს იანვარში ცოცხალი სურათები „ვეფხისტყაოსნიდან“ იდგმება უკვე თვით ზიჩის ხელმძღვანელობით. ამის შემდეგ ტფილისსა და ქუთაისში უნგრელმა სტუმარმა „ვეფხისტყაოსნიდან“ მრავალი ცოცხალი სურათი დადგა“²⁷.

წიგნის გამოცემისთვის მზადება 1881 წლიდან დაიწყო. შედგა „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის დამდგენელი კომისია, რომელსაც იონა მეუნარგია ხელმძღვანელობდა. კომისიაში შედიოდნენ გამოჩენილი ქართველი მოღვაწენი: ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი, გრიგოლ ორბელიანი, რაფიელ ერისთავი, ივანე მაჩაბელი, პეტრე უმიკაშვილი, დიმიტრი ბაქრაძე, იაკობ გოგებაშვილი და სხვანი²⁸.

„ვეფხისტყაოსანის“ ეს გამოცემა 1888 წელს დაიბეჭდა (მას შემდეგ რაც 1887 წელს მეფის რუსეთის ცენზურის მიერ წიგნის ბეჭდვის თანხმობა იქნა დაშვებული) ქართველი საზოგადო მოღვაწის გიორგი ქართველიშვილის (1827-1901) დაფინანსებით (მოიხსენიება, როგორც „ქართველიშვილისეული გამოცემა“), თბილისში, ი. მარტირონსიანცის სტამბაში²⁹.

25 მ. ქელივიძე, ვეფხისტყაოსნის დასურათების ისტორიისათვის, თბ., 1960, გვ. 60.

26 სმირნოვა საგვარეულო კოლექციის დამუშავების დროს მიკვლეული იქნა მ. ზიჩის საეოზიტო ბარათი. ამ ბარათის ფოტო ილუსტრაცია ის. წიგნში – მ. განჩილაძე, ა. სვატიკოვი, თ. ბელაშვილი, „სმირნოვების სახლი - საჩუქრად საქართველოს“, თბ., 2009, გვ. 47.

27 მ. ქელივიძე, ვეფხისტყაოსნის ... , გვ. 56.

28 იქვე, გვ. 61.

29 წიგნს ბოლოში ახლავს განმმარტებელი ტექსტი, საიდანაც ცნობილი ხდება, რომ ნაწარმოების ძირითად ნიმუშად გამოყენებულ იქნა 1646 წელს გადაწერილი ხელნაწერი, რომელიც შეჯერდა ყველა ხელნაწერს და რომ „სურათების დახატვა ამ წიგნისთვის იკისრა უსასყიდლოდ გამოჩენილმა მხატვარმა ზიჩიმ, რომელსაც ამ დავალებისათვის უსახდვრო მადლობას ვუძღვნი. ზიჩის ხელით დახატული ფოტო-ცინკოგრაფიით ვენაში ანგერერმა გადაიღო; ხოლო ფერადებიანი სურათი გაკეთებულია პეტერბურგს, ბრეზეს ქრომო-ლითოგრაფიაში.

წიგნის ხელში აღებისთანავე ადამიანს ამაღლებული განწყობა ეუფლება. ამგვარ განწყობას უპირველესად ფორმატის დიდი ზომა და ტყავის ფაქტურის მქონე, მდიდრულად ორნამენტირებული ყდა ქმნის. თავიდანვე შეიგრძნობა იმ ნაწარმოების მნიშვნელოვნება, რომელიც მკითხველს ამ წიგნიდან ელოდება. ცენტრში ოქროსფრით დაფარულ წრეში რუსთაველის პორტრეტი ჩატვიფრული, წრიდან გარეთ გრეხილი დეკორით შედგენილი ოთხმხრივად გაშლილი „ვარსკვლავისებური სხივები“ გამოდის, რომელიც შემდგომ გადადის საერთო შემომსახვერელი ჩარჩოს დეკორატიულ ქარგაში. ჩარჩოს ზევით-ქვევით ოვალური შემოწერილობით წიგნის სათაურისა და ავტორის გვარის ტექსტია განლაგებული. ხალვათად განლაგებულ ამ „შიდა კომპოზიციას“ გარშემო წვრილ ზოლად შემოვლებული ჩარჩო მოსაზღვრავს, რომლის კუთხეებიდან შიგნით შემოსული გირჩისებური დეკორის ელემენტებს უკვე გარედან შიგნით შემოაქვს „მოქმედება“, ყოველივეს კი აწესრიგებს მსხვილი ორნამენტული ჩარჩო, რომელიც კუთხეებში აქცენტირდება ოთხკუთხედებში ჩაწერილი დეკორით. ყუაც მდიდრულადაა შემკული. ყდის ორნამენტში ხაზობრივობა ჭარბობს. მისი კომპოზიცია მსგავსია ზემოთ განხილული წიგნების ყდების კომპოზიციების. ყდის, ყუის და წიგნის ფურცლებზე გამოყენებული მორთულობის ელემენტები ქართული ქვის რელიეფის ნახატიდანაა აღებული.

წიგნის ყველა ფურცელს ახლავს მსხვილ ზოლად შემოსაღებული ჩარჩო, კუთხეებში დეკორატიული, მოჩუქურთმებული აქცენტებით, ისევე როგორც ეს ყდის შემომსახვერელ ჩარჩოზეა³⁰. ყველა თავს ამკობს დეკორირებული თავსართი და ოთხკუთხა ჩარჩოებში ჩასმული საზედაო ასო-ნიშანი. სასათაურო შრიფტები შედარებით მსხვილია, შესრულებულია ოთხ-ხაზოვანი მრგვლოვანი ასოებით და ცისფერი ფერთაა დატანილი, დეკორის სხვა ელემენტებიც ცისფერია. უშუალოდ ნაწარმოების ტექსტი შავი ფერით იბეჭდება. თავების დასასრულს, ბოლოსართებია დასმული. ნაწარმოები 47 თავისგანაა შედგენილი. 47-ივე თავს თავისი ბოლოსართი აქვს. არ მეორდება არც საზედაო ასო-ნიშანთა ჩარჩოები, თუნდაც იგი ერთი და იმავე ასოს საზღვრავდეს. გამოყენებულია ორნამენტის ძალზე რთული წნულები. ჩუქურთმის ნახატი სრულყოფილია, მაგრამ რამდენადმე მშრალი, სქემატური, გადმოხაზული და არა მხატვრული. გამოყენებულია ურთულესი მოხაზულობის ორნამენტები, შეუმცდარი სიზუსტითაა შესრულებული გრაფიკული ნახატი. ცალკე შრიფტის ნაირგვარობა, ცალკე ორნამენტის სიმრავლე იწვევს მდიდრულობის, პომპეზურობის შთაბეჭდილებას.

მ. ზიჩის მიერ შესრულებული ილუსტრაციები ძირითადად წიგნის

არშიები, სათაური ასოები და საბოლოოები შეადგინა გრიგოლ ტატიშვილმა და ამოსჭრა პეტერბურგში ლემანმა და მეიმ. მხატვრობა ამ მორთულობისათვის გადმოღებულია ძველის მწერლობიდან და საქართველოს ციხე-ეკლესიებიდან, მხოლოდ ზოგიერთი ამ მხატვრობათგან უფრო დამთავრებული და დასრულებულია. თითქმის ყოველ მონასტერსა და ციხეს – მცხეთას, უფლის-ციხეს, ბეთანიას, ქუთაისს, გელათს, საფარას, კაბენს, ახტალას, ფიტარეთს, სამთავისს, ატენს – თავისი წვლილი უდევს ამ წიგნში, თავისი კვალი აქვს აღბეჭდილი“ შოთა რუსთაველი, ვეფხისტყაოსანი, ტფ., 1888.

30 წიგნისთვის რვა სახეობის მომხარჩოებელი დეკორია შემუშავებული. ყოველი მეცხრედან თავიდან ხდება მათი თანმიმდევრული გამოყენება.

მარჯვენა ფურცელზეა განლაგებული, თანმიმდევრულად მისდევს ტექსტის თხრობას. რამდენიმე ნახატი გადაშლილი წიგნის მარცხენა მხარეს თავსდება და ვინაიდან ილდუსტრაციების უკანა მხარეს სუფთა ფურცელია ეს „სიცარიელე“ მისი წინა გვერდების მარჯვენა ფურცელზე ექცევა, რაც იწვევს ტექსტის წყვეტას. ეს ტექნიკური გაუმართაობა ვერ აკნინებს წიგნის საერთო მხატვრულ ღირებულებას, მაგრამ მაინც იწვევს გარკვეულ შეუსაბამობას. თუმცა აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ეს ხარვეზი 1988 წელს გამეორებულ 100 წლის საიუბილეო გამოცემაში გასწორებულია, მაგრამ, სამწუხაროდ, XX საუკუნეში ნაბეჭდი ამ წიგნის ქაღალდის ხარისხი ბევრად ჩამოუვარდება 1888 წლის გამოცემის ხარისხს.

ქართველი შვილისეულმა „ვეფხისტყაოსანმა“ დიდი მოწონება დაიმსახურა არა მარტო საქართველოში, არამედ მის საზღვრებს გარეთაც. იგი წიგნის მხატვრული გაფორმებისა და დასურათების ბრწყინვალე ნიმუშად იქნა აღიარებული. „ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებას“ წიგნი საჩუქრად გაუგზავნია ქალაქ მაინცში, გუტენბერგის საიუბილეო გამოფენისა და მის სახელზე შექმნილ მუზეუმისათვის. ამ ქალაქის თავს კი წერილით გამოუხატავს სამადლობელი სიტყვები. წერილში იგი ასე მიმართავს საზოგადოების გამგებებს:

„დიდად პატივცემულო ბატონებო!

თქვენი უმშვენიერესი საჩუქრით მეტად ღირსეულად პატივი ეცით გუტენბერგის მუზეუმს. მიიღეთ უმსურვალესი მადლობა თქვენი მშვენიერი საჩუქრისთვის, რომელიც სასახელოა ქართული სტამბისათვის და რომელიც თქვენი მაღალი სულთნების ნიშნად დარჩება მუდამ გუტენბერგის ქალაქში.

ეს მშვენიერი ნაწარმოები ჯერ ჩვენ დიდ გამოფენას დაამშვენებს, შემდეგ კი იგი შეიქმნება მშვენებათ გუტენბერგის მუზეუმისა.

ერთხელ კიდევ გიძღვნიოთ უგულითადეს მადლობას ქ. მაინცის და მისი დიდებული შვილის მაგიერ.

უგულწრფელესი პატივისცემით მაინცის თავი,

დოქტორი გასსენი“³¹.

ამ წიგნის გამო დიდი ხმაური იყო ატეხილი, ქართულ პრესაში იწერებოდა წერილები, ხდებოდა შეფასება და მსჯელობა იმის გარშემო, თუ როგორ შესძლო სრულიად სხვადასხვა ხასიათისა და სხვადასხვა განათლების დონის ორმა მხატვარმა მაღალი კლასის პროფესიონალმა, უცხოელმა მიხაი ზიჩიმ და თვითნასწავლმა გრაფორმა, ქართველმა გრიგოლ ტატიშვილმა შეექმნათ ასეთი მაღალი დონის ნამუშევარი, როგორც ქართველი შვილისეული „ვეფხისტყაოსანი“ იყო, წიგნი, რომელშიც ქართული ეროვნული, ტრადიციული მხატვრული ელემენტების ჩარჩოში იქნა ჩასმული ნაწარმოების შინაარსის ევროპული ხედვა.

„ვეფხისტყაოსნის“ ქართველი შვილისეული გამოცემა გამორჩეულია და გაფორმების თვალსაზრისით დღევანდელი დღისთვისაც ინარჩუნებს თავის მნიშვნელოვნებას. მიხაი ზიჩიმ განსაკუთრებული ძალისხმევა მოაწოდებდა ილდუსტრაციებში ქართულობის გამოკვეთას, რაც ზოგ

31 მ. ურუშაძე, პირველი ... , გვ. 104.



შემთხვევებში შეძლო კიდევ, მაგრამ ეროვნული ხასიათის გადმოცემას ვეგლაზე მეტად შეუწყო ხელი წიგნის მხატვრულმა ელემენტებმა, რაც გრიგოლ ტატიშვილის უდაოდ დიდი დამსახურება იყო.

1890-იან წლებში გრიგოლ ტატიშვილი რამდენიმე საბავშვო წიგნს აფორმებს, მათ შორის შიო მღვიმელის ნაწარმოებებს. ამ მცირეფორმატიანი წიგნების გამოცემა წლების მანძილზე მეორდებოდა. მხატვრის ილდუსტრაციები, მოთხრობისათვის „სამი ცელქი“ ნახატის შესრულების თვალსაზრისით რამდენადმე სუსტია. გარეკანზე გამოსახული გოგონას სხეულის პროპორციები დარღვეულია, მოძრაობაც შებოჭილია და ხელოვნური, მაგრამ ამავე წიგნში საკმაოდ მაღალ დონეზეა მოქმენილი ცალკეული ფურცლების კომპოზიციური წყობა, ტექსტისა და ნახატის ურთიერთშეთანხმება. წიგნის ფურცლების კომპოზიციური სრულყოფით გამოირჩევა აგრეთვე გრ. ტატაშვილის მიერ გაფორმებული შ. მღვიმელის „ოქროს თავთავის“ გამოცემაც. მხატვარი ითვალისწინებს გადაშლილი წიგნის ფურცლების ურთიერთშეხამებას, სრულყოფს მათ, ტექსტში ჩართული ილდუსტრაციები ხილულად წარმოგვიდგენენ წიგნში მოთხრობილ ამბავს.

1897 წელს გრიგოლი თარგმნის და გადმოაქვს ილდუსტრაციები საყმაწვილო სურათებიანი წიგნიდან „ხუმარა სპილოები“. ამ წიგნის მხატვრული ელემენტები ბევრად უფრო სრულყოფილია, ტექნიკურადაც მაღალ დონეზეა შესრულებული, დიდი ყურადღება აქვს დათმობილი ფურცელზე ნახატისა და შრიფტის პროპორციულ განაწილებას, მათ ურთიერთშეფარდებას. მხატვარი ნახატით გვიყვება „სპილოების ცხოვრების“ ეპიზოდებს. სევდიანი მზერით, ცხოველთა გამომეტყველებაც კი არის დაფიქსირებული. წიგნის ტექსტი და ილდუსტრაციები იმდენად ერწყმის და ავსებს ერთმანეთს, რომ იკარგება ზღვარი – რომელი უფრო მნიშვნელოვანია შინაარსის გასახსნელად. გრაფურების ტექნიკური შესრულების დონეც მაღალია, ნახატი მკაფიოა და უმრავლეს შემთხვევაში ფიგურები პროპორციულად სწორადაა აგებული.

როგორც ზემოთ განხილული მასალიდან გამოჩნდა, ტატიშვილამდე არსებული პირველნაბეჭდი წიგნების გასაფორმებელი დეკორი ძირითადად ევროპული და რუსული წიგნის შემკულობიდან იყო ნასესხები. ევროპული გრაფიურის გაგლენა ჰქონდა ვახტანგ მეექვსის სტამბაში დაბეჭდილი წიგნების დეკორსაც.

გრიგოლ ტატიშვილი იყო პირველი ქართველი გრაფორი, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა ბეჭდურ წიგნში ეროვნული ორნამენტისა და შრიფტის გამოყენებას. მან ორნამენტი და შრიფტი პოლიგრაფიაში აამეტყველა და ამით დასაბამი მისცა თანამედროვე ქართული წიგნის გრაფიკის ხელოვნების ეროვნულ ნიადაგზე წარმართვას.

აფასებს რა გრიგოლ ტატიშვილის ღვაწლს, ბენო გორდუხიანი თავის მონოგრაფიაში აღნიშნავს: „გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ ტატიშვილი რომ არ ყოფილიყო, ჩვენს საგამომცემლო საქმე იმ ცოტაოდენი კარგად გაფორმებული წიგნებითაც კი ვერ იამაყებდა, რომლებიც ჩვენ დღეს მოგვეპოვება იმ დროიდან“³².

გარდა საერო ხასიათის წიგნებისა, XIX საუკუნის მეორე ნახევარში

32 ბ. გორდუხიანი, გრიგოლ ტატიშვილი (მხატვარი-გრაფიკოსი), თბ., 1957, გვ. 26.



უმნიშვნელოვანესი სასულიერო ხასიათის წიგნიც გამოიცა. ესაა ქართულიშვილისეულ „ვეფხისტყაოსანზე“ რამდენიმე წლით ადრე, 1882 წელს დაბეჭდილი გობრონ (მიხეილ) საბინინის მიერ შედგენილი „საქართველოს სამოთხე“. წიგნში თითქმის სრულადაა თავმოყრილი საქართველოს ეკლესიის მიერ წმინდანებად შერაცხულ სასულიერო და საერო პირთა ღვაწლის ამსახველი ტექსტები. გ. საბინინი წინასიტყვაობაში განმარტავს წიგნის შექმნის მნიშვნელოვნებას და ასე მიმართავს მკითხველს: „პატიოსანო მკითხველო. საქართველოს ეკლესიის დამგრდომილებამ და სრულიად დამსობილებამ მისმან, მაიძულა დიდის გულსმოდგინებით დაბეჭდვა ამ წიგნისა, რომელსა უწოდებ სახელად „საქართველოს სამოთხე“. წიგნისა ამისს მეორე, არცა დაბეჭდილა, არცა ხელნაწერი არა სადა იპოვების, ესე ვრცელი და სრული, ვითარ ეს წიგნი“³³. წმინდანთა ისტორიის თავმოყრის გარდა საბინინი ილდუსტრაციებით ამკობს წიგნს, ასრულებს 25 ნახატს და აღნიშნავს: „მხატვრობები ზოგი ერთი გადმოვიღე წმ. სუეცის ცხოვლის კედლიდგან, ზოგნი მრავალმთის დანგრეულის მონასტრების კედლებისგან, ზოგნი მიბოძა კნიაზმან გრიგორი გაგარინმა – და ზოგი ერთი დავით ბატონის შვილის ხელნაწერთაგან და სხვა – მრავალი მათგანი არ იყვნენ ისრედ აღსრულებულნი, ვითარ მოითხოვდა კლასიკური მხატვრობა, არამედ შემწეობითა სხუა და სხუა მხატვართა სამხ. აკადემიისათა სრულ ვჰყავ მხატვრობანი, რომელნიც აქა არიან“³⁴.

ილდუსტრაციები შექმნილია აკადემიური მხატვრობისათვის დამახასიათებელი სტილით, ამ პერიოდში გამოცემული რუსული სასულიერო წიგნის მხატვრულ გაფორმებასთან ავლენს მსგავსებას, რაც ბუნებრივიცაა, რადგან თვით ავტორიც განმარტავს წიგნის წინასიტყვაობაში, რომ მის მიერ გადმოღებული ნახატები, ლითოგრაფიის ტექნიკაში, პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიის მხატვართა დახმარებით შესრულდა³⁵. ილდუსტრაციების დანიშნულებაა მკითხველს გააცნოს წმინდანთა ცხოვრების ამსახველი ამაღლებული სცენები, გამოსახულ ფიგურებს წარდგენითი, პოზირებითი ხასიათი აქვთ, იდეალიზებული არიან. დიდი ყურადღება აქვს დათმობილი თვითოეული, უწვრილესი დეტალის გამოსახვასაც კი, სიმბოლური ელემენტების შეტანას. მხატვარი ცდილობს ტექსტის შინაარსის გახსნის მიზნით უხვად გამოიყენოს კონკრეტული ელემენტები, რომლებითაც ხაზი გაესმება ყოველი წმინდანის პიროვნულ ღირსებას და დამსახურებას. ძალზე მაღალია ამ წიგნის ბეჭდვის ხარისხიც.

დღევანდელი გადასახედიდან ძალზე ძნელია საბინინის ილდუსტრაციებში ამოვიცნოთ ის პირველწყაროები, საიდანაც მხატვარს, როგორც თავადვე აღნიშნავს, ნასესხები აქვს ესა თუ ის კომპოზიცია და გადმოხატული აქვს ამა თუ იმ წმინდანის სახე. ძნელია ეძებო

33 სრული აღწერა ღვაწლთა და ვნებათა საქართველოს წმიდათა, შეკრებილი ხრონოლოგიურად და გამოცემული პეტერბურდის აკადემიის კანდიდატის ივერიელის გობრონ (მიხეილ) პავლის ძის საბინინის მიერ, პეტერბურდი. ჩუპბ წელსა, გვ. ა.

34 მ. საბინინი, სრული აღწერა ... გვ. გ.დ.

35 ბ. გორდუზიანი მიიხნევს, რომ საბინინის ნახატები გრაფიკულ ტექნიკაში მ. ზინიმ გადაიტანა, რომელიც იმ დროს პეტერბურგში იმყოფებოდა და კავკასიის შესწავლით იყო დაინტერესებული.

იხ. ბ. გორდუზიანი, ქართული გრაფიკა, თბ., 1959, გვ. 40-42.

ეროვნულობის ელემენტებიც, რადგან საბინინისეული ნახატებიდან გაკეთებული გრაფიურები აკადემიური განათლების მქონე, რუსი ოსტატების მიერ შესრულდა და მათ, რა თქმა უნდა, თავიანთი ხელწერა დაატყვეს თვითოეულ ნახატს.

დღეს-დღეობით საბინინის „საქართველოს სამოთხეში“ მოცემული წმინდანთა სახეები იმდენად გაიგივდა თვითოეული წმინდანის გარეგნობასთან, რომ ესა თუ ის წმინდანი მხოლოდ ამ სახით თუ წარმოგვიდგენია (სურ. 6).

თავისთავად უმნიშვნელოვანესია, რომ XIX საუკუნის მიწურულს, მცირე დროის შუალედით, სასულიერო და საერო ხასიათის ისეთი ფუნდამენტური გამოცემები სრულდება, როგორცაა მიხეილ საბინინის „საქართველოს სამოთხე“ და ქართველი შვილისეული „ვეფხისტყაოსანი“ – სასულიერო და საერო ხასიათის ორი დიდი, ქართველთათვის უმთავრესი ნაწარმოები. ეს მოვლენა კიდევ ერთხელ გვიდასტურებს იმას, რომ ჩვენი წინაპრებისათვის საერო და სასულიერო ურთიერთ-შემცველი, განუყოფელი და ერთნაირად საზრუნავი იყო.

ჩვენ შევეცადეთ თვალი მიგვედევნებინა ქართული ბეჭდური წიგნის მხატვრული გაფორმების პრინციპებისთვის მისი პირველი ნიმუშებიდან XIX ს-აუკუნის ბოლომდე. ზოგადმა მიმოხილვამ გამოკვეთა შემდეგი სურათი: რომში ნაბეჭდი წიგნების გამოცემისას მხატვრული გაფორმების ამოცანა არ ყოფილა დასმული, რადგან მათი მთავარი დანიშნულება საქართველოში კათოლიკური რელიგიის გავრცელება და იტალიელი მისიონერებისთვის ქართული ენის შესწავლა იყო. ის მცირე და მარტივი დეკორის ელემენტები, რაც ამ წიგნების ფურცლების მოსართავად გამოიყენება, იმავე პერიოდის ევროპული გამოცემებისთვისაცაა ნიშანდობლივი. რომში გამოცემულ წიგნებში ყველაზე მნიშვნელოვანი ბეჭდური სახის ქართული მხედრული შრიფტის ნიმუშებია, რომლებიც, როგორც ზევითაც აღვნიშნეთ, ხელნაწერი ასო-ნიშნების მსგავსია, რაც, ამავე დროს, მხატვრულობას და ცხოველხატულობას უნარჩუნებს მათ. თავისთავად კი ფაქტი, ამ წიგნების დაბეჭდვისა მეტად მნიშვნელოვანია ქართული მწიგნობრობის ისტორიისთვის.

ბეჭდური წიგნების შემდგომი ნიმუშები, ანუ რუსეთში ნაბეჭდი წიგნების მხატვრული ელემენტებიც იმ პერიოდის რუსული გამოცემების დეკორის ანალოგიურია³⁶.

ვახტანგისეულ სტამბაში ნაბეჭდ წიგნებში არის გარკვეული მცდელობა ქართული ხელნაწერი წიგნის ელემენტების შეტანისა, მაგრამ ეს ძირითადად მაინც ტექსტის წყობასა და შავი და წითელი შრიფტის მონაცვლეობითობაში აისახება (შრიფტის ფერთა მონაცვლეობა რუსეთის სტამბებში გამცემულ წიგნთა ნაწილსაც აქვს), ხშირ შემთხვევაში კი ტექსტი მხოლოდ შავი ფერის შრიფტით იწერება. დეკორიც მეტ წილად გადმოტანილია, თუმცა, როგორც ჩანს, ამ შემთხვევაში ევროპულ და რუსულ სტამბებში არსებული მზა ნიმუშების შერჩევითი გამოყენება ხდება.

ეროვნულობის ძიების გაძლიერება და ბეჭდურ წიგნში ქართული

36 შედარებისთვის იხ. დავითნი. მოსკოვი. 1705; და Иоанн Златоуст, О СВЯЩЕНСТВЕ, Москва, 1664.



ორნამენტის დამკვიდრება ძირითადად მაინც XIX საუკუნეში ხდება, თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ წიგნთა ყდების გაფორმებაში უფრო ადრე, XVII-XVIII საუკუნეების ნიმუშებში შეიცნობა რუსული და ევროპული წიგნის ყდებისაგან განსხვავებული, აშკარად ქართული დეკორის ელემენტები, რადგან ამ პერიოდში თითქმის ერთმანეთის პარალელურად თანაარსებობენ და ადგილობრივი ოსტატების მიერ იკაზმებოდნენ ძვირფასი „სამოსით“ ხელნაწერი და ბეჭდური წიგნები. ამის მაგალითად ნიკოლოზ ჩაჩიკაშვილის მიერ გადაწერილი და ასევე მის პირად ბიბლიოთეკაში დაცული პირველნაბეჭდი წიგნების ყდებიც გამოდგება³⁷. ქართული ხელნაწერი წიგნის მრავალსაუკუნოვანი ტრადიცია³⁸, თანდათან გადმონერგება და თანამედროვე მოთხოვნილების შესაბამისად სახეცვლილად დამკვიდრდება. ქართულ ბეჭდურ წიგნში ეროვნული ორნამენტის ელემენტები აშკარად ჩნდება ვახტანგისეული სტამბის, 1712 წელს გამოცემულ „ვეფხისტყაოსანში“, უფრო მოგვიანებით კი თბილისის აღდგენილ სტამბაში დაბეჭდილ წიგნში „მარხვანი“ (1793 წ.).

თვითნასწავლი გრავორის გრიგოლ ტატიშვილის შექმნილი წიგნებით კი საფუძველი ეყრება თანამედროვე ბეჭდური წიგნის მხატვრობას, რაც შემდგომ, XX საუკუნის ქართველი წიგნის გრაფიკის ხელოვნებაში მნიშვნელოვან როლს ითამაშებს.

Mariam Gachechiladze Peculiarities of the Georgian Printed Book Design (17th-19th cc.)

2009 marks the 380th anniversary of the first Georgian printed book and 300th anniversary of the Tbilisi first Georgian printing-house. In the publications made in Rome – Georgian-Italian Dictionary and “Georgian Alphabet together with Prayers” (both, 1629); “Georgian Grammar” by F.-M. Maggio (1643); “Concise Doctrine of the Christianity” (1651) – Mkhedruli (secular) script, akin to the handwriting of the King Teimuraz I, is used, decorative elements are taken from the European book decoration. In 1705, King Archil, then immigrant

37 ყდათა შემკობის ტრადიციის უმნიშვნელოვანესი მაგალითებია ბეშქენ და ბექა ოპიზრების მიერ მოჭედილი ყდები: ბერთის ოთხთავი, XII ს.; წყაროსთავის სახარება, 1195 წ.; ასევე მრავლადაა ტყავზე ნაჭდევი ორნამენტით შემკული ყდები, რომელთა ნაწილზეც ზევით გვქონდა საუბარი.

იხ. № 9 შენიშვნა.

38 ქართული უძველესი ხელნაწერის ფრაგმენტი V საუკუნისაა, მაგრამ V-VII საუკუნის პალიმფსესტები დეკორის გარეშეა. წიგნის შემკულობის ნიმუშები IX საუკუნიდან შემოინახა და მას აქეთ მოყოლებული მრავალი დასურათებული ხელნაწერი შეიქმნა: ადიშის ოთხთავი, 896 წ.; ჯრუჭის ოთხთავი, 964 წ.; ალავერდის ოთხთავი, 1054 წ.; გელათის ოთხთავი, XII ს. და სხვ. დ. თუმანიშვილი, კ. მანაბელი, მ. დიდებულიძე, ნ. ჭიჭინაძე, თ. საყვარელიძე, ლ. ხუსკივაძე, ა. ოქროპირიძე, მ. კეცხოველი, ქართული ქრისტიანული ხელოვნება, თბ., 2008.; გვ. 31-33, ილ-ბი გვ. 96, 98-99, 135, 166, 198, 219...

in Moscow, had initiated printing of the Psalter in Khutsuri (ecclesiastical) script, decorative ornamental band, image of the Saviour and end-piece are again of the European (or Russian) origin. In 1709, in Tbilisi, Gospel was printed, in 1710 – Breviary, Kontakion and Prayer-book and later – “The Knight in the Panther’s Skin” by Shota Rustaveli (printers – Mikheil Ugrovlakheli, later, Gabriel, son of the dean of the Sion cathedral and Mikael, son the dean of the court chapel). These are very high quality books distinguished by the diversity of scripts (mainly, Mkhedruli); their rich decoration is, mainly, European, although, the portrait of the King Vakhtang VI and the royal coat of arms, as well as the arrangement of the ornamental motifs – all are the original creation of the local masters.

In 1723, the printing-house was destroyed and Georgian books (in Nuskhuri script, sometimes with the Russian-Slav inscriptions) were printed in Petersburg and Moscow. From 1749, in parallel with Russia, books were also printed in Georgia. Many publications of the Tbilisi Printing-house of that period are of high quality, while in the books of 1790s, original artistic tasks can be seen (especially, in the ornamentation and illustrations of the Triodion printed in 1793).

After the great fire in Tbilisi in 1795 and abolition of the Georgian statehood in early 19th c., number of the Georgian publications of the first half of the 19th c. have greatly decreased. However, books printed in Russia in 1800-1817, are found in Imereti. Printing activity was activated from 1860s – thematic range is quite diverse, printing-houses were opened in Tbilisi, Kutaisi, Ozurgeti, Akhal-Senaki and Batumi. Great attention was paid to the educational literature, which was to be illustrated; this was, mainly, undertaken by Grigol Tatishvili, a painter-engraver, who used works of Georgian and non-Georgian painters, incorporating them in the book, while he, himself, elaborated scripts and decorative insets (textbooks by Iak. Gogebashvili; “Shalva’s Adventure” by P. Tsakheli; periodicals; model-books for needle-women; “The Knight in the Panther’s Skin” with the illustrations by M. Zichy [1888] – the latter is of the utmost significance; works by Shio Mgvimeli, etc.). Very important is the “Paradise of Georgia” (collected Vitae of the Georgian Saints), published by Mikh. (Gobron) Sabinin in 1882; “portraits” of the Saints, included in the book are made based on the miniatures of the old manuscripts and up to now are still used as a source for their iconography.

მსოფლიო რიბთს :: ეც :: ბრედი ვცტს ::
ფრუ ვცტს :: ვრცრძს :: ცუი :: იქსტს
სანვცტ :: შარინ :: შტრ :: დეი :: მ-რს
ჭრ :: ნო-ბძს :: ჰრც-რინთს :: ნტუვ-ეც
ინ :: მ-რს :: შ-რცძს :: ნო-სტრუ :: ამერ ::

Credo .

მრცამს :: ერთი :: ფრანხი ::

:: ნ ::

ვრედო- :: ინ :: თნტუმ :: დეტუმ :: ჰატრუმ
მ-მნიჭო-ტუბტუმ :: თვცტრუმ :: რელი
ეც :: ტერრუ :: ვძსინბილიტუმ :: მ-მნიტუმ
ეც :: ინვძსინბილიტუმ ::

:: ბ ::

ეც :: ინ :: თნტუმ :: დო-მინტუმ :: იესტუმ
ქრძსტუმ :: ფილიტუმ :: დეი :: თნიჯე-
ნიტუმ :: ეც :: ქსს :: ჰატრუ :: ნატუმ
ანტე :: მ-მნი :: სუქულს :: დეტუმ :: დე
დეო- :: ლტუმერ :: დე :: ლტუმინე :: დეტუმ

ჟ -

სურ. 1. ქართული ანბანი ლოცვებითურთ (ფოტ. წიგნიდან: ა. ჩიქობავა, ჯ. ვათეიშვილი, პირველი ქართული ნაბეჭდი გამოცემები. თბ., 1983, გვ. 281)



სურ. 2. ღავთნი. მოსკოვი, 1705 წ. (ფოტ. წიგნიდან: ქართული წიგნი, ბიბლიო-
 გრაფია, ტ. I, თბილისი, 1941, გვ. 5)



ირინე ელიზბარაშვილი
ხათუნა ჭურდულია
გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და
ბეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

**კოტე მარჯანიშვილისა და ნიკოლოზ ჭავჭავაძის სახლები ყვარელში
(ისტორიულ-ბიბლიოგრაფიული მიმოხილვა)**

წინათქმა

*„სამშობლო მთებო! თქვენი შვილი განებებთ თავსა,
მაგრამ თქვენ ხსოვნას ვერ მივცემ მე დავიწყებასა:
თქვენ ჩემთან ივლით განუყრელად ვით ჩემი გული
თქვენთან, ჰე, მთებო, ბუნებითა შეუღლებული!“
ილია ჭავჭავაძე,
„ყვარლის მთებს“*

ალაზნის ველის ტაფობზე, მდინარეების ბურსისა და დურუჯის (ალაზნის მარცხენა შენაკადები) შუამდინარეთში, უშველებელი მთებით შემოსაზღვრულ მყუდრო, ცენტრალურ მაგისტრალს მოცილებულ ადგილზე ქალაქი ყვარელია გაშენებული. დღეს, ამ უძველეს დასახლებაში, სიძველიდან გვიანფოდალური ხანის ციხე-სიმაგრე და XIX საუკუნის ნაგებობებია შემორჩენილი. შუაგული კახეთის ამ ულამაზესი მხარის მთავარ ღირშესანიშნობას, მის სულიერ ღირებულებას – ცნობილი მამულიშვილების სიმრავლე წარმოადგენს, რომელთა რიცხვს ჭავჭავაძეების საგვარეულო მიეკუთვნება.

ჭავჭავაძეების გვარი XVII საუკუნეში გამოვიდა საზოგადოებრივ ასპარეზზე და თავისი კეთილშობილებით, გამორჩეული ღირსებით, სიმამაცით, ჭკუით, განსაკუთრებული ნიჭითა და დარბაისლობით მიიქცია ყურადღება. ჭავჭავაძეებს თავადობა 1726 წელს კახეთის მეფე კონსტანტინემ უბოძა.¹ ამ გვარს ორი განშტოება ჰქონდა: ერთი მხრივ, ეს იყო წინანდლის ჭავჭავაძეთა დიდი თავადობა: გარსევანი და გულბაათი თავისი მრავალრიცხოვანი და ასევე ცნობილი და სახელოვანი შთამომავლობით (ალექსანდრე, ეკატერინე, ნინო, დავითი, სოფიო, მალუცა, არჩილ ჭავჭავაძეები და სხვანი...).

მეორე მხრივ – ყვარლის შტოს ცნობილი წარმომადგენლები. პოეტი, მწერალი და საზოგადო მოღვაწე ილია ჭავჭავაძე და მისი ახლო ნათესავი, მეგობარი და მეჯვარე, ჩოლოქის და ბაშკადიკლარის ბრძოლების გმირი, დაღესტნის სამხედრო გუბერნატორი – **ნიკო ზურაბის ძე ჭავჭავაძე (დიდი ნიკო)**. იგი ყვარლის ცენტრში, ილია ჭავჭავაძის სახლის საპირისპირო მხარეს, ქუჩის გადაღმა ცხოვრობდა. დღეს ამ ორ სახლს ნიკო ჭავჭავაძის

* მადლიერებით გვინდა მოვიხსენიოთ იოსებ ბანძელაძე, რომელმაც ფოტოების უმრავლესობა მოგვაწოდა.

1 ილია ჭავჭავაძის თხზულებანი (მიხეილ გედევანიშვილის გამოცემა, ბიოგრაფიის ავტორი – გ. ყიფშიძე), ტომი I, ტფ. 1914, გვ. II-III

მიერ აგებული იოანე ნათლისმცემლის სახელობის ეკლესია ჰყოფს (სურ.1).

ნიკო ჭავჭავაძის სახლის წინ და მისგან სამხრეთით შესანიშნავი, ინგლისური ყაიდის ეზო-პარკი იყო გაშენებული. ამავე პარკის სიდრემში, ძირძველი ყვარლელი თავადის, **სოლომონ ჭავჭავაძის (1797-1883)**³ სახლია აღმართული (ამჟამად **კოტე მარჯანიშვილის** სახლ-მუზეუმი).

XX საუკუნის 20-იან წლებში ბოლშევიკებმა გაანადგურეს ჭავჭავაძეთა ადგილ-მამული, ქონება, სახლი, ეზო და პარკიც. შემდგომ პარკის აღდგენის მცდელობაც იყო. უძველესი ხეებიდან ამ ტერიტორიაზე რამოდენიმეაა შემორჩენილი. 1950-იან წლებში აქ დაირგა ეგზოტიკური მცენარეები (მაგნოლია, კამელია და სხვა. – სურ.2). რაც შეეხება ნიკო ჭავჭავაძის სახლს, მისგან მხოლოდ გეგმარებითი სტრუქტურა და ნაწილობრივ აღმოსავლეთი ფასადის კომპოზიციასა შემორჩენილი.

პარკის სიდრემში, როგორც აღვნიშნეთ, ცნობილი ქართველი თეატრალური მოღვაწის, უდიდესი რეჟისორის – კოტე მარჯანიშვილის პაპის, სოლომონ ჭავჭავაძის სახლი დგას. არსებობს მოსაზრება, რომლის მიხედვით დიდმა ილიამ თავისი ლექსი “გახსოვს ტურფავ” მიუძღვნა სოლომონ ჭავჭავაძის ასულს, კნენა ელისაბედ მარჯანიშვილს⁴ (კოტე მარჯანიშვილის დედა).

ამგვარად, დღეს, ყვარლის შუაგულში, ნათლისმცემლის ეკლესიის გარშემო, ჭავჭავაძეების ყვარლის შტოს გამოჩენილი წარმომადგენლების სახლებია თავმოყრილი. ჩრდილო-აღმოსავლეთით ილია ჭავჭავაძის, ხოლო სამხრეთ-დასავლეთით – ნიკო ჭავჭავაძისა და სოლომონ ჭავჭავაძის (კოტე მარჯანიშვილის).

კოტე მარჯანიშვილის (სოლომონ ჭავჭავაძის) სახლი

„დურუჯი მდინარეა კოტე მარჯანიშვილის სამშობლო ყვარელში. კახეთში ჩემი თვალით მინახავს, რომ ამ პატარა მთის მდინარეს კლდეები დაუხეთქია და ისეთი ციკლოპური ღოდები ჩამოუტანია, რომ ადამიანი ვერც კი დაიჯერებს ასეთი წარღვნის დატრიალებას, ამოდ ცდილობდნენ ყვარლელები მდინარისთვის დამბები დაეგოთ, ადიდებული დურუჯი ნაცარმტვერს ადენდა ამ დამბებს და აფორიაქებული მიღეკავდა ხეობას. ასეთივე დაუდევარი და თავგანწირული ოსტატი იყო კოტე მარჯანიშვილი.“⁵

ტიციან ტაბიძე

ცნობილი ქართველი რეჟისორი, დრამატურგული, დიდად

2 დიდი ნიკო ჭავჭავაძის ძმის, მიხეილის შთამომავლები და ამ სახლის მემკვიდრენი იყვნენ ცნობილი ქართველი ფილოსოფოსი ნიკო ჭავჭავაძე (1923-1997) და მისი ვაჟი, ეროვნული მოძრაობის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი – ზურაბ ჭავჭავაძე (1953-1989). სამივენი ნათლისმცემლის ეკლესიაში არიან დაკრძალულნი.

3 С.Думин, П.Гребельский, Дворянские роды Российской империи, т.IV, М., 1998, გვ. 235, 236.

4 ილია ჭავჭავაძის თხზულებანი (მიხეილ გედევანიშვილის გამოცემა, ბიოგრაფიის ავტორი – გ. ყიფშიძე), ტომი I, ტფ. 1914, გვ. XVIII-XX.

5 ტ. ტაბიძე, წერილები, ნარკვევები, თბ., 1957, გვ. 186.



განათლებული პიროვნება, დიდი ხელოვანი, მოსკოვის თავისუფალი თეატრის დამაარსებელი, სულისჩამდგმელი და ორგანიზატორი, ქართული თეატრის რეფორმატორი – **კოტე მარჯანიშვილი** (1872-1933) დაიბადა ყვარელში, მისი პაპის, სოლომონ ჭავჭავაძის სახლში.

მარჯანიშვილების გვარი წარჩინებულ ქართველ თავად-აზნაურთა რიგს მიეკუთვნება. ამ გვარმა არაერთი სასახელო შვილი შესძინა საქართველოს. მათ შორის იყო ფრიად განსწავლული, მაღალი რანგის სამხედრო ინჟინერი ალექსანდრე მარჯანიშვილი. ერთხელ, კახეთში სტუმრობისას მას გაუცვნია ელისაბედ (ლიზა) ჭავჭავაძე, სოლომონ ჭავჭავაძის ქალიშვილი, რომელზედაც ერთი წლის შემდეგ იქორწინა კიდევ. მათი შვილებიდან, გარდა კოტესი, განსაკუთრებით სახელგანთქმული იყო უფროსი ქალიშვილი – **თამარ მარჯანიშვილი** გამორჩენილი სასულიერო მოღვაწე, რომელიც საეკლესიო წრეში ცნობილია **იუვენალია (იუბენალია) II-ისა და დედა ფამარის** სახელით.⁶

კოტე მარჯანიშვილის პაპა, სოლომონ ჭავჭავაძე ყველაზე მდიდარი და წარჩინებული მემამულე იყო ყვარელში. სწორედ მას ეკუთვნოდა სახლი, სადაც კოტე აღიზარდა და რომელიც შემდეგ კოტე მარჯანიშვილის სახლ-მუხეუმად გახდა ცნობილი.⁷

სოლომონ ჭავჭავაძის სახლს (შემდგომში მას კოტე მარჯანიშვილის სახლად მოვიხსენიებთ), გარდა არქიტექტურული და მემორიალური ღირებულებისა – ისტორიული მნიშვნელობაც აქვს. ამ სახლში იკრიბებოდა მოწინავე ქართული საზოგადოება, რომელთა შორის იყვნენ – აკაკი და გიორგი წერეთლები, ილია ჭავჭავაძე, ალექსანდრე ყაზბეგი, დიმიტრი ყიფიანი, ივანე მაჩაბელი, ალექსანდრე ცაგარელი, ვასო აბაშიძე, ლადო ალექსი-მესხიშვილი, მაკო საფაროვა-აბაშიძისა და სხვანი...⁸

აქ, ამ სახლსა და ამ გარემოში ჩამოყალიბდა და განვითარდა კოტე მარჯანიშვილის ინტერესი თეატრისადმი. მარანში, რომელსაც შენობის I სართულის თითქმის მთელი ფართი ეკავა, პატარა კოტე დგამდა თავის პირველ წარმოდგენებს. ასეთი დასაწყისი იმ განსაკუთრებულ მოვლენაში გადაიზარდა, რომელსაც კოტე მარჯანიშვილის თეატრი ჰქვია. მისი წარმოდგენები ხომ “სიცოცხლის დღესასწაული იყო – სიხარული და აღდგომა, ფერადი და მღერადი”⁹.

კოტე მარჯანიშვილის სახლი დგას ყვარლის ცენტრში, ნიკო ჭავჭავაძისეული სახლის სამხრეთ-აღმოსავლეთით.

ორსართულიანი, დიდი ზომის შენობა (სურ.3) რიყის ქვით არის ნაგები. ცალკეული დეტალები და არქიტექტურული ელემენტები (სვეტები, სარკმლის საპირეები და თავსართები) ძველი აგურით არის ამოყვანილი.

6 ნ. ნებიერიძე-ვანჩაძე, საქართველოს ეკლესიის მოღვაწე ბოღბელი იღუმენი დედა – თამარ მარჯანიშვილი. **იუვენალია II, ი. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის** სიღნაღის (კახეთის) ფილიალის სამეცნიერო შრომათა კრებული, № 5, 2004, გვ. 64-65.

7 მუხეუმი დაარსდა 1959 წელს.

8 E. Гугушвили, Котэ Марджанишвили, М., 1979, გვ. 6.

9 ი. გრიშაშვილი, წგნ. “კოტე მარჯანიშვილი“, საიუბილეო კრებული, თბ., 1948.

ამჟამად სახლი განახლებულია, თუმცა მისი გეგმის კომპოზიცია, მოცულობა, ძირითადი სტრუქტურა და მხატვრული სახე მეტ-ნაკლებად შენარჩუნებულია.

გეგმით შენობა წარმოადგენს წაგრძელებული მართკუთხედის მოყვანილობის, S-N-ის მიმართულებით განვითარებულ მოცულობას. ქვედა სართულზე განთავსებული მარნიტა და დამხმარე სათავსოებით, ხოლო II სართულზე განლაგებული საცხოვრებელი ოთახების რიგით. შენობის გრძივი, მთავარი ფასადი დასავლეთით არის მიმართული და მას ორი (დასავლეთი და სამხრეთი) მხრიდან ხის, აუზრულთაღოვანი, განიერი აივანი მიუყვება. თაღები, ერთმანეთისგან თანაბარი ინტერვალით დაცილებულ, ვიწრო და მოხდენილ, ხის სვეტებზეა გადაყვანილი.

II სართულის ხის აივანი ეფუძნება მრგვალ, მძლავრ კოლონებს. აგურით ამოყვანილი და შელესილი, ძირისკენ გაგანიერებული სვეტები, კვადრატულ ბაზებზეა დასმული და პროფილირებული კაპიტელით სრულდება. კოლონების მკაფიო, თანაბარი რიტმი მკვეთრად იკითხება შენობის I სართულის რიყის ქვით ამოყვანილ, სადა (ამჟამად შელესილ) კედლის ფონზე, რომლის ერთიანი სიბრტყე გაცოცხლებულია კედლის ზედა ნაწილში გაჭრილი მცირე ზომის ვიწრო, თაღოვანი სარკმლებით.

შენობის სამხრეთ კედელში მაღალი, განიერი, თაღოვანი ღიობი ორფრთიანი ხის კარით, მარანში შესასვლელს წარმოადგენს, იმ მარანში, სადაც კოტე მარჯანიშვილი ბავშვობიდან სპექტაკლებს მართავდა.

„ჩვენი მაყურებლები იყვნენ საპატივცემულო კახელი გლეხები. რა აზრისა იყვნენ ისინი ჩემი წარმოდგენის შესახებ, არ ვიცი... რადგან ამ გლეხებმა სულ არ იცოდნენ რუსული ენა. მხოლოდ ის მახსოვს, გემრიელად შეექცეოდნენ გომიჯს, ვაშლს, ჩურჩხელებს და სხვა საჭმელ-სასმელს, რითაც უხვად ვუმასპინძლდებოდი მათ. რადგან ჩემი “წმინდა მსახურება“ მიმდინარეობდა ვეებერთელა მარანშიც, რომელსაც ჩვენს სახლში მთელი ქვედა სართული ეჭირა, ნაბრძანები მქონდა მოეხადათ ერთ-ერთი ქვევრი და გვერდზე ხელადა დაედგათ. ეს კი მთავრდებოდა იმით, რომ მაყურებლებს შორის ხელადის რამდენჯერმე შემოვლის შემდეგ, დიდის გატაცებით მიწვევდნენ სცენაზე, ძალიან დიდი წარმატება მქონდა, ო, რა დიდი წარმატება! მაღე მთელ მახლობელ სოფლებში გავითქვი სახელი, ბოლოს სამაზრო ქალაქ თელავამდეც მიაღწია ჩემმა სახელმა“.¹⁰ – წერს კოტე მარჯანიშვილი თავის მოგონებებში.

აღსანიშნავია, რომ მარანში სპექტაკლების მოწყობის ტრადიცია აღდგენილი იყო თბილისის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის მესვეურთა მიერ. წლების მანძილზე აქ ჩამოდიოდნენ ინსტიტუტის პედაგოგები და სტუდენტები, ტარდებოდა გარკვეული რიტუალი. მარჯანიშვილის მარანში, რომელიც თეატრალური საზოგადოებისთვის მნიშვნელოვან, წმინდა ადგილს წარმოადგენდა, სტუდენტები ფიცს დებდნენ და წარმოდგენებსაც მართავდნენ ხოლმე.

მარანს შენობის თითქმის მთელი ფართი უჭირავს (სურ.5). მისი რიყის ქვით ნაგები და ამჟამად შელესილი კედლებით შემოსაზღვრული

10 კოტე მარჯანიშვილი, კრებული (ავტობიოგრაფიული ჩანაწერები), რედ. მ. მრეველიშვილი, ი. თავაძე, თბ., 1961, გვ. 7-12.

სწორკუთხა მოხაზულობის გრანდიოზული სივრცე, აგურით ამოყვანილი სამი განიერი, დაბალი, მძლავრი ბურჯით ორ ნაწილად იყოფა. ბურჯები ნაგებობის ცენტრში, ერთ მწკრივად, S-N-ის დერძზე არის განლაგებული. მათგან ამავე მიმართულებით ნახევარწრიული, ოდნავ შეტეხილი თაღებია გადაყვანილი. ე. ი. სივრცე სამხრეთიდან ჩრდილოეთით ვითარდება და აქ, მარნის კიდეში სცენასავით ამადლებული ბაქნით სრულდება (რომლის დასავლეთი ნაწილიც, კოტე მარჯანიშვილის მიერ სპექტაკლების დასადგმელად იყო გამოყენებული). ბაქნის აღმოსავლეთ ნაწილში, ყურძნისთვის განკუთვნილი ქვის საწნახელია მოწყობილი. საწნახელიდან ქვაშივე გამოკვეთილი ღარებით დაწურული ღვინო ქვევრებში იხსმებოდა. ქვევრები მარნის იატაკის მთელ სიბრტყეზეა განთავსებული. მარანში, კედლის ზედა რეგისტრზე, ვიწრო სარკმლებია გაჭრილი, ხოლო ქვედა რეგისტრზე შეისრული თაღით დასრულებული მცირე ზომის ვიწრო ნიშებია მოწყობილი. პატარა და ვიწრო სარკმლების მეშვეობით მარანში მბჟუტავი განათება იქმნება.

სცენა, მძლავრი, ფართო და გაშლილი მოყვანილობის თაღებით დანაწევრებული სივრცე და მბჟუტავი განათება, გარკვეულწილად ქმნიდა იმ თეატრალურ, მისტიკურ ატმოსფეროს, რამაც განაპირობა მარანში წარმოდგენების გამართვის სურვილი.

ხის მძლავრი მორებით ბრტყლად გადახურული, თაღების თანაბარი რიტმით გაერთიანებული, მარნის განიერი, გაშლილი, დინჯი სივრცე, მონუმენტურ შთაბეჭდილებას ტოვებს. თუმცა შელესილი კედლები უკარგავს მას იმ განსაკუთრებულ ხიბლს, რომელსაც შეუღესავი მასალა იძლევა. მარანი, შენობის ყველაზე კარგად შემონახული კომპარტიმენტია.

სახლის II სართულის გეგმარებითი სტრუქტურა მნიშვნელოვნად სახეცვლილია. გეგმის კომპოზიცია, როგორც აღვნიშნეთ, წარმოადგენს ორმაგ ანფილადად განთავსებულ სადა, სწორკუთხა მოხაზულობის ოთახთა რიგს. კიდურა და ცენტრალურ ოთახებში ბუხარია მოწყობილი. ამჟამად, კედლები ახლად არის შელესილი და გატისრული.

II სართულის აივანზე გამავალი კედელი რიტმულად არის დანაწევრებული თანაბარი, განიერი, სწორკუთხა ღიობებით.

ხის განიერი აივანი, რომელიც შენობას ორი (სამხრეთი, დასავლეთი) მხრიდან ევლება – განახლებულია. II სართულზე ასასვლელი, შენობის ჩრდილო-დასავლეთ კუთხეში მოწყობილი კიბე, თავდაპირველად აივნის მოცულობაში იყო ჩაწერილი, ამჟამად შეცვლილია ახალი, გარედან მიდგმული ორმარშიანი ხის კიბით, რომელიც XX საუკუნის 80-იან წლებში ჩატარებული აღდგენა-რესტავრაციის დროინდელია.

აივნის სამხრეთი ფრთის კიდეში, კიდევე ერთი, მისივე მოცულობის ფარგლებში ჩაწერილი ორმარშიანი კიბეა მოწყობილი.

საარქივო ფოტოზე, რომელიც დაახლოებით XX საუკუნის 30-იან წლებშია გადაღებული (სურ.7), ჩანს, რომ აივნის მოაჯირი, სადა, გადაჯვარედინებული ხის ძელებით არის შესრულებული.¹¹ ამ ტიპის მოაჯირები XIX–XX საუკუნეების მიჯნაზე საკმაოდ პოპულარობით

11 იხ. П. Закарая, Памятники восточной Грузии, М. 1983, გვ. 265; ვ. ბერიძე, ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება, თბ., 1974, ფოტო 348.

სარგებლობდა.

სავარაუდოა, რომ თავდაპირველად, ამ აივანს, რიკულებიანი მოაჯირი ჰქონდა. ამაზე მეტყველებს თელავის ანალოგიური მხატვრულ-კომპოზიციური გადაწყვეტის მქონე სახლების აივნები, სადაც აივნის მოაჯირი, გამონაკლისის გარეშე რიკულებით არის გაფორმებული.

გამორჩეულია შენობის ჩრდილოეთი ფასადი (სურ.4). მის სადა, შეუღესავ სიბრტყეზე ქალაქური ხუროთმოძღვრების ელემენტები არის გამოყენებული. ერთნაირი ზომის ჩაწიკწიკებული, თევზისფხისებრად დალაგებული რიყის ქვის შესანიშნავი წყობით ამოყვანილი საფასადო სიბრტყის I სართულის ყრუ კედელს, რომელზეც ვიწრო, პატარა, აგურით შემოსაზღვრულგვერდებიანი ღიობებია გაჭრილი, II სართულზე სწორკუთხა მოყვანილობის სარკმლების რიგი ცვლის. სარკმლის თავზე კლასიციისტურ სტილში შესრულებული, აგურით ამოყვანილი, რელიეფური ფრონტონით დასრულებული თავსართი-სანდრიკია მოცემული.

აგურის ჰორიზონტალური ზოლი მიუყვება ფასადს სართულების გასაყარსა და სარკმლის თავსართის ძირის დონეზე. შენობა აგურის საფეხურებიანი კარნიზით სრულდება.

მარჯანიშვილის სახლი კრამიტით იყო გადახურული (ამჟამად გამოყენებულია თანამედროვე მასალა, კრამიტის ფერისა და ფორმის იმიტაციით). შენობის მოცულობას და აივანს დამოუკიდებელი, სხვადასხვა დონეზე მოწყობილი გადახურვა აქვს.

აივნის დამოუკიდებელი გადახურვა, მცირე ინტერვალით დაცილებულ სახურავთა ორმაგი ჰორიზონტალი, ვიზუალურად ადაბლებს II სართულს, რის გამოც I სართული თავისი აგურით ამოყვანილი ღონიერი, ენთაზისიანი, მრგვალი სვეტებით, უფრო მძლავრ შთაბეჭდილებას ტოვებს. ხოლო II სართულის ხის თხელი, მოხდენილი სვეტების რიგი, მათზე გადაყვანილი მსუბუქი თაღნართ, შენობას მეტ სიმსუბუქეს სძენს.

კოტე მარჯანიშვილის სახლი XIX საუკუნის დასაწყისის მნიშვნელოვან არქიტექტურულ ნიმუშს წარმოადგენს. კლასიციისტური არქიტექტურული დეტალები (დორიული სვეტები, ფრონტონებით დასრულებული სარკმლები) ქალაქურ იერს სძენს მას.

ამასთანავე, სახლის მხატვრულ გადაწყვეტაში, კლასიციისტური ელემენტების გამოყენების მიუხედავად, მკაფიოდ შეიგრძნობა ადგილობრივი, “თელავური” ტრადიციები. 1917 წლამდე ყვარელი შედიოდა თბილისის გუბერნიის თელავის მაზრაში. ამიტომაც გასაკვირი არ არის, რომ მისი მხატვრულ-კომპოზიციური გადაწყვეტა ძალიან დიდ მსგავსებას ავლენს XIX საუკუნის თელავის საცხოვრებელი სახლების არქიტექტურასთან, თელავის ნაგებობების იმ უმრავლესობასთან, რომელთა მხატვრულ გადაწყვეტაში შეთვისებულ-გადამუშავებული “რუსული კლასიციზმი” სრულიად თავისებურ, უშუალო და უადრესად მიმზიდველ, ხალხურობით გამორჩეულ კომპოზიციას ქმნის.¹²

ეს მსგავსება ვლინდება შენობის ფასადთა მხატვრულ-კომპოზიციურ გადაწყვეტაში: პირველი სართულის აგურის მძლავრ სვეტებზე დაფუძნებულ ერთიან, განიერ, აუქურულ აივანში მის მოცულობაში ჩაწერილი კიბეებითა

12 ლ. რჩეულიშვილი, თელავი, თბ., 1963, გვ., 24.

და ასევე მასალის იდენტიფიკაციაში (რიყის ქვისა და აგურის გამოყენება). მსგავსი შენობები მრავლადაა თელავში. ა. როინიშვილის მიერ 1870-იან წლებში გადაღებულ ფოტოებზე სწორედ ასეთი სახლებია აღბეჭდილი.¹³

კ. მარჯანიშვილის სახლის დასავლეთი ფასადის მხატვრული გადაწყვეტა, მისი ღია აივნით გახსნილი კომპოზიცია, სიახლოვეს ამჟღავნებს ახალგორის ერისთავების სასახლესთანაც (XVII–XIX სს).¹⁴ ამ შენობის აგურით ნაგები და შეთეთრებულ მძლავრ, მრგვალ კოლონებზე დაფუძნებული, მთელ სიგრძეზე განვითარებული II სართულის ხის აივანი, XIX საუკუნის გადაკეთების შედეგია და ასოციაციას მარჯანიშვილის სახლთან იწვევს, თუმცა აქ სახეზეა მნიშვნელოვანი განსხვავებანიც. ერისთავთა სასახლე უფრო მასშტაბური და მონუმენტურია. I სართულის სვეტების რიგი ოდნავ სიღრმეშია შეწეული, რის გამოც II სართულის აივანი ნაწილობრივ “გადმოკიდებულის” შთაბეჭდილებას ტოვებს.

კიდევ ერთი ვარიანტი მარჯანიშვილის სახლის თემაზე ჩვენ აღმოვაჩინეთ იქვე, ყვარელში, ჭავჭავაძის ქ. №146-ში (იმერლიშვილების სახლი) (სურ.6). გარკვეული სტრუქტურული მსგავსების მიუხედავად, აქაც თვალში საცემია განსხვავებები. ამ შენობის მხატვრულ-დეკორაციული გადაწყვეტა უფრო ღირებული და მდიდრულია.

აივნის მოაჯირი, მაღალი შუბლი და ფარდა-თაღები უხვად არის დეკორირებული მაქმანივით ნატიფი, მსუბუქი, რაფინირებული ჭვრული ნახატი. შენობის პირველი სართულის გეგმით კვადრატული, შეუღესავი აგურის სვეტები უფრო თხელი და მოხდენილი ფორმისაა. II სართულის ქუჩისკენ მიმართული აივნის მომრგვალებული კუთხე განსაკუთრებულ პლასტიკურობასა და დახვეწილობას სძენს შენობას. აქაც, I სართულზე მარანია განთავსებული. ინტერიერში რამდენიმე რიგად მოცემული შეუღესავი აგურის მძლავრ ბურჯებზე გადაყვანილი თაღების ოდნავ შენელებული რიტმი მონუმენტურ შთაბეჭდილებას ჰქმნის.

კოტე მარჯანიშვილის სახლს განსხვავებულ, ინდივიდუალურ სახეს ანიჭებს ჩრდილოეთი, შეუღესავი ფასადის კლასიციზტური გადაწყვეტა. სარკმლების ფორმა, მათი დამასრულებელი ფრონტონიანი სანდრიკი და აგურის ჰორიზონტალური საღტეები ანალოგებს პოულობს თბილისის XIX საუკუნის დასაწყისის, 20-30-იანი წლების საცხოვრებელი სახლების არქიტექტურაში, ის. მაგალითად: ავლევის ქ. №28-სა¹⁵ და ასევე ენგელსის ქ. №60-ის¹⁶ ფასადების გადაწყვეტაში.

ზემოთ თქმულიდან გამომდინარე, შეიძლება დაბეჯითებით ვთქვათ, რომ ეს შენობა XIX საუკუნის დასაწყისში იყო აგებული, სავარაუდოდ, სოლომონ ჭავჭავაძის მიერ.

1980-იან წლებში შესრულებული სარემონტო-აღდგენით სამუშაოების დროს, აივნის მოაჯირს დაუბრუნდა პირვანდელი სახე. აღდგა რიკულები,

13 ლ. რჩეულიშვილი, დასახელებული ნაშრ., გვ.12, სურ.7, გვ.13, სურ. 8, ა. როინიშვილის ფოტო

14 Р.Мепишавили, В. Цинцадзе, Архитектура нагорной части исторической провинции Грузии – Шида Картли, Тб., 1975, გვ. 153-160.

15 ვ. ბერიძე, თბილისის სუროთმოდგერება, ტ. I, თბ., 1960, გვ.91, სურ. 58-59. ტაბ. №22.

16 იქვე, გვ.91, ტაბ. 23.

ხოლო შენობის ჩრდილო-დასავლეთ კუთხეში არსებულ, II სართულზე აღმავალ, შიდა, აივნის მოცულობაში ჩაწერილ ორმარშიანი კიბის ნაცვლად (რომელიც საარქივო ფოტოზე არის დაფიქსირებული) შენობას კიბე გარედან მიადგეს.

კოტე მარჯანიშვილის სახლი, გარდა მისი მემორიალური მნიშვნელობისა, XIX საუკუნის I ნახევრის კლასიციზტური არქიტექტურის ელემენტებით შეჯერებული, ჩვენამდე შედარებით კარგად მოღწეული ქართული საცხოვრებლის ერთ-ერთი ღირებული ნიმუშია.

საგულისხმოა, რომ ის გადაკეთებები, რომელიც შენობამ განიცადა, ადვილად მოსაგვარებელ-შესაცვლელია. არსებული საარქივო ფოტო და კინოდოკუმენტაცია ამის საფუძველს გვაძლევს.

ნიკო ჭავჭავაძის (დიდი ნიკო) სახლი

„რაც მე ვერ მოვაგვარე ჩემის სარწმუნოებისა და ერის საკეთილდღეოდ, ის თქვენ მოახერხეთ, თქვენ აღუსრულეთ ქვეყანას ნატვრა,

*აჰა, მცირე წვლილი ჩემის ნაღვაწისა, მიიღეთ იგი, შეიწირეთ, ეცადეთ, ისწავლეთ და გააჰაფეთ ეკლიანი ვ ზა ჩვენის ცხოვრებისა“
ნიკო ჭავჭავაძის ანდერძი¹⁷*

თავადი ნიკო ზურაბის ძე ჭავჭავაძე (1830, სოფ. ყვარელი – 1897, თბილისი) კავალერიის გენერალი, 1865 წლიდან დაღესტნის ოლქის უფროსი, 1875 წლიდან განჯის სამხედრო გუბერნატორი, ხოლო 1880 წლიდან, კავკასიის მთიანეთში (ჩეჩნეთი და დაღესტანი) მომხდარი აჯანყების შემდეგ, კავალერიის გენერლის ჩინით – დაღესტნის სამხედრო გუბერნატორი¹⁸ – დიდი ნიკოს სახელით იყო ცნობილი. XIX საუკუნის ქართველ მხედართმთავრებს შორის მას როგორც ჭეშმარიტ პატრიოტსა და დიდ მამულიშვილს, ჩოლოქის ომის გმირსა და დაღესტნის გენერალ-გუბერნატორს თვალსაჩინო ადგილი უკავია.

მისი მეცენატობით ბევრი მამულიშვილური საქმე გააკეთდა. ნიკო ჭავჭავაძის ანდერძის თანახმად, მან თავისი ქონებიდან ორი ათასი თუმანი სამთო ინსტიტუტის ხელმოკლე სტუდენტებსა და უნივერსიტეტის კურსდამთავრებულებს გადასცა დახმარების სახით.¹⁹ მისი სახსრებით ყვარელში წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია აიგო,²⁰ რომელიც დღესაც ჭავჭავაძეების უბანში, ყვარლის ცენტრშია აღმართული. ნიკო ჭავჭავაძემ შენობის აგებას საკმაოდ დიდი დრო მოანდომა „აგერ განვლო ხუთმეტოდუე წელიწადმა და მეცადინეობა ერთის კაცისა დაგვირგვინდა მით, რომ

17 გ. ავალიანი, რუსი და ქართველი ხალხების საბრძოლო თანამეგობრობის ისტორიიდან, თბ., 1967, გვ. 143-145.

18 შ. მეგრელიძე, ჩვენი სახელოვანი სამხედრო წინაპრები, თბ., 1979., გვ. 80-84.

19 იქვე, გვ. 144.

20 ნადიკვრელი, წერილი კახეთიდან, აგება ეკლესიისა ყვარელში თ.წ. ჭავჭავაძის მიერ, გაზეთი „ივერია“, № 79, 18 აპრილი, 1893, გვ. 3.

დასრულდა და გამშვენდა დიდებული ეკლესია“.²¹

თავადი ნიკო ჭავჭავაძის გარდაცვალება დიდ ტრაგედიად აღიქვა მთელმა მოწინავე ქართულმა საზოგადოებამ. ცნობილმა პოეტმა, აკაკი წერეთელმა მას შემდეგი სტროფები უძღვნა:

*„და შენც ცხედარო, ქვეყნიურ ვალის
ქრისტიანულად ხარ გადამხდელი
იქ წინაპრებთან მიხვალ პირნათლად;
აქაც სახელის დამტოვებელი!
„იყო და განქრა უმნიშვნელოდო!“
რომ ითქვას შენზე არა გვაქვს ნება!...
მშვიდობით ძმარ, ქართველთა შორის
კურთხეულ იყოს შენი ხსენება“.*²²

ბარბარე სულხანიშვილმა სამგლოვიარო მიტინგზე წარმოთქმულ სიტყვაში სათანადოდ დაახასიათა თავად ნიკო ჭავჭავაძის პიროვნება: „ღიას შენ იყავი და იქნები მარადის გმირი, უხვად შემკული ყოველი გმირული თვისებებითა, შენი გულწრფელობა, უანგარობა, ღრმა ჩაფიქრება, თავდადების, სამართლის და ჭეშმარიტების აღიარება, დაჩაგრულთათვის დაუზოგავად თავის გამოდება, მთელი ერის გმირული გამოსარჩლება გხდიან ღირსად იყო ჩვენთვის საუკუნოდ სამაგალითო და სასიქადულო სათაყვანებელი“.²³

ნიკო ჭავჭავაძე გარდაიცვალა 1897 წლის 9 მარტს, თბილისში. იგი მშობლიურ ყვარელში გადაასვენეს და დაკრძალეს მის მიერ აგებულ ნათლისმცემლის ეკლესიაში.

სახლი, რომელიც ნიკო ჭავჭავაძეს ეკუთვნოდა (სურ. 8, 9), კლასიციზტურ სტილში, ქალაქურ ყაიდაზე აგებული ერთ-ერთი გამორჩეული შენობა იყო ყვარელში. ღრთთა განმავლობაში საშინლად შელახულმა, შეცემენტებულ-მოპირკეთებულმა, მან მაინც შემოინახა თავისი პირვანდელი სტრუქტურა. არსებული საარქივო ფოტოდოკუმენტაცია ამ შენობის სრული, თავდაპირველი სახით აღდგენის საშუალებას იძლევა.²⁴

მოკრძალებული ზომის ჭავჭავაძისეული სახლი ქართული აგურით არის ნაშენი და შელესილი. ნაგებობა ეზოს მიმართულებით ფრონტალურად იშლება და წარმოადგენს სიმეტრიულ ერთსართულიან შენობას მეზონინით. ცენტრალურ, ორსართულიან მონაკვეთს ორივე მხრიდან ერთსართულიანი, მკლავები ემატება. შუა მონაკვეთის პირველი სართული რუსტირებული სამთაღედით იხსნება ეზოსკენ. ცენტრალური თაღი შესასვლელის ფუნქციას ასრულებს. თავდაპირველად გვერდითა

21 ნადიკერელი, წერილი კახეთიდან, აგება ეკლესიისა ყვარელში თ. ნ. ჭავჭავაძის მიერ, გაზეთი „ივერია“, № 79, 18 აპრილი, 1893, გვ. 3.

22 გაზეთი „ივერია“, 13 მარტი, 1897.

23 შ. მეგრელიძე, ჩვენი სახელოვანი სამხედრო წინაპრები, (ნ. ჭავჭავაძე), თბ., 1979, გვ. 80-84.

24 ნიკო ჭავჭავაძისა და სოლომონ ჭავჭავაძის (კოტე მარჯანიშვილის) სახლების ანაზომები და სრული დოკუმენტაცია შესრულებულია არქიტექტორ-რესტავრატორ იოსებ ბანძელაძის მიერ. მასვე ეკუთვნის ორივე სახლის აღდგენისა და მიმდებარე მოედნის რეაბილიტაციის პროექტი, რომელიც, სამწუხაროდ, არ განხორციელდა. ამჟამად ორივე შენობაზე ჩატარებულია მხოლოდ სარემონტო-კონსტრუქციული საუშაოები.



თაღებს შორის აუურული მოაჯირი იყო ჩასმული. პირველი სართული სამი საფეხურით არის ამაღლებული მიწის დონიდან. კავშირი შენობის დანარჩენ ნაწილთან ამ თაღოვანი ლოჯიიდან ხდებოდა. მეორე სართულზე ასასვლელი კიბეც სწორედ ლოჯიის ჩრდილო-დასავლეთ კუთხეში იყო. გადმოცემით, იგი ხის ყოფილა. ამჟამად, იმავე ადგილას ლითონის ხვეული კიბეა მოწყობილი.

მეორე სართულის საფასადო სიბრტყე – პირველის მსგავსად – ბრტყელი პილასტრებით სამ ნაწილად არის დაყოფილი. ცენტრალურ ნაწილში მას გადმოკიდებული აივანი ჰქონდა (ამჟამად უფრო გვიანდელი ლითონის აივანია მოწყობილი), რომელიც ფლანკირებულია თითო სწორკუთხა მოხაზულობის სარკმლით. ნაგებობა პროფილირებული შევრილი, საფეხუროვანი კარნიზით სრულდება.

გვერდით შენობა N – S მიმართულებით, ანფილადურად განთავსებულ ოთახთა რიგს წარმოადგენს. ოთახები სწორკუთხა მოხაზულობისაა. გადახურვა ბრტყელია, დიობები სადა, სწორკუთხა მოყვანილობის.

სახლის აღმოსავლეთი, ეზოში გამავალი ფასადი შედგენილია ცემენტით. ჩრდილოეთი მხარე მიწაშია ჩაძირული, რის გამოც კედლები დანესტიანებულია. მას გვერდითა ფასადებსა და დასავლეთი მხრიდან მიშენებული აქვს ახალი კედელი ფიქალის მოპირკეთებით.

შენობის თავდაპირველი სახე სადა, სამნაწილიანი, სიმეტრიული, ხაზოვან-გეომეტრიული ფასადითა და მშვიდი, თანაბარი რიტმით – მონუმენტურ შტაბეჭდილებას ტოვებდა. I სართულის რელიეფური, რუსტირებული თაღების რიგით გახსნილი კედელი, თავისი დახვეწილი, რაფინირებული ჭვრული მოაჯირით სადღესასწაულო ხასიათის იყო და II სართულზე იცვლებოდა სადა, საფასადო სიბრტყით, რომელიც მარტივი პილასტრების მეშვეობით იმეორებდა I სართულის რიტმულ დანაწევრებას, ხოლო მისი ბრტყელი კედლის ერთადერთ აქცენტს ცენტრში მოწყობილი გადმოკიდებული აივანი წარმოადგენდა.

თავად ნიკო ჭავჭავაძის სახლი XIX საუკუნის დასაწყისის, კლასიციზტურ სტილში შესრულებული ნაგებობაა. ეს შენობა დაახლოებით იმავე დროს არის აგებული, რაც მის მეზობლად მდგარი, სოლომონ ჭავჭავაძის სახლი, თუმცა სრულიად განსხვავებული მხატვრული სახის მატარებელია. იგი შექმნილია იმ დროს მიღებული და პოპულარული სანიმუშო ფასადების ალბომის მიხედვით. მისი არქიტექტურა გამორჩეულია არა მხოლოდ ყვარლის, არამედ ზოგადად კახეთის (თელავი, სიღნაღი) ქალაქურ არქიტექტურისგან, მას უფრო “თბილისური” იერი აქვს.

მეზონინიანი სახლის ტიპი, რომელსაც ნიკო ჭავჭავაძის სახლი მიეკუთვნება, იშვიათობას წარმოადგენს ქართულ საერო არქიტექტურის ისტორიაშიც. ვ. ბერიძის მიერ მოძიებული ამ ტიპის შენობის ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული ნიმუშია – მაიორ შმატოვის სახლის პროექტი ალექსანდრეს მოედანზე თბილისში, რომელიც 1819 წელს მიეკუთვნება (სცსია, ფ. 209, № 454).²⁵ შენობის ფასადზე კლასიციზტური ელემენტების გამოყენება, ცენტრალური ნაწილის გამოყოფა და მისი სამნაწილიანი

25 ვ. ბერიძე, თბილისის ხუროთმოძღვრება, ტ. I, თბ. 1960, გვ. 84-85, სურ. 49.



დანაწევრება, II სართულის ღიობების პილასტრებით გამოიჯენა და მეზონინის წინ მოწყობილი აივანი აახლოებს ხსენებულ პროექტს ყვარლის სახლთან. კიდევ ერთ, უფრო მასშტაბურ ვარიანტს წარმოადგენს 1830 წელს შესრულებული ფლიგელ-ადიუტანტ, პოლკოვნიკ დადიანის საცხოვრებელი სახლის პროექტი თბილისში (იხ. პროექტი)²⁶.

მეზონინიანი სახლის ტიპი, ძირითადად ცნობილია იმ დროისთვის არსებული სანიმუშო ფასადების ალბომებიდან. ნიკო ჭავჭავაძის სახლის კომპოზიცია წარმოადგენს ამ არქიტექტურული ტიპის ადგილობრივ გარემოს მორგებულ ერთ-ერთ ვარიანტს. აქედან გამომდინარე, ცხადია, ზუსტი ანალოგი ამ შენობას არ ექნებოდა, თუმცა ყვარლის სახლში გამოყენებული ცალკეული დეტალებისა და მოტივების მოძიება შესაძლებელია ისევ და ისევ XIX საუკუნის პირველი მესამედის ნიმუშებში. რამოდენიმე საფეხურით ამაღლებული I სართულის თაღები, ცენტრში გაჭრილი კართა და მოაჯირით გვერდითა ღიობებში, 1833 წლის ივანე შადინოვის სახლის პროექტში გვხვდება (პროექტის ავტორი არქიტექტორი მიხურინი).²⁷

ნიკო ჭავჭავაძის სახლის I სართულის რუსტირებული თაღებით დამუშავება ასევე XIX საუკუნის დასაწყისის კლასიციზტური რეპერტუარიდან არის აღებული. ასეთი მიდგომა დამახასიათებელია ამავე საუკუნის 20-30-იანი წლების არა ერთი ნიმუშისათვის (თეკლე ბატონიშვილის სახლის პროექტი 1819წ.²⁸, სახლის ფასადი ნიმუშების ალბომიდან 1812წ.²⁹, საცხოვრებელი სახლის ფასადი 1827 წლის პროექტის მიხედვით³⁰ და სხვა...).

გადმოკიდებული აივნის მოტივიც, ქართულ საერო არქიტექტურაში სწორედ ხსენებულ პერიოდში, XIX საუკუნის პირველ მესამედში, კერძოდ, 20-30-იან წლებში ჩნდება³¹ და მთელი XIX-XX საუკუნეების მანძილზე არ წყვეტს არსებობას.

ბუნებრივია, ზემოთ ჩამოთვლილი ყველა მაგალითი აახლოებს შენობას კონკრეტულ ქრონოლოგიურ პერიოდთან – XIX საუკუნის I მესამედის საცხოვრებელი სახლის არქიტექტურასთან. თუ გავითვალისწინებთ ისიც, რომ ისტორიული ცნობების თანახმად, ნიკო ჭავჭავაძე, 1830 წელს ყვარელში დაიბადა, თამამად შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ წარმოდგენილი შენობის აგება სწორედ XIX საუკუნის დასაწყისში, მისი მამის, შტაბს-კაპიტან ზურაბ ჭავჭავაძის დროს მოხდა.

თავისი სადა გადაწყვეტით, მოკრძალებული ზომებითა და გაფორმებით, ეს ნაგებობა სავსებით შეესაბამება ამ სახლის ბინადართა ღირსეულ, თავმდაბალ და კეთილშობილ ცხოვრებას. სახლი, სადაც ერთ დროს რჩეული საზოგადოება იკრიბებოდა, ამჟამად არადანიშნულებისამებრ არის

26 იქვე, გვ. 96., სურ. 68.

27 იქვე, გვ. 88, 93, სურ. 63.

28 იქვე, გვ. 86. სურ. 50.

29 იქვე გვ. 87. სურ. 51.

30 იქვე გვ. 89, სურ. 54, 55.

31 ვ. ბერიძე, თბილისის ხუროთმოძღვრება, ტ. I, გვ. 89-90.



გამოყენებული. ერთხანს აქ სკოლა იყო, შემდეგ იგი კოტე მარჯანიშვილის სახლ-მუზეუმს გადაეცა დამხმარე ნაგებობად. ამჟამად ორი ოთახი მუზეუმის ადმინისტრაციას უკავია, შენობის ნაწილი საწყობადაა გამოყენებული, დიდი ნაწილი კი – უფუნქციოა.

ტერიტორიის გაწმენდის და შენობის ფასადების გვიანი დანამატისგან განთავისუფლებისა და ნაღესობის მოხსნის შემდეგ ჩატარებული კვლევის შედეგად შესაძლებელია ახალი მასალის აღმოჩენა, რაც დააზუსტებს ჩვენთვის დღემდე უცნობ დეტალებს (მაგალითად, დასავლეთი ფასადის სახესა და ნაღესობით დაფარულ აღმოსავლეთის, ერთადერთი ავთენტური ფასადის ცალკეულ ელემენტებს...).

XIX საუკუნის დასაწყისში აგებული, ერთმანეთის მეზობლად განთავსებული ნიკო და სოლომონ ჭავჭავაძეების საცხოვრებელი სახლები აგების დროისა და გეოგრაფიული სივრცის ერთიანობის მიუხედავად განსხვავებული არქიტექტურულ-მხატვრული სახის მატარებელია. თითოეული მათგანი მისი დამკვეთის, პატრონის პიროვნული თვისებების, გემოვნებისა და ცხოვრების წესის გამომხატველია. თითქმის მუდმივად ყვარელში მაცხოვრებელი სოლომონი, თავის სახლს მისთვის უფრო ხელმისაწვდომ, „თელავურ“ ყაიდაზე აგებს. იგი ორგანულია, როგორც ზოგად კახური, ასევე უშუალოდ ყვარლის არქიტექტურისთვის.

ხოლო ყვარლისთვის უჩვეულო, უფრო იმპოზანტური შენობა, რომელიც ნიკოს მამის მიერ იყო აგებული, დედაქალაქში პოპულარული „სანიმუშო ფასადების ალბომის“ მიხედვით, როგორც ჩანს, ჭავჭავაძეების ამ შტოს განსაკუთრებულ მოთხოვნებსა და გემოვნებას პასუხობდა და იგი ორგანული უნდა ყოფილიყო ძირითადად თბილისში მცხოვრებ „დიდ ნიკოსთვისაც“.

განსხვავებათა მიუხედავად, სხვადასხვა მხატვრული სახის მქონე ეს ორივე შენობა შესანიშნავად არის ჩაწერილი კონკრეტულ გარემოში და ეპოქის ერთიანი სურნელით არის გამსჭვალული.

Irine Elizbarashvili, Khatuna Churgulia
Houses of Koté Marjanishvili and Niko Chavchavadze in Kvareli

Historic city Kvareli located on the Alazani valley (Kakheti, eastern Georgia) has preserved the late medieval fortress and 19th c. residential houses. Among them, due to their historic and cultural values, distinguished are houses of the Chavchavadzes – Georgian aristocratic family, raised in the 17th c.

House of Niko Chavchavadze, the well-known General, military governor of Dagestan, is located next to the church of St. John the Baptism (built by him), in front of the house of Ilia Chavchavadze, 19th c. great Georgian writer and public figure; to the North-East of Niko

Chavchavadze's house, a house of Solomon Chavchavadze, grandfather of the famous producer Koté Marjanishvili is located; at present it is the house-museum of Koté Marjanishvili (regretfully, large English park that used to be here, is severely damaged).

Solomon Chavchavadze's house is a two-storied cobble-stone building with the ground floor brick colonnade and window framings. On the ground floor, marani (a wine cellar) is arranged (it was here that young Koté Marjanishvili used to stage his first performances), on the first floor there is a double suite of rooms and wooden balconies (from the west and south), supported by the ground floor brick columns; ground floor apertures are arched, while those on the first floor, are rectangular (on the north, non-plastered facade, they are terminated with Classicistic pediments). On the turn of the 19th c. to the 20th c. the balconies had panels of crossed wooden bars, which seem most likely to have replaced initial balusters; the roof was covered with tiles, now they are replaced with the tin cover. The house is a sample of the 19th c. architecture, showing affinity with the contemporary Telavian residential houses; however, certain similarity with the Akhlagori (Kartli, eastern Georgia) palace of the Ksani eristavs (rulers) is also discernible; close analogy can be found in Kvareli, house of the Imerlishvilis (although the balcony panels are adorned with the openwork ornamentation and the columns are of rectangular shape), while the parallels for the north facade elements can be seen in the contemporary Tbilisian houses. During the intervention in 1980s, balusters of the balconies were restored, but place of the staircase leading to the first floor was changed.

House of Niko Chavchavadze (1830-1897), although altered over the years, had still preserved its "urban"-Classicistic features. This is a brick, plastered one-storied building with a mezzanine, symmetrical plan layout and a triple-arched open logia in the middle; mezzanine was provided with a wooden (now – iron) overhanging balcony. This house is also dated to the first half of the 19th c. and its close analogies can be found in the archival documentation of the 1810-1830s Tbilisian houses. It is distinguished by a greater "purity" of style and lesser influence of the local traditions, which is so vivid in the architecture of Sol. Chavchavadze's house.



სურ.1. ყვარელი.
წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია



სურ.2. ყვარელი. პარკი ნიკო ჭავჭავაძის სახლის წინ



სურ.3. ყვარელი. კოტე მარჯანიშვილის (სოლ. ჭავჭავაძის) სახლი.
საერთო ხედი



სურ.4. ყვარელი. კოტე მარჯანიშვილის სახლი. ჩრდილო ფასადი



სურ.5. ყვარელი. კოტე მარჯანიშვილის სახლი. მარნის ინტერიერი



სურ.6. ყვარელი. იმერლიშვილების სახლი



სურ.7. ყვარელი. კოტე მარჯანიშვილის სახლი. 1930-იანი წლები



სურ.8. ყვარელი. ნიკო ჭავჭავაძის სახლი. საარქივო ფოტო



სურ.9. ყვარელი. ნიკო ჭავჭავაძის სახლი. თანამედროვე ფოტო



გელათის აკადემიის შენობის გადახურვის ორი მცდელობა XIX საუკუნეში

2009 წელი გელათის ძველთაძველი აკადემიისათვის ღირსახსოვარია: თითქმის ორსაუკუნოვანი უსახურაობის შემდეგ, გადაიხურა — დაედგა ხის კონსტრუქციის სახურავი და დაიხურა კრამიტით (სურ.1). ამან გვიკარნახა აკადემიის შენობის შესახებ არსებულ წყაროებზე დაყრდნობით, რომელთაგან ბევრი დღემდე უცნობია, განგვეხილა XIX საუკუნეში ამ შენობის გადახურვის ორი მცდელობა და მასთან დაკავშირებული საკითხები.

გელათის მონასტრის ისტორიისადმი მიძღვნილ ნაშრომებში აკადემიის შენობაზეცაა საუბარი. ზოგიერთი მკვლევარი მისი სახურავის შესახებაც მსჯელობს¹, უშუალოდ აკადემიაზე შექმნილ გამოკვლევებში² კი ეს საკითხი უფრო დაკონკრეტებულიცაა. ავტორთა აზრით, აკადემიას ჰქონდა კამაროვანი სახურავი (ვფიქრობთ, რომ ქვის კამაროვან სახურავს გულისხმობენ — მ.კ.). აღნიშნული მოსაზრება პირველმა დააფიქსირა პროფ. ს. ყაუხჩიშვილმა — 1946 წლის აპრილ-მაისში გელათის მონასტერში, კონკრეტულად აკადემიის შენობაზე მოწყობილი სამეცნიერო ექსპედიციის ხელმძღვანელმა ექსპედიციის ანგარიშის საგაზეთო ვარიანტში — „თავისი არსებობის ერთ-ერთ ეტაპზე აკადემიის შენობას ჰქონდა თაღისებური სახურავი (ექსპედიციამ იპოვა ამ სახურავის ნაწილების ფრაგმენტები)“³. მოგვიანებით, უფრო არგუმენტირებულად, არქიტექტურული ანალიზის საფუძველზე გელათის აკადემიის შენობის ქვის კამაროვანი გადახურვა დაადასტურა პროფ. რ. მეფისაშვილმა⁴. ყაუხჩიშვილის მსგავსად, ისიც ასეთ გადახურვას თავდაპირველად (პირველ ეტაპზე არსებულად) მიიჩნევდა, რომელიც შემდეგ ხის სახურავით შეუცვლიათ⁵. აღსანიშნავია ისიც, რომ გელათის მონასტრისა და აკადემიის მკვლევარები არ ადასტურებენ XIX საუკუნეში აკადემიის სახურავის არსებობას (გამონაკლისია გ. მჭედლიძე და ამ სტატიის ავტორი), არადა, როგორც ქვემოთ მოტანილი დოკუმენტებიდან დავინახავთ, გელათის აკადემიას XIX საუკუნის 40-იანი წლების დასაწყისამდე თავისი თავდაპირველი, ქვის კამაროვანი სახურავი ედგა (ხაზი ყველგან ჩემია — მ.კ.).

XIX საუკუნეში გელათის აკადემიის შენობის შესახებ ჩვენთვის ხელმისაწვდომი, ყველაზე ადრინდელი ცნობა დაცულია 1826 წელს მოსკოვში გამოცემულ წიგნში „История грузинской Иерархий“, რომელიც

1 მ. გოგსაძე, ნარკვევები გელათის ძეგლის ისტორიიდან, თბ., 1949; ბ. ლომინაძე, გელათი, თბ., 1959; P. Меписашვილი, Архитектурный ансамбль Гелати, Тб., 1966; მ. კეზევაძე, გელათის მონასტერი ევზარქოსობის დროს, ქუთაისი 2006.

2 ს. ყაუხჩიშვილი, გელათის აკადემია, თბ., 1948; ვ. ჩაკვეტაძე, გელათის აკადემია, თბ., 1958; გ. მჭედლიძე, გელათის მეცნიერებათა აკადემია, ისტორია და დღევანდელი მდგომარეობა, ქუთაისი, 2004.

3 გაზ. „სტალინელი“ 1946, 04.05, გვ. 4.

4 P. Меписашვილი, Архитектурный ансамбль Гелати. Тб. 1966, გვ. 136.

5 იქვე.

1825 წლის 1 იანვრის მდგომარეობითაა შედგენილი. წიგნში აღნიშნულია, რომ გელათის მონასტერში, წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის დასავლეთით დიდი ქვის თაღებიანი ტრაპეზია, რომლის ზომებია: სიგრძე 12 საუენი და სიგანე 5 — საუენი (საუენი = 2,13 მ). მასზე მიშენებულია ხის ვრცელი ოთახი⁶. შენობის ზომები, დასახელება („ტრაპეზი“) და მდებარეობა უდაოს ხდის, რომ საუბარი აკადემიის შენობაზეა.

უფრო ვრცელადაა აკადემიის შენობა აღწერილი გერმანელი მეცნიერისა და მოგზაურის ედუარდ აიხვალდის მიერ, რომელიც 1826 წლის 5 მაისს ეწვია გელათს. ის წერს: „ამავე დროს აქ არის კიდევ ერთი დიდი შენობა, რომელიც წინათ მეფე დავითის სადგომი უნდა ყოფილიყო აქ ამოსვლისას. ახლაც გვიჩვენებენ მარმარილოს დიდი მაგიდის ნარჩენს, რომელზეც ის მიირთმევდა. შესასვლელი ამ საცხოვრებელ შენობაში არის ოთხ სვეტზე დადგმული გუმბათოვანი სახურავი, რომელშიც ძველად ზარი ეკიდა, ოთხივე სვეტი ერთმანეთისაგან განსხვავდება ჩუქურთმებით. ასე მაგალითად, ერთი სვეტი დიდი კირქვის მასისგანაა (ბლოკისგანაა) გამოყვანილი, და ისე, რომ მას ოთხი პატარა სვეტი აქვს გვერდებიდან; ამასთან შიდა მხრიდან ორ ამ პატარა სვეტის თავზე ღომია გამოკვეთილი. ეს მიუთითებს ძველს დროში ამ ქვეყანაში მოქანდაკეობის მაღალ დონეზე; ახლა აქ ასეთი ვინმე არ მოიძებნება.

შემდეგ ამ შენობის მშენიერი დარბაზი გააოხრეს, რადგან მის შუაში ცეცხლს ანთებდნენ; ამის გამო ჭერი, რომელშიც ორმაგი ვარდის გვირგვინია ამოკვეთილი, და კედლები ჭვარტლისაგან შავადაა დამწვარი.“⁷ ამ აღწერილობიდან ჩანს, რომ შენობა ამ დროისათვის უკვე უფუნქციოდაა დარჩენილი, მაგრამ აქვს სახურავი — უსახურავო დარბაზის შუაში დანთებული ცეცხლი ვერც კედლებს დაწვავდა შავად და ვერც იმ ჭერს, რომელშიც ორმაგი ვარდის გვირგვინი იყო ამოკვეთილი და, რომელიც, ჩვენი აზრით, აკადემიის კარიბჭის უნდა იყოს.

1827 წელს მომხდარი გელათის მონასტრის აღწერილობიდან ჩანს, რომ წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის დასავლეთით დგას „დიდი ქვიტკირისა კამარა შეკრული ტრაპეზი, რომელიცა არის სიგრძით თორმეტი ნახევარი საუენი და სიგანით ხუთ ნახევარი, ხოლო აწ არა ჯეროვანსა სახესა შინა არის, სიძველისა გამო მდგომარეობს.“⁸

1828 წლის 6 მარტის წერილში გელათის მონასტრის წინამძღვარი არქიმანდრიტი ნიკოლოზი იმერეთის არქიეპისკოპოსს სოფრონიოსს შეახსენებდა გელათის მონასტრის საჭიროებაზე ადრე მიწერილ წერილს და აღნიშნავდა: „თქვენმა ყდ უსამღვდელოესობამაც უმჯობესად უწყის თუ რა შენობა აქვს გაენათის მონასტერში და სულ ერთიანად ეჭირვება დახურვა რწლისაც ერთი მხარე დიდის პალატის კიდეც ჩამოქცეულა“.⁹ ჩვენი აზრით ეს იყო აკადემიის ჩრდილოეთი კედლის ნაწილი, შესაბამისი სახურავით. სწორედ ამ კედლის აღსადგენად უნდა ყოფილიყო გათვალისწინებული

6 История грузинской Иерархии, Москва, 1826, გვ. 52.

7 ედუარდ აიხვალდი საქართველოს შესახებ (XIX საუკუნის პირველი მესამედი) გერმანულიდან თარგმნა, შესავალი და საძიებლები დაურთო გია გელაშვილმა თბ., 2005, გვ. 153.

8 ქ.ც.ა. ფ. № 21, ს. № 386, ფ. 21.

9 ქ.ც.ა. ფ. № 21, ს. № 440, ფ. 1.

1847 წლის ხარჯთაღრიცხვაში „ორი საკირე კარგი კირი“.

1829 წელსაც მძიმე მდგომარეობაა — „დიდი პალატა, დავით აღმაშენებლის სასაფლაო, მაცხოვრის კარი და დიდი კარი და ეგრეთვე სახლის შენობანი იქცევიან უსახურაობით“¹⁰.

1830 წლის 19 აპრილს არქიმანდრიტი ნიკოლოზი ისევ ატყობინებდა არქიეპისკოპოსს: „დიდნი შენობანი არიან მოკლებულ სახურავთაგან და იქცევიან ჩინებულნი ნაშენებნი უკეთუმცა აწ მაინც არ მიეყო ხელი სამუშაოდ“¹¹ და ითხოვდა ინჟინრის მივლინებას ჩასატარებელი სამუშაოების აღსაწერად.

1830 წელს გელათის მონასტერში ინჟინრის ჩასვლა არ დასტურდება, მაგრამ ფაქტია, რომ ამ წელს აქ რაღაც შენობები გადაიხურა, „გარდა დიდის პალატის ნახევარისა“¹². ჩვენი აზრით, ეს შენობის ის ნაწილი იყო, რომლის ერთი მხარის ჩამოქცევა ზემოთ მოყვანილ 1828 წლის წერილშია ნახსენები, ამიტომაც ვვადარ მოხერხდა მისი მთლიანად გადახურვა.

იმის დასადასტურებლად, რომ უფრო გვიანაც — 1833 წლის ივლისში, ისევ ჰქონდა სახურავი აკადემიის შენობას, რომელიც XIX საუკუნის საბუთებში ძირითადად „დიდი პალატის“ სახელით იხსენიება, ჩანს იმავე წლის 20 ივლისს სპეციალური კომისიისაგან შედგენილი შემოწმების აქტისაგან, რომელშიც ვკითხულობთ: „გაეჩხრიკეთ რა რკინის სახურავი ვითარცა თვით გაენათის მონასტერის ხუთი სამწირველოებითურთ, საკუთრად აღშენებულთ წმინდის გიორგის და წმინდის ნიკოლოზის ეკლესიათა, სამრეკლოსა და დიდი ქვის პალატი ანუ ყოფილი უწინდელ დროთა შინა ტრაპეზი ძმებთათვის, ეგრეთვე სოხასტრის დედათ მონასტრის და მონაზვნებთ სენაკებთა ვპოვეთ მათ შინა შემდგომი სიძველენი, რომელნიცა მიუცილებელ არიან დაუყოვნებლად გაკეთებად, რათამცა არამივიდეს სრულიადცა დაქცევასა შინა თვით შენობანი წვიმისა გამო“¹³. კომისიის მიერ აღწერილი შესასრულებელი სამუშაოებიდან ჩანს, რომ მონასტრის დიდი ტაძარი, წმ. გიორგისა და წმ. ნიკოლოზის ეკლესიები და სამრეკლო დახურული ყოფილა რკინის ფურცლებით, რომლებიც შეკეთების შემდეგ უნდა გადადებონ, ხოლო სოხასტრის მონასტრის ეკლესია, მონაზვნების სამი სენაკი და გელათის მონასტრის დიდი პალატი „უნდა გადაიხუროს ყავრით ხელახლივ“ („ხელახლივ“ იმიტომ, რომ უკვე სამი წლის გადახურული იყო – მ. კ.), რისთვისაც საჭირო იყო 100 ფინი, 1100 ბასკა და 30000 ხუთი ჩარეჭი სიგრძის მუხის ყავარი¹⁴. მასალის ჩამონათვალი ადასტურებს, რომ „დიდ პალატს“ ამდროისათვის ისევ ჰქონდა ადრე დაზიანებული ქვის სახურავი, ასეთივე ხის კონსტრუქციით. ამიტომ დოკუმენტში საუბარია ამ კონსტრუქციის განახლებაზე (და არა სახურავის გაკეთებაზე) და გადახურვაზე. ეს იყო XIX საუკუნეში გელათის აკადემიის გადახურვის პირველი მცდელობა, რომელიც არ განხორციელებულა.

10 ქ.ც.ა. ფ. № 21, ს. № 283, ფ. 3.

11 ქ.ც.ა. ფ. № 21, ს. № 671, ფ. 1.

12 ქ.ც.ა. ფ. № 21, ს. № 606, ფ. 34.

13 იქვე ფ. 35.

14 მ. მგალობლიშვილი, ლ. მიქიაშვილი, ფრედერიკ დიუბუა დე მონპეროის ცნობები გელათის შესახებ, „ანალები 2000“ გვ. 83.



იმავე 1833 წლის 15 აგვისტოს გელათის მონასტერს ეწვია ცნობილი შვეიცარიელი მეცნიერი და მოგზაური ფრედერიკ დეზუბუა დე მონპერდო, რომელიც დეტალურად აღწერს რა მონასტრის ეზოსა და შენობებს, აღნიშნავს: „ამ ნაგებობათაგან ერთ-ერთი, რომელიც დღეს უფრო ძველის-ძველ სარდაფსა ჰგავს, ვიდრე სხვა რამეს, უწინ რომელიდაც დიდი პიროვნების სასახლე უნდა ყოფილიყო, რადგან მასზე მიდგმულია პორტიკი, რომელიც მართალია, საკმაოდ მძიმეა, მაგრამ ორნამენტები არ აკლია. მისი თალი რელიეფებითა და გრეხილი ფორმებითაა მორთული.“¹⁴ დეზუბუას აღწერილი ეს ნაგებობა უდაოდ „დიდი პალატი“¹⁵, რომელიც მისსავე ჩანახატში, სადაც გელათის მონასტერი შორი რაკურსითაა დახატული სახურავითაა ნაჩვენები, ე. ი. მისი სახურავის დიდი ნაწილი ჯერ კიდევ ჩაუნგრეველი იყო. უფრო მეტიც, არც 1838 წელს უნდა ყოფილიყო აკადემიის შენობა უსახურავოდ. ამის თქმის უფლებას გვაძლევს 1838 წელს თითქმის ერთდროულად დაფიქსირებული მონაცემები, რომლებშიც აღნიშნულია „საკრებულოდ მონასტრისათვის ჩინებული პალატი მშვენიერის კარიბჭითურთ“ და იქვე „საკრებულოდ მისვე მონასტრისათვის ჩინებული პალატი მშვენიერის კარის ბჭითურთ“. შენობა რომ უსახურავოდ მდგარიყო, ალბათ მასაც ისე მოიხსენიებდა აღმწერელი, როგორც მონასტრის ეზოში მდებარე მეორე სასახლეს იხსენიებს – „მეორე პალატი სასახლედ კათალიკოსის რომლის კედელნი რაოდენიმე ჯერეთაც დგანან“¹⁵. ხოლო 1839 წლის 6 თებერვლის წერილში გელათის მონასტრის წინამძღვრის მოვალეობის შემსრულებელი იღუმენი სვიმეონი არქიეპისკოპოსს სოფრონოსისადმი წერილში, მასზე სხვა შენობების მსგავსად, მზრუნველობს, იგი წერს: „... საარხიმანდრიტო სახლები და ოთახები სრულიად გარდაცარცვილ არიან და შესაძლო არ არის რომ ამა მომავალს ზაფხულისათვის არა დაიხუროს და აგრეთვე სახეთო პალატი და სხვა პალატებიც და ტოგნებიც უნდა გარდისხუროს ყველანი, უკეთუ ინებებს თქვენი მაღალ ყოვლად უსამღვდელოესობა დროზედ განკარგულებას თორემ დაირღვევა და დაიქცევა.“¹⁶

იღუმენ სვიმეონის ნათქვამი წინასწარმეტყველებასავით გამართლდა, გადაუხურაობის გამო, მონასტრის მრავალი შენობა დაინგრა. ამას ადასტურებს იმერეთის ეპარქიის მმართველის, მიტროპოლიტ დავითის 1844 წლის 15 ნოემბრის წერილი საქართველო-იმერეთის სამოქალაქო გუბერნატორისადმი, რომლითაც აცნობებდა, რომ გელათის მონასტერი „შენახვის საშუალების უქონლობის გამო მივიდა დიდ მოშლილობამდე: რამოდენიმე სამონასტრო შენობები მთლიანად დაინგრნენ, სხვები განსაკუთრებით დაძველდნენ და თვით ეკლესიები თითქმის მთლიანად დაზიანდნენ“¹⁷ და ითხოვდა დახმარებას. მიტროპოლიტის სათხოვარმა წერილებმა სასულიერო და საერო ხელისუფლებისადმი შედეგი გამოიღო – 1846 წელს გელათის მონასტერში შესრულდა დიდი მოცულობის შეკეთებითი სამუშაოები, სახურავები შეეცვალა მონასტრის ეკლესიებსა და სამრეკლოს, რაზედაც დაიხარჯა, ნაცვლად გამოყოფილი 7101,58 მანეთისა, 5102,40 მანეთი ვერცხლით (დაწვრილებით იხილეთ: მ. კეზევაძე „გელათის მონასტერი

15 ქ.ც.ა. ფ. № 21, ს. 1623, ფ. 7, 11.

16 ქ.ც.ა. ფ. № 21, ს. 1675, ფ. 22.

17 ქ.ც.ა. ფ. № 21, ს. 2018, ფ. 52, 53.



ეგზარქოსობის დროს“ ქუთ. 2006 გვ. 125 – 127). სწორედ მორჩენილმა თანხაში გააბედვინა გელათის მონასტრის წინამძღვარს არქიმანდრიტ სვიმეონს 1847 წლის 19 მარტს იმერეთის ეპარქიის მმართველ მიტროპოლიტ დავითისადმი შემდეგი შინაარსის წერილით მიემართა: „ ... როგორც აქამომდე იზრუნეთ დიდებულის გაენათის მონასტრის საიმედოს არსებაში მოყვანისათვის გარდახურვითა, აწვა იზრუნეთ და დამატოთ დვაწლი დვაწლსა ზედა, არა უცნობელ არს თქუენის მაღალ ყდ უსამღვდელოესობისა მიერ რომელ ადრიდანვე ქებულნი და სახსოვარნი დიდი პალატმ, თვით დავით აღმაშენებლის საფლავი, მაცხოვრის კარად წოდებული და გალავნის დიდი კარი მიწვენილ არიან დაქცევისადმი გარდაუხურავობითა, არა კეთილ ინებებსა თქვენი მაღალ ყდ უსამღვდელოესობა პატივსადებელადვე გაენათის მონასტრისა ესეცა ჰყოთ, რადგან ღირსსახსოვარნი ნიშანნი არიან ზემოთქმული შენობანი დადებულისა მათ შინა დარუბანდის კარისათა რომელთა სანახავად მრავალნი უცხო კაცნი მოდიან და მით მონასტერი თითქმის პატივცემული და ქებული არის, ამისათვის იშუამდგომლოთ სადაც ჯერ იყოს გარდახურვისათვის მათისა რკინის ფურცლებითა მორჩენილის გაენათის მონასტრის გარდახურვაზედ დიდძალის რაოდენი ფულითა“¹⁸. პასუხის მიუღებლობის გამო, 1847 წლის 7 ოქტომბერს, არქიმანდრიტმა თითქმის იგივე შინაარსის წერილით მიმართა მიტროპოლიტ დავითს, იმ განსხვავებით, რომ წერილს თან დაურთო შესასრულებელი სამუშაოების ხარჯთაღრიცხვა, რომელიც ადგილობრივი ოსტატების მიერ იყო შედგენილი. ხარჯთაღრიცხვით „დიდი პალატისათვის“ საჭირო იყო: „1. ოცდაექვსი დირე, თვითეული სიგრძით ცხრამეტალაბნახევრიანი, სისკით ორი ჩეტვერტი და განით ერთი ჩეტვერტი 2. თორმეტი სარტყელი, თვითეული თხუთმეტალაბიანი სისკით და განით ერთ ჩეტვერტიანი 3. სამი სათავე, თვითეული სიგრძით თხუთმეტალაბიანი სისკით და სიფართით ორი ჩეტვერტიანი 4. სამასი ლარძაყინი თვითეული სიგრძით ცამეტალაბნახევრიანი და სიგანით თითო ჩეტვერტიანი 5. ოცი ლანდური, თვითეული სიგრძით თორმეტ ალაბიანი სისკით და სიგანით თითო ჩეტვერტიანი 6. რვაასი ფიცარი, თვითეული სიგრძით ხუთალაბიანი და სიფართით ხუთ ვერშოკიანი 7. ექვსი კარი ... 8. თერთმეტი ფანჯარა ... 9. ოცი ბათმანი რკინა 10. ორი საკირე კარგი კირი 11. პალატის განწმენდისათვის რომელშიდაც არის ჩაცვენილი შიდა ცა მისი“¹⁹. ხარჯთაღრიცხვით ეს უკანასკნელი მუხლი 150 მანეთით იყო დაფინანსებული, რაც იმ დროისათვის საკმაოდ დიდი თანხა გახლდათ, და, ბუნებრივია, შესასრულებელი სამუშაოების მასშტაბზე მიუთითებს, ანუ ჩვენი ვარაუდით გასაწმენდი იყო შენობა შიგ ჩაცვენილი კამაროვანი ქვის სახურავის ქვებისაგან. როგორც ქვემოთ დავინახავთ ამ ხარჯთაღრიცხვაში მოგვიანებით შესწორება შეუტანიათ, როგორც მასალის რაოდენობაში, ასევე ზომებში, უფრო სწორად საქმე უნდა გვქონდეს სხვა პირის (შეიძლება არქიტექტორის) მიერ შედგენილ ხარჯთაღრიცხვასთან.

ხარჯთაღრიცხვიდან ჩანს, რომ აკადემიის შენობას უკეთდებოდა ხის კონსტრუქციის სახურავი, სამწუხაროდ არც იმუამად მოხერხდა აკადემიის გადახურვა. მხოლოდ ხე-ტყის მასალა დაამზადეს აჯამეთის ტყეში, რომლის

18 ქ.ც.ა. ფ. № 21, ს. 3605, ფ. 83.

19 ქ.ც.ა. ფ. № 21, ს. 3605, ფ. 91.

გამოტანაც ვერ მოახერხეს. ქუთაისის მაზრის უფროსის კონსტანტინე ვასილიევისადმი არქიმანდრიტ სვიმეონის მიმოწერიდან ჩანს, რომ მას მაზრის უფროსისათვის გაუგზავნია აჯამეთის ტყეში „დიდი პალატის“ გადახურვისათვის საჭირო უკვე დამზადებული მასალის ჩამონათვალი გადმოშობილი უღელი ხარების რაოდენობის ჩვენებით და ისიც უცნობებია, თუ რომელი სოფლის მოსახლეობას სანამდის უნდა მიეზიდა. დოკუმენტიდან ვგებულობთ, რომ იმ დროისათვის — 1852 წლის 4 იანვრისათვის აჯამეთის ტყეში დამზადებული ყოფილა: 11 დირე თითო 20 ალაბი სიგრძით და განით და სიმაღლით ნახევარალაბიანი, 650 ფიცარი—სიგრძით 15 ალაბიანი, სიფართით ნახევარი ალაბი, 200 ლარძაყინი —სიგრძით 20 ალაბიანი, სისქე და სიგანით ერთ ჩეტვერტიანი. 4 სარტყელი — სიგრძით 23 ალაბიანი, სისქით და სიგანით ნახევარალაბიანი, 2 სანავე — სიგრძით 23 ალაბიანი, სისქით და სიგანით ერთ ჩეტვერტიანი, 2 დიდი ხე — სიგრძით 23 ალაბიანი, სიფართით და სისქით ნახევარალაბიანი და 300 მოკლე ფიცარი²⁰. ამ მასალის გელათში გადმოტანა არ მომხდარა, მონასტრის წინამძღვრის არქიმანდრიტ სვიმეონის (წულუკიძე) გარდაცვალებისა (გარდაიცვალა 1852 წლის 26 აგვისტოს) და მასალის გაბნევის გამო. მონასტრის ახალი წინამძღვარი არქიმანდრიტი გაბრიელი (ტუსკია) 1854 წლის 14 მაისს იმერეთის ეპისკოპოსს ექვთიმეს თხოვდა, რათა ნება დაერთო გამოეძიებია აჯამეთში დამზადებული და სხვადასხვა პირთა მიერ მითვისებული და განიავებული გელათის მონასტრისათვის დამზადებული მასალა²¹. ამის შემდეგ ამ საკითხზე საარქივო დოკუმენტებში ვერაფერს ვპოულობთ, მხოლოდ ერთი რამაა ცნობილი, რომ 1857 წლის იანვრისათვის დიდი პალატის მხოლოდ კარიბჭე ჩანს გადახურული²². ჩვენის აზრით, არც შენობის გაწმენდა მომხდარა ბოლომდე შიგ ჩაცვენილი „ცისგან“ (სახურავისაგან), ძირითადად სამშენებლოდ ვარგის ქვებს იღებდნენ. მოგვიანებით 1939 და 1945 წელს ეს სამუშაო სხვადასხვა სამეცნიერო ექსპედიციებმა შეასრულეს. ამრიგად, XIX საუკუნეში გელათის აკადემიის შენობა ერთხელ ნაწილობრივ გადაიხურა, ხოლო მთლიანად გადახურვის ორივე მცდელობა 1833 და 1947 წლებში წარუმატებელი აღმოჩნდა.

Merab Kezevadze

Roofing of the Gelati Academy Building in the 19th c.

Scholarly literature (S. Kaukhchishvili, R. Mepisashvili and others) considers that roofing of the Gelati monastery academy building was vaulted and, usually, it is thought that in the 19th

20 ქ.ც.ა. ფ. № 21, ს. 4864, ფ. 7, 11.

21 იქვე, ფ. 10.

22 ქ.ც.ა. ფ. № 21, ს. 3655, ფ. 13.

c. it stood roofless. 19th c. sources, in fact, show it as a vaulted building and also provide evidence for its history at that period.

“History of the Georgian Hierarchy” (1826, in Russian) and Eduard Eichwald’s description of his journey (1826) still mention the building as roofed. As evidenced by the record of 1827, the roofing still existed, but was deteriorated, while the letter dating to 6 March 1828, sent by Nikoloz, Abbot of Gelati, to Sopronios, Archbishop of Imereti, makes it clear that one slope (presumably, northern) of the roofing had collapsed; the same situation is seen in 1829, while on 19 April 1830, Abbot asked Archbishop to send an engineer to arrange roofing of the monastic structures. These works were actually undertaken, although without the involvement of an engineer, but not on the academy building (all documents mention it as “didi palate” – refectory). In 1833, a special commission had elaborated a document concerning repairs of roofs for 5 buildings of the monastery, which confirms that the academy building still had the roofing and was to be renovated using shingle, but this was not done. Roofing of the academy building seems for the great part preserved on the drawing by F. Dubois de Montpereux (15.08.1833). The document dating to 1838 also mentions it as not ruined, while the “palace of Catholicos” is indicated as ruined in the same document.

Gelati academy building seems likely to be implied among those “palati” (structures), roofing of which is requested by Hegumenos Svimeon from the same Archbishop Sopronios. The same request was sent by Metropolitan David, head of the Imereti Diocese to the public governor of Georgia – Imereti; after the renovation of the churches (further to this request), it was Hegumenos Svimeon, who requested roofing of the Gelati academy building from Metropolitan David (19.03.1847 and 7.10.1847). Hegumenos considered roofing of the academy building with timber, but the timber material obtained for these purposes was lost due to the death of Svimeon (26.08.1852) and only the academy porch was roofed; the academy building was not cleaned from the debris of the collapsed roofing – this was done only by the expeditions of 1939 and 1945.



სასტუმრო „ვეტცელის“ ისტორია და არქიტექტურა

XIX საუკუნეში ვიურტემბერგიდან და ბადენიდან გადმოსახლებულმა გერმანელებმა და მათმა შთამომავლებმა დიდი წვლილი შეიტანეს თბილისის ურბანულ განვითარებაში. წინამდებარე წერილის მიზანია წარმოაჩინოს იაკობ ფრიდრიხ ვეტცელის სასტუმროს ისტორია და არქიტექტურა. ეს შენობა (დავით აღმაშენებლის პროსპექტის № 103) დღესაც გამოირჩევა მტკვრის მარცხენა ნაპირის განაშენიანებაში.

სასტუმროს მფლობელი იაკობ ფრიდრიხ ვეტცელი (1835-1904) (სურ.1) იყო XIX საუკუნის დასაწყისში ვიურტემბერგიდან საქართველოში გადმოსახლებული გერმანელი კოლონისტის კასპარ ვეტცელის¹ ვაჟი. ფრიდრიხის გარდა კასპარ ვეტცელს მეორე ვაჟიც ჰყავდა, იოჰან კასპარი. კასპარ ვეტცელის მემკვიდრეებმა XIX საუკუნის II ნახევარში მნიშვნელოვან ფინანსურ წარმატებას მიაღწიეს, რასაც ცხადყოფს მათი დაკვეთილი რამდენი ათეული შენობის პროექტი, რომლებიც საქართველოს საისტორიო არქივში ინახება. ზოგიერთი ამ შენობათაგანი ამჟამადაც დგას თბილისში, რამდენიმე მოგვიანებით დაინგრა, ნაწილი პროექტებისა კი, როგორც ჩანს, არც განხორციელებულა.

ვეტცელები ფლობდნენ როგორც საცხოვრებელ სახლებს, ასევე სავაჭრო და საწარმოო ობიექტებს. მათი უძრავი ქონება, ძირითადად, თბილისის კოლონიასა და ალექსანდერსდორფში იყო თავმოყრილი. მიხეილისა და ბადის ქუჩების გადაკვეთის ადგილას მდებარეობდა იოჰან კასპარის შვილის ჰენრიხ² ვეტცელის ორსართულიანი შემოსავლიანი სახლი (დავით აღმაშენებლის პრ. 133/კარგარეთელის ქ. 11)³. სასტუმრო „ვეტცელის“ მოპირდაპირე მხარეს, მიხეილისა და ქსენიას ქუჩების კუთხეში, იდგა კასპარ ვეტცელის მემკვიდრის ერთსართულიანი შენობა, რომელშიც მიხეილის ქუჩის მხრიდან სავაჭრო რიგები იყო განთავსებული.⁴ საბჭოთა პერიოდში მის ადგილას მოზარდ მაყურებელთა თეატრის შენობა აიგო.

იაკობ ფრიდრიხ ვეტცელს საშუალო განათლება ჰქონდა მიღებული, რაც საკმარისი აღმოჩნდა მისი, როგორც მეწარმის წარმატებული კარიერისათვის. ვეტცელის კაპიტალი სწრაფად იზრდებოდა და მუდმივ

1 შემონახულია კასპარ ვეტცელის ჩანაწერები, რომელშიც იგი აღწერს მისი საქართველოში გადმოსახლების ისტორიას. ხელნაწერი გოთიკური შრიფტითაა შესრულებული და დღემდე ვერ მოხერხდა მისი წაკითხვა. დღიური ინახება ვეტცელების შთამომავლთან ფრიდა მაიერ-მელიქოვასთან, რომელიც ამჟამად გერმანიაში, ვიურტემბერგის მხარეში ცხოვრობს. მან და მისმა ქალიშვილმა ივეტა მელიქოვა-ნიკოლაიშვილმა მომაწოდეს ცნობები ვეტცელების შესახებ.

2 ფრიდრიხ ვეტცელის ძმას იოჰან კასპარს ოთხი შვილი ჰყავდა: ჰენრიხი, იოჰანი (ივანე), მარია (გათხოვდა შულცზე) და ალბერტ კარლი.

3 სცსსა, ფონდი 192 8ა, საქმე 8386. ეს არის უკვე არსებული შენობის გადაკეთების პროექტი (ავტორი სამოქალაქო ინჟინერი გ. ბარტი). ის, როგორც ჩანს, არ განხორციელებულა, რადგან ნახაზზე შენობა სამსართულიანია, ამჟამად არსებული კი – ორსართულიანი.

4 სცსსა, ფონდი 192 8ა, საქმე № 8384. პროექტის ავტორია ინჟინერი გ. ბარტი.

ბრუნვაში იყო. მას ჰქონდა საკუთარი ლუდის ქარხანა, სასტუმრო, ფლობდა სახლებს თბილისში⁵, კოჯორსა და წაყვისში⁶. ფრიდრიხ ვეტცელი ატარებდა II გილდიის ვაჭრის ტიტულს. გარკვეულ პერიოდში იგი ასევე იყო ქალაქის სათათბიროს წევრი. როგორც ჩანს, მისი ფინანსური შესაძლებლობები და ავტორიტეტი იმდენად დიდი იყო, რომ ახლანდელი ზ. ჭავჭავაძის ქუჩა მცირე ხნის მანძილზე ვეტცელის სახელს ატარებდა.

ფრიდრიხ ვეტცელს ცოლად ჰყავდა ელიზაბეტალში (ასურეთში) დამკვიდრებული გერმანელი კოლონისტების შთამომავალი ვილჰელმინა ფრიკი (1847-1923)⁷ (სურ.2). მათ ოთხი შვილი შეეძინათ: გოტლობი, გუსტავი, ლუიზა და ემილია მარგარიტე. ვეტცელი ცდილობდა შვილებისათვის ისეთი განათლება მიეცა, რომ მომავალში მისი საქმე გაეგრძელებინათ. მან ორივე ვაჟი გერმანიაში გაგზავნა ტექნიკისა და ინდუსტრიის შესასწავლად, მიუხედავად იმისა, რომ გოტლობს სურდა მხატვარი გამოსულიყო. ვეტცელი ქალიშვილების განათლებაზეც ზრუნავდა. ლუიზა და ემილია მარგარიტე ფლობდნენ ფრანგულ და ინგლისურ ენებს. ემილია მარგარიტეს მუსიკას ბერტა ფონ ზუტნერი ასწავლიდა⁸.

1870-იანი წლების დასაწყისში ფრიდრიხ ვეტცელმა ძმასთან – იოჰან კასპართან ერთად დიდი მთავრის ქუჩაზე (Великокняжеская улица) ლუდსახარში ქარხანა ააგო⁹. იგი უშვებდა რამდენიმე დასახელების მაღალხარისხიან ლუდს – ვენურს, მუხნენურს, პილზენს და „ექსპორტს“. ვეტცელების ლუდი ოქროს მედლით დაჯილდოვდა 1901 წელს თბილისში გამართულ კავკასიის სოფლის მეურნეობისა და მრეწველობის საფუბილეო გამოფენაზე. ვეტცელები ასევე ფლობდნენ ლუდის რესტორანს, რომელიც მდებარეობდა რაისის სახერხ ქარხანასთან ახლოს¹⁰.

თუმცა, თბილისის ურბანულ მეხსიერებაში ვეტცელების გვარი, პირველ რიგში, სასტუმრო „ვეტცელის“ წყალობით შემორჩა. მიუხედავად იმისა, რომ სასტუმროს რამდენჯერმე შეეცვალა სახელწოდება, მას დღესაც ვეტცელის სასტუმროდ მოიხსენიებენ.

სასტუმროს მშენებლობა ფრიდრიხ ვეტცელის უკანასკნელი მნიშვნელოვანი წამოწყება იყო. მან სასტუმრო 1897-1900 წლებში ააგო მისივე

5 ფრიდრიხ ვეტცელის სახელით ქალაქ თბილისის გამგეობაში შესულია შემდეგი პროექტები: ორსართულიანი სახლი სანაპიროს შესახვევში, 1886 წ. არქ. ლ. ბილფელდი, სცსსა, ფონდი 192, აღწერა №8ა, საქმე № 1892; ერთსართულიანი სახლი მიხეილის ქუჩაზე, 1891 წ. სცსსა, ფონდი 192, აღწერა №8ა, საქმე № 2940; ერთსართულიანი სახლი ელისაბედის ქუჩაზე, 1882 წ. სცსსა, ფონდი 192, აღწერა №8ა, საქმე № 1015; ორსართულიანი სახლი სათადარიგო აფთიაქის შესახვევში (переулок Западной Аптеки), 1879 წ. სცსსა, ფონდი 192, აღწერა №8ა, საქმე № 280; ერთსართულიანი სახლის გადაკეთებისა და ორანჟერიის მოწყობის პროექტი, არქ. ლ. ბილფელდი, 1881 წ. სცსსა, ფონდი 192, აღწერა №8ა, საქმე № 779; ერთსართულიანი სახლი ელიზავეტინსკის ქუჩაზე, 1877, ფონდი 192, აღწერა №8ა, საქმე № 29.

6 F. Mayer-Melikova, *Ein Leben zwischen den Muhlsteinen der Politik*, Schorndorf, n. d. / ca 1997, გვ. 9.

7 იქვე, გვ. 4.

8 იქვე, გვ. 5. ცნობილი ავსტრიელი მწერალი ქალი, შემდგომში ნობელის პრემიის ლაურეატი ბერტა ფონ ზუტნერი (1843-1914) მეუღლესთან ერთად თბილისში 1876-1885 წლებში ცხოვრობდა.

9 ქარხნის პროექტი დამტკიცდა 1869 წელს – სცსსა, ფონდი 192 8ა, საქმე №2791. 1885 წელს შედგა ლუდსახარში ქარხნისათვის კანტორისა და ასსვლელის მიშენების პროექტი, რომელიც მხოლოდ ფრიდრიხ ვეტცელმა წარადგინა – სცსსა, ფონდი 192 8ა, საქმე 1697.

10 ვეტცელების ლუდის რესტორანს ინახავდა ა. ჰემპელი (გაზეთი Кавказ, 1869, №№76, 77).



მფლობელობაში არსებულ მიწის ნაკვეთზე, მიხეილისა და ვეტცელის ქუჩების კუთხეში. შენობის აგებაზე ნებართვა ფრიდრიხ ვეტცელმა 1897 წელს ითხოვა.¹² მშენებლობა 1900 წლისთვის დასრულდა, რასაც მოწმობს იმდროინდელ პრესაში განთავსებული სარეკლამო განცხადებები.

ვეტცელმა სასტუმროს დაპროექტება თბილისში მოღვაწე გერმანელ არქიტექტორს ლეოპოლდ ბილფელდს (1838-1921)¹³ შეუკვეთა. ვეტცელის მდიდარი ოჯახი ლ. ბილფელდის ხშირი დამკვეთი იყო. მისი დაპროექტებულია ფრიდრიხ ვეტცელის რამდენიმე სახლი თბილისში.

ლ. ბილფელდმა ვეტცელის სასტუმროს შენობისათვის (ნახ.1,2; სურ.3) ფსევდობაროკული სტილი შეარჩია. სამსართულიან შენობას მანსარდითა და სარდაფებით გეგმაში რუსული II-ს ფორმა ჰქონდა. ნაგებობის მკლავებს შორის შიდა მხრიდან სწორკუთხა ეზო იყო მოქცეული. შენობა აიგო თავისი დროის უკანასკნელი ტექნიკური მიღწევების გამოყენებით, სართულშუა გადახურვებისათვის რკინა-ბეტონის კოჭებია გამოყენებული.

სასტუმროს შენობა მოცულობითად იყო დანაწევრებული და იგი განსხვავებული სართულიანობის მქონე ნაწილებისაგან შედგებოდა. შენობის მთავარი კორპუსი ორი განაპირა რიზალიტით მიხეილის პროსპექტის მხარეს იყო მიქცეული. ცენტრალური შესასვლელის წინ რიზალიტებს შორის არსებული სივრცე დაბალი ლითონის მესერიით იყო შემოსაზღვრული. ქსენიას (ახლანდელი ზ. ჭავჭავაძის) ქუჩის მხარეს ფასადი განსხვავებული სართულიანობის ნაწილებისაგან შედგებოდა. მარცხენა მონაკვეთი სამსართულიანი იყო, მანსარდით. შენობის ამ ნაწილმა დღემდე, ფაქტობრივად, უცვლელად მოაღწია. დაკარგულია მხოლოდ პორელიეფი, რომელიც მოთავსებული იყო პირველი სართულის კარის თავზე. შენობის უფრო გრძელი მონაკვეთი იყო ორსართულიანი, მაღალი მანსარდით.

1900 წელს, როდესაც სასტუმრო გაიხსნა, თბილისში უკვე მოქმედებდა ევროპული ტიპის რამდენიმე დიდი სასტუმრო. სასტუმროები „როსია“, „ბოღარსკაია“ და „ორიანტი“ გოლოვინის პროსპექტზე მდებარეობდა, „ლონდონი“ და „გრანდ ოტელი“ – ნიკოლოზის ხიდთან, „კაკაზი“ – ერევნის მოედანზე. ვეტცელის სასტუმრო პირველი დიდი სასტუმრო იყო მტკვრის მარცხენა სანაპიროზე.¹⁴

სასტუმროს სარეკლამო განცხადებები მუდმივად თავსდებოდა გაზეთებსა და გზამკვლევებში. ისინი გვამცნობს, რომ ახლადგახსნილი სასტუმრო განსაკუთრებულ კომფორტსა და სერვისს სთავაზობდა მომხმარებლებს¹⁵. ნომრები გათბობითა და ელექტროგაყვანილობით იყო

11 ვეტცელის ქუჩა (თავიდან შესახვევი) XIX საუკუნის შუახანებში ჩამოყალიბდა. 1900 წლის ახლოს მას ქსენიას (Ксеньевская) ქუჩა ეწოდა. გასაბჭოების შემდეგ ერთხანს ატარებდა ამოს (რევოლუციონერ ვ. იტრიევის ფსევდონიმი) სახელს, მოგვიანებით – შეროზიასი, 1990 წლიდან დღემდე – ზ. ჭავჭავაძისა. სასტუმროს პროექტში ის აღნიშნულია როგორც ვეტცელის ქუჩა.

12 სცსსა, ფონდი 192 8ა, საქმე № 3219.

13 ლ. ბილფელდის შესახებ იხ.: ვ. ბერიძე, *თბილისის ხუროთმოძღვრება, 1801-1917 წლები*, ტ. II, თბილისი, 1963, გვ. 166; მ. მანია, *ევროპული არქიტექტორები თბილისში*, თბილისი, 2006, გვ. 42.

14 სამწუხაროდ არცერთი მოგზაური არ იხსენიებს სასტუმრო „ვეტცელს“ – მაშინ, როცა მათ ნაწერებში გვხვდება დეტალური აღწერები XIX საუკუნის თბილისის სხვა სასტუმროებისა. როგორც ცნობილია, იმ პერიოდში განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობდა „ლონდონი“, რომელსაც ყველაზე პრესტიჟულ სასტუმროს მიიხნევდნენ თბილისელებიც და უცხოელებიც.

15 მაგალითად: Ново-открытая гостиница «Ветцель» (Михайловский проспект, №137, телефон № 380)

აღჭურვილი. სასტუმროში ფუნქციონირებდა რამდენიმე რესტორანი, მათ შორის, ერთი სარდაფის სართულში, რომელიც გაფორმებული იყო „გერმანული სტილის“ მხატვრობით¹⁶. კლიენტებს თავის შექცევა ბილიარდისა და კეგელბანის თამაშითაც შეეძლოთ. სასტუმროს შიდა ეზოს მხრიდან ბაღი ამშვენებდა¹⁷.

მთავარი, რაც სასტუმრო „ვეტცელს“ თბილისის სხვა სასტუმროებისგან გამოარჩევდა, იყო ის, რომ იგი თეატრსაც შეიცავდა. თეატრი განთავსებული იყო შენობის მარცხენა ერთსართულიან ფლიგელში, სადაც მაყურებელი ხვდებოდა სასტუმროს ცენტრალური შესასვლელიდან. თეატრს ასევე ჰქონდა შესასვლელი უკანა ეზოს მხრიდან. როგორც თავდაპირველი პროექტიდან ჩანს, თეატრის დარბაზი ორიარუსიანი იყო. სასტუმროს თეატრალურ დარბაზში სხვადასხვა დასები მართავდნენ წარმოდგენებს. 1906 წლის 24 მაისს თეატრში სადებიუტო წარმოდგენები გაუმართავს ოსურ დრამატულ წრეს¹⁸. ამ დარბაზში საქორწინო და სხვა სახის დღესასწაულებიც იმართებოდა. მოგვიანებით თეატრის ფლიგელს რამდენიმე სართული დაადგეს. ამჟამად შენობის ამ ნაწილში თბილისის სახელმწიფო თოჯინების თეატრი ფუნქციონირებს. დღეს ძველი დეკორიდან არაფერია შემორჩენილი. თეატრის დარბაზი და სცენა მთლიანად განახლდა 1970-იანი წლების ბოლოს, ამავე პერიოდში გაფართოვდა თოჯინების თეატრი და იგი სასტუმროს შენობის პერიმეტრს გასცდა.

იმავ 1900 წელს, როდესაც სასტუმრო გაიხსნა, ფრიდრიხ ვეტცელმა სასტუმროს გაფართოების მიზნით ქალაქის გამგეობას სთხოვა ორი ფლიგელის მიმატება ქსენიას ქუჩის მხრიდან.¹⁹ ერთი ფლიგელი განკუთვნილი იყო მომსახურე პერსონალისთვის, ხოლო მეორე – სამანქანო განყოფილებისთვის. მიშენების პროექტი ისევ ლ. ბილფელდმა გააკეთა. ორივე ფლიგელი ერთსართულიანი იყო და ქუჩის პირზე იდგა. მცირე ინტერვალით დაშორებულ ფლიგელებს შორის ლითონის მესერი გადიოდა. მარცხენა ფლიგელი, რომელიც უშუალოდ ეკვროდა სასტუმროს შენობას, მისი პირველი სართულის გაფორმებას იმეორებდა. კედლის სიბრტყე რუსტირების იმიტაციით იყო დაღარული, ხოლო სარდაფის სართული განივი ფანჯრებით გამოდიოდა. მარჯვენა ფლიგელი ვიწრო სადა ფასადითა და მასში გაჭრილი ერთი ფანჯრით ქუჩის მხარეს იყო მიქცეული.

ფრიდრიხ ვეტცელს მხოლოდ 4 წლის განმავლობაში მოუწია სასტუმროს

извещает, что в ней имеются прекрасно устроенные номера со всеми удобствами, как-то: водяным отоплением, электрическим освещением, подъемной машиной и т. д. По ценам от 1 р. 50 к. До 8 рублей в сутки. В ресторане гостиницы обеды: из 3-х блюд с кофеем или сладким по 1 руб и из 5-ти блюд с кофеем по 1 руб. 50 коп. Большой выбор кушаний по карточке, по умеренным ценам. Превосходная кухня под руководством ученого заграничного повара. Провизия лучшего достоинства. Отборные местные и заграничные вина по невысоким ценам. Для свадеб и других случаев имеется театральная зала для 50-150 персон и отдельные кабинеты для небольших обществ до 30 персон. В ресторане подвального этажа гостиницы, расписанном живописью в германском стиле, обеды: из 3-х блюд по 60 коп. и из 5-ти блюд по 1 руб. Кушания по карточке и напитки по самым доступным ценам. Кроме того, имеются к услугам публики бильиарды и кегельбан“ (გაზეთი ტიფლისский листок, 1900, № 39).

16 გაზეთი Кавказ, 1900, № 9.

17 Гр. Москвич, Путеводитель по Кавказу, 22-ое издание, Санкт-Петербург, 1915, გვ. 280.

18 <http://osteatr.ru/index.files/Page840.htm>.

19 სცხსა, ფონდი 192 8ა, საქმე № 6319 (ორი ფლიგელის მიშენების პროექტი).



მართვა. 1904 წელს, მისი გარდაცვალების შემდეგ, მემკვიდრეობა გადავიდა შვილებზე²⁰, რომლებიც ერთხანს განაგრძობდნენ მამის მიერ წამოწყებულ სამეწარმეო საქმიანობას. მოქმედებდა სასტუმროც და ლუდის ქარხანაც. ვეტცელის შვილები ლუდთან ერთად უშვებდნენ კათხებს, რომელზეც იყო წარწერა Пивоваренный Завод Насл. Ф. К. Ветцель. მაგრამ, როგორც ჩანს, მათ დიდხანს ვერ შეძლეს მამის მიერ დატოვებული ქონების მართვა და მისი დიდი ნაწილის გაყიდვა მოუხდათ. ჯერ კიდევ გასაბჭოებამდე გაყიდეს სასტუმრო, ქარხანაც და რამდენიმე სახლი თბილისში.

სასტუმრო 1911 წელს გუსტავ ვეტცელმა მიჰყიდა ნოე სიხარულიძეს, რომელიც ჯერ კიდევ ფრიდრიხ ვეტცელის დროს სასტუმროშივე კელნერად მუშაობდა. ნოე სიხარულიძის ხელში სასტუმრო რამდენიმე წელი ისევ „ვეტცელის“ სახელწოდებით ფუნქციონირებდა. მისი მფლობელობის დროს სასტუმრო კვლავ ინარჩუნებდა წინანდელ პრესტიჟს. გარდა ამისა, როგორც იმდროინდელი რეკლამიდან ვიგებთ, სასტუმროს მომსახურება კიდევ უფრო გაუმჯობესებულა. ჩამოსულებს სადგურში ხვდებოდნენ კომისიონერები, რომლებსაც რამდენიმე ენაზე შეეძლოთ საუბარი. ასევე სტუმრებს შესაძლებლობა ჰქონდათ ერთხელ უფასოდ ესარგებლათ სააბაზანოთი²¹.

ნ. სიხარულიძემ 1913 წელს რეკონსტრუქცია ჩაუტარა სასტუმროს შენობას.²² გადაკეთების პროექტის არქიტექტორი უცნობია. რეკონსტრუქცია შეეხო შენობის აღმაშენებლისა და ჭავჭავაძის ქუჩებზე გამავალ ნაწილებს. პროსპექტის მხრიდან ნაგებობას მეორე სართულის დონეზე მიუშენდა ვერანდა, რომელიც შენობის პერიმეტრიდან წინ არის გამოწეული, ხოლო მის რიკულებიან მოაჯირზე ჟარდინიერებია მოთავსებული. პირველი სართულის დონეზე გვერდითა შევრილებს შორის დაემატა ღია შესასვლელი, ქუჩის პირზე შემოფარგლული სვეტებითა და თაღებით. გაჩნდა დამატებითი დეკორატიული დეტალები – ადამიანის სახეებიანი კრონშტაინები, ცენტრალური შესასვლელი კარის აქეთ-იქით ატლანტები. ამავე პერიოდისაა ხელოვნური მღვიმეები პირველ და მეორე სართულებზე.

სასტუმროს გადაკეთებისას აიღეს 1900 წელს ზ. ჭავჭავაძის ქუჩის მხრიდან მიშენებული ორი ერთსართულიანი ფლიგელი. მათს ხარჯზე დაგრძელდა შენობის ფასადი და მარჯვენა ნაწილს, რომელიც იყო ორსართულიანი, დაემატა მესამე სართული. ფასადის ახალი მონაკვეთი ძველის იდენტურად დამუშავდა. ღიობების ზომა და რიტმი, დეკორატიული დეტალები ანალოგიურადაა გადაწყვეტილი.

რეკონსტრუქცია ორგანულად მოერგო ფასადის გადაწყვეტაში. თუმცა უნდა ითქვას, რომ მთავარი ფასადი აშკარად გადაიტვირთა დამატებითი დეტალებით. ხოლო ზ. ჭავჭავაძის ქუჩის მხარეს მიმართული ფასადი უფრო ერთფეროვანი გახდა.

20 ფრიდრიხ ვეტცელის ვაჟი გუსტავი 1937 წელს გადაასახლეს. გოტლობი საცხოვრებლად მეუღლესთან ერთად რიგაში გადავიდა. ემილია მარგარიტე 1899 წელს ცოლად შეირთო პასტორმა ანტონ რიჰარდ მაიერმა, რომელიც იყო ევანგელისტური თემის ოფიციალური წარმომადგენელი კავკასიაში. ლუიზა ცოლად გაჰყვა გერმანიის ქვეშევრდომ ბაკეს.

21 მ. მანია, *ვეროპელი არქიტექტორები თბილისში*, გვ. 90.

22 *Кавказский Календарь за 1913 год*, Тифлис, 1912.

1914 ან 1915 წელს ნ. სიხარულიძემ სასტუმროს საკუთარი სახელი „ნოე“ დაარქვა. სახელის შეცვლა, ალბათ, დაკავშირებული იყო პირველი მსოფლიო ომის დაწყებასთან, როცა მთელს რუსეთის იმპერიაში დაიწეს გერმანული სახელწოდებების შეცვლა. სავარაუდოდ მაშინ ჩამოაცალეს სასტუმროს წარწერა ГОСТИНИЦА ВЕТЦЕЛЬ, რომელიც მთავარი ფასადის მარცხენა რიზალიტის გვერდითა წახნაგზე იყო მოთავსებული. 1920-იანი წლების ბოლოს სასტუმროს კვლავ უცვალეს სახელწოდება და „ვეროპა“ დაარქვეს²³.

საბჭოთა პერიოდში შენობაში კარგა ხანს ფუნქციონირებდა სასტუმრო „რუსთავი“. 1970-იანი წლებიდან იგი ეკავა სხვადასხვა სახელმწიფო სტრუქტურებს – ჯერ იუსტიციის სამინისტროს, შემდეგ საგარეო საქმეთა სამინისტროს (1991 წლამდე), ბოლოს კონტროლის პალატას. შენობის ცალკეულ ნაწილებში ბოლო დრომდე გახსნილი იყო მ. ჯავახიშვილის სახელობის ბიბლიოთეკა.

გასაბჭოების შემდეგ შენობის საფასადო გაფორმება აღარ შეცვლილა. ალბათ ამ პერიოდში დაიკარგა ლანტერნი შპილით, რომელიც ფასადის ცენტრში, რიზალიტის თავზე იყო მოთავსებული. საბჭოთა დროს ფუნქციის ხშირ ცვლას შენობის ინტერიერის მრავალგზისი საფუძვლიანი გადაკეთება მოჰყვა. პირველ რიგში, ეს ოთახების რაოდენობის გაზრდაში აისახა ტიხრების ჩაშენების გზით. ინტერიერში შენარჩუნებულია ძველი კიბის უჯრედი და ბოლო სართულის ჭერში მოწყობილი შემინული ერდო, ასევე მხატვრობის ფრაგმენტები პირველ სართულზე, სადაც ადრე რესტორანი იყო განთავსებული.

მიუხედავად იმისა, რომ სასტუმრო „ვეტცელის“ შენობამ დროთა განმავლობაში ცვილილებები განიცადა, ნაგებობის თავდაპირველი საერთო არქიტექტურული და მხატვრული გადაწყვეტა მაინც შენარჩუნებულია.

შენობა დავით აღმაშენებლის პროსპექტისა და ზ. ჭავჭავაძის ქუჩის კუთხეში დგას და მთავარი, უხვად დეკორირებული, ფასადით პროსპექტის მხარეს გადის. აგურის კედლები ნაღესობითაა დაფარული, მხოლოდ გვერდითა ფასადია შეუღესავი და მოკლებული ყოველგვარ სამკაულს. მთავარი ფასადის პირველი სართულის სიბრტყე „ნამდვილი“ რუსტიკის იმიტაციით არის დამუშავებული – ნაღესობა ისეთია, რომ დაუმუშავებელი ქვის ზედაპირის შთაბეჭდილებას ქმნის. სარდაფის არე ქუჩის მხარეს გადის სწორკუთხა დიობებით, რომელთა ნაწილს ლითონის მხატვრულად დამუშავებული ცხაურები შერჩენილი აქვს.

მანსარდის სართული ლითონის ქერცლებითაა დაფარული. მანსარდა ფრანგული რენესანსისა და მისი გვიანდელი გამოძახილის, მეორე იმპერიის სტილშია გადაწყვეტილი, მრგვალი სარკმლებითა და დორმერებით.

მთავარი ფასადის კიდეებში ორი ძლიერშვერილი რიზალიტია. შეწვევა რიზალიტებს შორის თავიდან უფრო თვალში საცემი იქნებოდა. მეორე სართულის დიდი ვერანდის დამატების შემდეგ ეს ეფექტი ქუჩის დონეზე რამდენადმე შემცირდა. რიზალიტებს შორის არსებული არე სიმეტრიულადაა გადაწყვეტილი. მცირე შვერილითაა გამოყოფილი ცენტრი,

23 გ. ბუჯანიშვილი, *პლენარის პროსპექტი*, (ხელნაწერი), თბილისის სახელმწიფო არქივი, ფონდი 150, ანაწერი 1, შეს. ერთეული 216.

რომელიც ფრონტონით სრულდება. ფრონტონზე რელიეფური, პლასტიკურად დამუშავებული ვენზელია გამოსახული ფრიდრის ვეტცელის ინიციალებით. მეორე სართულის სარკმლები ბაროკოსათვის დამახასიათებელი თაღოვანი ფრონტონებითა და კარტუშებითაა გაწყობილი.

რიზალიტები სხვადასხვაგვარად არის გაფორმებული. მარცხენა უფრო ვიწროა და მისი ყოველი სართული განსხვავებულადაა გადაწყვეტილი. პირველ სართულზე მოთავსებულია ფართო, თაღოვანი ხის კარი, რომლის თავზეც ჩართულია წვეროსანი მამაკაცის თავის გამოსახულება.²⁴ მეორე სართულზე რიზალიტს აქვს აივანი, რომლის კონსოლი ნახევარწრიული ნიჟარის მსგავსად არის გაფორმებული. აივანზე გამოდის ერთმანეთისაგან ვიწრო შუაკედლისით გაყოფილი ორი კარი. კარები ერთიან საპირეშია მოქცეული და ზემოთ ვოლუტისებრი ხვეულებითაა აღნიშნული. მესამე სართულის ორმაგი ფანჯრის შუაკედლისი ორიგინალური კომპოზიციით არის გაფორმებული – ნაძერწი ქალის ბიუსტი ფირფიტებით დაფარულ კონსოლზეა ჩამოყრდნობილი.

მარჯვენა რიზალიტი მარცხენაზე განიერია. პირველ სართულს სამი თაღოვანი ფანჯარა ანაწევრებს. მეორე სართულზე გრძელი ჭვირულ მოაჯირიანი აივანია, რომელიც, ქვედა სამი ფანჯრის შესაბამისად, სამ მასიურ კონსოლს ეფუძნება. კონსოლები, თავის მხრივ, ადგას მითოლოგიური პერსონაჟების (განეჩილი წვეროსანი მოხუცი მორკალული რქებით – ალბათ პანი ან ფანნი) თავების ჰორელიეფურ გამოსახულებებს, რომლებიც ქვედა სართულის თაღოვანი დიობების საჭექი ქვების ადგილას არის ჩასმული.

ცენტრალური კარის მაღალი დიობი ფლანკირებულია მუზარადიანი ჰერმესების ორი ერთნაირი სკულპტურით. ეს ფიგურები, სავარაუდოდ, მოქანდაკე კარლ ვილსის შესრულებული უნდა იყოს²⁵. მათ აქეთ-იქით მოწყობილია ხელოვნური მღვიმეები – შავი დაუმუშავებელი ქვებით ნაგები კლდისებრი ფორმები, რომლებშიც ერთ დროს შადრევნები გადმოდიოდა. წყალი გროვდებოდა მღვიმეების ძირში მოწყობილ პატარა ნახევარწრიულ ქვის აუზებში. ვერანდის ჩაშენების შემდეგ პირველი სართულის შუა მონაკვეთმა დახურული ლოჯიის სახე მიიღო. პროსპექტისგან მას ყოფს ვერანდის საყრდენი სვეტები, რომლებსაც კომპოზიტიური კაპიტელები ადგას.

ზ. ჭავჭავაძის ქუჩის მხარეს შენობა გრძელი ფასადით არის მიქცეული. ფასადის ხაზი სწორია მოცულობითი დანაწევრების გარეშე. ამ ფასადის მარცხენა მხარე პროსპექტისპირა ფასადის არქიტექტურულ გაფორმებას იმეორებს – აქაც, პირველ სართულზე, „ნამდვილი“ რუსტიკის იმიტაციაა; მეორე სართულის ფანჯრები ფრონტონებით სრულდება. ფანჯრების ცრუ აივნებს მრგვალი ჯშუხი რიკულები აქვს და რენესანსული პალაცოების აივნებს მოგვაგონებს; მესამე სართულზე ლითონისმოაჯირიანი აივანია; მანსარდის სართულს ნახევარწრიული ტიმპანებით დაგვირგვინებული

24 იხ. Тифлис и его окрестности, Путеводитель, под. ред. И. Асланишвили, Тифлис, 1925, გვ. 246; Тифлис, справочник для экскурсантов, Тифлис, 1929, გვ. 123.

25 ზუსტად ასეთივე ჰორელიეფური თავები თბილისის სხვა შენობებზეც (გრიბოედოვის ქ. №22, დავით აღმაშენებლის პრ. №166, წინამძღვრიშვილის ქ. 39) გვხვდება. იხ.: მ. ლილუაშვილი, ნ. ჭანიშვილი, დ. ხოშტარია, *საფასადო ქანდაკება თბილისში*, თბილისი, 2008, გვ. 98.

სამი ღიობი აქვს. ფასადის დანარჩენი ნაწილი, რომელიც 1913 წლის რეკონსტრუქციის შედეგად შეიცვალა, თითქმის იდენტურად იმეორებს ფასადის მარცხენა ნაწილის გაფორმებას.

ზ. ჭავჭავაძის ქუჩის მხარეს განაპირა ნაწილში ალყაფის კარია მოთავსებული, საიდანაც ბრტყელგადახურვიან ტალანში ვხვდებით. ტალანის ბოლოს მეორე სართულის დონეზე დაშენებაა, რომელიც ამახინჯებს ეზოს. შენობის ეზო ვიწროა. იგი ჩრდილო-აღმოსავლეთის მხრიდან ფლანკირებულია თოჯინების თეატრის კედლით, რომელიც სხვადასხვა მასალით – აგურით, ბლოკითა და ბეტონითაა ამოყვანილი და შეუღესავადაა დატოვებული. ეზოს მხრიდან შენობა საინტერესოაა გადაწყვეტილი. ფასადის ნაწილი შეუღესავი აგურის კედლებით არის წარმოდგენილი. ხოლო შენობის კუთხის მონაკვეთი ღია აივნებით იხსნებოდა. ამჟამად ისინი შემინულია. აივნების მზიდი სვეტები ოთხკუთხა ფორმისაა, ოთხკუთხა მცირე ზომის კაპიტელებით.

სასტუმროს შენობის მშენებლობის ისტორია და მისი მხატვრული გადაწყვეტა ნათლად ასახავს XIX საუკუნის თბილისის ურბანული კულტურისა და არქიტექტურის სპეციფიკურობას. სასტუმროს დამკვეთიცა და არქიტექტორიც გერმანელები იყვნენ, ნაგებობის ნეობაროკული ფასადების მიღმა ეზო თბილისისათვის დამახასიათებელი ხის აივნებით იხსნებოდა. სასტუმრო „ვეტცელი“ ეკლექტიზმის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშია თბილისში.

Nino Chanishvili

History and Architecture of the Hotel “Wetzel”

In Tbilisi, 103, Davit Agmashenebeli ave., a remarkable sample of the 19th c. architecture – former hotel “Wetzel” is located. Its construction was commissioned by Jakob Friedrich Wetzel, son of Kaspar Wetzel, who had moved to Tbilisi in early 19th c., from Würtemberg. Jakob and his brother, Johann Wetzel owned a number of buildings in Tbilisi, on the left embankment of the river Mtkvari. J. F. Wetzel was a successful businessman – he owned houses, went into commerce, together with his brother opened a brewery (1870s). In 1897-1900 he had commissioned Leopold Bielfeld (1838-1921), a German architect active in Tbilisi to construct the building under discussion (L. Bielfeld had also built other buildings for the

Wetzels).

The three-storied hotel is of the Russian II shape, with the courtyard between the wings, a mansard and a basement; ferro-concrete beams are used in the structural framework. Two projections (with the railing between them) were arranged on the facade overlooking David Agmashenebeli avenue; the hotel was supplied with the electric lighting, central heating and several restaurants; besides, the left, one-storied wing housed a theatrical hall (theatrical performances, as well as diverse celebrations were held here; at present Tbilisi State Puppet Theatre is housed in this space, due to which old decoration of the hall is lost and it was enlarged, as a result of the alteration in 1970s).

In 1911, Gustav Wetzel, Friedrich Wetzel's heir, had sold the hotel to Noé Sikharulidze. In 1913, he had added a veranda (on the first floor level) and (on the ground floor level) an entrance adorned with the arches, colonnade, Atlantes, Hermes face (sculptor K. Willes), etc.; "groves" on the ground and first floors also date to the same period. Soon after, lateral facades were demolished and main facade was elongated (in 1914 or 1915, the hotel was named "Noé"; in late 1920s it was called "Europe" and later – "Rustavi").

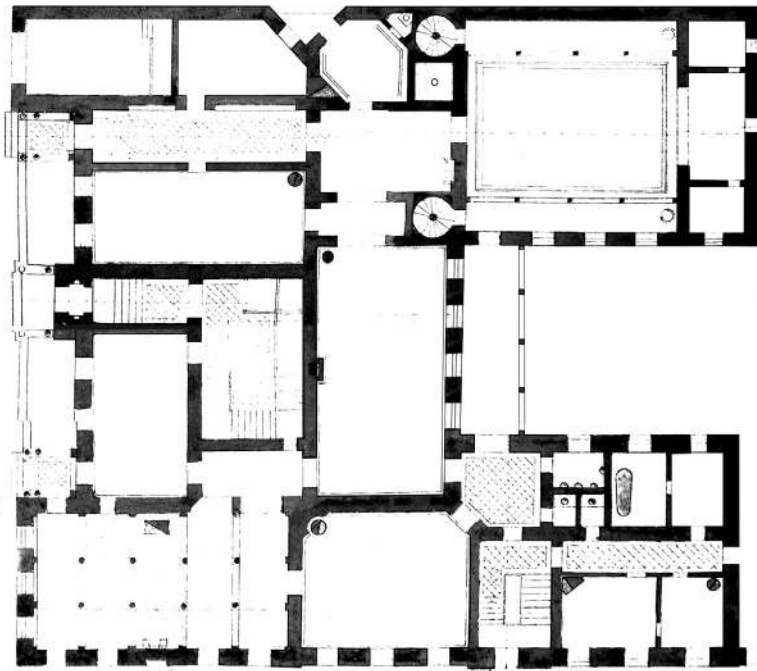
Since 1970s, the building housed various state organisations (at present – Chamber of Control), including a library, which had caused arrangement of the partitions in the rooms; however, on the whole, the initial aspect of the building is preserved (lantern in the middle of the main facade is lost). It is noteworthy that the front "Baroque" facades are combined with the back facades with the Tbilisian balconies facing the courtyard.



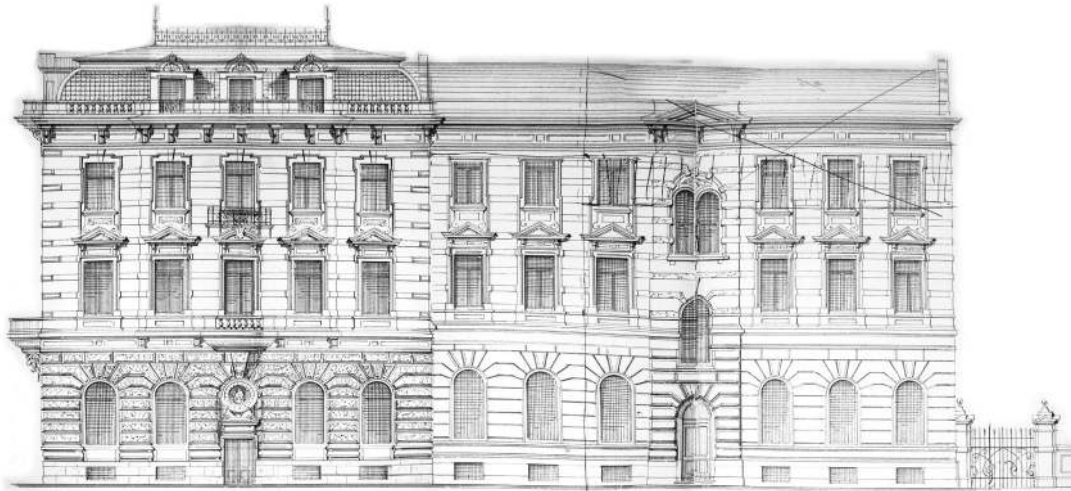
სურ.1. იაკობ ფრიდრიხ ვეტცელი
(1835-1904)



სურ.2. ვილჰელმინა ვეტცელი,
გათხოვებამდე ფრიკი (1847-1923)



ნახ.1. თბილისი. სასტუმრო „ვეტცელი“. პირველი სართულის გეგმა.



ნახ.2. თბილისი. სასტუმრო „ვეტცელი“. ფასადი ქსენიას (ახლანდელი ზ. ჭავჭავაძის) ქუჩის მხარეს.



სურ.3. თბილისი. სასტუმრო „ვეტცელი“. ფოტოსურათი 1900-იანი წლების საფოსტო ბარათზე.



შიომღვიმის მონასტრის ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესიის მონასტრობასთან დაკავშირებული რამდენიმე საკითხი

შიომღვიმის მონასტერი მდებარეობს ქალაქ მცხეთის დასავლეთით (9-10 კმ.) მდინარე მტკვრის მარცხენა ნაპირზე. სავანის დამაარსებელი წმ. შიო, მღვიმელად წოდებული, ერთი იმ ათცამეტ ასურელ მამათაგანია, რომელნიც VI საუკუნეში საქართველოში ქრისტიანობის განმტკიცებისათვის იღვწოდნენ¹.

კომპლექსში შედის ჩრდილოეთიდან სამხრეთისაკენ ტერასებად განლაგებული სხვადასხვა დროისა და დანიშნულების ნაგებობები: მღვიმე-ეკლესია (წმ. შიოს თავდაპირველი სამყოფელი)², წმ. იოანე ნათლისმცემელის ეკლესია სხვადასხვა დროის მინაშენებით, სამრეკლო, წმ. შიოს სასაფლაო-ეკლესია, ღმრთისმშობლის მიძინების ტაძარი კოშკით, სატრაპეზო, კლდეებში ნაკვეთი მღვიმეები-ქვაბები, ბერთა საცხოვრებელი ნაგებობები, ჯვრის ამადლების ეკლესია.

XIX საუკუნის დასაწყისისათვის მრავალი ჭირვარამის მნახველი შიომღვიმის მონასტერი, ერთ დროს ფეოდალურ-საეკლესიო სენიორია და დიდი კულტურულ-საგანმანათლებლო ცენტრი, დაუძღვრებულ, რიგით საეკლესიო დაწესებულებად იქცა, რომელიც ჯერ ქვათახევის (1811-1822წწ.), შემდეგ თბილისის ფერისცვალების (1822-1887წწ.) მონასტერს ექვემდებარებოდა.

XIX საუკუნის 80-იანი წლების ბოლოს ალექსანდრე ეპისკოპოსის (ოქროპირიძე) ძალისხმევით იწყება ახალი და აღმაავალი ეტაპი მონასტრის ცხოვრებაში.

ალექსანდრე ეპისკოპოსი (ერობაში ალექსი ოქროპირიძე) 1824წელს მღვდლის ოჯახში დაიბადა. 1845წელს თბილისის სასულიერო სემინარიის დამთავრების შემდეგ, ის ბერად ეკურთხა და სასწავლებლად ყაზანის აკადემიაში იქნა გაგზავნილი, სადაც ღვთისმეტყველების კანდიდატის წოდება მიენიჭა. 1862 წელს იგი აკურთხეს ეპისკოპოსად აფხაზეთში, 1869 წელს იგი გადმოვიდა გორში და ებოძა ქარლთ-კახეთის ქორეპისკოპოსის წოდება.

“ქართლი, კახეთი, იმერეთი, გურია, სამეგრელო, სამურზაყანო, გამაჰმადიანებული საქართველო და აფხაზეთი, ერთის სიტყვით მთელი ძველი ისტორიული საქართველო იცნობს ყოვლად სამღვდელო ალექსანდრეს და მის სახელის მიმართ ღრმა პატივისცემითაა განმსჭვალული”, – წერს გაზეთი “ივერია”³.

შიომღვიმის და ზედაზნის, დავითგარეჯის და შემოქმედის მონასტრების, მცხეთის წმ. ჯვრის, სვეტიცხოვლის დიდი ტაძრის აღდგენა-განახლება;

1 გ.საბინინი, საქართველოს სამოთხე, თბილისი, 2000.

2 საქ. ისტორიისა და კულტ. ძეგლთა აღწერილობა, 1990.

3 გაზ. “ივერია”, 1903, №256.

ქართული საგალობლების შეკრება და მათი ნოტებზე გადატანა; ამბროსი ნეკრესელის, სულხან-საბას, ანტონი კათოლიკოსის და სხვა ისტორიული თუ ეკლესიური თხზულებების გამოცემა; ნიჭიერი ახალგაზრდების სტიპენდიებით მხარდაჭერა; თბილისის დელათა სასწავლებლის დაარსება მცირედი ნაწილია იმისა რაც ალექსანდრე ეპისკოპოსის საქმიანობას უკავშირდება⁴. ამასთან, გაბრიელ ეპისკოპოსთან (ქიქოძე) ერთად იგი XIX საუკუნის მეორე ნახევრის საქართველოში ეროვნული ინტერესებისათვის მებრძოლი მოწინავე ქართული საზოგადოების - ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთელის, ექვთიმე თაყაიშვილის, იაკობ გოგებაშვილის და სხვათა - შემომკრებად და თანამდგომელად მოიაზრება⁵.

“თქვენო ყოვლად უსამღვდელოსობავ“ - მიმართავს მას ილია ჭავჭავაძე – “ნამეტნობაში ნუ ჩამომართმევთ და გულით წმიდით ვიტყვი, რომ სჩანს ღმერთს კიდევ არ დავევიწყებოვართ, რადგანაც თქვენისთანა სათნოებიან კაცსა მოუვლენს ხოლმე ჩვენს ქვეყანასა და რაკი თქვენისთანებსა ვხედავთ, გულს კვლავ ერჩის წუთისოფლისგან ღონე მიხდილი სასოება და წუთისოფლისაგანვე გამქრალი იმედი უკეთესი დღეებისა. თქვენის ცხოვრების წმინდათა-წმინდად ორი დიდი საგანია: ერთი ღმერთი და მეორე თქვენი სამშობლო ქვეყანა. ღმერთს ღმერთისას აძლევდით, ქვეყანას ქვეყნისას და ორსავ ემსახურებოდით გულმხურვალეებით და სიყვარულით”⁶.

1886 წელს ალექსანდრემ საქართველოს სინოდალურ კანტორაში ექსარხოს მთავარ-ეპისკოპოსს პავლეს შიო მღვიმეს მონასტრის აღდგენის თაობაზე თხოვნით მიმართა. რაპორტიდან⁷ ვგებულობთ, რომ იმჟამად დანგრეულსა და გაპარტახებულ “შიო მღვიმის უდაბნოში თვალად სჩანს მხოლოდ ერთი მღვდელ-მონაზონი, ერთი ბერ-მონაზონი და ერთი მოსამსახურე.” ალექსანდრე ეპისკოპოსს კი “იმ მიზნით, რომ ხელახლა განაახლოს და აღადგინოს ძველებურად მონასტერი, სურს დაარსოს თავისი ხარჯით ოთხი შტატი მღვდელ მონაზონთა, ორი ბერ-დიაკონისა, ოთხი მორჩილის, და რამდენიმე მოსამსახურესი. აღნიშნული შტატის უზრუნველ ყოფისათვის მათი მეუფება სწირავს ამ მიზნით შემდგარ თანხას, ე.ი. ოც-დასამი ათას ოთხას მანეთს”. ამასთან ერთად იგი მოითხოვს “გამოეყოს შიომღვიმეს მონასტერი ფერისცვალების მონასტრისაგან და დაარსდეს ცალკე მონასტრად შემდეგ პირობათა ზედა: 1. მისი ყოვლად უსამღვდელოესობა იქნეს წინამძღვრად დანიშნული შიო მღვიმის უდაბნოისა და რომ ეს მონასტერი, როგორც მახლობლად მყოფი თბილისზე, ყოველთვის ქართლ-კახეთის ეპარქიის თბილისში მცხოვრები, ქართველი ვიკარები ყვანდეთ გამგებლად; 2. ვენახიანი ბაღი, მდებარე სოფელს ძეგვში, აგრეთვე ყველა ადგილები, რომელსაც ფლობდა და ფლობს დღეს შიო მღვიმის უდაბნო ცნობილს სამძღვრებთა შორის. თანასწორად დაებრუნოს შიო მღვიმის უდაბნოს დაუბრუნდეს ყოველი

4 უურნ. “მწვემისი”, 1907, №22.

5 სერგო ვარდოსანიძე, სრულიად საქართველოს კათალიკოს-პატრიარქი ლეონიდე (1918-1920), თბილისი, 2001.

6 ილია მართალი, ქადაგებანი, სიტყვანი, მოძღვრებანი, თბილისი, 2000.

7 უურნ. “მწვემისი”, 1902, №15-16

წიგნები, ნიუთები და ხატები, წამოდებულნი ამ უდაბნოდან თბილისში და დაცული ფერისცვალების მონასტერში.” მღვდელთმთავარს უნდა რომ საზოგადოდ იქნას გამოკვლეული “თუ როდის და როგორ მთავრობის ნება-დაურთველად და თვითნებით იყო წამოდებული ნაწილები წმ. შიო მღვიმელისა გადმოტანილი ფერისცვალების მონასტერში” და როდის იქნა მიწერილი შიო მღვიმის უდაბნო თბილისის ფერისცვალების მონასტერზე.“

მოგვიანებით საქართველოს ეგზარხოსის შუამავლობით, უწმინდესმა სინოდმა ნება დართო ალექსანდრეს შესდგომოდა შიომღვიმის ტაძრის განახლებას, თუმცა, როგორც ჩანს, სხვადასხვა მიზეზების გამო საზოგადო მოკვლევა არ აწარმოა, რაზედაც ჟურნალი “მწყემსი” ორაზროვნად წერს “რამდენად დაკმაყოფილდა თხოვნა მათი მეუფებისა სინოდალნი კანტორისაგან, ამას ჩვენ არაფერს ვიტყვით, რადგან მკითხველიც კარგად მიხვდება ყველაფერს.”⁸

XIX-XX საუკუნეების მიჯნის ქართული პერიოდიკის ფურცლებზე შიომღვიმის ეკლესიაზე მკითხველისათვის მიწოდებული არაერთი ინფორმაცია და სტატია ნათლად ასახავს, თუ რა დიდი ინტერესითა და მადლიერებით ადევნებს თვალს ქართული საზოგადოება ეპისკოპოს ალექსანდრეს მოღვაწეობას მონასტერში: “მეტად სასიამოვნო და სასიხარულოა ის გარემოება, რომ დღეს ჩვენში აღმოჩნდნენ ისეთნი, რომელთაც ზედმიწევნით შეგნებული აქვთ დიდი მნიშვნელობა მონასტრებისა ერის სასულიერო განვითარებისათვის და ყოველ ღონისძიებას ხმარობენ მათს აღდგენა-წარმატებისათვის. ამგვარი ბრძანდება დიდად პატივცემული ყოველად სამღვდელო ალექსანდრე, რომელსაც ერთი დღეც არ შეუძლიან ისე გაატაროს, რომ რამდენჯერმე არ ახსენოს სახელი შიომღვიმის მონასტრისა, რომლის განახლება-აღდგენას ანდომებს ყველაფერს, რაც კი სულს აქვთ აბადია.”⁹

“ყოველად სამღვდელო ალექსანდრეს მხნეობით, რომელიც ამ მონასტერს ახმარებდა 3000 მანეთამდე ყოველ წლებით, მიტოვებული და დაცარიელებული სავანე განახლდა და აყვავდა.”¹⁰

1903 წლის 30 ნოემბერს, წმინდა ადრია პირველწოდებულის ხსენების დღეს, ორმოცდაცამეტწლიანი მოღვაწეობის შემდეგ ყოველად სამღვდელო ალექსანდრემ ოფიციალური სამღვდელთმთავრო მსახურება დაასრულა და წმინდა შიოს მონასტერში დასახლდა¹¹. დღიდან შიომღვიმეში დასახლებისა, მღვდელთმთავარმა მხოლოდ ერთხელ დატოვა მონასტერი, 1907 წელს, ილია ჭავჭავაძის უკნასკნელ გზაზე გასაცლილებლად¹². იმავე წლის შემოდგომით გარდაიცვალა. იგი ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესიაშია დაკრძალული. 1995 წელს ქართულმა ეკლესიამ ალექსანდრე ეპისკოპოსი წმინდანად შერაცხა¹³.

შიომღვიმის ლავრის აღდგენითი სამუშაოების ჩატარებისას

8 ჟურნ. “მწყემსი”, 1902, №17

9 გაზ. “ივერია”, 1900, №27

10 ჟურნ. “მწყემსი”, 1903, №1-2.

11 ივერია, 1903, №268.

12 გაზ. “ისარი”, 1907, №198.

13 ქართველ წმინდანთა ცხოვრებანი, თბილისი, 2009.

ალექსანდრე ეპისკოპოსის თანაშემწე და თანამზრახველი, არანაკლებ დიდი მამულიშვილი და მოღვაწე, მისი ძმისწული, ლეონიდე იყო¹⁴. ლეონიდე (ერობაში ლონგინოზ ოქროპირიძე) დაიბადა 1861 წელს 28 თებერვალს გორის მაზრის სოფელ ნაქალაქევში. 1884 წელს ბიძის რჩევით სწავლა გაარძელა კიევის სასულიერო აკადემიაში, მესამე კურსზე ბერად აღიკვეცა, დამთავრებისას კი თეოლოგიის კანდიდატის ხარისხი მიიღო. 1892 წელს იგი ზედაზნის ილუმენია, 1896 წელს ქართლ-იმერეთის სინოდალური კანტორის წევრი და საღვთო წიგნების გამსწორებელი კომიტეტის თავჯდომარე.

ილია ჭავჭავაძის მიერ ალექსანდრე ეპისკოპოსისათვის ლეონიდეს ნათქვამი სიტყვები წინასწარმეტყველური აღმოჩნდა: “თქვენს გაზრდილს დიდი და ეკლიანი გზა უძევს წინ თუ სიყვარულს ქვეყნისას თქვენებრ წინ წაიმძღვარებს და მსახურება მისი მსახურება იქნება ქვეყნისა. ეს გზა გზაა საკუთარი თავის გაწირვისა, წამებისა, ნამეტნავად ჩვენში საცა უმადურობა და კილვა ისე ხშირია, როგორც არსად”¹⁵.

მართლაც, სამშობლოს მსახურება ლეონიდესათვის ერთ-ერთი წარმმართველი სურვილია. 1906 წელს, როცა იმპერატორი ნიკოლოზ II იძულებული იყო საქართველოში შექმნილი რთული ვითარების გამო დაენიშნა სპეცილური სხდომა საქართველოს ეკლესიის ავტოკეფალიის აღდგენის საკითხის განსახილველად, ქართული სამღვდელოების ინტერესების დამცველებად კირიონი (საბაგლიშვილი) და ლეონიდე იყვნენ მივლენილნი¹⁶.

“დღეს ქრისტიანობა საქართველოში განიცდის საშინელ კრიზისს” – განაცხადა სხდომაზე ლეონიდემ – “როგორც სამღვდელოება, ისე მორწმუნე ნაწილი ქართველი ერისა, ერთადერთ საშუალებად იმისა, რომ არ მოისპოს საბოლოოდ ქრისტიანობა საქართველოში და სამღვდელოებამ კვლავინდელი ნდობა მოიპოვოს სამწყმოსი, თვლის საქართველოს ეკლესიის ავტოკეფალიის აღდგენას არჩევითი სისტემით. ეს დასკვნა ერისა და სამღვდელოებისა საბოლოოა, მეტად მტკიცეა და ვერავითარი მოსაზრება ვერ შეაცვლევინებს ამ რწმენას”¹⁷. სხდომას შედეგი არ მოჰყოლია.

მოგვიანებით, 1917 წელს საქართველოს ეკლესიამ რუსეთში განვითარებული მოვლენების კვალად 12 მარტს საქართველოს ეკლესია ავტოკეფალურად გამოაცხადა. ლეონიდე საქართველოს ეკლესიის დროებითი მმართველობის თავჯდომარედ აირჩიეს. 1919 წელს, კირიონ II-ის ტრაგიკული სიკვდილის შემდეგ იგი საქართველოს კათოლიკოს პატრიარქი გახდა. პატრიარქი, რომელიც მოესწრო ბოლშევიკების შემოსვლას საქართველოში და მოწმე გახდა მათი ეკლესიისადმი მტრული, შეურაცხყოფელი დამოკიდებულებისა, 1921 წელს თბილისში ტიფით გარდაიცვალა.

1898 წელს, როდესაც ალექსანდრე-ეპისკოპოსი გურია-სამეგრელოს ეპისკოპოსად აკურთხეს, იმუამად გორის ეპისკოპოსი და საქართველოს

14 კ.ცინცაძე, მოგონებები მოგონებებიდან, თბილისი, 2001.

15 ილია მართალი, ქადაგებანი, სიტყვანი, მოძღვრებანი, თბილისი, 2000.

16 ს.ვარდოსანიძე, საქართველოს მართლმადიდებლური ეკლესია (1918-1922), თბილისი, 2000.

17 ს.ვარდოსანიძე, სრულიად საქართველოს კათალიკოს-პატრიარქი ლეონიდე (1918-1920), თბილისი, 2001.

ეგზარხოსის პირველი ვიკარიუსი (ქორეპისკოპოსი) ლეონიდე შიომღვიმეს მონასტრის წინამძღვრად დაინიშნა და მიუხედავად იმისა, რომ მომდევნო წლებში მრავალ სხვა იერარქიულ თანამდებობაზე უმოღვაწია, ითავსებდა შიომღვიმის მონასტრის წინამძღვრობასაც და მხარს უჭერდა ბიძის ყოველგვარ წამოწყებას¹⁸.

“იყო დრო, როდესაც ყოველი ქართველი ოჯახი, საიდანაც კომლი ამოდიოდა, დიდი სასოებითა და ღმობიერებით იხსენებდა ღირსი შიოს მოღვაწეობას. იყო დრო, როდესაც ეს ღრმა ბნელი მღვიმე, ეს ცივი და ნოტიო ორმო, ალაგი ღირსი შიოს განსაცვიფრებელი მოღვაწეობისა, საკუთარ თავლის ჩინზედ უძვირფასესად მიაჩნდა ყოველ ქართველს და იმ დროს ჩვენი ერიც ერობდა, ქართველსაც ქუდი ეხურა, მაშინ ქართველობა ნიშნავდა შიო მღვიმელისა, ანტონ მარტყოფელისა, დავით გარეჯელისა, ისე წილკნელისა .. და მათ მსგავსდა მოწაფეობას. მაშინ ურწმუნობა, მოყვასთა მტრობა, ქურდობა და ავაზაკობა, მეძაობა, სიმთვრალე, ქვრივობოლთა და ღარიბ-დავრდომილთა განუკითხაობა, სამშობლოს არა სიყვარული და დავიწყება საზოგადო სარგებლობისა ქართველს მიაჩნდა ჩამოთვლილი წმინდანების დალატად.”¹⁹ – ამონარიდი გახლავთ ლეონიდე ეპისკოპოსის წმ. შიო მღვიმელის ნაწილთა აღმოსვენების დღეს წარმოთქმული ქადაგებიდან. საქართველოს ეკლესიას, მის პროგრესულ ნაწილს ერთი მხრივ რუსეთის იმპერიის ფარგლებში საკუთარი მეობის შენარჩუნებაზე უნდა ეზრუნა. მეორე მნიშვნელოვანი საზრუნავი (და სადარდებელიც) უკუღმართი დროებისაგან დაკნინებული და ქრისტიანულ სარწმუნოებისაგან დისტანცირებული ქართული მრევლის ეკლესიის წიაღში დაბრუნება იყო.

და მართლაც, ალექსანდრე და ლეონიდ ეპისკოპოსების ძალისხმევამ შიომღვიმეს მონასტრის აღსადგენად არაერთს გაუჩინა სურვილი თავადაც გამხდარიყო ამ სამამულიშიწილო წამოწყების თანამონაწილე. “ამ დღეებში “ივერიაში” წავიკითხე, რომ შიო მღვიმის ეკლესიას აახლებენ მხატვრობით და, რამდენადაც სახატვრო მშრალი საღებავი ამ სამ წელიწადში გაყალბდა გასაადვილებლად მუშტრისა და მალე ხუნდება მხატვრობა, მე მაქვს ძველად შექმნილი მშრალი ყველა ფერის ძვირფასი საღებავები მაღალი ღირსებისა, რომელსაც მე შევწირავ სურათების დასახატად. ლ. თუთაევი.”²⁰

“გამოჩნდნენ მრავალნი, რომელთაც შემოსწირეს მონასტერს: კამეჩები, ხარები, ძროხები, ცხენები, ურმები, სახნისები და სხვა. ბევრმა სახლის საშენი ფიცრებიც შემოსწირეს.”²¹

საერთო ძალისხმევით გაკეთდა “ყველაზე ადვილი და მოხერხებული გზა მონასტერში მისასვლელი რკინის გზის ღლიანდაგის ბაქნიდან”, გაშენდა მონასტრის შენობები – “ბეღელი, საბძელი, კალო და ქარხანა, სადაც აკეთებენ კრამიტებს მონასტრის შენობებისათვის” და, რაც მთავარია, განახლდა, შეიღესა და მხატვრობით შეიმოსა წმ. იოანე ნათლისმცემლის (1899

18 გაზ. “ივერია”, 1904, №151, სსა, ფონდი 488, საქმე №22414.

19 ეპისკოპოსი ლეონიდე, სიტყვები და მოძღვრებანი, ფოთი, 1914.

20 გაზ. “ივერია”, 1904, №161.

21 ჟურნ. “ მწემისი”, 1903, №



-1901წწ.) და ღმრთისმშობლის მიძინების (1903 - 1905 წწ.) ტაძრები.

ღმრთისმშობლის მიძინების ტაძარი დავით აღმაშენებლის სურვილით იქნა აგებული. ტაძრის მშენებლობის ხელმძღვანელობა არსენი ბერს ჰქონია დავალებული. მკვლევართა აზრით, იგი იყალთოს მონასტრის წინამძღვარი, ცნობილი მეცნიერი და მწერალი არსენ იყალთოელი უნდა ყოფილიყო²² ტაძარი ჯვარგუმბათიან ნაგებობას წარმოადგენდა. 1678 წელს ფეოდალ გივი ამილახორის თაოსნობით დავით აღმაშენებლის დროინდელი, თითქმის დანგრეული ტაძრის საძირკველზე ახალი ტაძარი – სამნავიანი ბაზილიკა ააგეს. გვერდითებთან შედარებით ცენტრალური ნავი უფრო მაღალი და განიერია. იგი ორი ბურჯით იფარგლება, რომელნიც, ამავე დროს, ნაგების გამყოფი ოთხი თაღის საყრდენსაც წარმოადგენს. დიდი ზომის მაღალ საკურთხეველს ეკვრის განიერი და ფართო ბემა. დასავლეთით ნასროექსია, მეორე სართულზე წინამძღვრის ოთახით, რომელიც ტაძრის შიდა სივრცეს აივნით უკავშირდება. ტაძარს შესასვლელი სამხრეთის მხრიდან აქვს. მხატვრობით სამხრეთისა და ცენტრალური ნაგებია შემკული.

აფსიდა (ნახ.1, სურ.1) სამ რეგისტრადაა დაყოფილი. კონქში შვიდი სერაფიმით გარშემორტყმული ღვთისმშობელი ოდიგიტრიაა ყრმით ხელში მთელი სიმაღლით მოცემული.

აფსიდის აღმოსავლეთ კედლის მეორე რეგისტრში და ბემის პირველ რეგისტრში მედალიონებში სერაფიმებია გამოსახული.

აფსიდის ჩრდილოეთ და სამხრეთ კედლების პირველ და მეორე რეგისტრზე განთავსებული კომპოზიციები ემთხვევა ბემის მეორე და მესამე რეგისტრებს და ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველებისა და ახალი აღთქმის მოციქულების გამოსახულებებს წარმოადგენს. წინასწარმეტყველთა რიგი საათის ისრის მიმართულებით შემდგენიარად იკითხება: დანიელი, ისაია, ილია, მოსე, იერემია, დავითი, სოლომონი, ისე. მოციქულების ქვემო რიგი წარმოდგენილია შემდეგი თანამიმდევრობით: იუდა, ფილიპე, პეტრე, პავლე, ანდრია, იაკობი, ბართლომე, თომა.

ქვედა რეგისტრს მედალიონებში ჩასმული წმინდა მამების ფრონტალურად მოცემული ნახევარფიგურები ქმნიან: წმ. ნიკოლიზი, წმ. ათანასე დიდი, წმ. კლიმენტი, წმ. ბასილი, წმ. გრიგოლ ღვთისმეტყველი, წმ. იოანე ოქროპირი, წმ. აბიბო ნეკრესელი, წმ. იოსებ ალავერდელი, წმ. ისე წილკნელი, წმ. იოანე ზედაზნელი.

ცენტრალური ნავის (ნახ.3, 4) თაღი სამ საყრდენ თაღს ეყრდნობა და ამით ოთხი არე გამოიყოფა. ოთხი არიდან აფსიდის მომიჯნავეზე სულიწმინდაა მტრედის სახით მოცემული, ხოლო არეზე რომელიც დასავლეთის კედელს ემეზობლება – ყოვლისმხედველი თუალი.

ცენტრალური ნავის სამხრეთი და ჩრდილოეთი კედლების მხატვრობა ორ რეგისტრადაა განლაგებული.

ცენტრალური ნავის ჩრდილოეთ კედლის პირველ რეგისტრზე, კამარის ჩრდილოეთ ფერდზე სცენები შემდეგი თანამიმდევრობითაა წარმოდგენილი (აღმოსავლეთიდან დასავლეთისაკენ): ნათლისღება, ფერისცვალება, ქრისტეს გამოცდა, მამა ღმერთი.

მეორე რეგისტრზე, გამყოფი თაღების თავზე – მოციქულები მარკოზი

22 ლ. მენაბდე, ძველი ქართული მწერლობის კერები, ტ.1, თბილისი, 1962.

და იოანე; წმ. ეკატერინე, წმ. ბარბარე.

ცენტრალური ნავის სამხრეთ კედელზე პირველ რეგისტრზე, კამარის სამხრეთ ფერდზე მოცემულია იერუსალიმს შესვლა, აღდგომა, სასწაულებრივი თევზის ჭერა, ქრისტე წყალზე მავალი; მეორე რეგისტრზე, გამყოფი თაღების თავზე – მოციქულები ლუკა და მათე, წმ. ქეთევანი, წმ. შუშანიკი.

ცენტრალური ნავის დასავლეთი კედელი სამი რეგისტრისაგან შედგება. პირველ რეგისტრზე (ტიმპანში) სამხრეთით წმ. იოანე ზედაზნელი, ჩრდილოეთით წმ. ანტონ მარტყოფელია გამოსახული. მეორე რეგისტრი ქრისტეს გაშოლტვის და ჯვრის ტვირთვის სცენებს უკავია, მესამე რეგისტრი – ეკლიანი გვირგვინით წამებისა და გარდამოსხნის კომპოზიციებს. მესამე რეგისტრზე ზემოხსენებული კომპოზიციების შუაში, ნართექსში გამავალი კარის ტიმპანში მოთავსებულია ხელთუქმნელი ხატის გამოსახულება.

სამხრეთი ნავის სამხრეთი კედლის მოხატულობას (ნახ.2) ტაძარში შესასვლელი კარი ორ ნაწილად ჰყოფს. კარის მარცხენა მხარეს განლაგებული სცენები ღმრთისმშობელს უკავშირდება: პირველ რეგისტრზე (აღმოსავლეთიდან დასავლეთისაკენ) ხარება, შობა, ქვევით მეორე რეგისტრზე ღმრთისმშობლის მიძინება. შესავლელიდან მარჯვენა მხარეს პირველ რეგისტრზე წმინდანები პელაგია და დარიაა, ქვევით კი ქრისტეს და წმ. იოანე ნათლისმცემლის ქადაგების სცენებია მოთავსებული. ნავის აღმოსავლეთის კედელზე – ამადლება, ხოლო დასავლეთ კედელზე წმ. გიორგია გამოსახული.

ტაძრის დანარჩენი სივრცე (ბურჯები და გამყოფი თაღები) განკუთვნილია წმინდანების ინდივიდუალური გამოსახულებებისათვის. ჩრდილო-დასავლეთ ბურჯზე სამხრეთის წახნაგზე ზევით წმ. ელენე, ქვევით სვეტიცხოვლის ამადლება. აღმოსავლეთით პილასტრზე მთელი სიმაღლით გამოსახულია წმ. მეფე მირიანი, აფსიდის მომიჯნავე გამყოფ თაღზე მედალიონებში ცენტრში – წმ. ისაკი, აღმოსავლეთ კალთაზე – წმ. არჩილ მეფე, დასავლეთ – კალთაზე წმ. მეფე ლუარსაბი. დასავლეთით – წმ. გიორგი მთაწმინდელი, დასავლეთის კედლის მომიჯნავე გამყოფ თაღზე ცენტრში – წმ. ლოთი, აღმოსავლეთ კალთაზე – წმ. ილია, დასავლეთით – წმ. გობრონი, პილასტრზე – წმ. თეოდორე ტირონი.

სამხრეთ-დასავლეთ ბურჯზე ჩრდილოეთის მხრიდან ზევით წმ. კონსტანტინე, ქვევით წმ. ნეოფიტე ურბნელია გამოსახული. ცენტრალური და სამხრეთ ნაგებობის გამყოფ აღმოსავლეთ თაღზე – წმ. იოსები, წმ. ეესტატე მცხეთელი, წმ. აბო თბილელი. სვეტის აღმოსავლეთ წახნაგზე მთელი სიმაღლით წმ. დავით აღმაშენებლის გამოსახულებაა მოცემული. ბურჯის დასავლეთ წახნაგზე ეპისკოპოსი ალექსანდრე (გიგო ზაზიაშვილის მიერ 1914წ. შესრულებული მხატვრობა), დასავლეთით, გამყოფ თაღზე წმინდა მოწამეები – ცენტრში წმ. ბიძინა, აღმოსავლეთით – წმ. შალვა, დასავლეთით – წმ. ელიზბარი, პილასტრზე წმ. პანტელეიმონი.

ნაგებობის დასავლეთის გამყოფ თაღებს და დასავლეთის კედელს შორის დარჩენილი კედლის ვიწრო სივრცეზე წმ. დოდო გარეჯელი და წმ. თათე ასურელი (ჩრდილოეთით), წმ. დავით გარეჯელი და წმ. გაბრიელი ათონელი (სამხრეთით) წარმოგვიდგებიან.

ბურჯიდან სამხრეთი ნავის სამხრეთ კედელზე თაღი გადადის. თაღის საყრდენ სვეტზე ჩრდილოეთით მოწამეები წმ. დავითი და წმ. კონსტანტინე არიან გამოსახულნი, სამხრეთით – პილასტრზე წმ. ილარიონ თავაღი (ე.ი. ქართველი).

როგორც აღვნიშნეთ ცენტრალური ნავის თაღი სამ საყრდენ თაღს ეყრდნობა. სამთაგან შუაში მყოფი საყრდენი კამარა საყრდენ ბურჯებს უერთდება, წარმოსახვითად ცენტრალური ნავის შუაგამყოფი ხდება და ცენტრალურ ნავს ორ შინაარსობრივ თემად ჰყოფს.

საყრდენი თაღის აღმოსავლეთით განლაგებული სულიწმინის გამოსახულება, ოთხი მახარებელი, ათორმეტი დღესასწაულის სცენები, ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველები, ქრისტეს მოციქულები, ეკლესიის მამები, აფსიდის კონქში გამოსახულ ღმრთისმშობელ ოდიგიტრიას გარშემო იყრიან თავს და მიწიერი ეკლესიის მნიშვნელობის ხაზგასმას ემსახურებიან. საყრდენი თაღის დასავლეთით მამა ღმერთის, ქრისტეს გამოცდის, სასწაულების, წამების, გარდამოხსნის სცენებს ხელთუქმნელი ხატის გამოსახულება აგვირგვინებს – განკაცებული ქრისტეს მიერ გაღებულ მსხერპლის, აღთქმული ხსნის სიმბოლო.

ღმრთისმშობელ-ოდიგიტრიასა და “ხატი მანდილისაჲს” ერთმანეთის ჰორიზონტალურ-სივრცობრივი მიმართება შესაძლოა გარკვეული ანტითეზის გამოსატულებაც იყოს – “ის ვინც აღთქმული ხსნაა – ყრმაცაა ღმრთისმშობლის მკლავებში”. ამ კონტექსტში მეტად მნიშვნელოვნად გვეჩვენება, რომ ამგვარივე ანტითეზას ღმრთისმშობელი ოდიგიტრიასა და “პირი ღმთისას” შეპირისპირების სახით ცისია კილაძის მოსაზრებით,²³ მოიპიკება შიომღვიმის ჯვართამაღლების ეკლესიის პროგრამაშიც, რომელიც სავარაუდოდ XIII საუკუნით თარიღდება. აღნიშნული საფუძველს გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ პროგრამის შემდგენელები იცნობდნენ კომპლექსში შემავალი ჯვართამაღლების ეკლესიის ძველ მოხატულობას.

ეკლესიის მოხატულობის ტრადიციული წესებისათვის უჩვეულოა დასავლეთი კედლის ზედა რეგისტრში განთავსებული წმ. მამების გამოსახულებები. ამ ადგილას მათი გამოჩენა ჩვენ დასავლეთი კედლის უკან გაჭრილ, წინამძღვრის ოთახთან შემართებელ აივანს დაუუკავშირეთ – აივანი ეპისკოპოს ალექსანდრე ოქროპირიძისათვის გაიჭრა, რათა მას, უკვე ასაკოვანს, შიომღვიმეში დასახლებულ მღვდელთმთავარს წირვაზე დასწრების საშუალება ჰქონოდა. აივნის თავზე წაკითხული წმ. იოანე ზედაზნელი და წმ. ანტონ მარტყოფელის გამოსახულებები, ალბათ, წინამძღვრის როლის ხაზგასმას ემსახურებიან (იოანე ზედაზნელი მამა შიოს მოძღვარი იყო). ამასთან ერთად, წმ. ანტონ მარტყოფელთან ასოცირებული ხელთუქმნელი ხატის თემა ეხმიანება დასავლეთი კედლის ქვედა რეგისტრში ხელთუქმნელი ხატის გამოსახულებას და გარკვეულად ხაზს უსვამს საქართველოს ეკლესიისათვის ამ ხატის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას²⁴.

23 ც.კილაძე, შიომღვიმის “ჯვართამაღლების” ეკლესიის მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამის რამდენიმე თავისებურება, საქართველოს სიძველენი, №1, თბილისი, 2002.

24 ე. გელვეანიშვილი, პირი ღმრთისა ქრისტიანული აღმოსავლეთის და დასავლეთის ხელოვნე-

ღმრთისმშობლის (ხარება, შობა, ღმრთისმშობლის მიძინება), წმ. იოანე ნათლისმცემლის (ნათლისღებაში იოანეს აქცენტირებული ფიგურა, იოანეს ქადაგების სცენა), ჯვართამაღლების (წმ. კონსტანტინესა და ელენეს გამოსახულებები) თემების სახით მოხატულობაში თავს იყრიან შიომღვიმის კომპლექსში შემავალი ტაძრები. შეიძლება ითქვას, კომპლექსის ყველაზე დიდი ტაძრის მხატვრობა შიომღვიმის მონასტრის, როგორც მთლიანობის, კრებით სახეს გვთავაზობს.

ტაძარში უხვად მოცემული ქართველ მოწამეთა და ეკლესიის მოღვაწეთა გამოსახულებები, წმ. გიორგის, სვეტიცხოვლის ამადლების კომპოზიციები საქართველოს ქრისტიანული ეკლესიის დიდ ისტორიასა და მნიშვნელობას უსვამენ ხაზს.

მართლმადიდებელთა ეკლესიისთვის ჩვეული თემები ქრისტეს სასწაულებისა და წამებისა, შიომღვიმის ტაძრის ეკლესიაში დასავლეთქრისტიანული სამყაროსათვის დამახასიათებელი რედაქციითაა წარმოდგენილი (თევზის ჭერა, ქრისტე წყალზე მავალი, ეკლიანი გვირგვინით წამება, ქრისტეს გაშოლტვა), დასვლეთ ქრისტიანული ტრადიციების გამოვლინებაა მამა ღმერთის და ყოვლის მხედველი თვალის გამოსახვის წესიც, რაც XIX-XX საუკუნის დასაწყისის აღმოსავლეთქრისტიანული ეკლესიისათვის ჩვეულ წესად იქცა.

როგორც ვხედავთ, შიომღვიმის ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესიის პროგრამა მრავალშრიან, კარგად გააზრებულ, მწყობრ სისტემად ჩამოყალიბებულ შინაარსებს წარმოგვიდგენს. ჩვენთვის უდავოა, რომ იგი ალექსანდრე და ლეონიდ ოქროპირიძეების უშუალო მონაწილეობით შემუშავდა. კონკრეტული დროისა და ვითარების გათვალისწინებით საქართველოს ეკლესიის ორი ბურჟისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანი, ალბათ, იყო ტაძარი კვლავაც გამხდარიყო ცოცხალი იმპულსების მატარებელი მთლიანობა, სადაც ზოგადქრისტიანულ ღირებულებებთან ერთად ხაზი ეროვნულობის იდეასაც გაესმებოდა.

“შიომღვიმის ღმრთისმშობლის ტაძრის მოხატულობის შესრულება” – როგორც ჟურნალი “მწყემსი” გვამცნობს – “ახალგაზრდა, ნიჭიერ მხატვარ ნიკოლაე ანდრეევს დაევალა”²⁵. ნიკოლაე ანდრეევის შესახებ, სამწუხაროდ, დაწერილებით ბიოგრაფიულ მონაცემებს ჯერჯერობით ვერ მივაკვლიეთ. გამოკვლევების ამ ეტაპზე პერიოდიკის ფურცლებიდან²⁶ და გიგო ზაზიაშვილის პირად არქივში²⁷ მოპოვებული მასალებიდან ცნობილი ისაა, რომ მხატვარი XIX დასასრულსა და XX დასაწყისში ხატწერისა და კედლის მხატვრობის სფეროში ქუთაისსა და თბილისში მოღვაწეობდა.

შიომღვიმის ტაძარი ზეთის საღებავებითაა მოხატული. ფერადონების თვალსაზრისით ძირითადად ჭარბობს ორი ფერი: ღარჟვარდისფერი (ტაძრის თაღები, აფსიდის კონქი, კომპოზიციის ელემენტებში ცის ნაწილები და სხ.) და ყავისფერი, მრავალგვარი გრადაციებით (ფონები, კომპოზიციის

ბაში, საკანდიტატო დისარტაციის ავტორეფერატი, თბილისი 2003.

25 ჟურნ. “მწყემსი”, 1903, №1-2.

26 “ივერია”, 1899, №№ 117, 118; მწყემსი, 1901, №№23, 24.

27 ა. მგალობლიშვილი, გიგო ზაზიაშვილის ბიოგრაფიისათვის, საქართველოს სიძველენი, თბ., №4.

დეტალები, ორნამენტები და სხ.). საერთო მოცისფრო-მოყავისფრო გარემოში “მშვიდობიანად” ეწერება კომპოზიციებში სამოსის თუ სხვა ელემენტების სახით მოცემული ჩამქრალი ედერადობის წითელი, მწვანე, მოყვითალო, იასამნისფერი ლაქები. საერთო შთაბეჭდილება იმგვარია, რომ თუ დიდად არ ახარებს მნახველის თვალს, არც ზედმეტად უსიამოვნოდ აწუხებს.

მოხატულობა კედელზე განთავსებული დაზგური სურათების სახით არის მოაზრებული. ანდრეევს განსაკუთრებით იზიდავს მრავალფიგურიანი, დინამიკური კომპოზიციები, სადაც, როგორც წესი, მთავარი მოქმედება სურათის მეორე პლანზე, კომპოზიციის შუაგულში ვითარდება.

კომპოზიციის შექმნისას მხატვარი ხშირად სარგებლობს სხვადასხვა ნიმუშებით (საკურთხევის აფსიდაში გამოსახული ღმრთისმშობელი კიევის ვლადიმირის ტაძრის ვიქტორ ვასნეცოვის მხატვრობის გამეორებაა; წმინდანთა ინდივიდუალური პორტრეტებისთვის პროტოტიპი გ. საბინინის “საქართველოს სამოთხეში” მოცემული წმინდანების გამოსახულებებია). ამდენად გრძელდება ძველი საეკლესიო მხატვრობისათვის დამახასიათებელი ტრადიცია ნიმუშებით სარგებლობისა, თუმცა ახალ ისტორიულ სინამდვილეში სათაყვანო ახალი მხატვრობის ნიმუშები ხდება. ამასთან ერთად, განსაკუთრებით აღსანიშნავია ისიც, რომ საქართველოში ფეხდაფეხ, სრულიად თანადროულად ეცნობიან და ეზიარებიან რუსეთის იმპერიის მასშტაბით საეკლესიო მხატვრობაში განვითარებულ ყველაზე თანამედროვე ტენდენციებს (ვასნეცოვმა კიევის ვლადიმირის ტაძრის მოხატულობაზე 1894წ. დაასრულა მუშაობა²⁸).

ანდრეევი ფორმას პასტოზური მონასმებით, შუქრდილის ტონალური გრადაციების საშუალებით წერს. ფერს იგი მთლიანად ნახატს უმორჩილებს. სტილის თვასაზრისით, შიომღვიმის მხატვრობას თავისი ზოგადი ხასიათით, აკადემიურ-კლასიციზტურს ვუწოდებდით.

მიუხედავად გულწრფელი სურვილისა, ბოლომდე დაიხარჯოს, ნ. ანდრეევის სახით ჩვენს წინშე შეზღუდული დიაპაზონის მხატვარი წარმოდგება, რომლისთვისაც ტაძრის სივრცის ათვისება რთული ამოცანაა. მიუხედავად ამისა, ის მაინც ახერხებს შიომღვიმის მხატვრობა გარკვეული თვალსაზრისით სტილურ მთლიანობაში მოიყვანოს, ოღონდ ეს მთლიანობა ღარიბია შემოქმედებითად საინტერესო მიგნებების მხრივ.

უნდა აღინიშნოს, რომ XIX საუკუნეში საქართველოში უმაღლესი პროფესიული-სახელოვნო სასწავლებელი არ არსებობს. პროფესიონალი ქართველი მხატვრები, რომლებმაც განათლება დასავლეთის ქვეყნებში მიიღეს ასპარეზზე მხოლოდ 80-90-იანი წლების ბოლოს გამოდიან. ამ თაობას ქართული მხატვრული აზროვნების განვითარებაში ევროპულ და რუსულ მხატვრობასთან შედარებით არსებული ჩამორჩენილობის გადალახვის და ახალი ქართული მხატვრობის საფუძვლების შექმნის რთული და მეტად მნიშვნელოვანი როლი დაეკისრა²⁹. ამდენად, ქართული საეკლესიო მხატვრობის პრობლემატიკით დაინტერესება მან ვერ მოასწრო,

28 С.Дурилин, Нестеров в жизни и творчестве, Москва, 1976.

29 ი.არსენიშვილის, ძირითადი მხატვრული და სტილისტური ტენდენციები ქართულ დაზგურ ფერწერაში (XVIII-ის მეორე ნახევარი – XX საუკუნის პირველი მეოთხედი), სადოქტორო დისერტაცია, თბილისი, 2002.

ან შესაძლოა არც მონდომა. ქართველ მხატვართა შემდეგი, ახალი პლედა კი უკვე XX საუკუნის 10-იანი წლებიდან იწყებს გააქტიურებას.

შიომღვიმის მოხატულობის შესრულების დროისათვის საეკლესიო მხატვრობის სფეროში მხატვართა ორი ჯგუფი მუშაობს: საქართველოში ჩამოსული და მოღვაწე უცხოელი, პროფესიული განათლების მქონე, მაგრამ ხშირ შემთხვევაში არცთუ პირველხარისხოვანი მხატვრები და ადგილობრივი არაპროფესიონალები, რომელნიც უფრო მხატვარ-ხელოსანთა სფეროს მიეკუთვნებიან. ასე რომ, დამკვეთი ოსტატის შერჩევისას თვალსაზრისით დიდი არჩევანის წინაშე არ იდგნენ. სავარაუდოა, არსებული შესაძლებლობებიდან მათ ამოირჩიეს საუკეთესო.

დასკვნის სახით ვიტყვით, რომ ისტორიული თვალსაზრისით შიომღვიმის მონასტერი (მასში შემაგალი მხატვრობით), როგორც მოვლენა, რუსეთის ძალმომრეობითი პოლიტიკის პირობებში ქართველთა ხარჯებით, ზრუნვითა და გარჯით შექმნილი ერთგვარი თავისუფლების კუნძული იყო, რომელსაც ხელი უნდა შეეწყო ქართული ეკლესიისა და ქართული სახელმწიფოს ახალი აღდგინებისათვის. იმავე მიმართებებითაა გამსჭვალული ორი დიდი მამულიშვილის ფიქრის შედეგად დაბადებული მოხატულობის პროგრამა, რომელიც კარგად გააზრებულ, მწყობრ სისტემას წარმოადგენს. მოხატულობის მხატვრულ-ესთეტიური მხარე, ისტორიულ-შინაარსობრივს ჩამორჩება, თუმცა, როგორც ჩანს, თანამედროვეთა თვალთახედვით ეს ასე არ ყოფილა.

Ana Mgaloblishvili

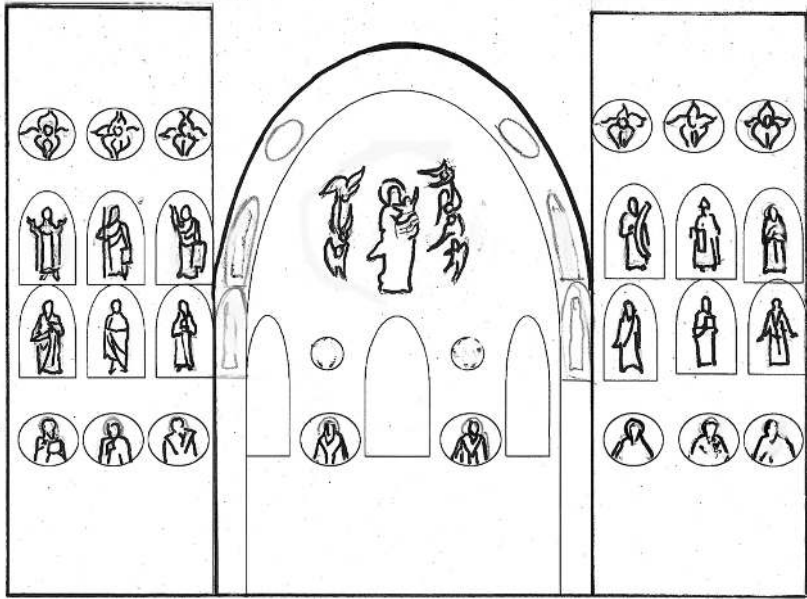
Several Issues Linked with the Murals of the Dormition Church in Shiomgville Monastery

Shiomgville monastery founded in the 6th c. declined during the 19th c. and only in 1886 its revitalisation was initiated by St. Alexander Bishop (Alexi Okropiridze, 1824-1907), a prominent ecclesiastical figure, supported by his nephew, Leonide (Longinoz Okropiridze, 1861-1921, future Katholikos-Patriarch). They also commissioned mural decoration of both churches of the monastery – that of St. John the Baptist (1899-1901) and of the Dormition (built as a three-aisled basilica in the 17th c., over the 12th c. plan; 1903-1905).

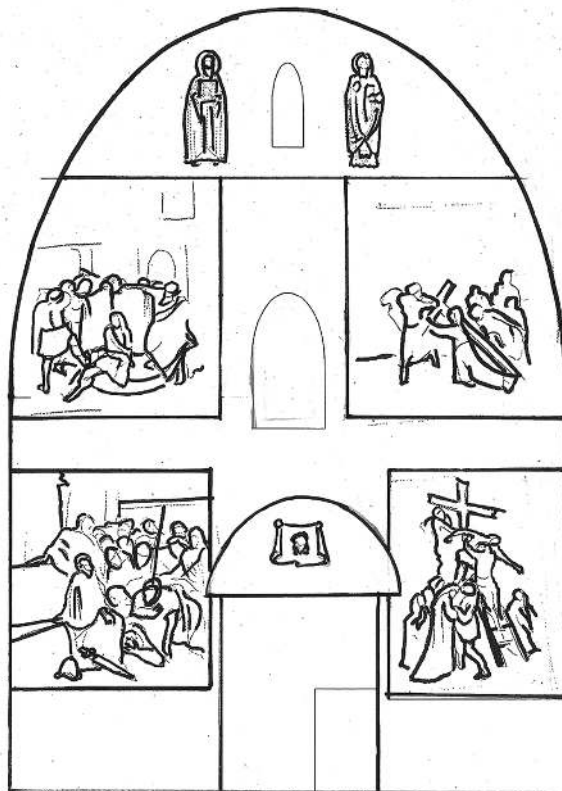
Conch of the Dormition church chancel bears the image of the Virgin and Child, with 7 Seraphim (medallions with Seraphim are placed in the second tier of the apse and first tier of the chancel bay wall); following images are seen in the apse and corresponding tiers of the

chancel bay – upper tier: Prophets, next: Apostles (8-8), lower: 6 Holy Bishops and 4 of 13 St. Assyrian Fathers (Abibos Nekreseli, Ioseb Alaverdeli, Ise Tsilkneli, Ioane Zedazneli); on the nave vault – in the centre: Holy Ghost, in the form of the dove (east) and All-seeing Eye (west); on the nave walls, murals are arranged in two tiers – on the north (from the east to the west): Baptism, Transfiguration, Temptation of Christ, God Father (I tier); St. Apostles Mark and John, St. Catherine, St. Barbara; on the south: Entry into Jerusalem, Resurrection, Miraculous Fishing, Christ Walking on the Water (I tier); St. Apostles Luke and Mathew, St. Ketevan, St. Shushanik; on the west wall – in the upper tier: St. Ioane Zedazneli and St. Anton Martkopeli; II tier: Flagellation and Road to Calvary; III tier: door tympanum – Mandylion. In the south aisle, on the south wall, to the left of the door – scenes connected with the Virgin: Annunciation, Nativity (I tier), Dormition (II tier); to the right – St. Pelagia and St. Dareia (I tier), Preaches of Christ and St. John the Baptist (II tier); on the east wall – Ascension; on the west wall – St. George; on the piers and inner surface of the arches – Saints of the world Church (St. Isaac, St. Joseph, St. Lot, St. Panteleimon, St. Constantine and St. Helen, St. Theodore Tyron) and numerous Georgian Saints (St. Kings Mirian, Archil, Luarsab, David the Builder; Holy Martyrs Gobron, David and Constantine, Neopite Urbneli, Evstati Mtskheteli, David and Constantine Argvelis, Bidzina, Shalva and Elizbar; Holy Monks George Mtatsmindeli, Dodo and David Garejelis, Tate Asureli, Gabriel Atoneli, Ilarion Kartveli; Ascension of the Life-giving Pier is also depicted); in 1914, Gigo Zaziashvili painted the portrait of Alexander Bishop on the south pier.

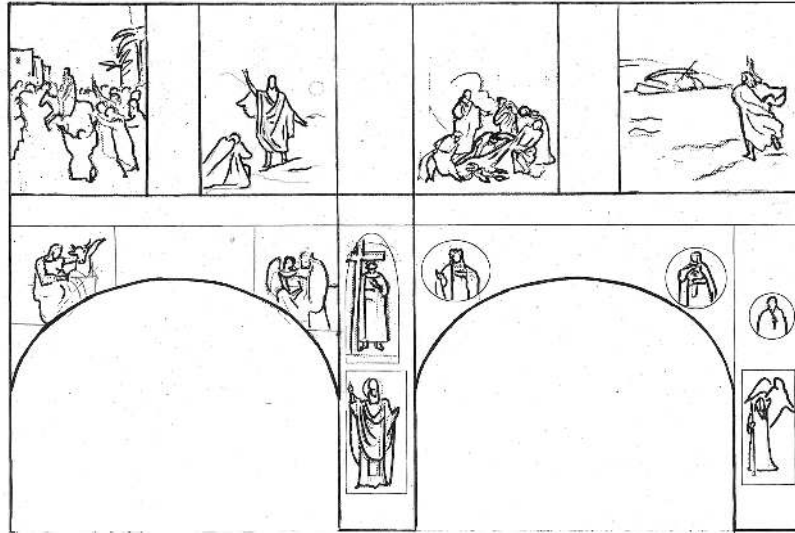
The inner space is divided into two by the mid bellyband arch of the vault – images to its right, manifest the significance of the Terrestrial Church, those to the west, emphasize the Redeeming Sacrifice of the Incarnate Christ; certain antithesis (also found in the 13th c. murals of the church of the Ascension of the Holy Cross in Shiomgvime monastery) is formed by the images of Mandylion and the Virgin (Promised Saviour – the Child in the hands of His Mother); life scenes of the Virgin and St. John the Baptist, images of St. Constantine and St. Helen (i.e. Ascension of the Holy Cross) unite the concepts of all the three churches of Shiomgvime monastery; large number of Georgian Saints display the history of the Georgian Church, while Alexander Bishop used to stand in the first floor gallery door, surrounded by the images of Holy Fathers, which accentuated the honour of Abbot – it seems doubtless that this well thought off, well balanced programme was elaborated with the participation of Alexander and Leonide Bishops; artistic merits of the murals created by the Russian icon painter Nikolai Andreev are far not its equal – although, this, so to say, academic and classicistic mural painting, rendered as pictures “hung” on the walls, shows certain professional level of its author (modern works are used as models – e.g., for the image of the Virgin: chancel murals by Vict. Vasnetsov, in the church of St. Vladimir in Kiev, 1894; for the images of Georgian Saints: engravings from “The Paradise of Georgia”, compiled by M. Sabinin, etc.).



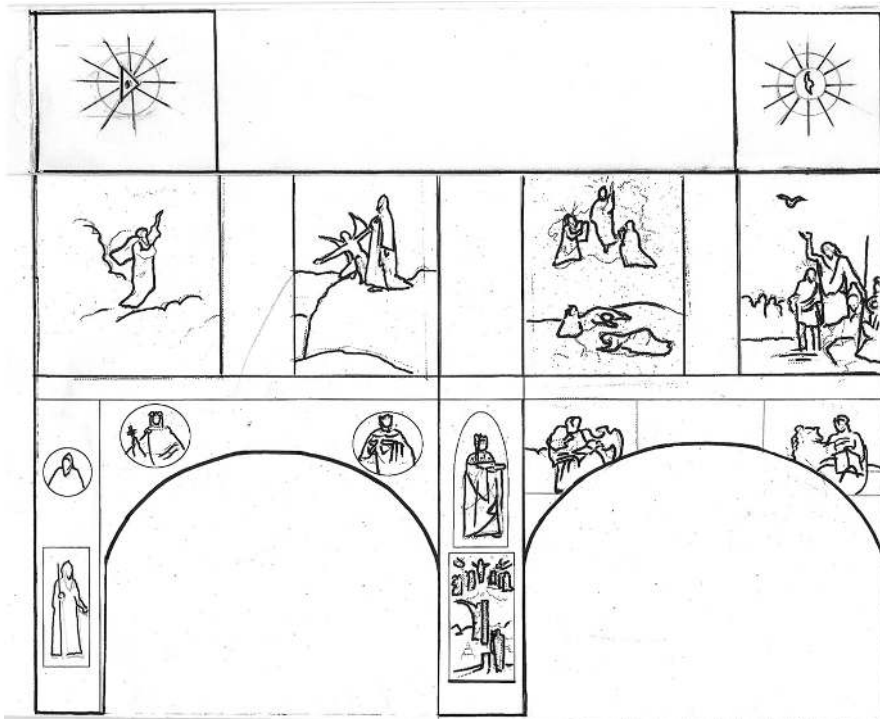
ნახ.1. შიომღვიმე. მიძინების ეკლესია. საკურთხეველი (სქემა)



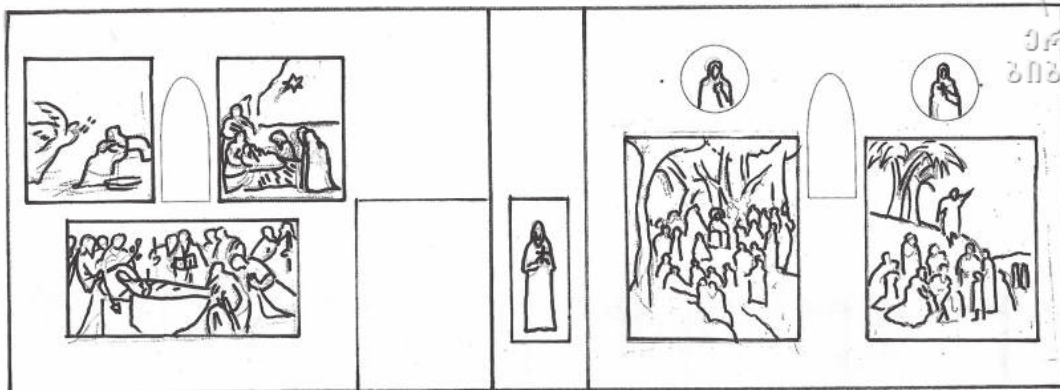
ნახ.2. შიომღვიმე. მიძინების ეკლესია. შუა ნავის დასავლეთი კედელი (სქემა)



ნახ.3. შიომღვიმე. მიძინების ეკლესია.
 შუა ნავის სამხრეთი კედელი (სქემა)



ნახ.4. შიომღვიმე. მიძინების ეკლესია.
 შუა ნავის ჩრდილოეთი კედელი (სქემა)



ნახ.5. შომღვიმე. მიძინების ეკლესია. სამხრეთი ნავის სამხრეთი კედელი



სურ.1. შომღვიმე. მიძინების ეკლესია. შუა ნავი. ხედი აღმოსავლეთისკენ



ლიანა მამალაძე-ანთელსვა
გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და
ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი

სივრცე/დროის ტრანსფორმაციის საკითხი XX საუკუნის ქართულ მხატვრობაში

დრო და სივრცე ფილოსოფიური კატეგორიებია, რომელთა მეშვეობითაც აღნიშნავენ საგანთა და მოვლენათა ყოფიერების ფორმებს. ისინი ასახავენ ერთი მხრივ (საგანთა და მოვლენათა [თანა]არსებობას (თანამყოფობას) სივრცეში და მეორე მხრივ მათ [თანა]მონაცვლეობას (ურთიერთ-მონაცვლეობას) დროში. დრო და სივრცე – სამყაროს სურათის ახსნის დღემდე ცნობილი მოდელის – მზიდავი კონცტრუქციაა¹.

დრო არის ყოფიერების ხანგრძლივობა, რიტმი, ტემპი, მომხდარ ცვლილებათა თანამიმდევრობა, კოორდინაცია მის, [ყოფიერების], მთლიანობასა და ელემენტებს შორის და ასევე მისი საზრისობრივი აღვსილობა ადამიანისთვის, კულტურისათვის. კონკრეტული ყოველდღიური ან ისტორიული დრო, ისევე როგორც აბსტრაქტული დრო (მაგ., მათემატიკური, საბუნებისმეტყველო, კულტურული, მხატვრული დრო) გადახლართულია დროის სუბიექტურ განცდასთან და ადამიანისათვის ატარებს სხვადასხვა აზრობრივ დატვირთვას. კულტურის დრო – როგორც მსოფლხედვის ყველაზე სიღრმისეული მახასიათებლის გამომსახველი – არის კულტურის ერთ-ერთი კატეგორია და მისი ინტერპრეტაცია სხვადასხვაგვარია განსხვავებული ტიპის ცნობიერებაში.

ყოველივეს, რაც მყოფობს, გააჩნია დროითი მახასიათებელი. ეს შეუძლებელს ხდის დროის დიფერენციაციას (კლასიკური გაგებით). ამიტომაც, მისი არსის გამოხატვას ცდილობენ სივრცისათვის დამახასიათებელი თვისებების მეშვეობით. ეს შემთხვევითი არ არის. კავშირი სივრცესთან მიეკუთვნება დროის ყველაზე უფრო არსობრივ და საყოველთაო მახასიათებელ ნიშანთა რიგს. სწორედ დროისა და სივრცის კავშირი გახდა ამოსავალი წერტილი ყოველი არსებულის დროითი მახასიათებლების შემდგომი რაციონალიზებისა.

არასენსორულობა დროის სპეციფიკაა. მატერიალური საგნებისაგან განსხვავებით, დრო გრძნობათა ორგანოებით არ აღიქმება. ამიტომ იგი არტიკულარებულია მეტაფორით, ანუ მის სახე/ხატი მეტაფორის სახით გამოითქმის. ე.ი. ზეგრძნობადი (არასენსორული) შენაცვლებულია რაიმე ხილულით (თვალნათელით), ამის საშუალებას იძლევა მეტაფორა.

პლასტიკური (სახვითი) ხელოვნება – სივრცითი ხელოვნებაა. მისი ნაწარმოები არ იცვლება დროში. თუმცა იქ გადმოცემულია მოძრაობა, მოვლენათა თანამიმდევრობა და, ამდენად, მათ ხატოვან სისტემაში უცილობლად ჩართულია დროის ესა თუ ის კონცეფცია. მხატვრულ სივრცედ გარდასახული ფიზიკური სივრცე მხატვრული სახეების შექმნას

1 Новейший философский словарь., Минск, 2001.

ემსახურება. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მხატვრული სახე/ხატი უშუალოდ სივრცეში არსებობს, დროით წარმოდგენას კი აქ უშუალოებით, ასოციაციური ხასიათი აქვს და ე.ი. დრო სივრცითი მეტაფორით არის არტიკულირებული².

ეს გამოკვლევა ეძღვნება ქართველ მხატვართა შემოქმედებაში სივრცე/დროის ტრანსფორმაციის საკითხს. სხვადასხვა თაობის ქართველ მხატვართა ნამუშევრებზე დაკვირვებით, შევეცდებით ისეთი მოუხელთებელი საკითხის გარკვევას, როგორც არის დროის განცდის განსხვავებული შეგრძნება ერთიანი ესთეტიკური სისტემის, ერთი კულტურული მენტალობის ფარგლებში.

ნიკო ფიროსმანაშვილი ცხოვრობდა და ხატავდა თბილისში XIX საუკუნის ბოლოს და XX საუკუნის დასაწყისში (1862?-1918). იგი ითვლება ახალი ქართული ხელოვნების დამწყებად³, ქართველ მხატვართა დამოკიდებულება მისდამი განსაკუთრებულია – მასში ეძებენ ნიადაგს “როგორც დამუშავებულ ოქროს მადანში. აქაა ჩვენი ძალა სიცოცხლისა – წერდა მოსე თოიძე,⁴ - თუ გვინდა, რომ ქართული მხატვრობა სრულად არ ჩაინთქეს ევროპული ხელოვნების რეფლექსიაში, არ იქცეს მხოლოდ და მხოლოდ სხვა ერების ხელოვნების უმნიშვნელო, დაგვიანებულ მეათე და მეოცე კოპიოდ”. “ნიკო ფიროსმანის გზა საუცხოო ნიმუშია ჩვენი ახალი ხელოვნებისთვის. ის ქმნიდა ორგანულად, ბუნებრივად, “შიგნიდან”, თითქოს ბუნებრივად ამოიზრდებოდა ნიადაგიდან”⁵.

დროის განცდა ფიროსმანის სურათებზე (სურ.1,2) განსაკუთრებული მსჯელობის საგანია. მისი შემოქმედების ყველა მკვლევარისთვის. ფიროსმანის “დრო უსასრულოა და დიდებულია ამ უსასრულობაში... მის “ქეიფებს” არ აქვს არც დასაწყისი და არც დასასრული – ისინი მარადიული არიან. მისი გმირები ითიშებიან დროის რეალური მსვლელობიდან. ისინი კი არ ცხოვრობენ, კი არ მოქმედებენ, არამედ არსებობენ – უსასრულონი და უცვლელნი... “ეპოსებში” გარინდებული დინამიკა ნეიტრალიზებულია მთელის უძრავი უსასრულობით. რაც ხდება, უკვე იყო და არა ერთხელ, უსასრულოდ მეორდება. ეს მოხვევებითი მოძრაობა – წრიულია”⁶. ასე აღწერს ერასტ კუზნეცოვი “ფიროსმანის დროს”, რომელიც შეიძლება განისაზღვროს როგორც ჯერ კიდევ ნეოლითის ხანაში ჩასახული წარმოდგენა დროზე: ჰიპოკური თხრობის განუსაზღვრელი ხანგრძლივობა.

2 АШОЛОН. Время Культуры, Терминологический словарь. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. Москва, 1997.

3 მე-19 ს-ის ბოლო მე-20 ს-ის დასაწყისი უმნიშვნელოვანესი პერიოდია, როდესაც ევროპული მხატვრობის 500 წლიანი გამოცდილება ერთდროულად შემოდის და მკვიდრდება ჩვენში. ძალზე მოკლე დროის მანძილზე, სულ რამდენიმე ათწლეულში, საქართველო ეცნობა ევროპული მხატვრობის მთელ გზას კლასიკურ, არაკლასიკურ და მოდერნისტულ ხელოვნებას ერთდროულად (და მის ინვარიანტებს რუსული მხატვრობის სახით). ამ მოცულობის ინფორმაციის დაძლევა, მიღება-გადაამუშავება – ურთულესი საკითხია, როდესაც ეს არ არის გავლენა-ნახესობა, ამ მხატვრობის მხოლოდ მიმბაძველობა, არამედ არის ქართულ კულტურულ საფუძველზე მისი კულტურული იდენტურობის შენარჩუნებით, მსოფლადქმაში ახალი ინფორმაციის გათვალისწინებით, ახალი მხატვრული ფორმის დაბადება.

4 ვ. ბერიძე. ნიკო ფიროსმანაშვილი. თბილისი, 2007 წ. გვ. 40.

5 დ. კაკაბაძე. „პარიზი 1920-1923 წწ.“ პარიზი, 1926 წ. გვ. 24.

6 Erast Kuznetsov.Niko Pirosmani. Aurora Art Publishers. Leningrad, 1983.



ფიროსმანის სურათებში აწმყო, წარსული და მომავალი ერთდროულად მონაწილეობს. ეს ზე-დროული სამყაროა, სადაც კონკრეტულის “უკან” ზოგადია, ცვალებადის, წარმავალის მიღმა კი – მარადიული მუდმივობა.

დროის ასეთი განცდა მხატვრული სივრცის სახე/ხატი იქმნება. სივრცე ფიროსმანთან “შეკუმშულია”, კონცენტრირებული. მეტიც, ის თითქოს დატენილია მასში “ჩაპრესილი” სახვითი ინფორმაციით. ფიროსმანის “შეკუმშული”, “ჩაპრესილი” სივრცის აგებაში სხვადასხვა სისტემები მონაწილეობს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მისი ასახვის მეთოდი (რარენჰაიმის) სინთეტიკურია. მასში კომპოზიციის აგებისას გამომსახველობის ორი სისტემის (ევროპული ხელოვნების კვლევისათვის მორგებული მეთოდის თვალსაზრისით) ელემენტები მონაწილეობს. მხატვრული სივრცის ორგანიზაცია ხდება არა ცენტრალური პერსპექტივის კანონებით, არამედ ოდითგანვე არსებული “დაკვირვებითი პერსპექტივის” ტრადიციით, რომელიც ეფუძნება არა მხოლოდ მხედველობით აღქმას: პერსპექტივის განცდა აქ განუყოფელია ატმოსფერული გარემოსაგან⁷.

“ფიგურების და საგნების მასშტაბური თანაფარდობა სივრცეში არ ექვემდებარება “წესებს”. პერსპექტივის კანონებიც ხშირად ირღვევა”⁸. მან არ იცის, რომ “თავმოყრის წერტილი” ჰორიზონტზეა, ამიტომ მაგიდების პარალელოპიპედები (მისი სურათების მთავარი ატრიბუტთაგანი) ხან უკუპერსპექტივაშია ნაჩვენები, ხან აქსონომეტრულად და ერთ სურათში ყოველ საგანსა და ნაგებობას საკუთარი პერსპექტივა აქვს⁹. სივრცის აგებისას თანაარსებობს “სისწორე” და “უსწორობა”¹⁰. მას აქვს სურათები ყოველგვარი სივრცის გარეშე, სადაც (მაგ. “ქეიფში”) “მთელი სივრცე განიზომება მაგიდის სიღრმით და წვრილი ზოლით მაგიდის წინ. [...] სიბრტყე ფიქსირებულია მაგიდის უცვლელი ფრონტალური მდებარეობით. ფიგურები თითქოს ბარელიეფურ ფრიზს შეადგენენ”¹¹. “დამახასიათებელია, რომ ამოზურცული ე.ი. მოცულობით მოდელირებული ფორმებიც და “გადმოცემაც” გვხდება ერთსა და იმავე სურათში. “ისინი თანაარსებობენ. იგი ხმარობს ფაქიზ გრადაციებსაც”¹². და იმავდროულად “ყველა საყრდენი ელემენტი, რომელთა შეწყობით იქმნება კომპოზიციები, ნაჩვენებია ფრონტალურად ან სრული პროფილით”¹³. მის სურათებში მასშტაბთა სრულიად “თავისუფალი ურთიერთშეფარდებაა”¹⁴. “საგნები რეალურებიც არიან და ადვილად საცნობნი, მაგრამ არსებობენ თავისთვის, თავისთავად რეალობისაგან მოწყვეტით. არსებობენ “საერთოდ” და არა ამ წუთში”¹⁵.

ფიროსმანის სურათებში დრო კიდევ დგას და კიდევ “მიედინება”

7 АППОЛОН. Время Культуры. Терминологический словарь. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. Москва, 1997 г.

8 ვ. ბერიძე. ნიკო ფიროსმანაშვილი. თბილისი, 2007 წ. გვ. 65.

9 იქვე, გვ. 70.

10 იქვე, გვ. 65.

11 იქვე, გვ. 11.

12 იქვე, გვ. 71.

13 იქვე, გვ. 73.

14 იქვე, გვ. 82.

15 იქვე, გვ. 82.

იმავედროულად. სხვაგვარად კი ამის წარმოდგენა შემდეგნაირად შეიძლება: მის სურათებში არსებობს დროის სამი ნაკადი. დროის ერთი ნაკადი იქმნება “ღია” სივრცით, რომელიც ყოველთვის უსასრულობაა (იქნება ეს ლოკალური შავი, ნეიტრალური “უჰაერო” ფონი თუ ბრტყელი ტერასებით აგებული პეიზაჟი, შორს მიმავალი უსასრულობაში დაკარგული გზით) და გაშლილი ეპიკური თხრობით, რაც არტიკულირებულია რეალური სამყაროს “მსგავსებაზე”, ვიზუალურ სიზუსტეზე აგებული სივრცის მხატვრული სახე/ხატი. ეს ნაკადი მატერიალური რეალობის გავლით აწმყოდან უსასრულობაში მიედინება. ამით იქმნება დროის მდინარების განცდა. დროის მეორე ნაკადი, რომელიც თითქოს მეტაფიზიკური რეალობიდან, “ჩაპრესილ”, დამუხტულ სივრცეში “შემოდის” და სურათზე “წერტილში შეკუმშვისაკენ” ისწრაფის. მას ქმნის სახვითი ელემენტების ის ჯგუფი, რომელიც გამოსახულების იერატიკულობის, რეპრეზენტატიულობის, გარინდებულობის განცდის გადმოცემას ემსახურება და მხატვრული სივრცე, რომელიც მუდმივად ფრონტალურად არის გააზრებული. დროის ეს ორი ნაკადი სინქრონულია. მათი ურთიერთსაწინააღმდეგო მიმართულებათა შეპირისპირება-შეჯახებით მთელ სასურათო სივრცეში იქმნება უზარმაზარი ენერჯია, ერთგვარი ენერგეტიკული “მორევი”. სივრცის ვიზუალური მეტაფორით არტიკულირებული დროის სამი ნაკადით (ორი ნაკადი+ენერგეტიკული “მორევი”) იქმნება სურათის კონცენტრირებული დამუხტულობა, რომელიც სიტყვიერი მეტაფორით შეიძლება გადმოიცეს როგორც “შეჩერებული და მიმდინარე” ან “მარადიულის ამწუთიერი” დროის განცდა. ამას გულისხმობდნენ მკვლევარები, როდესაც ფიროსმანის გმირთა “დროსგარეშეობაზე” ან “მარადიულის ამწუთიერებაზე” საუბრობენ. დრო, რომელიც ნეოლითური ეპიკური თხრობის განუსაზღვრელ ხანგრძლიობასაც მოიცავს და ავანგარდისათვის დამახასიათებელი ამწუთიერის გამძაფრებასაც.

სივრცე-დროის გადმოცემის ასეთი მაღალორგანიზებული სახვითი სისტემა ძნელი წასაკითხია თანამედროვეობისათვის. მას ხელოვნების მკვლევარები ხშირად სიტყვიერ მეტაფორებს ანაცვლებენ, ზოგჯერ კი ფორმალურ/ანალიტიკური მეთოდით ცდილობენ მის ახსნას. ამის შედეგად ფიროსმანის ცოცხალი სამყაროს ნაცვლად გვრჩება დანაწევრებული, სიცოცხლედაკარგული ფორმალისტური მსჯელობა ან მორიგი ლიტერატურული ინტერპრეტაცია.

ძირითადი სირთულე კი ჩვენს წარმოდგენაშია, სამყაროს ჩვენეულ ხედვაში. მთლიანობის განცდა დაკარგულია. ამიტომ ჩვენთვის უცხოა ფიროსმანის სინკრეტული, არადიფერენცირებული სამყარო. მის შესაქმნელად გამოყენებულია სახვითი გამომსახველობის სისტემა, რომლის ავტორი თავად ფიროსმანია. როდესაც ამ მხატვრული სისტემის გააზრების მცდელობა ხდება ევროპული მხატვრობის შესწავლას მორგებული მეთოდების მეშვეობით, “ირაკვევა”, რომ განსხვავებული სახვითი ელემენტების (ევროპული მხატვრული სისტემებისათვის განსხვავებული!) გამოყენების მიუხედავად, ფიროსმანის სამყარო “პარადოქსულად” მთლიანია და არაეკლექტური.

ფიროსმანის არადიფერენცირებული სამყარო რაციონალური არ არის, არამედ ინტუიტურია. იგი გარე (ობიექტურ) სინამდვილეს სიღრმისეულად, შინაგანად განიცდის. იგი მისი ნაწილია. სამყარო მასშია და თვითონ ის კი სამყაროშია. ამიტომ არის მის მიერ შექმნილი პლასტიკური სახე „ხელშესახები“. ეს განხორციელებული სიცოცხლის მკვრივი, ნივთიერი, მატერიალური სამყაროა. იმავედროულად ის „ობიექტურიც“ არის. მას ადამიანი, ცხოველი და ბუნება ერთნაირად აღეგულებს და იზიდავს. ის ხარობს ხორცშესხმული სიცოცხლის მშვენიერებით და ხატავს მას. ამგვარია მისი „ობიექტურ-ხელშესახები“ მხატვრული მხედველობა¹⁶.

ფიროსმანის მხატვრული მეთოდი, მისი გამომსახველობითი სისტემა ქმნის „შეკუმშულ“ სინთეტურ სივრცეს, რომელიც თავის მხრივ ბადებს კონდენსირებულ დროს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, სივრცის ამგვარი კონცენტრაცია შესაძლებლობას იძლევა დროის უსაზღვრო გავრცობისა. რაც უფრო შეკუმშულია სივრცე, მით უფრო ვრცელია დრო, ე.ი. მით ვრცელია მასში ჩადებული ინფორმაცია. სწორედ ამაშია ფიროსმანის მხატვრობის „მთავარი საიდუმლო“, ამით აიხსნება არქეოლოგიური გათხრების შედეგად, არც თუ ისე დიდი ხნის წინ, მოპოვებული მცირე პლასტიკის ნიმუშებისა და ფიროსმანის ნახატებზე გამოსახული ირმებისა და ღომის გასაოცარი მსგავსება, უფრო სწორად კი თითქმის იდენტური მხატვრული „სახითმეტყველება“. კულტურული პარადიგმა, რომლითაც ის სარგებლობს, უკვე ნეოლითის ხანაში არსებობს. და ეს, ის ფიროსმანია, რომლის ნახატებით აღფრთოვანებულია პიკასო და მთელი რუსული ავანგარდი. და მართლაც, უდავოა მისი მჭიდრო კავშირი მოდერნიზმთან და მხატვრული ენის თვალსაზრისით, ავანგარდთანაც.

მხატვრული მეთოდი, – რომელიც შესაძლებელს ხდის გამოხატოს ასეთი ხანგრძლივი საზრისობრივი ველი, ასეთი ვრცელი კულტურულ-ესთეტიკური პარადიგმა, – ფიროსმანის მიერაა მიგნებული. ფიროსმანის მხატვრობა მისი მსოფლგანცდის ვიზუალურ/პლასტიკური მოდელია – სამყაროს სახვითი ფორმა. მისი შემოქმედებითი მეთოდი შეიძლება ჩამოყალიბდეს ფორმულით: ინტუიცია – პრაქტიკა. ფიროსმანის ინტუიტური იდეა პრაქტიკით საბუთდება და შემდეგ სისტემის სახეს იძენს. სისტემური ელემენტები არასდროს არის შემთხვევითი, პირიქით, გააზრებულია და ცნობიერად მეორდება. მისი მხატვრული სისტემა არ არის პრიმიტივისტის ემპირიული ცდები. ეს ღვთითკურთხეული მხატვრის გენიალური შემოქმედებაა. აქ გამოსახული სამყაროს ვიზუალური მოდელი, მისი სახე/ხატი ორგანულია ქართული ესთეტიკური ცნობიერებისათვის, უფრო სწორად კი ქართული კულტურის არაცნობიერი ესთეტიკური ბუნებისათვის.

ქართველ მხატვართა მომდევნო თაობა სრულებით განსხვავდება ფიროსმანისაგან. მიუხედავად იმისა, რომ მის გზას ახალი ქართული

16 თუ ჩავთვლით, რომ რიგლი ცნებებს „ობიექტური“ და „ხელშესახები“ იყენებს როგორც მეტაფორებს მხატვრული ხედვის ამა თუ იმ სტილის აღსანიშნავად. A.Riegl, Spatromische Kunstindustrie, Wien, 1927.



ხელოვნებისათვის “საუცხოო ნიმუშად მიიჩნევენ”¹⁷, მისი სამხატვრო სტილის გამგრძელებელი არავინაა. თუმცა ახალი ქართული მხატვრობა თავის ძირებს ეძებს მასში, როგორც ჭეშმარიტად ქართული პარადიგმის მატარებელში.

XX საუკუნესთან ერთად ქართულ კულტურაში შემოდის ახალი ინფორმაციის ნაკადი, რომელიც საგრძნობლად ცვლის მის კულტურულ მენტალობას. ახალი ქართული ხელოვნების ფუძემდებლად ითვლებიან პროფესიონალი მხატვრები, რომელთა ერთი ნაწილი (მათ პირველ თაობას უწოდებენ) ევროპულ მხატვრობას მის რუსულ ინვარიანტში ეცნობა, რადგან განათლებას მოსკოვისა და პეტერბურგის სამხატვრო სკოლებში ღებულობენ. ქართული მხატვრობის მეორე სკოლის წარმომადგენლები კი ევროპული ავანგარდის ხელოვნებას საფრანგეთსა და გერმანიაში ეზიარებიან. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ქართულ კულტურულ ცნობიერებაში შემოდის ახალი ინფორმაციული ტალღა¹⁸, რომელიც უზოგადესად შეიძლება აღწერიდ იქნას, როგორც რაციონალისტური. ანუ ქართულ ტრადიციულ ინტუიტიურ-მსოფლგანცდას დასავლური ანალიტიკურ-რაციონალური მსოფლგანცდა ეძალება. რენესანსიდან მოყოლებული, თანამედროვე ავანგარდის ჩათვლით, დასავლეთი ერთდროულად შემოდის ქართულ ტრადიციონალისტურ კულტურაში.

ქართველ მხატვართა უმრავლესობა ცდილობს “ხიდის გადებას” ქართული ტრადიციული სამყაროს განცდისა და იმ ახალ პარადიგმას შორის, რომელიც მათში ევროპული ხელოვნების სახით შემოდის. დავით კაკაბაძე (1889-1952) ქართული მხატვრობის მეორე თაობას მიეკუთვნება. იგი ანალიტიკური აზროვნების მქონე მაძიებელი ადამიანია. მისი შემოქმედება მხატვრულ სტილთა და მიმართულებათა მრავალფეროვნებით ხასიათდება. მისი მთელი შემოქმედება შეიძლება განისაზღვროს როგორც კლასიკური გაწონასწორებული თანაზომიერებისკენ სწრაფვა. დასრულებული “აკადემიური” სურათები, ესკიზები, ჩანახატები, აბსტრაქციები, ფუტურისტული ნამუშევრები, აბსტრაქციონისტული ქანდაკებები თუ ანალიტიკური ან სინთეტური კუბიზის ყაიდაზე შესრულებული ნამუშევრები ერთნაირად გამოირჩევა რაციონალურად გააზრებული ნათელი სტრუქტურით. მისი კომპოზიციები ყოველთვის კლასიკური წყობისაა, (სურ.3) მიუხედავად ნამუშევართა განსხვავებული მხატვრული ენის, სტილისა და ხასიათისა. დავით კაკაბაძე ინტელექტუალური მხატვარია, თეორეტიკოსი, ხელოვნების მკვლევარი, არაერთი წიგნისა და სტატიის ავტორი. “ხელოვნება რაციონალურია”, გასული საუკუნის ფერწერაში, შემოქმედებით პროცესებში ძირითადი ადგილი აღქმას ეკავა, ახლა კი მისი ადგილი აზროვნებამ დაიკავაო” – წერს დავით კაკაბაძე¹⁹. მხატვრის შემოქმედებითი ძიების, მთავარი თემა, მისი განცდის მუდმივი საგანია

17 დ.კაკაბაძე, დასახ. ნაშრ.

18 აღსანიშნავია, რომ ეს ხდება არა მარტო მხატვრობაში, არამედ კულტურული ცნობიერების ყველა სფეროში (მეცნიერება, ფილოსოფია, საზოგადოებრივი მოწყობა და სხვ).

19 D.Kakabadze, Deux conceptions spatiales (Orient et Occident). Bulletin de l'effort moderne, 1926, Paris, n° 21, გვ. 68.



ხელოვნების როლის განსაზღვრა თანამედროვე ცხოვრებაში. ძირითადი დიხტომიები: თანამედროვე – ეროვნული, დასავლეთი – აღმოსავლეთი²⁰ მუდმივი განსჯის საგანია, რაც ქართული კულტურის რეფლქსიას, მისი ტიპოლოგიის გასაზღვრის მცდელობას წარმოადგენს.

დავით კაკაბაძე თვლის, რომ ხელოვნება – მეცნიერებაა. ეს რენესანსის თეზისია. “ხელოვნება რაციონალურია. მასში ყველაფერი კანონზომიერი უნდა იყოს. თანამედროვე ცხოვრება მკვიდრდება სამეცნიერო საფუძველზე”. შემოქმედებით პროცესში ძირითადი ადგილი აზროვნებას უკავია”²¹. კაკაბაძე იმ მსოფლმხედველობის (რენესანსიდან მოყოლებული) ნაყოფია, რომელიც “თვლიდა”, რომ ხელოვნება ადამიანის ხილულ სამყაროსთან პირდაპირი და პიროვნული (პრივატული) კონტაქტის საქმეა”²². და იმავე დროს, მას ბუნება (ე.ი. ობიექტური სინამდვილე) მიაჩნია საუკეთესო მასწავლებლად: “ქართული მხატვრული ენის გასაგებად საუკეთესო მასწავლებელი ბუნებაა, რომელშიც ცხოვრობს და ვითარდება ქართველი ერი”. კაკაბაძის რაციონალური ლოგიკა განსხვავდება ფიროსმანის ინტუიტიური ლოგიკისგან, რომლის თვალი და მსოფლგანცდა სრულ ჰარმონიაშია ერთმანეთთან. კაკაბაძისთვის კი (ისევე როგორც მთელი პოსტრენესანსული მხატვრობისთვის) თეორია და პრაქტიკა დიქტომიურ დილემას შეადგენს, ისევე, როგორც რაციო-ინტუიცია.

თანამედროვე ადამიანი “გაუცხოებულია” სამყაროსთან. თუმცა კაკაბაძე ცდილობს გონისეულად გადაჭრას ეს პრობლემა. იგი ცდილობს გააერთიანოს დასავლური რაციონალური, პროგრესისტული სამყარო ქართულ ტრადიციულ ინტუიტიურ მსოფლგანცდასთან და ევროპული ვიზუალური მხატვრობა “ქართულ საფუძველზე გამოიყვანოს”. ამისათვის ფიროსმანის მხატვრობა “საუცხოო ნიმუშია”. მაგრამ კაკაბაძესთან, ფიროსმანის ცოცხალი სამყაროს ორგანული მთლიანობა გონებით შექმნილი მხატვრული სისტემის მთლიანობით იცვლება. ჰარმონია დარღვეულია. იღვიძებს “მე” და რაციო. ადამიანი “დაიშალა” გრძობად და გონებად; სოციალურ, ფსიქოლოგიურ, ბიოლოგიურ, კულტურულ და ა.შ. არსებად.

მეორე თაობის მხატვრებზე, კერძოდ, დავით კაკაბაძეზე ფიროსმანის გავლენა მდგომარეობს იმაში, რომ ის ცდილობს “ააგოს” სამყაროს მთლიანობა თავის სურათებში. სივრცის აგებისას ცდილობს შეათავსოს პერსპექტივის კანონების ცოდნით აგებულ სივრცე – სიბრტყესთან. თუმცა, პერსპექტივით დაკანონდა სიტუაცია, “როდესაც ხელოვნების ნაწარმოები გახდა სამყაროს ფრაგმენტი, რომელსაც თვალყურს ადევნებს ადამიანი განსაზღვრული ხედვის წერტილიდან დროის კონკრეტულ მომენტში”²³. ფიროსმანის “მრავალი სივრცეებისაგან” შემდგარი, ხედვის სხვადასხვა წერტილიდან წარმოდგენილი, არა დანახული, არამედ შეგრძნებული, “ხელშესახები”, “შეკუმშული” სივრცე პერსპექტივის კანონების ცოდნასთან

20 В.В. Беридзе, Д.Ш.Либанидзе, М.Ж.Медзмаришвили, Давид Какабадзе, Москва, 1989. გვ. 30.
21 იქვე.
22 Э.Пановский, Альбрехт Дюрер и классическая античность. კრ. Смысл и толкование изобразительно-го искусства, Санкт-Петербург, 1999. გვ.300.
23 იქვე.

შეუთავსებელი აღმოჩნდა. დ. კაკაბაძე გაორებულია დასავლურ კონცეპტუალურ-რაციონალურ აზროვნებას, ცოდნას და ქართულ გრძობად-ინტუიტურ (მეტაფორულ) აზროვნებას შორის. ფიროსმანის სივრცის, მისი სამყაროს მთლიანობის შექმნა დასავლური რაციონალურობით შეუძლებელია. კლასიკური მხატვრობის კანონების ცოდნა ხელს უშლის სამყაროს უშუალო შეგრძნებას. მაგრამ დავით კაკაბაძე ცდილობს სამყაროს ჰარმონიის, მთლიანობის გადმოცემას მხატვრული სისტემის მთლიანობით. იგი სურათს გონებით ქმნის, რადგან სამყაროს ხატის მთლიანობა უკვე შერყენილია. ადამიანის აღქმაში დრო და სივრცე “დაიშალა”. ნახატში სივრცეს მხატვარი კანონების ცოდნით აგებს, ე.ი. დრო სუბიექტურია. წინა პლანზე გამოდის კონკრეტული დრო, თუმცა ზოგიერთ სურათში (მაგ., იმერეთი – დედაჩემი), სადაც სიმბოლური მხატვრული მეტყველება მონაწილეობს დრორომელსაც დ.თუმანიშვილი “მუდმივყოფად-უცვლელობად”²⁴ აღწერს სიმბოლიზმისათვის სახასიათო დროის განცდაა – გარდუვალი მარადისობისა და მდგრადი მნიშვნელოვანების შეგრძნებისა.

ასევე სუბიექტური და კონკრეტულია დრო ე.ახვლედიანის (სურ.4), შ.ქიქოძის, ქ.მაღალაშვილის, დ.შევარდნაძის ნამუშევრებში. სუბიექტურია, “ხელოვნური”, “გაკეთებული” დროა ლ.გუდიაშვილთან. ა.ციმაკურიძესთან – გამაფრებელია დროის შეგრძნება ბუნებაში, დროის მდინარებიდან ამოგლეჯილი წამის გამომსახველობა, რომელიც მისი ჰაერითა და სინათლით სავსე სურათებზე არამატერიალური გამჭვირვალე სივრცით იქმნება. ეს დროის იმპრესიონისტული განცდაა (კვლავ სუბიექტური დრო).

1950-იანი წლების ბოლოსა და 1960-იანი წლების დასაწყისში ქართულ კულტურულ ცნობიერებაში ვლინდება ახალი “ნაკადი”. საბჭოთა დიქტატის (და ე.ი. “რკინის ფარდის”) შესუსტებასთან დაკავშირებით დასავლეთიდან შემოსული ინფორმაციული ნაკადის ზრდა, ინტეგრაციას მეტად ინტენსიურს ხდის. ამ დროს მხატვართა მთელი თაობის შემოქმედებაში ჩნდება ახალი ნიშნები. ეს ხელოვნება სრულიად დაცლილია რაიმე სოციალური პოზიციისაგან (ამით ის არ არის ავანგარდისტული), უგულვებელყოფილია ეროვნული ფორმისადმი დამოკიდებულება და ამ ნიშნით ის სავსებით კოსმოპოლიტურია. ხელოვნება მოიაზრება მხოლოდ მხატვრულ ფორმად, განყენებულ გამომსახველ ღირებულებად, რომელშიც მხატვრის სუბიექტური “მე”-ობაა გამოხატული. სუბიექტ-ობიექტის ხატოვანებაში სუბიექტი დომინირებს. ადამიანი ჩაკეტილია თავის “მე”-ში და სტერეოტიპების ტყვეობაში. სურათი სრულებით დემატერიალიზებულია, მასალა იკავებს ნივთიერი ფორმის ადგილს, სამყარო დაცლილია ნივთიერებისაგან. ფიგურა/ ფონი ერთგვაროვანი ფერწერული მასალისაგან იგება. ამ სურათებში არც გარემოა და არც პიროვნება: ფორმა “გადატანილია” სუბიექტურ სფეროში, იმპრესიონისტულ სივრცეში. სივრცე – აბსტრაქციაა. რეალურ მატერიალურ სამყაროზე აქ მხოლოდ მინიშნებაა. წარმავლის მძაფრი შეგრძნება და წამიერის დაფიქსირების სურვილი – ეს იმპრესიონისტული დროის განცდაა,

24 უფრო სწორად (ცის მდგომარეობას ახასიათებს როგორც “მუდმივყოფობა-უცვლელობას”. დ.თუმანიშვილი, ცის ორი სახე. კრებული “წერილები, ნარკვევები”. თბ., 2001. გვ 196-200).

დროის მდინარებიდან ამოგლეჯილი წამის გამომსახველობა, რომელიც განსაკუთრებით აღსანიშნავია ზურაბ ნიჟარაძის პორტრეტებში (სურ.5), და გურამ ქუთათელაძის პეიზაჟების. სიღრმისეულად კი ესეც სახვითი ხერხების “თამაშით” მიღწეული მხოლოდ მხატვრული გამომსახველობაა. მასალის ინტენსიურობა და სახვითი სისტემის მთლიანობა არის ამ თაობის მხატვართა სურათების ძირითადი “შინაარსი”. მათი მხატვრულ-ფორმალური ამოცანა ეკლექტიკური და ხელოვნურია: მკვირივი მოცულობითი კლასიკური პლასტიკური ფორმის გადმოცემა კონტრასტული ფერწერით – ეს იყო თვითმიზანი. ფერთა აღლუმი და სახვითი ელემენტებით “თამაში” – ეს სავსებით ავანგარდისტულია.

ფიროსმანი, მისი ძალიან ვრცელი პარადიგმის გამო, მართლაც წყარო გამოდგა ქართული მხატვრობისათვის, რომელსაც ზოგჯერ ცნობიერად (ე.წ. მეორე თაობის მხატვრები კაკაბაძე, გუდიაშვილი, ქიქოძე და სხვ.), ზოგჯერ კი არაცნობიერად “ეწაფებიან”. ცნობიერი გავლენა ვლინდება a/ ცალკეული მხატვრული ხერხების გამოყენებაში, რასაც მთელი მომდევნო თაობები მიმართავენ; b/ სხვადასხვა მხატვრული სისტემების ელემენტთა შეწყობა-შეფარდების მცდელობაში; დაბოლოს, c/ მისი მსოფლგანცდის “ნამსხვრევები” გამოვლინდა ქართველ პოსტმოდერნისტთა შემოქმედებაში.

1980-იანი წლების თაობის მიდგომა სახვითი ხელოვნების რაობისადმი მკვეთრად იცვლება. აქ წინა პლანზე გამოდის პოსტმოდერნიზმის სახასიათო ნიშნები: ერთი ნამუშევრის ფარგლებში ხდება სხვადასხვა ეპოქის, რელიგიის და კულტურის არსენალიდან ნასესხები სტილების ხატოვანი მოტივებისა და მხატვრული ხერხების გაერთიანება.

ფერწერაში, ავანგარდის საპროგრამო პოზიციებს ენაცვლება სხვადასხვა ისტორიული ტრადიციებისა და განსხვავებულ ნაციონალურ სამხატვრო ენათა შერწყმა/გაერთიანება. ისეთ მხატვართა ტილოები, როგორც არიან გ.ბუღაძე, დ.სულაკაური ორგანიზებულია როგორც განსხვავებულ სტილისტურ და ენობრივ ერთეულთა ურთიერთშემოქმედების ველი. ენობრივი გამომსახველობითი სისტემები ერთი მეორეზე ზედდებით ქმნიან ურთიერთგადაამკვეთ ბადეებს, რომელთა სივრცეშიც ხდება საზრისთა თავისუფალი გადაადგილება, მათი ურთიერთგადადინება, ასოციაციური მიბმულობა. ნიშანთა ამ თამაშში არ არის ერთიანი საზრისობრივი ცენტრი, მათრგანიზებელი იდეა არ არსებობს. ხშირად მხატვარი თავად იგონებს/თხზავს ერთგვარ ჰიპოთეტურ სამყაროს. ამის მაგალითია გ.ბუღაძის მაგიურ-მისტიკური ტილოები, სადაც ობიექტური სამყარო საბაბია, მიზანი კი თავისი ”მეს” ჩვენება, მისი ცოდნის დემონსტრაცია²⁵. მისი სურათები “პიროვნულობის” მქონე სუბიექტებია²⁶: გ.ბუღაძის მხატვრობა ვიზუალური აზროვნებაა, მისი სურათები კი მხატვრის წარმოსახვის სამყარო, რომელსაც გარე სამყაროსთან კავშირი არ აქვს. ასევე მხოლოდ მხატვრის წარმოსახვაში არსებობს წარსულისაკენ მზირალი ლტოლოშვილის სამყაროც²⁷. სურათებში

25 ლ.მამალაძე-ანთელავა, ვიზუალური აზროვნება მხატვრობაში, “სპექტრი”, 2008.

26 მორის მერლო-პონტი, თვალის და გონება. თბილისი, 2007 გვ.49-55.

27 ლ.მამალაძე-ანთელავა, ლევან ჭოლოშვილის მხატვრული სამყარო, ხელოვნება, 5. 1990. გვ.32-47.

(სურ.6) სივრცე პირობითია, განსაზღვრულია. დემატერიალიზებული, “უსისხლხორცო” ფიგურა/ფორმები და განუსაზღვრელი “უსივრცობა” უდროობის განცდას ქმნის. აქ დახატული უსისხლხორცო სამყარო მუდმივი და პირობითია – ის მხოლოდ მხატვრის წარმოსახვაშია. მუდმივია და სუბიექტურია “შეჩერებული” დროც, აწმყოსგან მოწყვეტილი, იზოლირებული. საინტერესოა დროის განცდა დ.სულაკაურის ნახატებში²⁸. წარსული, აწმყო და მომავალი აქ თითქოს ერთ წერტილში იყრის თავს – დრო შეჩერებულია (სურ.7). დროის ამგვარი განცდა, ანუ ნოსტალგიური ან “დაბრუნებული”, წარსული ეპოქებისაკენ მიმართული დრო დამახასიათებელია ევროპული პოსტმოდერნისთვისაც.

ყოველი კულტურული ფორმა დამყარებულია გარკვეულ ორგანიზაციაზე. ღვთაებრივი და ადამიანური საზრისისაგან დაცლილი დრო ნიჰილიზმის გამოვლინებაა. ცხადია, რომ თანამედროვე ადამიანმა დროის ქაოსის ნათლად სტრუქტურირების უნარი დაკარგა, რაც თანაბრად ვლინდება დასავლურ და ქართულ კულტურულ ცნობიერებაში.

Liana Mamaladze-Antelava

The Problem of Space/Time Transformation in the 20th c. Georgian Painting

Time, as characteristic of all being and a category of every culture, which is interpreted in various ways, is non-sensorial and, that is why, represented metaphorically, by means of the spatial and the perceptible. In visual art, transformation of the physical space into an artistic space creates artistic images, in which the time is metaphorically and associatively articulated.

Niko Pirosmanashvili (1862?-1918) is considered to be the pioneer of the Modern Georgian art, whose works Georgian painters see as the foundation for their creative activity. As universally recognised, in his works the time is endless, this is, so to say, indefinite duration of the epic narrative given birth as early as the Neolithic era – timelessness, in which present, past and future take part simultaneously. In his works, the space is “pressed”, formed by the co-existence of several systems (if European art is taken as a starting point). Here we have “open” space (everything undefined or receding into a distance), outlining the “flowing” time and halted time flow formed by frontality and “hierative” serenity; confrontation

28 ლ.მამალაძე-ანთელავა, ეპოქა და მხატვარი. ეპოქა, 28. 1998, გვ.34-37.



of these two, results in the emergence of an energetic whirl, which, on the whole, creates “halted flowing” and “momentary eternal” time. N. Pirozmanashvili’s world, integrity of which is hardly perceptible for the modern men, is rather intuitive, than rational, seen and felt from within; it is both material and “optical”, fascinating in its integrity. In Pirozmanashvili’s works “pressed”, synthesized space corresponds to the condensed “vast” time, keeping huge information. That is why, his animals are, actually, identical to the archaeological figurines – his cultural paradigm goes back to the Neolithic era, while the artistic “language” shows affinity with the 20th c. Avant-guard art. Besides, his artistic method is his own creation, visual and plastic model of his Weltgefühl; in his art, intuitive idea is realised in practice, being, at the same time, organic to the subconscious aesthetic nature of the Georgian culture.

Next generation of the Georgian artists, who, dislike the painters educated in Russia in late 19th c., had obtained the information of the entire French and German Avant-guard art – i.e. western analytical and rational Weltgefühl took leadership over the Georgian traditional intuitive Weltgefühl. D. Kakabadze (1889-1952), a rational man, a scholar, an interpreter of the Georgian culture, who, similar to the Renaissance vision, considered art to be science, tried to create a homogeneous world (akin to that of Pirosmiani) by the interfusion of the Western geometrical perspective and flatness. However, since he, inspired by the Renaissance experience, represented a fragment seen by his eyes, the time becomes subjective and the unity of emotion – reason, etc. is not achieved; integrity of the artistic system does not embody integrity of the universe. Likewise, time is subjective in the works by H. Akhvlediani, Sh. Kikodze, K. Magalashvili, D. Shevardnadze, L. Gudiashvili; in A. Tsimakuridze’s works expressiveness of the Impressionistic-subjective, momentary perception is discernible.

On the turn of 1950s to the 1960s, alongside the weakened Soviet pressure, the information flow from the West became stronger. The art of this period, dislike Avant-guard art, does not reflect any social position, while, on the other hand, absolute subjectivity, “play” with the colours and artistic elements is in full concert with Avant-guard art; paints, as a homogeneous material substance, predominate and replace the world, the material form; the task to depict classical voluminous form in contrasting colours becomes an end in itself; abstract space corresponds to the expressiveness of an instance isolated from the flow of time (portraits by Z. Nizharadze, landscapes by G. Kutateladze).

If the painters of the “second” generation, consciously or unconsciously, either borrowed artistic modes from N. Pirozmanashvili, or, combined elements of various conventional systems (like him), fragments of his Weltgefühl can be seen in the works of Georgian Post-Modernists. Since 1980s, combination of heterogeneous elements in a single work is also noticeable in Georgia; while organising idea – central meaning is lacking, the artists create a kind of imaginary, hypothetic worlds (G. Bugadze, L. Chogoshvili), where the time is stopped (L. Chogoshvili, D. Sulakauri). Similar to the case in Western art, meaningless time is indicative of nihilism; in Georgia, as in the West, ability of structuring the time is lost.



სურ.1. ნიკო ფიროსმანაშვილი. ქეიფი რთველის დროს



სურ.2. ნიკო ფიროსმანაშვილი. გიორგობა კახეთში



სურ.3. დავით კაკაბაძე. იმერეთი – დედანქე



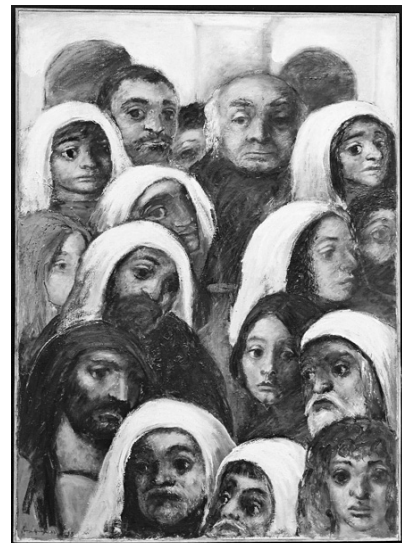
სურ.4. ელენე ახვლედიანი.
შემოდგომა კახეთში



სურ.5. ზურაბ ნიუარაძე. ნანა
ხატისკაცის პორტრეტი



სურ.6. ლევან ჭოღოშვილი.
ამბროსი ხელაია



სურ.7. დავით სულაკაური.
მოლოდინი



საჯარო ბიბლიოთეკის მეორე კორპუსის შენობის ისტორიიდან

თბილისის არქიტექტურისადმი მიძღვნილ გამოცემებში გასული საუკუნის ნეოკლასიცისტურ ნაგებობათა შორის საქართველოს ეროვნული ბიბლიოთეკის II კორპუსის შენობას ერთ-ერთ ღირებულ მხატვრულ ნიმუშად მიიჩნევენ. მის შესახებ ამავე წყაროებში მეტად მწირი ცნობები მოიპოვება და გასაგებია, რატომაც იწვევს საგანგებო ინტერესს შენობის რეკონსტრუქცია-რესტავრაციასთან დაკავშირებული სახელოვნებათმცოდნეო-ბიბლიოგრაფიული კვლევა, ამ დროს მოძიებული მასალები და ნაგებობის ანალიზის საფუძველზე გამოტანილი დასკვნები.

ლ.გუდიაშვილისა და ა.ფურცელაძის ქუჩების გადაკვეთაზე მდებარე ეს საკმაოდ დიდი სამსართულიანი შენობა ყურადღებას ძალზე მკაცრი, რაციონალური იერითა და მონუმენტური ხასიათით იპყრობს. რუსული Γ-ს ფორმის დაგეგმარებით იგი ბუნებრივად იწერება დამრეცი რელიეფის სივრცეში (სურ.1) და თავისი ღერძებით ლ.გუდიაშვილის განივად განვითარებულ და ა.ფურცელაძის პერპენდიკულარულად ამომავალ ქუჩებს მიუყვება, რომლის გადაღმაც ყოფილი სახელმწიფო ბანკის კანტორის, ამჟამად ბიბლიოთეკის III კორპუსის ნაგებობა ესაზღვრება. გზაჯვარედინის საპირისპირო მხარეს, ლ.გუდიაშვილის ქუჩისაკენ მიბრუნებულ მთავარ ფასადს ბიბლიოთეკის I კორპუსის, ტფილისის სათავადაზნაურო-საადგილმამულო ბანკის ყოფილი შენობა ებჯინება და საკმაოდ დიდ მონაკვეთზე, ნ.ვანნაძის ქუჩის გადაკვეთამდე მთელ კვარტალს ერთობლივად ქმნის. გაბაშიძის ქუჩისაკენ მიმართული უკანა ფასადის აღქმა პრაქტიკულად შეუძლებელია უახლოეს წარსულში აგებული ბიბლიოთეკის IV კორპუსის (წიგნთსაცავი) მრავალსართულიანი შენობის გამო, რაც თვალისთვის აგრეთვე მიუწვდომელს ხდის ძველი ნაგებობის შიდა მხარესა და მის გასწვრივ გაშლილ მოზრდილ ეზოს.

გეგმის ბირთვის წარმოადგენს მთავარი ფასადის ფართო რიხალიტის თაღოვან ჭრილში მოწყობილი პარადული შესასვლელი (სურ.3) და მისი მიმდებარე, სამივე სართულის სიმაღლეზე აღმართული დიდი საზეიმო ვესტიბული, რომელსაც მეორე დონეზე აგრძელებს პერპენდიკულარული ფრთის საზღვრებში მოქცეული თითქმის სახურავამდე აწვედნილი მდიდრულად გაფორმებული ვრცელი დარბაზი. განივად თუ გრძივად, სიღრმეში მიმავალი დერეფნების ქსელი მთავარი ფასადის კუთხის ფლიგელების კიბის უჯრედებითა და ანფილადური სისტემით დაკავშირებული ოთახებით ვესტიბულისა და დარბაზის გარშემოა სართულებზე სიმეტრიულად განლაგებული (ნახ.1-4), რაც კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს შენობის შიდა სივრცეში მკაფიოდ გამოყოფილ ცენტრალურ ნაწილს.

ნაგებობის გზაჯვარედინისაკენ მიმართულ კუთხის ფასადზე შემორჩენილი მონოგრამა (სურ.2), რელიეფურად გამოყვანილი რუსული ინიციალების ვენზელითა და შენობის აგების თარიღის – 1915 წლის

აღმნიშვნელი რომაული ციფრების წარწერით (MCM XV) გვამცნობს მის თავდაპირველ მფლობელს, სანკტ-პეტერბურგის ვოლგა-კამის კომერციული ბანკის ტფილისის განყოფილებას, რომლის განკარგულებაშიაც საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებამდე იგი იმყოფებოდა. XIX-XX საუკუნეების დასაწყისის თბილისის ხუროთმოძღვრების ცენტრალურ ნაშრომში ვ.ბერიძე¹ მის სავარაუდო ავტორად და ისიც სქოლიოში, პეტერბურგელ არქიტექტორს, ხუროთმოძღვრების აკადემიკოსს - გ.აკოსიაკოვს² არქ. ა.შჩუსევის გადმოცემით მოიხსენიებს. თუმცა იმდროინდელი პრესა³ ნაგებობის ავტორად სწორედ მას ასახელებს. უახლესი ლიტერატურა⁴ ს.-პეტერბურგის პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში დაცულ არქიტექტორის პირად საქმეს ე.წ. "Жизнеописание"-ს ეყრდნობა და კიდევ უფრო სარწმუნოს ხდის გ.აკოსიაკოვის მიერ ვოლგა-კამის ბანკის ტფილისის განყოფილების შენობის აგების ფაქტს. მოყვანილ წყაროში ჩამოთვლილია მის მიერ 1901 წლიდან 1924 წლამდე დაპროექტებული უკლებლივ ყველა ნაგებობა. ნუსხაში მოხვედრილია ვოლგა-კამის ბანკის კიევის (აღნიშნულია 1 პრემიით⁵), სამარყანდისა და ტფილისის განყოფილებათა შენობათა პროექტები, რომელიც რეალურად მხოლოდ საქართველოში, გ.აკოსიაკოვის უშუალო ხელმძღვანელობით განხორციელდა. ჩვენში მისი მოღვაწეობა ამ ერთადერთი ნაგებობით შემოიფარგლება და ნაკლებად ცნობილია ქართული საზოგადოებისათვის. ისევე როგორც გ.აკოსიაკოვის სახელგანთქმული ძმების, პეტერბურგელი არქიტექტორების - ვასილისა და ვლადიმერის ხელოვნება, რომელთა "ბიზანტიური სტილით" შესრულებულ საეკლესიო ნაგებობათა შორის მოხსენიებულია გასული საუკუნის დასაწყისში აგებული ბათუმის ტაძარიც!⁶

მიუხედავად იმისა, რომ გ.აკოსიაკოვის მიერ შედგენილი შენობის გეგმა დღეისათვის ხელთ არა გვაქვს, არსებული ნაგებობისა და საქ. სახელმწიფო ცენტრალური ეროვნული არქივის საისტორიო განყოფილების დოკუმენტაციის, აგრეთვე უახლესი საისტორიო ფონდის ტექნიკურ განყოფილებაში დაცული 1953-1955-იანი წლების რეკონსტრუქციის პროექტის მიხედვით გარკვეულწილად შესაძლებელია მისი თავდაპირველი გეგმარების დადგენა. მოხმობილი წყაროების, იმჟამინდელი პერიოდული პრესის ცნობებისა და თბილისის ძველი რუკებისა თუ საარქივო ფოტოების საფუძველზე ინტერესმოკლებული არ არის მშენებლობის მსვლელობის წარმოდგენაც.

უპირველესად ყურადღებას იქცევს ახლანდელი ლ.გუდიაშვილის, იმხანად ლორის-მელიქოვის ქუჩაზე რამოდენიმე ბანკის თითქმის

1 ვ. ბერიძე, თბილისის ხუროთმოძღვრება 1801-1917 წლები., თბ.. 1963, ნაწ. 2 გვ. 83.

2 С. Кондаков, Список членов... 1915, Т. 2 გვ. 345.

3 სახალხო ფურცელი, 1916, 14 ივნისი, №598 გვ. 2. აქვე აღნიშნულია, რომ ვოლგა-კამის ბანკის ტფილისის განყოფილება დედაქალაქში 1908 წელს გაიხსნა და გააჩნია სააგენტოები ქუთაისსა, ერევანსა და განჯაში.

4 Л.А. Моторина, Художник-архитектор Георгий Антонович Косяков, СПбГТУ №1(11) 1998, გვ. 141.

5 В. Исаченко, Творчество братьев Косяковых, Строительство и Архитектура Ленинграда, №6 1981, გვ. 37.

6 В. Исаченко, Братья Косяковы. Зодчие Санкт-Петербурга, XIX - начало XX века, СПб., 1998 გვ. 656.



ერთდროული შენება. სახელმწიფო ბანკის კანტორის (1910წ.) გვერდიგვერდ საკმაოდ მცირე დროის შემდეგ ტფილისის სათავადაზნაურო-საადგილმამულო ბანკის (1915წ.) და სანკტ-პეტერბურგის ვოლგა-კამის კომერციული ბანკის ტფილისის განყოფილების (1915წ.) ნაგებობათა გაჩენა რუსეთის იმპერიაში ფინანსური კაპიტალის დაგროვებით აიხსნება, რაც გასული საუკუნის 10-იანი წლებიდან მთელ მის ტერიტორიაზე ბანკების ინტენსიურ მშენებლობას იწვევს⁷. ისინი მჭიდროდ იკავებენ ქალაქის ცენტრალურ ადგილებს, მთავარი მაგისტრალების მიმდებარე ძვირად ღირებულ მიწის ნაკვეთებს და მიზნად ისახავენ მცირე მოცულობის შესყიდული ფართების იმდროინდელი ტექნიკური მიღწევებით ათვისებას. რკინა-ბეტონის გადახურვამ და საინჟინრო მოწყობილობების (ცენტრალური გათბობა, ვენტილაცია, ლიფტები) დამონტაჟებამ ნაგებობის კონსტრუქციულ ელემენტთა შეთავსების მეტი თავისუფლება გამოიწვია. ბანკის ფუნქციის წარმოსაჩენად ამავე დროს თავი იჩინა ერთგვარმა ტიპიურობისკენ სწრაფვამ. მიუხედავად იმისა, რომ მისი შენობები სხვადასხვა სტილით, ძირითადად ნეოკლასიკური, აგრეთვე ეკლექტური, ან მოდერნის ფორმებით სრულდება, ფასადების პროპორციები გაწონასწორებული, ხოლო სიმეტრიულად გადაწყვეტილი კომპოზიცია რაციონალური, მკაცრი და საქმიანი ხდება. ბუნებრივი ქვით მოპირკეთებისას უპირატესობა ენიჭება ნაცრისფერი ტონალობის მუქ და ნათელ ვარიანტებს, რის დროსაც შეინიშნება ქვედა სართულის განსხვავებული ფაქტურით ხაზგასმა. საგანგებოდ გაფორმებულ მთავარ ფასადს კი ზედა სართულის დონეზე ბანკის ლოგოტიპის დეკორატიული მახვილი უკეთდება. ამავე დროს ზოგი მათგანის მოპირკეთებაში ჩართულია ბანკის სრული სახელწოდების აღმნიშვნელი რუსული წარწერაც. შენობის ფუნქციიდან გამომდინარე საზოგადოებრივ და ადმინისტრაციულ ნაწილში ერთმანეთისგან გამოყოფილი სამი შესასვლელი ეწყობა. მათ შორის პარადული კარი პილასტრებიანი პორტალის თაღოვან ჭრილში იმართება. მისი მიმდებარე ვესტიბული და შენობის შუაწელში განლაგებული საოპერაციო დარბაზი ერთობლივად იქნენ დამოუკიდებელი მოცულობის სახეს, რომლის ფართობი 200-300 კვ.მ-დე მცირდება⁸. ლ. გუდიაშვილის ქუჩაზე არსებული სამივე ბანკის ნაგებობა იმ ხანად დამკვიდრებულ საზოგადო მოთხოვნებს სხვადასხვა ასპექტით მეტნაკლებად აკმაყოფილებს. ამასთანავე ყოველ მათგანს ინდივიდუალური პროექტი უდევს საფუძვლად.

დ. ერმაკოვის XIX საუკუნის საუკუნის მეორე ნახევრისა და XX საუკუნის დასაწყისის საარქივო ფოტოებზე (ქარვასლისა და სსცე კინო-ფონო-ფოტო არქივების ფონდებიდან) ეს ქუჩა ძირითადად გაშენებულია საცხოვრებელი სახლებით. სსცე არქივის საისტორიო განყოფილების მონაცემებით⁹ გრაფ ლორის-მელიქოვის ოჯახის მფლობელობაში მყოფი ლორის-მელიქოვის ქუჩის №5-ში მდებარე სახლი იქამად ფოსტასა და ტელეგრაფს ეკავა, რასაც

7 Банковский стиль-Архитектура и дизайн. Строительство и реконструкция., 7 февраля (1-2), 2003 გვ.50.

8 Банковский стиль-Архитектура и дизайн. იქვე.

9 საქართველოს სახელმწიფო ცენტრალური ეროვნული არქივის საისტორიო განყოფილება (1860-1921წ.წ.). Тифлисский дворянский земельный банк, Фонд 394, Арх. № 10328. Переписка Тифлисского дворянского земельного банка с Тифлисским отделением Волжско-Камского коммерческого банка о приобретении имущества принадлежащее графам Лорис-Меликовым. 356 страница. Начало 20.06.1911, окончено 20.12.1920, Дело №10466, №10467.



ადასტურებს თბილისის ძველი რუკებიც. 1898 წლის გეგმაზე ამ ადგილზე მითითებულია ტფილისის ფოსტა-ტელეგრაფის საკმაოდ მოზრდილი ნაგებობა, ხოლო 1902 წლის რუკაზე მასთან ერთად აღნიშნულია ტფილისის ცენტრალური სატელეფონო სადგური. ძველი გეგმების მიხედვით გასული საუკუნის 10-იან წლებამდე უბნის განაშენიანება უცვლელია. 1913 წლის რუკაზე კი უკვე ჩნდება ახლად ნაგები სახელმწიფო ბანკის კანტორა, რომლის მიმდებარე ტერიტორია სამხ-ის მხარეს აუთვისებელია. სსცე არქივის დოკუმენტაციით ირკვევა, რომ 1911 წელს ამ ადგილზე განლაგებული გრაფ ლორის-მელიქოვის მამული და სახლი, ს.-პეტერბურგის ვოლგა-კამის კომერციული ბანკის ტფილისის განყოფილებას საკუთარი შენობის ასაგებად შეუსყიდია, ხოლო შემდეგ საერთო ფართის ნახევარი ტფილისის სათავადაზნაურო-საადგილმამულო ბანკისათვის შესაბამისი საფასურით გადაუცია. შექმნილი ნაკვეთი 595 კვადრატულ საუენ მიწას მოიცავდა და სამხ-დან გრაფის ქუჩით (ახლანდელი ნ.ვაჩნაძე), ჩრ-დან ბარონის ქუჩით (ამჟამად ა.ფურცელაძე), დას-დან კი ლორის-მელიქოვის ქუჩით ისახლდებოდა. აღმ-დან ემიჯნებოდა გლავაცკაიას, მელკუმოვას უძრავი მამულები და სამების ქუჩის შესახვევი (დღეს გაბაშიძის ქუჩა და შესახვევი) იქვე განლაგებული მელიქ-მურადოვის უძრავი მამულით. მომდევნო წელს მეზობელი მამულების ნაწილი მფლობელების სურვილით სანკტ-პეტერბურგისა და ქართულ სათავადაზნაურო-საადგილმამულო ბანკებს შეუსყიდია¹⁰.

საარქივო წყაროები და იმდროინდელი პრესა¹¹ იუწყება, რომ სახლების ნგრევა ლორის-მელიქოვის ქუჩაზე 1912 წელს დაწყებულია და მომდევნო წელსაც გაგრძელდება. მას ერთობლივად აწარმოებდა ორივე ბანკი, რომელმაც ნგრევის შედეგად წარმოქმნილი საერთო მოედანი რკინის მესერით შემოზღუდა, წყალი შეიყვანა და ყვავილნარით მოაწყო. ამავე დროს ბაღის მოსაგვლელად დაიქირავა მეეზოვე. ახალმშენებლობასთან დაკავშირებით თითოეული მათგანი თადარიგს თავიდანვე იჭერს, რასაც მოწმობს ამ საკითხის ირგვლივ მათი გახშირებული მიმოწერა¹². განკარგულებებს, როგორც მიწის ფართის მთავარი შემსყიდველი ს.-პეტერბურგის ვოლგა-კამის კომერციული ბანკი იძლევა. მშენებლობისათვის სწორედ იგი შეარჩევს სახელმწიფო ბანკის კანტორის მოპირდაპირე კუთხეს და თანაბრად ანაწილებს ფასადებს ლორის-მელიქოვის, ბარონისა და

10 ამავე ფონდის დასახელებულ საქაღალდეში დაცულია გრაფისა და სამების ქუჩებზე მოსახლე პირების განცხადება (№14502, №83) საკუთარი მამულების გაყიდვის თაობაზე, რაც ტფილისის სათავადაზნაურო ბანკის მიერ 1912 წელს განხორციელებულია (№10934). როგორც ჩანს, ანალოგიურ შესყიდვებს აწარმოებს პეტერბურგის ვოლგა-კამის ბანკის ტფილისის განყოფილებაც, რადგან თავის თავზე იღებს მამულების მფლობელთა დაგირავებული მიწების ვალის გადახდას. ამავე დროს ქართულ ბანკთან 1912 წლის მიმოწერაში (№15094, №307, №4301) ამ ტერიტორიაზე სახლების ნგრევასთან დაკავშირებით განკარგულებას იძლევა ლორის-მელიქოვის მიწის ნაკვეთის შემოგარენში მდებარე მამულების დაუყოვნებლივ დაცლაზე.

11 სახალხო გაზეთი, 28 აპრილი, №586, 1912. გვ. 2.

12 სსცე არქივის საისტ. განყ. ფონდი №394, საქმე №10328, 1911 წლის ზაფხულის თვეებით დათარიღებული ვოლგა-კამის ბანკის ტფილისის განყოფილებისა და ქართული სათავადაზნაურო ბანკის მიმოწერა; №10466, №10467, №7484, №10237, №14639., №21407, №15154, №5385 წერილებიდან ირკვევა, რომ ს.-პეტერბურგის ვოლგა-კამის ბანკის ტფილისის განყოფილებაში ქართულ სათავადაზნაურო ბანკს გახსნილი ჰქონდა მიმდინარე ანგარიში.

სამების ქუჩების მხარეს. პარალელურად ქართული ბანკი, მისი ფუნქციის შესატყვისი ნაგებობის ასაშენებლად წინასწარ განსაზღვრული პირობებით კონკურსს აცხადებს. ტექნიკური ნაწილის დასაპროექტებლად მოლაპარაკებებს მართავს საინჟინრო, აგრეთვე საშენ მასალათა შემსყიდველ კანტორებთან და უთანხმდება ავეჯის დამამზადებელ უცხოურ კომპანიას. თითქმის ანალოგიურად მოქმედებს მისი მეზობელი ს.-პეტერბურგის ვოლგა-კამის ტფილისის განყოფილების ბანკიც. თუმცა ქართული ბანკისგან განსხვავებით საკუთარი შენობის პროექტს იგი პირდაპირ უკვეთავს ს.-პეტერბურგელ არქიტექტორს, ხუროთმოძღვრების აკადემიკოსს გ.ა.კოსიაკოვს, რომელსაც იმპერიის საზღვრებში ვოლგა-კამის კომერციული ბანკის შენობათა საკონკურსო პროექტების შექმნის დიდი გამოცდილება გააჩნდა. 1914-1915წ.წ-ებში ორივე ბანკის მშენებლობა ერთდროულად მიმდინარეობდა. ვოლგა-კამის ბანკის ფასადზე დატანილი მონოგრამის თანახმად ნაგებობა 1915 წელს დასრულდა. ამასთანავე პარადული შესასვლელის თავზე, კარის დიობის სიგანეზე მიმაგრებულ ხის დაფაზე ოდესღაც უნდა ყოფილიყო ბანკის წარმომავლობის აღმნიშვნელი კიდევ ერთი, სრული სახელწოდების მომცველი რუსული წარწერა ("Волга-Камский банк"), რაც ყოფილი იმპერიის საზღვრებში გაბნეულ ვოლგა-კამის ბანკის განყოფილებათა არაერთი შენობის (კიევი, ხარკოვი, როსტოვი და ა.შ.) მოპირკეთებაშია შემორჩენილი. ზოგან მითითებულია წელიც - 1914, ან 1915. პრესაში გამოქვეყნებული ინფორმაციით ვოლგა-კამის ბანკის ტფილისის განყოფილება ახალ ადგილზე 1916 წლის 12 ივნისს გადასულა (ერთი თვით ადრე გაიხსნა ქართული სათავადაზნაურო ბანკიც) და ქველმოქმედების მიზნით, შენობის გახსნასთან დაკავშირებული ნადიმის ნაცვლად რამოდენიმე დაწესებულებისათვის გარკვეული ოდენობის თანხა შეუწირავს. პრესა აქვე იუწყება: "ვოლგა-კამის ბანკის შენობა ფართო და ლამაზია, შეიცავს 30 ოთახს, მშვენიერ საწყობებს და მოსამსახურეთა და მეარტელეთა ბინებს. შენობაში ცენტრალური გათბობაა." სსცეს არქივის მოყვანილი დოკუმენტაციის თანახმად აგებისთანავე დამონტაჟდა ცენტრალური ვენტილაციაც.

ამავე ფონდის საბუთებში¹³ ყურადღებას იქცევს 1920 წლით დათარიღებული ქართული სათავადაზნაურო ბანკის პირველი სართულის რამოდენიმე ოთახის კერძო კანტორებზე გასაქირავებლად დადებული ხელშეკრულების ფურცლები. მსგავსი ხელშეკრულებები აღმოჩნდა სსცე არქივის საისტორიო განყოფილებაში დაცულ რუსული რეგიონალური ბანკების დოკუმენტაციაშიაც. როგორც ჩანს, ქვეყანაში არსებული დაძაბული პოლიტიკური ვითარების გამო იმ დროს მოქმედი ყველა ბანკი შემოსავლის დამატებით წყაროს ამ გზით პოულობდა. სავარაუდოა, ვოლგა-კამის ბანკიც ასევე აქირავებდა საკუთარ შენობაში განთავსებულ მოსამსახურეთა და მეარტელეთა ბინებს. საისტორიო განყოფილების მონაცემებით ასევე ირკვევა, რომ რუსული ბანკების ადგილობრივი განყოფილებები 1920 წელს მოლაპარაკებას იწყებს საბჭოთა რუსეთის

13 სახალხო ფურცელი, დასახ. ნაშრ., გვ. 2.

წარმომადგენელთან საქართველოში¹⁴, რაც ადვილი შესაძლებელია მისთვის საბუთების გადაცემით დასრულებულიყო. ამასთანავე ცნობილია, რომ უკლებლივ ყველა - ქართული და რუსული ბანკებიც, საბჭოთა ოკუპაციამდე ცოტახნით ადრე, სწორედ 1920 წელს წყვეტს ფუნქციონირებას.

ნიშანდობლივია, რომ ახალი ხელისუფლების პერიოდშიაც სახელმწიფო ბანკის კანტორამ და ს.-პეტერბურგის ვოლგა-კამის კომერციულმა ბანკმაც ბიბლიოთეკასთან გაერთიანებამდე გარკვეულწილად შეინარჩუნა თავდაპირველი პროფილი. სსცე კინო-ფონო-ფოტო არქივის ფონდში არსებული ლ.გუდიაშვილის ქუჩის ამ მონაკვეთის გასული საუკუნის 30-იანი წლების ხედი კატალოგში გატარებულია, როგორც ”ბანკები ლ.კეცხოველის (ლ.გუდიაშვილის ქუჩის წინარე ხანის სახელწოდება) ქუჩაზე”. უფრო დაწვრილებით ცნობებს ვაწყდებით ყოფილი ვოლგა-კამის ბანკის შენობის 1953-1955 წლებში ჩატარებული რეკონსტრუქციის (სახ. საპროექტო ინსტ. ”თბილ.ქალაქ-პროექტი”) პროექტის დოკუმენტაციაში¹⁵, რომელიც მიმდინარეობდა ნაგებობის ბიბლიოთეკად გადაკეთებასთან დაკავშირებით. საბუთებით ირკვევა რუსული ბანკის შემდგომი მფლობელებიც. დოკუმენტაციის თანახმად მუხეუმისა (იმჟამად ლ.კეცხოველის) და განათლების (სამების) ქუჩებს შორის მდებარე შენობის ძირითადი ფართი ეკავა საქ. სამრეწველო ბანკს (Пром. банк), ხოლო დარჩენილი ნაწილი საქ. რძე-ხორცეულის მრეწველობის სამინისტროს (Министерство Груз. Мясной и молочной пром.), ერთი ხანობა პირველ სართულზე განთავსებული იყო საქ. მეღვინეობა-მევენახეობის კვლევითი ინსტიტუტი. საცხოვრებელ ბინებად და საერთო მოხმარების სათავსებად დაყოფილი ნახევარსარდაფის ფართობი კი, რომელიც საბჭოთა ოკუპაციამდე კერძო კანტორებზე ქირავდებოდა, მოსახლეობას ეჭირა და ბიბლიოთეკის საჭიროებისამებრ ამ დროს იქნა გამონთავისუფლებული. ახალ ფუნქციასთან შესაბამისობაში მოსაყვანად გარკვეულწილად გადაკეთდა ნაგებობის ინტერიერიც.

1950-იანი წლების რეკონსტრუქციის პროექტი ყველაზე მეტად უნდა ასახავდეს შენობის თავდაპირველ გეგმარებას, მაგრამ რადგანაც მის შემსრულებელს მხოლოდ ნაგებობის დაზიანებული ნაწილების ნახაზები შეუდგენია, პირვანდელი გეგმარების აღდგენის საშუალებას იგი პირობითად იძლევა. ამ მხრივ საგანგებო ინტერესს იწვევს ნახაზებში შემონახული შენობის პერპენდიკულარულად აღმართულ მოცულობასთან მიბმული, ბიბლიოთეკის 1 კორპუსის ქვედა ფრთისაკენ მიმართული, იმჟამად განათლების (სამების) ქუჩის პერიმეტრზე მდებარე კიდევ ერთი ჰორიზონტალური ღერძის მესამე სართულის გეგმა, რომლის კვალიც დღეისათვის არ ჩანს. ამ ნახაზზე დაყრდნობით შესაძლებელია დავასკვნათ, რომ ს.-პეტერბურგის ვოლგა-კამის ბანკის ყოფილი ნაგებობის იმჟამად

14 ამავე ფონდის დასახელებული საქალაქის გვ. 346-347, დათარიღებული 1920 წლის ნოემბრისა და ივლისის თვეებით. ხელშეკრულებები დადებულია 1 სართულის 4 ოთახის გაქირავებასთან დაკავშირებით სააქციო საზოგადოება “ოქროს საწმისთან” და საკომისიო კანტორასთან. სამუშაო დროის ხანგრძლივობისა და მხოლოდ გვერდითა ფსადის შესასვლელით სარგებლობის პირობები მკაცრადაა განსაზღვრული.

15 სსცე არქივის საისტ. განე. Закавказское отделение гос дворянского земельного банка. Фонд 395, № 929, წერილი დათარიღებულია 1920 წლის 26 ივნისით.



რუსული I-სებრი მოხაზულობა მეზობელი ბანკის შენობის მხგაფსად ადრე რუსული II-სებრი მოყვანილობის უნდა ყოფილიყო. ვფიქრობთ, ეს აისახება საბჭოთა პერიოდში შედგენილ 1924 წლის თბილისის გეგმაზეც. რუკაზე ორივე მოცულობა დატანილია ჰორიზონტალურად გაზიდულ მოგრძო სწორკუთხა ფორმაში ჩაწერილი ანსამბლის სახით, რომლის შიდა ეზო ნაჩვენები არ არის. ამავე თვალსაზრისით ყურადღებას იქცევს ზემოთ მოყვანილი სსცე არქივის საისტორიო განყოფილებაში დაცული წერილები, სადაც მოცემული აღწერილობით ნაგებობა თავის დროზე სამივე მხრიდან ქუჩებით იფარგლებოდა და ყოველი მიმართულებით თანაბრად ნაწილდებოდა. ლორის-მელიქოვის ქუჩის მთავარი ფასადისაკენ მას მიჯრით უახლოვდებოდა ქართული სათავადაზნაურო ბანკის მეზობელი ნაგებობა. ორივე მოცულობა ერთ მთლიან კომპოზიციას ქმნიდა, ერთმანეთის საპირისპირო მხარეს ურთიერთპარალელური ქუჩების (ბარონისა და გრაფის) დამრეც რელიეფს მიუყვებოდა და სამების ქუჩისაკენ უკანა ფრთებით იჭრებოდა, სადაც მათ შუა მოქცეული ნაწილობრივ გახსნილი შიდა ეზოთი თავისუფლად გამოდიოდა ქვედა დონეზე. ამგვარად, წერილების საფუძველზეც ბანკის შენობას სამების ქუჩის პერიმეტრზე უნდა ჰქონოდა კიდევ ერთი ჰორიზონტალურად მიმართული ღერძი. როგორც შევნიშნეთ, სწორედ ამ მხრიდან ესაზღვრებოდა მას უძრავი მამულების საცხოვრებელი სახლები, რომელსაც სავარაუდოა, ვოლგა-კამის ბანკის იმ დროს არსებული უკანა ფრთის მიმდებარე ტერიტორია ეკავა. იგივეს უნდა ადასტურებდეს ის ფაქტიც, რომ შენობის რეკონსტრუქციის პროექტის ქვედა ჰორიზონტალური ღერძის ზედა სართულის ნახაზზე სამების ქუჩისაკენ ღიობები გაჭრილი არ არის. თუ მხედველობაში მივიღებთ თვითმხილველების ცნობასაც, ბიბლიოთეკის შიდა ეზოს ვიწრო გასასვლელი 1970-იანი წლების დასაწყისამდე ჰქონდა, ხოლო მის გასწვრივ მდებარე აგურის ბელეტაჟის სახლი და დროებითი საცხოვრებლები II კორპუსის უკანა ფრთასთან ერთად დაუნგრევიათ. როგორც ჩანს, 1970-იანი წლებში სწორედ მათ ადგილზე აღიმართა (სსი "თბილ.ქალაქ-პროექტი", არქ. ვ.ჟიტკოვსკი) ბიბლიოთეკის წიგნთსაცავის მაღლივი ნაგებობა.

ამავე პერიოდში მიმდინარეობდა ყოფილი ს.-პეტერბურგის ბანკის შენობის ხელმეორე რეკონსტრუქცია-შეკეთება, რამაც მის მოცულობასა და შიდა სტრუქტურაში უკვე არსებითი ცვლილებები გამოიწვია. იმდროინდელი პრესა¹⁶ იუწყება, რომ რეკონსტრუქციის გაჭიანურებული პროცესი 1970-იანი წლების მანძილზე გაგრძელდა და მხოლოდ მის მიწურულს დამთავრდა. სტატიების უმრავლესობა უარყოფითად აფასებს "გაჩაღებულ" ახალმშენებლობას, რომელმაც იმდენად დააზიანა ყოფილი ტფილისის სათავადაზნაურო-საადგილმამულო ბანკის ქვედა ფრთა, რომ საჭირო გახდა მისი დანგრევა და ხელმეორედ ამოყვანა. უფრო სავალალოდ დასრულდა ახალმშენებლობა ყოფილი ს.-პეტერბურგის

16 საქართველოს სახელმწიფო ცენტრალური ეროვნული არქივის უახლესი ისტორიის სამეცნიერო-ტექნიკური დოკუმენტაციის განყოფილება. Гос.проектный инст. Тбилгорпром. заказ проекта 513/53. Арх. 396. Реконструкция и ремонт здания Гос. Публичной библиотеки им. К.Маркса на ул. Кецохели. Чертежи обмерочные. на 5 лист. Чертежи. Рабочий проект. Том 2. 1953г. Арх.часть. Конструкции. Пояснительная записка. Плановое задание. заключение. на 11 лист. 1953-1955гг.



ვოლგა-კამის ბანკის ნაგებობისთვის. სამების ქუჩისაკენ მიქცეული მისი ფასადი მოლიანად გადაფარა საკმაოდ ახლოს აგებულმა წიგნთსაცავის მრავალსართულიანმა, ბევრად მაღალმა კორპუსმა, რამაც აგრეთვე მოითხოვა ამავე ქუჩის პერიმეტრზე მდებარე ჰორიზონტალური ფრთის დაშლა. ახალმა ნაგებობამ მოლიანად "ჩაკეტა" შიდა ეზოს გასასვლელი, რომელიც გაიმართა ბიბლიოთეკის ამჟამინდელი 1 კორპუსის ქვედა ღერძის მოცულობაში გაჭრილი თაღოვანი გვირაბიდან. იგი ამასთანავე II კორპუსის პერპენდიკულარულ ფრთას ა.ფურცელაძის ქუჩის მხრიდან მთელ სიმაღლეზე ამოშენებული კედლის მცირე ზოლით გადაება, ხოლო დანარჩენი მონაკვეთი ვიწრო გამჭოლ არედ დარჩა. ერთი რამ ცხადია, ახალი მოცულობის მასშტაბმა და თანამედროვე "ფუნქციონალური სტილით" შესრულებულმა ფასადებმა მკვეთრი დისონანსი შეიტანა ძველ ნაგებობათა ანსამბლურ განაშენიანებაში.

1970-იანი წლების რეკონსტრუქციის დროს შეტანილი არაერთი უმართებულო ცვლილებების მიუხედავად, ს.-პეტერბურგის ვოლგა-კამის ბანკის ყოფილი შენობა ინარჩუნებს თავის პირვანდელ სახესა და დაგეგმარების დიდ ნაწილს (ნახ.1,2,3,4). ცოკოლის სუბსტრაქციაზე აღმართულ სამსართულიან ნაგებობას ორქანობა სახურავის ქვეშ სხვენი, ცოკოლის საზღვრებში ნახევარსარდაფი და ნიადაგის დაქანებისაკენ სარდაფი აქვს განთავსებული. როგორც მდიდარ ბანკს შეეფერებოდა იგი მყარადაა ნაგები. აგურის მჭიდრო წყობით ამოყვანილი კედლები ცოკოლის სართულზე მოპირკეთებულია რუხი ბაზალტით, რომლის ნაკერებში ტყვიის თხელი, დამცავი ფირფიტებია დატანილი. ზედა არეებში შენობა შელესილი და მოგებულია ჩამოსხმული რუსტებითა და ბრტყელი ქვებით. რკინა-ბეტონის სართულშუა გადახურვა ხის ლახტებით შეჭვილია მხოლოდ სხვენის უკანა ნაწილის ქვეშ. თავად სახურავი კი ხის კოჭოვან სისტემაზე მოწყობილი და თუნუქის საბურველითაა დაფარული. პერპენდიკულარული ფრთის მიმართულებით, დაახლოებით 1მ-ის სიმაღლეზე მის საზღვრებში აგრეთვე ამოდის მეორე სართულის დარბაზის შემინული ჭერის თავზე აღმართული ოთახის კედლები, რომლის ლითონის კონსტრუქციებით შეკრული მინის ოთხქანობა, პირამიდისებური გადახურვა (შუქ-ფარანი) ინტერიერში ზედა განათებას ქმნის.

დაფერდებული ნიადაგის მიუხედავად, ნაგებობის ლაკონიური მოცულობა სამივე სართულით ამოდის სივრცეში და ქუჩის ფასადების მხრიდან რიზალიტების ძუნწი რიტმით, ქვედა სართულის მიძიმე, უხეში რუსტიკისა და მომდევნო სართულების სადა სიბრტყეების კონტრასტით ცოცხლდება¹⁷. პლასტიკურ-არქიტექტურული კონსტრუქციებისა და სააღფრესკო ფერწერის ელემენტებით ყველაზე უხვად ინტერიერის ცენტრალური ნაწილია მორთული (სურ.8, 9), რომელსაც პირვანდელი სახით შემორჩენილი პარადული შესასვლელი ამშვენებს. ბროლით შემინული და თითბერის მასიური სახელურით გაფორმებული ხის განიერი კარი ბროლისგვე მონაკვეთებით აელვარებული დიდი თაღოვანი სარკმლით სრულდება

17 ს.მეფარიშვილი, წიგნთა ქალაქის ახალი კორპუსი, გაზ. თბილისი, 10.03 (№58), 1972 გვ. 6., ბიბლიოთეკის ახალი შენობა, გაზ. თბილისი, 29.05, (№123) 1974 გვ. 3., ი. ლეკვიშვილი, ვითმენთ მაგრამ... გაზ. თბილისი, 16.08 (№189), 1980 გვ. 2.

და კესონებით დეკორირებული მაღალი თაღოვანი პორტალით იჭრება ვესტიბულის სივრცეში. მის ქვეშ მოქცეული, ოდნავ მრუდე მოხაზულობის ნიშებითა და მათ მიღმა განლაგებული მომცრო დამოუკიდებელი სათავსებით შემოფარგლული განივი ავანსივრცე ბარელიეფის ეფექტებით მოხატული კესონებისა თუ სარკმელსა და თაღს შუა მოთავსებული სკულპტურული კარტუშის (სავარაუდოდ, ბანკის ლოგოტიპი, არაერთგზის მეორდება მთავარი ფასადის პლასტიკური მორთულობის სისტემასა და შიდა მოხატულობაში) ფერწერული იმპროვიზაციით საკმაოდ საზეიმო ხასიათს ატარებს. კამარებით შეკრული გუმბათით დაგვირგვინებული ვესტიბულის სწორკუთხა დარბაზის სიმეტრიულობას უპირველესად განსაზღვრავს შუაში ჩადგმული - თეთრი და მონაცრისფრო მარმარილოს შეხამებით აგებული პარადული კიბის მარში, რომლის დაბალი სვეტებით გამაგრებულ და პლასტიკური ბაროკალური ელემენტების ურთიერთგარდამავალი რიტმით მორთულ მასიურ ჭვირულ ზღუდეს დინამიკა შეაქვს ინტერიერის კლასიკურ განწყობაში. მარმარილოს (მეწამული წითელი და მწვანე) გეომეტრიული ბორღდურებით შემოფარგლული სხმული მოზაიკის მონაცრისფრო იატაკიც ვესტიბულის მხატვრული გაფორმების ერთ-ერთი ელემენტია. მას მხოლოდ ავანსივრცის ფართობში საზღვრავს მეანდროსების გრაფიკული მოტივის მწვანე ფართო ზოლი. აქედანვე იწყება მეორე დონესთან დამაკავშირებელი კიბის საზეიმო მარში.

ვესტიბულს გრძივი კედლების მხარეს მძლავრ, ოთხკუთხა ბოძებზე შეყენებული მარმარილოს აივნები გასდევს (სურ.9) და ზედა დონეზეც ფასადის მიმართულებით მომცრო სათავსებით სრულდება. მათ ქვეშ მოქცეული ნახევრად ღია დერეფნისებური სადგომები ბოძებს შორის გადასროლილი მრუდე „თაღებით“ იხსნება და შესასვლელის შემოფარგლავი ნიშების მსგავსად შემკულია საჭექი ქვისა თუ მასთან დაკავშირებული ჰორიზონტალური ზოლის მცირე შეფერილით. თავად სადგომების ყრუ კედლებიც სადა თაღოვანი ნიშებითა და სწორკუთხა პილასტრებითაა დანაწევრებული, ხოლო გრეხილი რელიეფური არშიით შემოსაზღვრული ჭერი მოხატულია მცენარეული ხეებით. ვესტიბულის კლასიკურად გააზრებული სტრუქტურა მეორე დონეზეც მკაფიოდ აღიქმება. მისი სამ ნაწილად დაყოფილი სივრცე კიბით აღარ არის გამიჯნული. აივნების გამჭოლ ზღუდეში ჩადგმული მასიური იონიური სვეტები. მარმარილოს ეფექტებით დაფერილი ტანითა და ბრინჯაოსფერი კაპიტელებით ორიგინალურადაა გადაწყვეტილი. სტილიზებული მცენარეული ფრიზით მოხატული ანტამბლემენტი, აივნების ჭერი თუ კედლების ზედა არეზე შემოყოლებული მეანდროსების მოტივი, აგრეთვე ზედა დარბაზის ბროლით შემინული, საგრძნობლად განიერი და მაღალი პარადული კარი ვესტიბულის სადღესასწაულო ხასიათს მნიშვნელოვანწილად აძლიერებს. მისი ვერტიკალურად განვითარებული სივრცე მცენარეული, აგრეთვე კლასიკოსთა გამოსახულებებით მოხატული გუმბათის ირგვლივ კონცენტრირდება და გუმბათქვეშა თაღებისა თუ ფასადის მხარეს გაჭრილი მესამე სართულის დიდი თაღოვანი სარკმლის მონაცვლეობით სიმსუბუქეს აღწევს. მის მყარ საფუძველს გუმბათქვეშა თაღების ნაძერწობის ეფექტებით შესრულებული ფერწერული ელემენტები, აკანთის რელიეფური ფოთლებით



გაფორმებული დეკორატიული კრონშტაინების მწყობრი რიგი და მათზე დაბჯენილი კარნიზის მძიმე, მასიური შევრილი ქმნის.

სახეიმო ვესტიბულის მისი სივრცეში მოხვედრილ პირს ერთგვარად ამზადებს ბანკის არანაკლებ სადღესასწაულო ხასიათის საოპერაციო დარბაზში (სურ.10, 14) შესასვლელად, რომლის ფართობშიაც იატაკის მკვეთრი ამადლების გამო მარმარილოს კიბის მარში მოძრაობას აგრძელებს და კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს შენობის ბირთვის გრძივი ღერძის დონეების მონაცვლეობას. გარშემოსავლელით შემოსაზღვრული დიდი სწორკუთხა დარბაზი თავისებურად იმეორებს ვესტიბულის სივრცობრივ გადაწყვეტას. მისი შესასვლელის წინ აქაც იკითხება არაღრმა თაღოვანი ნიშებით შემოფარგლული განივი ავანსივრცე, რომელიც თავისუფლად იშლება ფართო თაღებითა და მათ შორის მოქცეული მარმარილოს ჯებირით გატისრული, ჭერში შემინული ღიობით გახსნილი თითქმის კვადრატული ცენტრალური ნაწილისაკენ. იგი ეფექტურადაა გაფორმებული კვლავ მარმარილოსებრად დაფერილი და ბრინჯაოსფერი კაპიტელებით დაგვირგვინებული სწორკუთხა გიგანტური პილასტრებით. შევრონების ფერწერული ფრიზით დაფარული მათი გამაერთიანებელი დაბალი არქიტრავი, სტილიზებული მცენარეული რელიეფით შემკული კარნიზი და იქვე მწყობრად შემოყოლებული დეკორატიული კრონშტაინები კედლის კომპოზიციას ასრულებს. დარბაზის შესასვლელი მხარე თვალთახედვის არეში საგანგებოდ ექცევა კარ-სარკმლების თავზე ნაძერწობის ეფექტებით მოხატული თაღოვანი ნიშებით. ცენტრალურ ფერწერულ კარტუში ჩასმული დიდი საათი, რომელიც ახალი მოდელით უახლოეს წარსულში შეუცვლიათ (სურ.11), თავის დროზე ბანკის საოპერაციო დარბაზის მნიშვნელოვან ატრიბუტს წარმოადგენდა. განაპირა ნიშებში განთავსებული მითოლოგიური სცენებიც შენობის შიდა სივრცის განწყობას ასახავს, რადგანაც ანტიკური გმირებისა და გირლიანდების ცნობილი მოტივების ინდუსტრიული პეიზაჟის ფონს ასოციაციურად გადაყვავართ გასული საუკუნის 10-20-იანი წლების გარემოში (სურ.12, 13). დარბაზის ბრტყელი ჭერის მდიდრული რელიეფური ბორდიურით შემოზღუდული ცენტრალური არეც სადღესასწაულოადაა შემკული სწორკუთხა მასშტაბური პლაფონით, რომლის ღარნაკებისა და მცენარეული მოტივებით მოხატულ შიდა მონაკვეთებს მხატვრულ გამომსახველობას მატებს კიდევში მოქცეული სავენტილაციო ხვრელების ლითონის აჟურული ცხაური და სავარაუდოდ, შენობის თანადროული, ჯაჭვებზე შეკიდული დიდი დიამეტრის მრავალსანთლიანი წრიული ჭაღები. ჭერს ილუზორულად კიდევ უფრო ამადლებს შუაში განთავსებული შემინული ღიობი (სურ.14) და მასზე დადგმული სასინათლო ჭის მინისავე პირამიდისებური გადახურვა. ერთმანეთისაკენ ფართო თაღებით გახსნილი გარშემოსავლელის სივრცე ეხმიანება ცენტრალური ნაწილის მხატვრულ-არქიტექტურულ გადაწყვეტას. მიუხედავად იმისა, რომ სადა სწორკუთხა პილასტრებითა და ღრმა თაღოვანი ნიშებით დანაწევრებული მისი უკანა კედელი სრულიად ყრუა, ქუჩისა და ეზოს მხრიდან გაჭრილი მაღალი, განიერი სარკმლები და აივნებზე გასასვლელი დიდი შემინული კარები შუქის უხვად შემოდინებას ხელს უწყობს. იქვე კედელში ჩადგმული გასათბობი მოწყობილობების პირვანდელი სახით მოღწეული ხის აჟურული ჭვირული



ტიხარი თუ ჭერის სააღფრესკო მხატვრობა დარბაზის გარშემოსავლელსაც სახეიმო ელფერს ანიჭებს.

შენობის 1950-იანი წლების რეკონსტრუქციის პროექტი და საჯარო ბიბლიოთეკაში დაცული, რეკონსტრუქციიდან 1970-იან წლებამდე გადაღებული საარქივო ფოტოები ცალკეული ცვლილებების გამოვლენის საშუალებას იძლევა. ნაგებობის ჭრილის ნახაზში დარბაზის უკანა კედელზე იკითხება ღიობები, რომელიც ადრე მოწყობილი უნდა ყოფილიყო თაღოვან ნიშებში და წიგნთსაცავის თანამედროვე კორპუსის აგებისას ამოიქოლა. ამასვე ადასტურებს ფასადზე შემორჩენილი მსგავსი მოყვანილობის სარკმლების კვალი. დარბაზის ხედების დათვალიერებამ ამასთანავე გვიჩვენა, რომ გარშემოსავლელის კედლებს ზედა არეზე სტილიზებული მცენარეული ორნამენტის ფერწერული ფრიზი გასდევდა და ბევრად მდიდრული იერი ჰქონდა. ეს შეიძლება ითქვას დარბაზის ცენტრალურ ნაწილზეც, რომლის ჭერში გაჭრილი ღიობი გ.კოსიაკოვის პეტერბურგულ ნაგებობათა უმეტესობას ახასიათებს და ბროლითაა შემინული. სწორედ ეს გვაფიქრებინებს, რომ პარადული შესასვლელის კარ-სარკმლების მსგავსად ღიობის ტიხარის ბადეშიაც ადრე ბროლი იყო ჩასმული და მისთვის ჩვეული ელვარებით დარბაზის სახეიმო განწყობას აძლიერებდა. შედარებისას აგრეთვე გამოიკვეთა ვესტიბულის გუმბათქვეშა თაღების მოხატულობაში ჩართული მოგვიანო ელემენტები.

ამ ცვლილებების მიუხედავად, დღემდე მოღწეული დეკორი მიყვება არქიტექტურულ კონსტრუქციებს და მკაფიოდ ავლენს კედლის სტრუქტურის არქიტექტონიკას. ამავე დროს გვიანი კლასიციზმისთვის სახასიათო მოდერნისა და ადრე რენესანსული ფორმების ნაზავით წარმოდგენილი მისი სისტემა ინტერიერის პომპეზურობას იწვევს და ნაძერწობის, აგრეთვე ხაზოვან-ლაქოვანი ეფექტებით მოხატვისას წარმოქმნილი ერთგვარი ეკლექტიზით შენობის გაფორმებას გარკვეულწილად ამპირის სტილის ნიშნებსაც ანიჭებს.

ცენტრალური მოცულობისგან განსხვავებით, ირგვლივ განთავსებულ დერეფნებსა და მიმდებარე ოთახებს ძლიერი გადაკეთების კვალი ატყვია, მაგრამ რეკონსტრუქციის პროექტის საფუძველზე მაინც შესაძლებელია მათი პირვანდელი სტრუქტურის გარკვევა. განსაკუთრებულ ინტერესს ნაგებობის მარჯვენა ფლიგელისაკენ მოძრავი ქვედა სართულების დერეფანთა საზღვრებში მოქცეული, ზეპირი გადმოცემებით ბანკის ყოფილი შემნახველი საკნების სახენაცვალი ოთახები იწვევს. პირველ სართულზე იგი დღესდღეობით ტეხილი მოყვანილობის გამჭოლი სათავესია, რომლის გასასვლელი ღიობები საგრძნობლად სქელ კედლებშია გაჭრილი. ჰოლის მხრიდან იგი ჩასმულია მასიურ ხრახნებზე აყვანილ რკინის მონოლითურ ჩარჩოში და ძალზე წააგავს საცავის კარის ზღუდარს. 1950-იანი წლების რეკონსტრუქციის პროექტის გეგმა, რომელშიც გამჭოლი სადგომი რკინის მასიური კარით საგულდაგულოდ დაცული იზოლირებული ოთახია და სამივე მხრიდან ვიწრო, სადარაჯო დერეფნები უვლის, უფრო მეტად გვარწმუნებს გადმოცემის სისწორეში. როგორც ჩანს, სწორედ მან შთააგონა გასული საუკუნის შუახანების ცნობილი ქართული კინო-ფილმის "ქეთო და კოტეს" (რეჟ. ვ. ტაბლიაშვილი, შ. გედევანიშვილი)

გადამღებ ჯგუფს გამდიდრებული სოფდაგრის საღარო-ოთახის კადრებამ ამ სათავსის სივრცე გამოეყენებინა. თითქმის ანალოგიური სტრუქტურა გააჩნია მის თავზე განლაგებულ მეორე სართულის მოგრძო სადგომს, რომელსაც მცირე ჰოლიდან შენობის თანადროული რკინის მასიური კარი აქვს შეკიდული. ნახაზზე იგიც დერეფნებითაა გარშემორტყმული და სავარაუდოა, ასევე ასრულებდა ბანკის საოპერაციო დარბაზის შემნახველი საკნის დატვირთვას. სრულიად საპირისპირო განწყობას ქმნის ფასადის მხარეს ჩამორიგებული ფართო და ნათელი ოთახები. დიდი თაღოვანი სარკმლებით გახსნილი, მოხატული ჭერითა და ჯაჭვებზე შეკიდული ლითონის მრავალსანთლიანი წრიული ჭაღებით მორთული პირველი სართულის ოთახები თუ მათი მიმდებარე ბროლით შემინული სადარბაზო შესასვლელები თავისი სახეიმო იერით ცენტრალურ სივრცეს ყველაზე მეტად ესმიანება. შენობის თანადროულია მათ ფართობში შემორჩენილი რელიეფური მცენარეული თავსართით შემკული კედლის ხის კარადა და გეომეტრიული ფიგურებით პროფილირებული ხის მასიური კარებებიც. ერთ-ერთი ვესტიბულის ჭერისა და ცალკეული კიბის მარშის ზურგზე შემორჩენილი საალფრესკო ფერწერის კვალის მიხედვით მოხატული უნდა ყოფილიყო არა მარტო მთავარი ფასადის, არამედ ა.ფურცველასის ქუჩიდან გამართული ადმინისტრაციული სადარბაზოების ვესტიბულები და კიბის უჯრედების უკლებლივ ყველა მარშის ზურგიც.

სახურავის სხვენის სიმაღლემდე აღმართული ცენტრალური მოცულობა მნიშვნელოვანწილად ზღუდავს ზედა სართულის ფართობს, რომელიც მთავარი ფასადის რიზალიტებიდან გაჭრილი აივნების საშუალებით გარე სივრცეშიაც იხსნება. მომსახურე პერსონალისთვის განკუთვნილი ეს სართულიც თავისებურად იმეორებს ქვედა დონეების სიმეტრიულ სტრუქტურასა თუ მხატვრულ გადაწყვეტას. ამ მხრივ გამოირჩევა ვესტიბულის სიახლოვეს მდებარე დერეფნის ნაწილისა და მისი მიმდებარე ბოძებიანი ოთახის პარადული ხასიათი, რასაც ჭერის ყავისფრად დაფერილი მულაჟით ამოყვანილი ჰორელიეფური ბადე იწვევს და თვითმხილველების ცნობით საბჭოთა ხელისუფლების დროს გაკეთდა. 1950-იანი წლების რეკონსტრუქციის პროექტი გვიჩვენებს, რომ დერეფნისა და მეზობელი სათავსისაგან ხის თხელი კედლებით გატიხრული ოთახი ადრე ერთიან დარბაზულ სივრცეს ქმნიდა. ერთ-ერთი ბოძის ზედაპირზე შემონახული ადრეული ფენის მომცრო ფირუზისფერი ლაქა ამავე დროს ცხადყოფს საალფრესკო მოხატულობის არსებობას, რომელიც გადაკეთებამდე ინტერიერის პარადულობას განსაზღვრავდა და მხატვრულად გაფორმებული ჭერის წყალობით საბჭოთა პერიოდშიაც შეინარჩუნა სადღესასწაულო იერი. ორიგინალობას მოკლებული არ არის დანარჩენი ოთახების სივრცეც. ზოგან ჭერი აქაც ნაძერწობითაა შემკული, ხოლო მკაცრი, კლასიკური ხასიათის ხის სარკმლების დამაგვირგვინებელ არეში ჩადგმულია იშვამად ევროპულ წრეებში ფართოდ მიღებული დამცავი ატრიბუტი - მექანიკური წესით (მბრუნავ ღერძზე) დასაშვები ხის ლახტებით შეკრული ცხაურისათვის განკუთვნილი ხის ყუთი. ისინი შერჩენილი აქვს ყოფილი საოპერაციო დარბაზისა (სურ.15) თუ მისი მიმდებარე სათავსების სარკმელთა დიდ ნაწილსაც და სავარაუდოა, თავის

დროზე ბანკის შენობის ყველა ღიობს გააჩნდა.

როგორც შევნიშნეთ, შენობის 1950-იანი წლების რეკონსტრუქციის პროექტის მესამე სართულის ნახაზზე სამების ქუჩაზე მდებარე ქვედა ჰორიზონტალური დერძი ჯერ კიდევ სახეზეა. მისი მონგრევის შემდეგ უნდა დარღვეულიყო ამ ნაწილის თავდაპირველი გეგმარება. ლ.გუდიაშვილის ქუჩის გაყოლებაზე განვითარებული დერეფნის გადამკვეთი ტეხილი დერეფანი იმ დროს უკანა ფასადის კედლამდე სწორხაზოვანი მოძრაობით აღწევდა და ქვედა ჰორიზონტალურ ფრთასაც ბოლომდე გასდევდა, რომელსაც ეზოს მხარეს სხვადასხვა ზომის სათავსები ეკვროდა და დიდ ვერანდასთან პერპენდიკულარულად მიდგმული მცირე ზომის სწორკუთხა მოცულობით სრულდებოდა. ნახაზის მიხედვით მის შუაწელში ვერტიკალურად ამოდიოდა კიბის უჯრედი, რომლის სადარბაზოც ეზოდან იყო გამართული. სავარაუდოა, ქვედა ჰორიზონტალური ფრთის დაშლამ გამოიწვია დერეფანთან გაერთიანებული მოგრძო სათავსის გაჩენა. ბროლით შემინული ხის ძველი პარადული კარი მის შესასვლელში სწორედ ამ დროს შეკიდეს, ხოლო მონგრეული მხრიდან ამოყვანილ კედლის საზღვრებში მაღალი სარკმლის ღიობი გაჭრეს. გადაკეთებულია პერპენდიკულარული ფრთის უკანა ფასადის გასწვრივ მდებარე ფართობიც, სადაც ახალ ნაგებობაში გადასაყვანი ხიდია გადებული. თავის დროზე მომიჯნავე სათავსები დღეისათვის გახსნილია და შენობათა მცირე დაშორებისა თუ ქუჩის მხარეს ამოშენებული კედლის გამო ძირითადად ხელოვნური შუქით ნათდება. სწორედ ამ ოთახის ერთადერთი განაპირა (ჩრ-აღმ-ით) სარკმლიდანაა შესაძლებელი შიგნიდან ამოქოლილი, გარედან კი ხელუხლებლად დატოვებული ბანკის ყოფილი საოპერაციო დარბაზის სამების ქუჩისაკენ გამავალი თაღოვანი ღიობების დათვალიერება. ა.ფურცელაძის ქუჩის მხარეს განთავსებულ ატიკის სართულის უკანა კედელზე კიდევ ერთი სარკმლის კვალი შეინიშნება. ამ ადგილზე დატანილი სწორკუთხა ნიშა და მის კედლებში შემორჩენილი ხის ჩარჩოს ზღუდარი თვალნათლივ მოწმობს ღიობის არსებობას, რომელიც მითითებულია რეკონსტრუქციის გეგმასა და ჭრილშიც. მოხმობილი ნახაზისა და ფაქტობრივი მასალის საფუძველზე გარკვეულწილად შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ შენობის მაღლივი ნაგებობით გადაფარული უკანა ფასადის ხედი. მისი შელესილი სადა სიბრტყეები როგორც ჩანს, თავის დროზეც მოკლებული იყო დეკორს. არსებული ნიშებისა და გარეთა მხრიდან შერჩენილი ღიობების კვალით იგი ქვედა სართულზე თაღოვანი, დამაგვირგვინებელ დონეზე კი სწორკუთხა მოყვანილობის სარკმლებით ნაწევრდებოდა, რომლის რაოდენობა სავარაუდოდ, სამს არ აღემატებოდა. რეკონსტრუქციის გეგმაზე ასევე ინტერესს იწვევს უკანა ფასადის მიმდებარე ფართობის შუა მოქცეული სრულიად იზოლირებული (კარ-სარკმლის გარეშე) ოთახი, რომელსაც შესაძლოა, იმ ხანად გავრცელებული ფარული შესასვლელი ჰქონდა და ქვედა სართულების იზოლირებული სათავსების მსგავსად ბანკის ადმინისტრაციის შემნახველი საკნის ფუნქციას ასრულებდა.

რიზალიტით გამოყოფილი ცენტრალური ნაწილი და სიმეტრიული ფასადების გაწონასწორებული პროპორციები შენობის სტრუქტურას



გარე სივრცეშიაც ავლენს და არქიტექტურული კონსტრუქციებისა და პლასტიკური დეკორის ძუნწი, მომჭირნე გამოყენებით მკაცრ, რაციონალურ იერს ყოველი მხრიდან ინარჩუნებს. გზაჯვარედინისაკენ მიმართული ნაგებობის კუთხე თვალთახედვის არეში ყველაზე ადრე ექცევა და საგანგებოდაა შემკული საკმაოდ დიდი მოცულობის სკულპტურული კარტუშით, რომლის საზღვრებშიაც როგორც შევნიშნეთ, მისი თავდაპირველი მფლობელის წარმომავლობისა და აგების თარიღის აღმნიშვნელი წარწერაა მოქცეული. კარტუშის ბაროკალური მოჩარჩოებიდან ჰორელიეფურად ამოზრდილი ანტიკური პერსონაჟის ბეუსტი - მხედარმთავრის ფრთიანი თავსაბურავით, დაუზიანებლად, პირვანდელი სახითაა შემონახული და ძალზე გავრცელებული მოტივია მოდერნის სტილის შენობათა საფასადო მორთულობაში. თუმცა აქ მის რამდენადმე განსხვავებულ, ორიგინალურ ვერსიას ვაწყდებით, რაც ნაგებობის ფუნქციისა და უშუალოდ ამ ბანკის საქმიანობის სიმბოლურად გადმოცემის მიზანთან უნდა იყოს კავშირში. როგორც ჩანს, აქედან გამომდინარე შეარჩიეს სკულპტურული კარტუშის ადგილმდებარეობა და მასშტაბიც, რომლის მკაფიოდ აღქმას ხელს უწყობს კუთხის გასწვრივ მოგებული ბრტყელი ქვების რიტმული რიგი. გ.კოსიაკოვის მიერ დაპროექტებული პეტერბურგული ნაგებობების გადახედვა ცხადყოფს, რომ მათი დიდი ნაწილის გაშლილი სივრცისაკენ მიმართული ანალოგიურად მოპირკეთებული კუთხე ასევე ხშირადაა გაფორმებული შენობის დანიშნულების შესაბამისი სკულპტურული კარტუშის მოდელით, რაც საფუძველს გვაძლევს მთავარი დეკორატიული მახვილის გამოყოფის ეს ხერხი არქიტექტორის შემოქმედებითი მიდგომისთვის სახასიათოდ მივიჩნიოთ.

მთელი თავისი მოღვაწეობის მანძილზე გ.კოსიაკოვი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ნაგებობის მხატვრულ გაფორმებას¹⁸. მის მიერ დაპროექტებული თუ უშუალო მონაწილეობით მორთული შენობები, რომელიც ინტერიერის მოხატვის არაერთ ნიმუშსაც მოიცავს თვალნათლივ გვიჩვენებს ნაგებობის შემადგენელ ნაწილად დეკორის სისტემის გააზრებას. მან ცალკე ნაშრომიც¹⁹ მიუძღვნა ფასადთა შემკობის კლასიკური ხერხებით გადაწყვეტას. გ.კოსიაკოვი ამ შემთხვევაშიაც მისთვის ჩვეულ მეთოდს მიმართავს და შენობის ძალზე მკაცრ, მაგრამ იმავდროულად საზეიმო იერს დეკორის არქიტექტურულ-პლასტიკური ელემენტების ერთობლივი ეფექტებით აღწევს. ხუროთმოძღვრის ამგვარ დამოკიდებულებას ყველაზე თვალსაჩინოდ ცენტრალური შესასვლელის მხატვრული სახე გვიჩვენებს. მის პარადულობას სინთეზურად იწვევს შენობის პერიმეტრიდან ტრაპეციისებურად გამოსული ქვის კიბის განიერი მარში, ლილვებით პროფილირებული თაღოვანი პორტალი, ბარელიეფური მცენარეული მოტივით შემკული კარნიზი და მძლავრი კონსოლები, განსაკუთრებით კი ქვაზე ნაკვეთი პლასტიკური დეკორი, რომლის მთავარ მახვილს აქაც წარმოადგენს თაღის რკალზე დაყრდნობილი შედარებით მცირე ზომის სკულპტურული კარტუში (სურ.4). მოდერნის სტილის ნაგებობათა მორთულობაში გავრცელებული მისი მოდელი, გირღიანდებითა

18 Л.А. Моторина, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 141., В. Исаченко, *Творчество братьев..* გვ. 37.
19 *Архитектурные мотивы. Альбом, автор текста, Г Косяков, 1924.*



და ფულის საყოველთაოდ მიღებული სიმბოლოს - მასკარონის თავით, დინამიკურ მოხარჩობაში სიმეტრიულად ჩართული მსუბუქად მოძრავი შიშველ ათლექტა ფიგურებით კლასიკურ განწყობას შექმნის და გარდა ინარჩუნებს. როგორც ჩანს, თაღის საფასადო მხარე ამ მიზნით მორთეს გეომეტრიული და მათ ირგვლივ ნაკვეთი მცენარეული მოტივების მკაცრი რელიეფური დეკორით, რომელიც სკულპტურული კარტუზისგან განსხვავებით მოკლებულია სიცოცხლეს და ერთგვარი ეკლექტიზმი შეაქვს პარადული შესასვლელის მხატვრულ გაფორმებაში. მის კლასიკურ ხასიათს ყველაზე მეტად აძლიერებს თაღის პროფილირებული იმპოსტების ქვეშ მოთავსებული აკადემიურად შესრულებული რელიეფები, სადაც მოზრდილ სწორკუთხა ფილებზე ერთმანეთისაკენ მიმართული მჯდომარე შიშველი ათლექტების პორელიეფური ფიგურებია გამოსახული (სურ.5). თუმცა ისინიც ინდუსტრიული პეიზაჟის ბარელიეფურ ფონზეა ნაკვეთი და ბანკის საოპერაციო დარბაზის მოხატულობის მსგავსად შენობის თანადროულ განწყობას გადმოსცემს.

დეკორის პლასტიკურ-არქიტექტურული ელემენტები ამის შემდეგ თავს იყრის რიზალიტის ვერტიკალურ ღერძზე, ბოლო სართულის დონეზე, სადაც პორტალის სიგანეზე გამართული ქვის არაღრმა ლოჯია-აივნის ბალუსტრადა იხსნება და მოაჯირის ბაზისებზე აღმართული შეწყვილებული დორიული სვეტებით სამ ნაწილად იყოფა. მათი რელიეფური ზოლებით გამოყოფილი არქიტრავისა თუ კარნიზის სადა სარტყელი, აგრეთვე მასიურ კრონშტაინებზე დაბჯენილი და პარაპეტის ყრუ კედლით დაგვირგვინებული სახურავის მძიმე შვერილი, პორტალის დახვეწილი რკალისა და ლოჯია-აივნის მოტივთან გაერთიანებით მეტ მონოლითურობას აღწევს. იმავედროულად კი ფასადის მკაცრ სახეს გარკვეულწილად აცოცხლებს, რაშიაც წამყვანი როლი აივნის ორივე მხარეს მდებარე სწორკუთხა, არაღრმა და გლუვი ნიშების ირგვლივ (გვერდებსა და ქვემოთ) შემოყოლებულ უხვად დეკორირებულ არეებს ენიჭება. ლარნაკების, გირლიანდების, ამურის შეწყვილებული გამოსახულებებისა თუ სხვა რენესანსული მოტივების სიმეტრიული მონაცვლეობით აგებული და მაღალი რელიეფით ნაკვეთი განიერი არშია (სურ.6) მკაფიოდ იკითხება და ქვედა შეტეხილი სარტყლის შუა მოთავსებულ დისკოზე ბანკის საქმიანობის აღმნიშვნელი კიდევ ერთი იდეური მახვილი აქვს დატანილი. სტილიზებული მცენარეული მოტივის ფონზე აქ კადეცეუსი (ვაჭრობის სიმბოლო) - რელიეფური გირჩით დაგვირგვინებული ჰერმესის კვერთხის ნაწილი და მასზე შემოხვეული წყვილი ფრთოსანი გველებია გამოსახული. აქვე დავიკენთ, ნიშების ბორდიურის ერთგვარად ბაროკალური ხასიათის მიუხედავად არ ირღვევა კლასიკურობის განცდა. მისი მკაცრად დაყოფილი სამნაწილოვანი არე ჰარმონიულად ერწყმის ბრტყელი ქვებით მოპირკეთებულ რიზალიტის კედლებისა და მათ შორის შელესილ, ოღნავ სიღრმეში შეწეულ სიბრტყეების მონაცვლეობას.

მთავარი ფასადის დანარჩენი კედლები საგრძნობლად სადაა. შედარებით მოკრძალებულად გადაწყვეტილი სადარბაზოების, აგრეთვე სარკმელთა ვერტიკალებისა და სართულშუა გამყოფი კარნიზის სიმეტრიული მონაცვლეობა უფრო თვალსაჩინოს ხდის შენობის რაციონალურად

განაწილებული სიბრტყეების კლასიკურ ხასიათს. თუმცა ყოველ მომდევნო დონეზე სარკმლების მოყვანილობისა და ზომების ცვალებადობით ეს სადა არეებიც დინამიკურ ეფექტს მოიცავს. ამ შეგრძნებას კიდევ უფრო აძლიერებს ქვედა სართულის რუსტიკა, რომლის ფაქტურა გამახვილებულია ბრტყელი საჭეკი ქვებითა და კარნიზის ქვეშ შემოყოლებული ასეთივე ქვების სარტყლით. გარე სივრცისაკენ ფართოდ გახსნილი დიდი თაღოვანი სარკმლების რიტმი ამავე დროს „ამსუბუქებს“ ფასადის ქვედა ნაწილის სიმძიმეს. მას ასრულებს შენობის განაპირა კუთხეში გაკეთებული ვიწრო რიზალიტი, რომლის ვერტიკალსაც ღრმა, განიერი, ქვის გამჭოლი მოაჯირით შემოზღუდული და მძლავრ კონსოლებზე დაბჯენილი აივანი აგვირგვინებს. საჯარო ბიბლიოთეკის საარქივო ფოტოებზე აღბეჭდილი ხედების დათვალიერებისას მოაჯირის წელში გამოყვანილი რიკულები მთავარი რიზალიტის ლოჯიის რიკულების მსგავსია და ტიპიურია გ.კოსიაკოვის არქიტექტურულ ქმნილებათა აივნების მოტივებისთვის. დღეისათვის ისინი შერჩენილია მხოლოდ გვერდითა ნაწილებში. სტილისტურად განსხვავებული მასიური მცენარეული ფიგურები, რომელიც აივანს ფასადის მხარეს საგრძნობლად ამძიმებს, სავარაუდოა, მოაჯირის დაზიანების შემდეგ მეზობელი ნაგებობიდან გადმოეტანათ.

გ.კოსიაკოვი ითვალისწინებს ა.ფურცელაძის ქუჩის დამრეც რელიეფს და ფასადის წონასწორობაში მოსაყვანად არა მარტო სხვაგვარად ანაწილებს მის სიბრტყეებს, არამედ დამატებით პლასტიკურ-არქიტექტურულ კონსტრუქციებსაც მიმართავს. ფასადის საზეიმო ხასიათს ამჯერად განსაზღვრავს ნიადაგის დაქანებისაკენ მოწყობილი გიგანტური კორინთული პილასტრებითა და ნახევარ-პილასტრებით (სურ.7) გამაგრებული ქვის ბალუსტრადიანი ლოჯია-აივნები, რომელსაც ზემოდან ატიკის სართული ეყრდნობა. პილასტრების მძიმე მასას აივნების ფართოდ შემინული არეებისა და მათ თავზე გადასროლილი თაღედის ყრუ კედლის მონაცვლეობა განტვირთავს. ისინი ერთმანეთისაკენ მოხერხებულად გადაჰყავს აივნების ბალავართა მონოლითურ ბლოკებსა და საჭეკ ქვებს, რომლის ცენტრალურ შევრილზეც პეპლოსიანი ქალიშვილების რელიეფურ-გამოსახულებიანი ფილებია მიმაგრებული. დახვეწილი მოძრაობისა და გამჭვირვალე პეპლოსის ჰაეროვანი დამუშავების საფუძველზე ფიგურების სტატიკური პოზები დინამიკასაც არანაკლებად იტევს და ესმიანება მძლავრი პილასტრების კაპიტელთა შეწყვილებული ვოლუტებისა თუ აკანთის ფოთლების პლასტიკურ რიტმს.

სრულიად განსხვავებულია ეზოს სურომოდებული უკიდურესად სადა კედლები, რომლის ერთადერთი დეკორი, ქვედა სართულის რაფის ბლოკის ქვეშ გაკეთებული რელიეფური ზოლები და მარტივ მოჩარჩოებაში ჩასმული მომცრო, მართკუთხა ნიშების გავრცელებული მოტივია. ამ მხრიდან უკეთ ჩანს შენობის ქვედა ჰორიზონტალური ღერძის ნგრევის კვალი. არაბუნებრივად გამოიყურება პერპენდიკულარული მოცულობის რელიეფის დაქანებისაკენ მიმართული სახურავის შემადგენელი მცირე მონაკვეთი, რომელიც სავარაუდოდ, ფრთების გადაბმის ადგილზე კუთხეს ქმნიდა. ეს კიდევ ქვემოდან ამიტომაც გაამაგრეს მძლავრი კონტრფორსით. მონგრეულ ადგილზე, პირველი და მესამე სართულების საზღვრებში კი

თითო-თითო დამატებითი სარკმელი გაჭრეს.

შეიძლება ითქვას, შენობის მკაფიო დაგეგმარება და ლაკონურად გადაწყვეტილი მხატვრულ-არქიტექტურული ფორმები, რომელიც შიდა და გარე სივრცის მთლიანობას იწვევს, ავტორის ინდივიდუალური ხელწერის ნიშნებს ატარებს. მისი დახვეწილი კლასიკური გემოვნება უპირველესად თავს იჩენს შენობაში სკულპტურის ორგანული შეყვანით, რომლის სილუეტის გრაფიკულობა ინტერიერის ფაქიზი ნახატით შემოსაზღვრულ მოხატულობაშიაც აისახება. ამასთანავე როგორც შევნიშნეთ, გვიანი კლასიციზმისთვის სახასიათო დეკორის გამახვილებული პარადულობა მონუმენტური ნაგებობის სახეს ამპირის სტილის პომპეზურობასა და ერთგვარ ეკლექტურობასაც სძენს. თუმცა ეს ნაკლებ შესამჩნევია შედარებით დაბალი მომიჯნავე შენობის ეკლექტურად გამომსახველი და ძეგამის ნათელი ქვით მოპირკეთებული ფასადის ფონზე, რომელიც კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს ვოლგა-კამის ბანკის ყოფილი ნაგებობის სისადავესა და სიმკაცრეს

Maia Izoria

On the History of the Second Building of the Georgian National Library

Second building of the Georgian National Library is considered to be a valuable sample of the 20th c. Neo-Classicism style, but up to now it was not the subject of the special research; such a study was undertaken in connection with its restoration and adaptive reuse.

Monumental, three-storied building of Γ-shaped plan is located on the crossing of the L. Gudiashvili (former – Loris-Melikov, L. Ketskhoveli street) and A. Purtseladze (former – Baron street) streets. Its main facade is provided with the projection and main entrance in the arch. The latter is leading to the two-storied vestibule, which (on the first floor level) is perpendicularly adjoined by the hall with double lighting; a network of passages and suites of rooms is arranged around this core; a monogram on the corner bears the date of construction – 1915 and the name of the owner – Tbilisi Branch of the Volga-Kama Commercial Bank. The author of the building is G. A. Kosyakov, academician of architecture, an architect from St. Petersburg (his project design is lost; the design of the transformation undertaken in 1953-55 is preserved).

The building is in concert with the traits widespread in the construction of banks all over the Russian empire (ferro-concrete roofing, central heating system, lifts, Neo-Classicism style, proportions, symmetric arrangement, grey stone for facing, main entrance in the arch, etc.; these features are also seen in the buildings of two neighbouring banks – at present, first and third buildings of the Georgian National Library). Construction of Volga-

Kama Bank and Georgian Nobility Estate Bank next to it, was undertaken in 1912-1915, simultaneously, and both were opened in 1916 (one – in June, second – in May); both banks (as well as all others, in Tbilisi) ceased functioning in 1920. During the Soviet times, the building housed offices of various state bodies (Industrial Bank, Ministry of the Dairy and Meat Products Industry, Research Institute of Wine-making and Viticulture) and private flats, while from 1953 – it was given to the Library.

As seen from the drawings, before the intervention of 1950s, the building was of II-shaped plan and together with the neighbouring Nobility Bank, formed a single composition (back wing and adjoining houses were demolished in 1970s, during the construction of the high book-depository of the Library; the former creates a considerable dissonance in the extant urban fabric; second alteration of the building was also undertaken in the same period). Despite the transformations, the building had, on the whole, preserved its initial aspect (number of stories, facing with basalt – below the brick masonry, with grey stone and cast rustics – above, roofing, design of the painted vestibule and main hall), although certain elements are lost (old clock of the hall, painted frieze of the ambulatory, crystal glassing of the ceiling aperture). More extensive are changes in other compartments (e.g. shape of the former depositories is altered, painted decoration in other entrance halls is almost totally vanished, on the ground floor, in 1950s, a columned room was arranged and partitions were added, later was the alteration of the part, connecting with the demolished back wing and replacement of the majority of balusters). Despite all these, the building still bears the personal style of G. Kosyakov and characteristic traits of the late Classicism.



სურ.1. თბილისი. აეროფოტო 2009



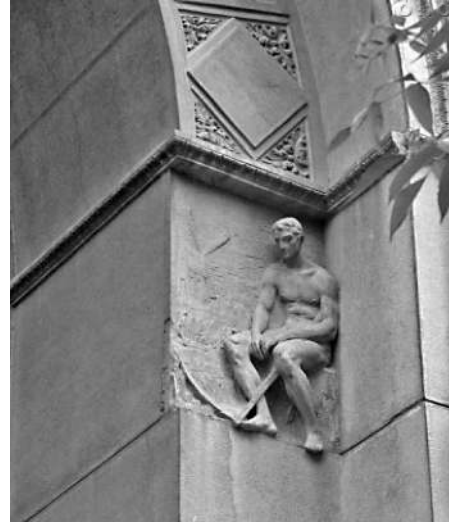
სურ.2. თბილისი. კუთხის სკულპტურული კარტუში მონოგრამით



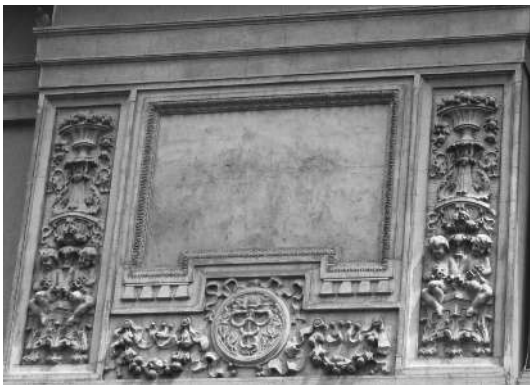
სურ.3. საპარადო შესასვლელის ხედი. 1930-იანი წლები



სურ.4. პორტალის სკულპტურული კარტუში



სურ.5. პორტალის რელიეფური ფილა



სურ.6. მთავარი ფასადის რიზალიტის ნიშების სკულპტურული დეკორი



სურ.7. გვერდითა ფასადის კორინთული პილასტრი



სურ.8. ცენტრალური ვესტიბიული. მოხატულობის ფრაგმენტი



სურ.9. ცენტრალური ვესტიბიული. მარმარილოს აივანი



სურ.10. მეორე სართულის დარბაზის ხედი



სურ.11. ყოფილი საოპერაციო დარბაზი საათით



სურ.12. მეორე სართულის დარბაზის მოხატულობა. ფრაგმენტი



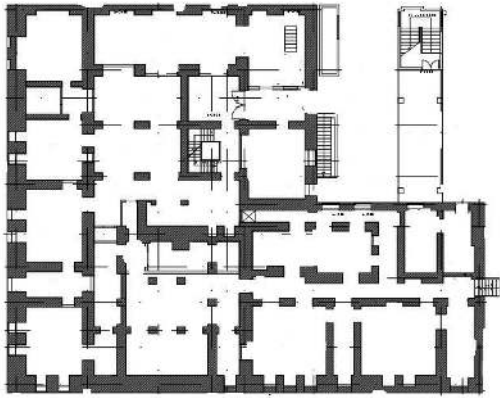
სურ.13. მეორე სართულის დარბაზის მოხატულობა. ფრაგმენტი



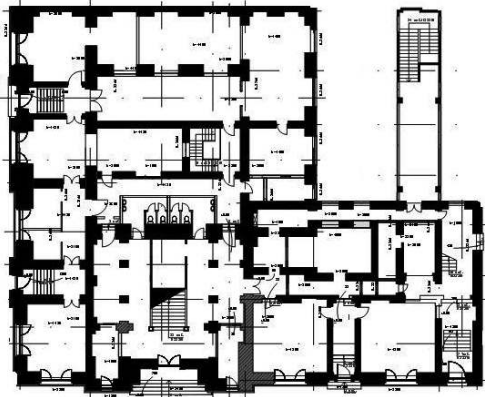
სურ.14. მეორე სართულის დარბაზის პლაფონი შემინული ღიობით



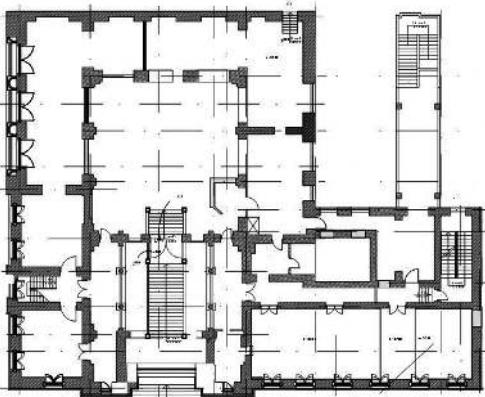
სურ.15. სარკმლის ხის ცხაურის შესანახი ყუთი



ნახ. 1. ცოკოლის სართული. გეგმა.
შესრ. შ.პ.ს. არქიტექსი



ნახ. 2. პირველი სართული. გეგმა.
შესრ. შ.პ.ს. არქიტექსი



ნახ. 3. მეორე სართული. გეგმა.
შესრ. შ.პ.ს. არქიტექსი



ნახ. 4. მესამე სართული. გეგმა.
შესრ. შ.პ.ს. არქიტექსი



Le Prince A. Chervachidze

შერვაშიძეთა უძველესი ქართული შტოს ჩამომავალი¹ ალ.შერვაშიძე (ჩაჩბა) დაიბადა ყირიმში, თეოდოსიაში, სამშობლოდან იძულებით განდევნილ, აფხაზეთის უკანასკნელი მთავრის, მიხეილის ძმის კონსტანტინეს ოჯახში (დედა – ნატალია შერვაშიძე-დანტუა წარმოშობით ფრანგი იყო). კიევის რეალური სასწავლებელში სწავლასთან ერთად, როგორც მაღალი წარმოშობის არისტოკრატმა სამხედრო განათლებაც მიიღო. ნიჟეგოროდის კადეტთა კორპუსში დევიზი „ერთგულება პირფერობის გარეშე“, მის ცხოვრებისეულ კრედიტს იქცა. 1891 წელს ის თავისუფალი მსმენელია მოსკოვის ფერწერის, მქანდაკეობისა და ხუროთმოძღვრების სასწავლებელში. მისი უშუალო პედაგოგის, ვ.პოლენოვის რჩევით 1894 წელს იგი მიემგზავრება საფრანგეთს. პარიზში ეჟულიანის და კორმონის კერძო სტუდიებში (atelier) ოსტატდება. 1906-1918 წლებში იგი ცხოვრობს და მოღვაწეობს პეტერბურგში, 1920 წლიდან – ემიგრაციაშია. 1920-29 წლებში მუშაობს ს.დდაგილევთან, 1929-1948 წლებში მის მიმდევრებთან, 1958 წელს 500 ნამუშევარს საჩუქრად უგზავნის საქართველოს. ალ.შერვაშიძე 101 წლის ასაკში გარდაიცვალა მონტე კარლოში, დაკრძალეს ნიცაში, რუსულ სასაფლაოზე. 1985 წელს ის გადმოასვენეს სამშობლოში, საქართველოში, სოსუმში.

ალექსანდრე შერვაშიძის სცენოგრაფია ყურადსაღები მოვლენაა XX საუკუნის პირველი ნახევრის თეატრალური ხელოვნების ისტორიაში. მხატვრის სახელი პარიზის, ლონდონის, პეტერბურგისა და სხვა მაღალი თეატრალური კულტურის ქალაქებს უკავშირდება. ალ.შერვაშიძე გვერდში ედგა ს.დდაგილევს², „რუსული სეზონების“ უნიკალური წარმოდგენების განხორციელებაში. ევროპელი მაყურებლისათვის რუსული ხელოვნების თავისებურებების გაცნობის მიზნით შემდგარი „რუსული სეზონები“ არაერთგვაროვან კულტურულ მოვლენად აღიქმება და ომამდელ და ომისშემდგომ პერიოდად იყოფა. „ოქროს საუკუნის“ სახელით ცნობილ, პირველ, ომამდელ პერიოდში, რომელიც 1909-1914 წლებს მოიცავს, მშვენიერი გამოვლინება ჰპოვა „მირ ისკუსტვას“ გაერთიანების მხატვართა წარსული ეპოქების გაიდვალებაზე დაფუძნებულმა რომანტიკულმა პრინციპებმა და მათი ესთეტიკის შესატყვისმა დეკორატიულ-ხატოვანმა ფორმებმა. თამამი ძიებებით გამორჩეული მეორე პერიოდი (1914-1927 წწ.) „რუსული ბალეტების“ (Ballets Russes) ევროპეზირების წლებია. თანამშრომლობისათვის მოწვეული არიან თანამედროვე ხელოვნების ცნობილი წარმომადგენლები,

1 Шервашидзе - княжеский грузинский род, записанный в V часть родословной книги Тифлисской губернии. В царствование царицы Тамары в конце XII в. Дагато Шервашидзе назначен был потомственным Эриваном (губернатором Абхазии). Потомки его в XV веке при распаде Грузии на три царство и пять княжеств сделались независимыми князьями Абхазии. Ф.Брокгауз и И.Ефрон. Энциклопедический словарь.

2 ს.დდაგილევო 1872-1929 წწ. თეატრალური მოღვაწე, იმპრესარიო.



კომპოზიტორები: დარიუს მიდო, ფრანსის პულენკი, ერიკ სატი, ჟორჟ ბიორი, იგორ სტრავინსკი... მხატვრები: პაბლო პიკასო, ანრი მატისი, ჯაკომო ბალა, ჯორჯო დე კირიკო... რეფორმების აუცილებლობის წინაშე მდგომ „რუსული ბალეტების“ თეატრალურ-დეკორაციულ მხატვრობაში გამოძახილს პოულბოს თანამედროვე ევროპული ხელოვნების ყველა მხატვრული მიმდინარეობა. ჟან ვოდუაჟეს უთქვამს, რომ არა „რუსული ბალეტები“, არც პიკასო, არც დერენი, არც რუო და არც სხვები თეატრს ვერ დაუკავშირდებოდნენ³.

იწყება ქორეოგრაფიის ახალ მიმართულებათა ფორმირება. ირღვევა კლასიკური ბალეტის კანონიზებული სახე. მოგვიანებით ს.დიაგილევის ნამოწაფარი ჯ.ბალანჩინი, სტილიზებული და ექსპრესიონისტული ჟღერადობით ბალეტს აკადემიზმის საზღვრებს გარეთ გაიყვანს.

ალექსანდრე შერვაშიძე, რომელიც „რუსული ბალეტების“ მთავარი დეკორატორი იყო (1922-1927 წწ.) სცენოგრაფიულად ბრწყინვალედ ამტკიცებდა არა მხოლოდ საკუთარ (ჯ.ბერნერსი⁴, ბალეტი „ნეპტუნის ტრიუმფი“, 1926 ლონდონი, კოვენტ გარდენი (სცენოგრაფია XIX საუკუნის ინგლისურ გრავიურებს ეფუძნება), არამედ სხვათა, მათ შორის XX საუკუნის ყველაზე ცნობილი მხატვრების: პ.პიკასოს, ს.დალის, ჟ.რუოს, ჟ.ბრაკის, ა.დერენის ნაწარმოებებს, საბოლოო დასრულებულ სახეს სძენდა სცენაზე. ალ.შერვაშიძის მაღალ პროფესიონალიზმზე იყო დამოკიდებული მათი დაზგური მხატვრობის შესატყვისი სრულყოფილებით წარმოჩენა (ზოგიერთი მათგანი პირველად ცდიდა თავის შესაძლებლობებს სცენაზე).

ცნობილია თანამედროვეთა მონათხრობი, ჟ.რუოს ნახატებით შექმნილ ალ.შერვაშიძის დეკორაციების (კომპოზიტორი ს.პროკოფევი, ბალეტი „ძე ცლომილი“, 1929 წ.), „კეთილშობილურ სისადავეზე, უკიდურეს სიმარტივესა და, ამავე დროს, მდიდრული ფერადონებით მიღწეულ სიუხვის“ შეგრძნებაზე, იმ შთაბეჭდილებაზე, რომელსაც მუქ ფონზე გამოკვეთილი საპორტო ქალაქის კონტურები, ზღვა და აფრიალებული ნავები ტოვებდნენ⁵.

ს.დიაგილევი ასე იგონებდა ჟ.რუოს „ძე ცლომილის“ დეკორაციებზე შერვაშიძის მუშაობის პროცესს... შერვაშიძე ფერთა ხავერდოვნებას აღწევდა მის მიერვე შემუშავებული რთული ტექნიკით, ის არ ხატავდა პასტელით, ის „ბერტყავდა“ მას⁶.

1924 წელს ალ.შერვაშიძემ დარიუს მიდოს „ლურჯი ექსპრესისათვის“ (Le Train Bleu) ხეზე გუაშით შესრულებული პიკასოს 20-იანი წლების დასაწიის ნეოკლასიციზტურ ძიებებთან დაკავშირებულ მცირე ზომის ნახატის „ზღვის პირას მორბენალი ქალები“ („Deux Femmes Courant Sur la Plage“) მიხედვით („პარიზი, პიკასოს მუზეუმი“) 134 მ² თეატრალური ფარდა მოხატა. ფარდის შერვაშიძისეულ სცენურ ვერსიას პიკასომ ხელი მოაწერა (სურ.1). დღესდღეობით ლონდონის ვიქტორიასა და ალბერტის თეატრალურ

3 Н. Пожарская, Русские сезоны в Париже, М, 1988, გვ. 149.

4 ლორდი ბერნერსი (Berners) (1883-1950 წწ.), ინგლისელი კომპოზიტორი, მწერალი, ფერმწერი, სპეციალური მუსიკალური განათლება არ მიუღია, 1911- 1919 წწ. იმყოფებოდა დიპლომატიურ სამუშაოზე რომში, სადაც დაუახლოვდა ი.სტრავინსკის, ძირითადი ჟანრი საბალეტო მუსიკა – „ნეპტუნის ტრიუმფი“ ძველი ინგლისური პანტომიმის სტილიზაციას წარმოადგენდა.

5 Н.Пожарская. Русские ... გვ. 237.

6 იქვე, გვ. 238.

მუზეუმში დაცული ეს ფარდა (The Victoria and Albert Theater Museum, London) პიკასოს ხელმოწერილ ყველაზე დიდ ნამუშევრად ითვლება. ბალეტ „ბაკქანალიაზე“⁷, შერვაშიძის მუშაობით აღტაცებულმა საღვადორ დალიმ მას ევროპული არისტოკრატის ჭკუმატი წარმომადგენელი უწოდა, ხოლო სერჟ ლიფარმა⁸ ევროპულ თეატრალურ მხატვრობაში მომხდარი რევოლუციური გარდაქმნების ერთ-ერთი მონაწილე.

ალ. შერვაშიძის გამოსვლა შემოქმედებით ასპარეზზე, XX საუკუნის პირველ ათწლეულში თან ხვდა თეატრის და, კერძოდ, თეატრალურ-დეკორაციული მხატვრობის ინტენსიური აღმავლობის პერიოდს. იმდროინდელი მხატვრობის ყველა საუკეთესო წარმომადგენელი თანამშრომლობს თეატრთან. თეატრი გავლენას ახდენს ხელოვნების სხვა დარგებზე. ყველაზე გაბედულ სვლებს ამ პერიოდის თეატრში მხატვარი ახორციელებს. ის არის სპექტაკლის მხატვრული სახის განმსაზღვრელი. განსაკუთრებით ახლო დგას თეატრი ხელოვანთა გაერთიანება „**მირ ისკუსტვას**“ მხატვართა შემოქმედებასთან. მკვეთრად გამოკვეთილი ინდივიდუალობების მქონე ამ ხელოვანთა მთავარ ფუძემდებლურ ამოცანას მუდმივ, ზოგადსაკაცობრიო ღირებულებებისადმი ერთგულება წარმოადგენდა. მათ არ მიიღეს და არ აღიარეს „პერედევიჟნიკების“ „ბანალური ნატურალიზმი“, ირონიულად „ანეგდოტებს“ უწოდებდნენ მათ ქმნილებებს და მაღალი ხელოვნებისადმი ერთგულებას ამაღლებულ სულიერებას, ესთეტიზმს უპირისპირებდნენ. მათ არც სწამდათ „უსიცოცხლო სქემებით, გამოფიტული ფორმულებით“ შეხედული აკადემიზმისაც. „**მირ ისკუსტვას**“ მხატვართა გაერთიანების თანავარსკვლავედში (ა.გოლოვინი, ა.ბენუა, ლ.ბაკსტი ნ.რერიხი, მ.ვრუბელი და სხვ.). როდესაც რევოლუციის შემდგომ პარიზში თავი მოიყარა მხატვრებმა, რომლებიც „**მირ ისკუსტვას**“, საუკეთესო წარმომადგენლებს მიეკუთვნებოდნენ, გაერთიანების საპატიო თავმჯდომარედ ალ. შერვაშიძე აირჩიეს.

ალ. შერვაშიძის დეკორაციებით არაერთი სპექტაკლი დაიდგა, როგორც რევოლუციამდელი რუსეთის (რუსეთში მოღვაწე იტალიელი კომპოზიტორის, მარინის საიმპერატორო თეატრის ორკესტრის ხელმძღვანელის რიკარდო დრიგოს ბალეტი „თილისმა“, 1900; რ.ვაგნერის „ტრისტანი და „იზოლდა“, 1909; ნ.კახანლის „მირანდა“, 1910; პ.შენკის „ვარდის სასწაული“, 1914 (მარინის თეატრი); ე.ჰარდტის „მასხარა ტანტრისი“, 1909 (ალექსანდრეს თეატრი); ასევე მსოფლიოს სხვადასხვა დრამატული თუ საოპერო თეატრების სცენებზე; ნ. გოგოლის „რევიზორი“, 1922, ბრძუსელი. თეატრი მარე; ი.ტურგენევის „ერთი თვე სოფლად“, 1922, ბრძუსელი, თეატრი მარე; „მხიარული სიკვდილი“, 1922, პარიზი, თეატრი კოლომბე; პ.ჩაიკოვსკის „გედის ტბა“, პეტიპას ქორეოგრაფია; „შოპენიანა“ (სილფიდები), ქორეოგრაფია მ.ფოკინის, მელბურნი, ტურნე ავსტრალიაში, 1936-1938. აჩერეპნინის, ა.ონეგერის, ტარშანის, ბალეტი „შოთა რუსთაველი“, 1946,

7 ბალეტი „ბაკქანალია“, რ.ვაგნერის „შემლილი ტრისტანის“ მიხედვით მოგვითხრობს ლეუდვიგ II, ბავარიელის ცხოვრების ისტორიას, დეკორაციები ს.დალის, კოსტუმები – კოკო შანელის, ქორეოგრაფია ლ.მდასინის“, დეკორაციების დამუშავება ალ. შერვაშიძის.

8 ს.ლიფარ (1905-1987) – მოცეკვავე, ქორეოგრაფი, ავტორი წიგნისა ს.დაგილევისზე.

პარიზი, გრანდ-ოპერა) და მრავალი სხვა. შერვაშიძის პროფესიონალიზმით, ფართო ერუდიცია, მხატვრული კულტურის ფუნდამენტური ცოდნა ბევრწილად განაპირობებდა თეატრალური სანახაობის მხატვრულ ეფექტს.

როდესაც რეჟისორმა ნ.ვერეინოვმა, ბარონ ოსტენ-დრიზენმა და მსახიობმა მიკლაშევსკიმ („მიკი“ – დაწერა გამოკვლევა იტალიურ კომედია დელ არტეზე), თანამედროვე თეატრის საპირისპიროდ, ძველებური დრამის თეატრი დააარსეს, პირველი სეზონისათვის აირჩიეს წარმოდგენები წინა ეპოქების რელიგიური სუჟეტებით (მირაკლი, მისტერია, მორალიტე). მეორე სეზონის სპექტაკლებს (1911-1912 წწ.) XVI-XVII საუკუნეები ესპანელი დრამატურგების ლოპე დე ვეგას, ტირსო დე მოლინას ნაწარმოებები დაედო საფუძვლად.

ალ.შერვაშიძემ, ელანსერემ და ნ.რერიხმა ფოფეს კედლები ეფექტურად მორთეს ესპანეთის უზარმაზარი სტილიზებული გერბებით და ფოფეშივე შექმნეს ატმოსფერო სპექტაკლებისათვის. 1911-1912 წლების სეზონისთვის „შერვაშიძემ – ტირსო დე მოლინას კომედიის მიხედვით შექმნილი ფრიდრიხ ფლოტოვის ოპერა „ღვთისმოსავი მართა“ გააფორმა, რომელიც XVII საუკუნის ესპანეთის მოხეტიალე დასის სპექტაკლის აღდგენის მცდელობას წარმოადგენდა.

1909 წელს პეტერბურგში, მარინის საიმპერატორო თეატრის სცენაზე ვაგნერის „ტრისტანისა და იზოლდას“ პრემიერა შედგა, რომელიც თავისი დროის თეატრალურ მოვლენად იქცა. „ტრისტანისა და იზოლდას“ სცენოგრაფია ამ პერიოდის თეატრალურ-დეკორაციულ ხელოვნების სფეროში შექმნილ ერთ-ერთი ღირსშესანიშნავ ნაწარმოებად იქნა აღიარებული. დადგმასთან დაკავშირებით გერმანიიდან მოიწვიეს ვაგნერის მუსიკის იმდროინდელ შემსრულებელთა შორის ყველაზე ცნობილი ღირიჟორი ფელიქს მოტლი. დადგმა ძიების დაუმცხრალი სურვილით შთაგონებულმა თეატრის ცნობილმა რეფორმატორმა მეფერხოლდმა განახორციელა. მარინის თეატრის სცენა მეფერხოლდის სადადგმო პრინციპების განხორციელებას არ უწყობდა ხელს, რადგან ვაგნერის ოპერის სრულყოფილად წარმოჩენის აუცილებელ პირობად პლასტიკური რიტმით გამსჭვალული მიზანსცენების აქცენტირება ესახებოდა. ამის განხორციელება რთულ ტექნიკურ პრობლემებს უკავშირდებოდა, მარინის თეატრის „აღორძინების ხანის“, სიბრტყეზე გაშლილ სცენური იატაკის გამო. ამისათვის მეფერხოლდმა „დატეხა“ სცენური იატაკი და განსხვავებული სიმაღლის, მონაკვეთებად დაყო ის.

მეფერხოლდი ეთანხმება ვაგნერის მოსაზრებას, რომ მომღერალი ქანდაკებასავით უნდა წამოიშობოს მისთვის კვარცხლბეკად ქცეულ სცენაზე. ამ შემთხვევაში ტექნიკურ დაბრკოლებას მარინის თეატრის ფარდა ქმნიდა, რომელიც ავანსცენაზე თამაშის საშუალებას არ აძლევდა მას. ამიტომ მეფერხოლდი პირველ პლანზე აგებს სცენა-რელიეფს განათებული პრატიკაბლებით, მომღერლისათვის ვაგნერის მუსიკის შესაფერისი ამადლებული და ექსპრესული ხატის შესაქმნელად.

მეფერხოლდი დიდ უგემოვნობად მიიჩნევს მუსიკის გასცენიურებას: „ფოთლების შრიალში გადახლართული ხარის რქის საყვირის ხმების გადმოსაცემად არ არის აუცილებელი ფოთლოვანი ბაღის დეკორაციების



შექმნა სცენაზე და ამის გამოხატვას ორკესტრიც გაართმევს თავს წერდა ის⁹.

ალ.შერვაშიძის გემოვნებამ, საოცარი ფანტაზიის უნარმა და გამომგონებლობამ, დეკორაციების ხაზგასმულმა თეატრალურობამ, სცენოგრაფიის ე.წ. რომანტიკულმა სტილმა (მედერსოლდის გამოთქმას რ.ვაგნერის „ტრისტანისა და იზოლდას“ ალ.შერვაშიძისეულ სცენოგრაფიაზე, რომელსაც საფუძვლად დაედო შუა საუკუნეების მინიატურები გერმანელი პოეტის გოტფრიდ სტრასბურგელის XIII საუკუნის პოემისთვის) ძველი კლიშეები უარყო, ტრადიციული მიდგომა დაარღვია შერვაშიძის დეკორაციების, „ველური სისადავე“, კლდოვანი პეიზაჟი, შემოდგომის ფოთლებშემოძარცვული კლაკნილი ხეები, მაქსიმალურად გამარტივებული გამომსახველობით და განზოგადებულობით გადმოგვცემდა ვაგნერის მუსიკას მისადაგებულ სცენურ გარემოს.

ალ.შერვაშიძის დეკორაციები აქტიურად მონაწილეობდნენ სეუჟეტის განვითარებაში, შესანიშნავად გადმოსცემდნენ ეპოქის სულს, ქმნიდნენ სპექტაკლის სტილისტურად ერთიან ვერსიას – „ციხე-კოშკების, გალაგნიანი ქალაქების ჯავშანში ჩამსხდარი რაინდების“ გარემო მაქსიმალურად განზოგადებული პირობითი ფორმით იყო წარმოდგენილი, თუმცა არ იყო ეპოქალური ჩარჩოებისაგან თავისუფალი. მხატვარი შუა საუკუნეების (კონკრეტულად XIII საუკუნე) ხუროთმოძღვრულ ფორმებს ფრაგმენტულად ასახავს, რაც მაშტაბურობის მონუმენტურობის და გრანდიოზულობის განცდას ბადებს. ციხე-კოშკი ხან ბრუსტკვერით (სახვერი კოშკი) არის აღნიშნული, ხან სცენის ცენტრში აღმართული მისტიკური დატვირთვის მქონე ჩირაღდნით განათებული ქვის მასიური კედლით არის მონიშნული, ხანაც ფუნქციური დანიშნულების მქონე მოძრავი ხიდებით არის წარმოსახული (ამ ხიდებს უკავშირდება გააფრთხილებული ბრძოლა კურველსა და მეფის ამაღლას შორის).

„ტრისტანი და იზოლდა“ სურათების მიხედვით იყო გაფორმებული და ყველა სურათს გამორჩეულ იერს ფერთა თამაში შეხამებები ანიჭებდა. „ტრისტანსა და იზოლდაზე“ ერთობლივი მუშაობის დაწყებამდე შერვაშიძემ მედერსოლდს გაუგზავნა წერილი, რომელშიც მიანიშნა ის ფერები, რომლებიც უნდა გამოეყენებინა მომავალი მუშაობისას „...პირველი სურათი – წითელი, თეთრი, ფონად განსხვავებული ინტენსიობის ღურჯი (ღურჯი ფერის სუფთა ტონის გადმოცემა შეუძლებელია დამის განათებაზე), მეორე სურათი – მწვანე და ღურჯი, ნაცრისფერი. ვფიქრობ ზღაპრის მსგავსი იყოს, – კომპოზიციის მხრივაც... მესამე – რუხი, მოლურჯო ცივი შუქი და მზიანი დილა“¹⁰.

კოსტუმების ესკიზები გამოირჩევიან სილუეტის შემომწერი ტალღოვანი ხაზის პლასტიკურობით, სამოსის დეტალების ზედმიწევნით ზუსტი დამუშავებით თითქმის ყველა ესკიზს დატანილი აქვს მხატვრის ხელით მიწერილი შენიშვნები

მოძრაობის, უესტის, ზოგჯერ მიმიკის მინიშნებითაც კი. მხატვარი

9 Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы ч.1, М., 1968, გვ.-155.

10 Александр Шервашидзе (Чачба), каталог выставки, М., 1986, გვ. 22.

თითქოს კარნახობს შემსრულებელს მომავალი როლის გააზრებას. სცენური ცხოვრების დაწყებამდე სერგეი აუსლენდერი „ტრისტანისა და იზოლდას“ კოსტუმების მხატვრულ გადაწყვეტაზე წერდა: „Когда Тристан обвил Изольду темно-лиловым плащом, а та прислонилась в розовом платье к малиновой одежде возлюбленного было трудно желать лучшего) (Аполлон, 1909, № 3 декабрь).

მნიშვნელოვანი სცენოგრაფიული ჩანაფიქრი ედო საფუძვლად ტრისტანისა და მისი ციხე-კოშკის ბინადართა თეთრი ფერის სამოსის რომანტიკულ კონტრასტს მეფისა და მისი მხლებლების ნაირფერადოვან ჩაცმულობასთან. სანქტ-პეტერბურგის თეატრალურ მუზეუმში დაცულია XIII საუკუნის მინიატურებზე დაყრდნობით შექმნილი მხატვრული დამუშავების სრულყოფილებით გამორჩეული ტრისტანის კოსტუმის ესკიზი. ესკიზზე წარმოდგენილია ტახტზე წამოწოლილი ახალგაზრდა მამაკაცი მოკლედ შეჭრილი თმით (ვარცხნილობა უჩვეულოა თანადროულ სპექტაკლებში დამკვიდრებულ გრუზა თმიანი ტრისტანის სცენური სახისათვის), ოდნავ შედინდლული წვერით (მხატვრის ეს მოთხონა მიწერილია ესკიზზე). ტრისტანის სამოსში თეთრი ტონები ჭარბობს, გარე კაბის გულისპირს და მაჯებს ოქროსფერი ორნამენტი მოუყვება, მარჯვენა ხელს სამაჯური ამკობს. ყველა დეტალი მოხმობილია ლირიკულ-რომანტიკული განწყობის შესაქმნელად, რაც საოცრად მეტყველსა და ცოცხალ ფერებს მატებს შუა საუკუნეების რაინდის სტანდარტულ, ტრადიციულ, დაკანონებულ მეომრულ მხატვრულ სახეს.

მეფერხოლდ-შერვაშიძისეული ტანდემი გაგრძელდა ალექსანდრეს თეატრში ავსტრიელი მოდერნისტის ერნსტ ჰარდტის „ტრისტანისა და იზოლდას“ შუა საუკუნეების ლეგენდიდან ამოზრდილ სპექტაკლში „მასხარა ტანტრისი“ (ტანტრისი – ტრისტანის ანაგრამა) ნეორომანტიულ სტილში გადაწყვეტილი სპექტაკლი მოდერნის სტილის ეროტულობით იყო შეფერილი. რაინდი ტრისტანი ხან კეთროვანად, ხან მასხარად წარმოუდგებოდა მაყურებელს. მეფერხოლდმა სპექტაკლს სტრუქტურულ საფუძვლად ბარელიეფის პრინციპი დაუდო (ბარელიეფის პრინციპი არ წარმოადგენდა მეფერხოლდის მიგნებას. მას ადრეც ეპიზოდურად მიმართავდნენ სხვა რეჟისორებიც, მაგ., გორდონ კრეგი), მაგრამ, მეფერხოლდის ბარელიეფის პრინციპს გამოარჩევდა მისი დაკავშირება მხატვრობასთან). მიზანსცენებში გარეგნული ანალოგიები ჩანდა, შუა საუკუნეებისა და ადრინდელი აღორძინების ხანის მხატვრობასთან (ფრა ბეატო ანჟელიკო, ანდრეა მანტენა).

ბარელიეფის პრინციპის ეფექტის შესაქმნელად მეფერხოლდი „კეტავს“ უკანა პლანს (ზოგჯერ მასზე ჩამოფენილი გამჭვირვალე ქსოვილით) და მკვეთრად ამცირებს სცენური სარკის ფართობს (მოქმედებისათვის იტოვებს პროსცენიუმის ვიწრო ზოლს, წინ წამოწეულ ფიგურებს პლანშეტის მცირე ფართობზე უხდება განთავსება, რაც სამგანზომილებიანი სივრცის გადასალახავად, სიბრტყეზე ორგანზომილებიანი სივრცის ილდუზიის შესაქმნელად არის მოხმობილი).

ავტორის რემარკის მიხედვით, მსახიობების დგომას, ღირსებით აღსავსე მოძრაობებს ასოციაცია უნდა გამოეწვია ნაუმბურგის გოთური

ტადრის ქიმების მამკობ ქანდაკებებთან. როგორც ჩანს, სპექტაკლის სახეც ამ სულისკვეთებით იყო გამსჭვალული „...არქიტექტურის მკაცრი სილამაზე, მაღალი შანდლების ბუნდოვანი შუქი და ცის ულამაზესი ნაფლეთი კარიბჭის უკან“, ასე იგონებდა სპექტაკლის ერთ-ერთი თვითმხილველი შერვაშიძის დეკორაციებს აღ. შერვაშიძე მოწოდებით ფერმწერია, თუმცა ზეთის ფერწერა მისთვის ტიპური არ არის, აკვარელი, პასტელი, გუაში – აი მისი ფერწერული ჩანაფიქრის განხორციელების ძირითადი მასალა.

ხელოვანთა გაერთიანება „მირ ისკუსტვას“ გამოფენებზე, შერვაშიძის დეკორაციებისა და თეატრალური კოსტუმების ესკიზები დამოუკიდებელი მხატვრული ნამუშევრების სახით იყვნენ ექსპონირებულნი (ბოლო გამოფენა გაიმართა პარიზში, 1927 წ.).

აღ. შერვაშიძის მთელ შემოქმედებას გასდევს პორტრეტული ჟანრი. განწყობილების უშუალოებით, მარტივი კომპოზიციით შესრულებული მისი პორტრეტები (სურ.2) მხატვრული მიდგომის მრავალფეროვნებით გამოირჩევიან. ტეხილი, კუთხოვანი ნახატი კუბისტურ ელემენტებთან პოულობს გამოძახილს ნ.ვერეინოვის პორტრეტში (1925 წ.). სრულიად სხვაგვარ გადაწყვეტას ვხედავთ პოეტ მაქს ვოლოშინის¹¹ პორტრეტში ანტიკური ზეგის თავეს რომ მოგვაგონებს. ნახატი დეკორატიულ-სტილიზებულ ორნამენტამდგა დაყვანილი (1918 წ.), ღრმა ფსიქოლოგიურ წვდომასთან შერწყმული მხატვრული ენის ლაკონიზმი გამოარჩევს აღ. შერვაშიძის სხვადასხვა დროს შექმნილ რომანტიზირებულ ავტოპორტრეტებს.

ფართოა აღ. შერვაშიძის შემოქმედებითი ინტერსებების სფერო: ტანსაცმლის დიზაინი (პეტერბურგის „მოდის სადამოებზე ცნობილი მსახიობი ქალები კარსავინა, ფოკინა და სხვები მისი ესკიზებით შექმნილი სამოსით გამოდიოდნენ). წიგნის გრაფიკა (გაფორმებული აქვს მ.ვოლოშინის „დემონები, ყრუ მუნჯები“ წიგნის გარეკანზე მ.ვოლოშინის პორტრეტით, ხარკოვი, კარმენა, 1919); თანამედროვე რუს პროზაიკოსთა ავტობიოგრაფიები (სილუეტი და ფრონტისპისი), მ. 1926; ნატალია ბუტკოვსკაიას¹² გამომცემლობაში დაბეჭდილი ვასილი კამენსკის წიგნი ვერეინოვზე (გარეკანი, ვერეინოვის პორტრეტი); ყურადღებას იმსახურებს მისი წერილები სეზანზე, სიორაზე, ვან-გოგზე... წერილი რომელიც „ფრანგული მხატვრობის 100 წელისთავეს უძღვნა („აპოლონი“, 1912, N 5). განსაკუთრებული გამოსმაურება ჰპოვა აღ. შერვაშიძის პასუხმა ა.ბენუას ცნობილ წერილზე – „მხატვრული ერესი“, რომლის დედააზრად შეიძლება მივიჩნიოთ შეკითხვა „ინდივიდუალობა თუ ტრადიცია“. შერვაშიძემ ახალგაზრდა თაობის სახელით აზრი გამოთქვა წერილში (Золотое Руно,

11 აღ. შერვაშიძე მეგობრობდა მ.ვოლოშინთან, რევოლუციის შემდეგ ემიგრაციაში წასვლამდე ცხოვრობდა ვოლოშინის სახლში, კოკტებელში (ყირიმი) აღ. ტოლსტოისთან ერთად აღ. შერვაშიძე მ.ვოლოშინისა და ნ.გუმბოლოვს შორის ჩატარებული რუსული ლიტერატურის ბოლო „დეკადენტურ დუელში“, ვოლოშინის სეკუნდანიტი იყო (გუმბოლოვმა სეკუნდანტებად პოეტი მ.კუზმინი და მოჭადრაკე ე.ხანკობოროვსკი აირჩია).

12 ნატალია ბუტკოვსკაია (1878-1948) წწ. მსახიობი, რეჟისორი, გამომცემელი. აღ. შერვაშიძის მეორე ცოლი (შერვაშიძესთან მისი ქორწინება სამოქალაქო იყო). აღ. შერვაშიძე პირველი ქორწინებიდან ნ.პადალკასთან 1876-1955 ქალ-ვაჟი შეეძინა. ვაჟი მცირეწლოვანი გარდაიცვალა.



1906, № 6), რომლის სათაურშივე გაცა პასუხი აბენუას შეკითხვას.
წერილის სათაური იყო „ინდივიდუალობა და ტრადიცია“.

Nana Mirtskhulava **Le Prince A.Shervashidze**

A Shervashidze devote of himself almost exclusively to the set designe and portraiture.His fruitfull career began in the theatres of St Peterburg(„Tristan and Isold by R Wagner(1909) , „Mirande” by Kazanli (1910), „Le Speqtre de la Rose” byP. Schenk(1914) „The Talisman ‘ by R.Drigo(The Marin Theater). „The jester Tantris” by Hardt (1910),(The Alexandr Theater), „The pious Marta “ by Tirso de Molina(1911) The old theater) etc.

S. Diaghilev invited Shervashidze to collaborate in staging Russian ballets(Ballet russe)(„The Triumph of Neptun”,Ballet. Decors and custumes by Shervashidze to the music of Gerald Berners, The Covent Garden theater, London,1926).

From 1922 Shervashidze lived in France.Remaining in the shade himself,based on drawings by famous authors, who had not worked for the theatre before ,Shervashidze executed exellent scenery in which he fully preserved the authors style(„The Prodigal son”,Ballet,based on a drawing by Roualt,1929 “Bacchanale” based on a drawing by Dali,1939, The Blu Express (Le train blew) Curtainbased on drawings by Picasso in the neoclasticist manner, characteristic of his work at that period was executed by Shervashidze with such verve, that Picasso signed it. The monumental stage curtain(Gouache on canvas) is the largest of all canvasses signed by Picasso(The Victoria and Albert Theater Museum, London) .After a long voyage starting in France and passing through Europe and United States- it was to his native Georgia, that Shervashidze wished to return at twilight of his life.



სურ.1. პ.პიკასო-შერვაშიძე, ფარდა დარიუს მიოს „ლურჯი ექსპრესისათვის“ ლონდონი, ვიქტორიასა და ალბერტის მუზეუმში.



სურ.2. მერი შერვაშიძის პორტრეტი. 1911.



თეა ტაბატაძე
გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი
თბილისის ა. ქუთათელაძის სახ. სახელმწიფო
სამხატვრო აკადემია

არტისტული კაფე „ქიმერიონი“ და მისი მოხატულობა. ტფილისი, 1919 წელი

ქართველ მწერალთა კაფე-კლუბი „ქიმერიონი“ 1919 წელს დაარსდა „ცისფერყანწელების“ ინიციატივით და იმავე წელს მოიხატა სერგეი სუდეკინის, ლადო გუდიაშვილისა და დავით კაკაბაძის მიერ. მას მაშინდელი საარტისტო საზოგადოების, დღეს - რუსთაველის სახელობის თეატრის შენობის სარდაფი ეთმობა. თავისთავად ცხადია, რომ ნაგებობის სარდაფი არ იყო დაპროექტებული, როგორც „ქართველ მწერალთა კაფე-კლუბის“ ადგილ-სამყოფელი. მაგრამ, ის, თავისი არქიტექტურით, ბურჟუებით, თაღებითა და ჯვრული კამარებით ვერ „დასჯერდებოდა“ მხოლოდ მარტივ, უტილიტარულ-ყოფით დანიშნულებას (ვთქვათ, საწყობს). სივრცის ერთგვარი პრეზენტაციულ-სადღესასწაულო ხასიათი სხვადასხვა, უფრო „მნიშვნელოვან“ შინაასსაც დაიტევდა. თავიდან აქ იყო კიდევაც რესტორანი („ანონა“), დღეს სახელმწიფო თეატრის ფოფა, 1919 წელს კი ის თბილისის არტისტული კაფეს ფუნქციაც შეითავსა.

„ქიმერიონი“ 1919-1921 წლების თბილისის სახელოვნებო სივრცის მნიშვნელოვანი ნაწილი იყო – იმდროინდელი შემოქმედების კონცეპტირების ადგილი, სადაც ხელოვნება არა მარტო წარდგენა-ჩვენების, არამედ აქტიური განსჯის, თეორიული გააზრების საგანი ხდებოდა. ეს იყო მართლაც განსაკუთრებული სივრცე - განსაზღვრული საზოგადოებისთვის (სახელოვნებო) და განსაზღვრული ფუნქციით (მათი შემოქმედების დემონსტრირების ადგილის მნიშვნელობით) დაარსებული სოციალური სტრუქტურა (კაფე-რესტორანი), ერთგვარი კულტურული კონტექსტი, გნებავთ, შემოქმედებითი საზოგადოების ცხოვრების ის განსაკუთრებული წესი, რომელსაც ჯონ ბოულტი ზოგადად „კაფეს კულტურას“ უწოდებს.

ქიმერიონი 1917-21 წლების თბილისში ფუნქციონირებად სხვა არტისტულ კაფეებთან ერთად კლასიკური მოდერნიზმის იმ მნიშვნელოვანი მოვლენის – არტისტული კაბარე-კლუბის-კაფეს – ნაწილად მოიაზრება, რომელმაც XIX საუკუნის ბოლოდან XX საუკუნის 20-30-იან წლებამდე ევროპის თითქმის ყველა დიდი ქალაქი მოიცვა, მოსკოვისა და პეტერბურგის ჩათვლით.

ამ დაწესებულებათა შექმნა კონკრეტული კულტურულ-ესთეტიკური - მოდერნული კონტექსტისა და საზოგადოების გარკვეული პოლიტიკური, სოციალური და ფსიქოლოგიური განწყობის ერთობლიობით იყო განპირობებული, რაც საზოგადოების გაერთიანების, ერთად ყოფნის სურვილსა და საფუძველს ქმნიდა. მათ ქრონოლოგიას, ფუნქციონირების ხასიათსა და სოციალურ-ესთეტიკურ დანიშნულებას განსაზღვრავდა. ამ დაწესებულებათა დაარსება, როგორც წესი, ეპოქის სოციალურად და

პოლიტიკურად კრიზისულ პერიოდში, ცვლილებებისა და გარდატეხების დროს ხდებოდა. ამიტომ არტისტულ კაბარებს ყველა ქვეყანასა და ქალაქში, სხვადასხვა დროს თავისი სახე, განუმეორებელი გარემო, საკუთარი „თემა“ ჰქონდა.

ეს პირობები საქართველოში 1910-იანი წლებისთვის იქმნება და ამ დროიდან ვრცელდება ჩვენში ე.წ. „კაბარეტიული ეპიდემია“. ამ დროისათვის თბილისში რამდენიმე არტისტული კაფე-კლუბი იხსნება. „ქიმერიონის“ გარდა ორი მათგანის – „ფანტასტიკური დუქნისა“ (1917 წ.) და „არგონავტთა ნავის“ (1918 წ.) კედლები რამდენიმე, სხვადასხვა ეროვნების მხატვართაგან იხატება.

„ქიმერიონი“ კედლის მხატვრობით შემკული განსაზღვრული ფუნქციის მქონე სივრცე, ანუ ერთგვარი სინთეზური სტრუქტურაა. შესაბამისად, მოხატულობის შეფასება და მნიშვნელობის განსაზღვრა, ამ ნიშნით, ამ პირობის გათვალისწინებითაა მართებული.

მაგრამ ის XX საუკუნის დასაწყისის მოვლენაა და „სინთეზის“ ცნება მასთან მიმართებით (ისევე, როგორც ზოგადად ამ ფენომენის - არტისტული კაბარეს - მიმართ), ბუნებრივია, ვერ გაიგივდება ხელოვნებათა იმ სინთეზთან, რაც ისტორიული ეპოქების ძველებისთვის იყო დამახასიათებელი, რომელთათვისაც ხელოვნებათა სინთეზი ბუნებრივად არსებული რამ – სამყაროს აღქმის, მსოფლგანცდისა და შესაბამისად მხატვრული აზროვნების უნივერსალურობის გამოვლენის შედეგი იყო. ამ მხრივ „ქიმერიონი“ პეტერბურგისა თუ სტრასბურგის მოხატულ კაფე-კლუბებთან ერთად იმ სინთეზურ სტრუქტურათა რიგში დგება, რომლებიც, რომანტიკოსებიდან მოყოლებული სინთეზის სხვადასხვა თეორიების განხორციელების მცდელობათა სახით მრავლად იჩენს თავს. მკვლევარები (დ. თუმანიშვილი, ე. მურინა) მათ „ახალი სინთეზის“ ცნებით აღნიშნავენ. „ქიმერიონშიც“, ისევე როგორც მონუმენტური ფორმის კრიზისის პირობებში აღმოცენებულ სხვა სინთეზურ ფორმებში, ხელოვნებათა გაერთიანება, მათ ერთიან – სივრცულ-სახეობრივ სტრუქტურად, მით უფრო „სამყაროს მოდელად“ ჩამოყალიბება უცილობელ სირთულეებს ხვდება. ჩვენი შემთხვევისათვის საგულისხმოს იმას, რომ მის მოხატულობაში მოდერნისტული კულტურისათვის ნიშანდობლივი ორი, თავისი არსით ურთიერთსაპირისპირო ტენდენცია – ინდივიდუალიზმი, სუბიექტივიზმი და სინთეზისადმი სწრაფვა – ერთდროულად იჩენს თავს. ეს მოცემულობა იმითაც რთულდება, რომ აქ არა მხოლოდ სამი ხელწერის, სამი სუბიექტური ხედვისა და სამი განსხვავებული დამოკიდებულების, არამედ ერთ სივრცეში ორი სხვადასხვა კულტურის არსებობისა და მათი ურთიერთობა-ურთიერთქმედების საკითხთანაც გვაქვს საქმე.

მაგრამ „ძველსა“ და „ახალ“ სინთეზს, ხელოვნებათა ურთიერთქმედების ხასიათსა და პირობებს ორივე შემთხვევაში ერთი ფაქტორი – ეპოქისა და ამ ეპოქის ადამიანის მსოფლგანცდა – განსაზღვრავს. შესაბამისად, მონუმენტური ძეგლი თუ „ერთობლივ ხელოვნებათა ნაწარმოები“ და მათ შორის „ქიმერიონიც“ თავისი დროისა და ამ დროის ადამიანის მსოფლგანცდის ამსახველიც ხდება. ამდენად, თუკი კაფეს მოხატულობა არა მხოლოდ არქიტექტურის დეკორატიული



გაფორმება ან მხოლოდ გარემოს შინაარსის დაზუსტებაა, არამედ მისი საშუალებით სივრცის დანიშნულების, მისი შინა-არსის განვრცობაც, საერთო იდეის სახეობრივი დაკონკრეტებაც ხდება, ის თავადაც ასახავს იმ მსოფლმხედველობრივ, სოციალურ თუ ეთიკურ მიმართებებს, რომლებიც სინთეზის არამხატვრულ საფუძველს წარმოადგენს, მაგრამ რის გამოც, რის ირგვლივაც ერთიანდება ხელოვნება და არქიტექტურა.

შესაბამისად, „ქიმერიონის“ მოხატულობის კვლევა მისი ისტორიული გარემოს, მის კედლებში შეკრებილი საზოგადოების მსოფლმხედველობის გათვალისწინებით ანუ, იმ ფაქტორებთან მიმართებით იქნა წარმოებულ, რომლებიც „ქიმერიონის“ ხასიათის განმსაზღვრელად მივიჩნით.

ასეთებად შემდეგი ფაქტორები გვესახება:

1. ქვეყნის პოლიტიკური ვითარება, რაც ქართული საზოგადოების დასავლურისაგან და რუსულისგანაც განსხვავებულ - პოზიტიურ, ჯანსაღ ფსიქოლოგიურ განწყობასაც განაპირობებდა;
2. თავად ქალაქი - თბილისი - დასავლურ და აღმოსავლურ კულტურათა ისტორიულად ჩამოყალიბებული სინთეზის უნივერსალურობითა და ბუნებრივობით; მისი კულტურის ამ მხრივ მიმდევობითა და გახსნილობით:

XX საუკუნის დასაწყისის თბილისი - უკვე მოდერნული ქალაქი, სადაც სხადასხვა კულტურული, სოციალური, ისტორიული შრეები ჯერ კიდევ გარკვეულ ერთიანობას, ურთიერთშედწევადობას ინარჩუნებენ;

1917-21 წლების თბილისი, ახლადდამოუკიდებლობამოპოვებული ქვეყნის დედაქალაქი, რუსეთსა და კავკასიაში ავანგარდული ხელოვნების ახალი მნიშვნელოვანი ცენტრი, ადგილი, სადაც ე.წ. ტფილისის ავანგარდი იქმნება; თავად ამ მოვლენის ბუნება თავისი მრავალნაციონალურობითა და მრავალენოვანებით, გენერაციულად და იდეოლოგიურად ტრადიციულად განსხვავებულ მხატვრულ მიმდინარეობათა ერთად არსებობით, მაგრამ, კულტურულად გახსნილი სივრცით; შემწყნარებლურ-ურთიერთდანიტერესებული, ნაკლებ კონფრონტაციული, არა-აგრესიული დამოკიდებულებებით სხვადასხვა ეროვნების ხელოვნებსა და სხვადასხვა დაჯგუფება-მიმდინარეობებს შორის, მათსა და საზოგადოებას, სხვადასხვა სოციალურ ფენათა შორისაც.

ქართული მოდერნისტული ხელოვნების ბუნება: ის არ არის ნიჰილისტური, დემონსტრატიულად დაპირისპირებული, ყველაფრის ნეგატიურად უარყოფელი. აგრესიული რევოლუციური პათოსი მხოლოდ ბოლშევიკური ოკუპაციის შემდეგ, 20-იანი წლების მეორე ნახევარში ჩნდება, ისიც უფრო ლიტერატურასა და პოეზიაში.

ქართველთა სახვითი ესთეტიკა, ცხადია, იზიარებს „გრინბერგისეულ ფორმალიზმად“ წოდებულ ზოგად მოდერნისტულ პრინციპს: მედიუმის - სახვითი მასალის - სიბრტყის, ხაზის, ფერის თავისთავადი თვისებების კვლევისა და გამოვლენას, მაგრამ ამ ძიებისას ამოსავალი ეროვნული მხატვრული ტრადიცია ხდება. თუმცა არც ეს პროცესია რადიკალური და აგრესიული „რევოლუცია“ ესთეტიკაში, რადგან,

XVIII საუკუნის ბოლოდან ქართულ ხელოვნებაში სეკულარული ტენდენციების გაჩენასა და ჩამოყალიბებასთან ერთად განუზომლად ძლიერია შუა საუკუნეების სახვითი ესთეტიკა და მსოფლგანცდაც, რაც არც XIX საუკუნის ბოლოსათვის პროფესიულ მხატვრობაში ქრება ბოლომდე. საგულისხმო უფრო ისაა, რომ საკუთარი კულტურისადმი ეს გამორჩეული დამოკიდებულება, არა მხოლოდ მხატვრულ-ფორმალურ ძიებებს უკავშირდება. ხელოვნება, გერონტი ქიქოძის სიტყვებით, „ეროვნულ ენერჯიად“ განიცდება; მის მიმართ უმთავრესი მოთხოვნა, რომ ხელოვნება უნდა იყოს ეროვნული და საყოველთაო, ფორმის სასურველი ესთეტიკური ხარისხის განსაზღვრაცაა და ქვეყნის წინაშე აღიარებული მოვალეობაც. არსებითია ისიც, რომ ეს ყოველივე საერთოა მთელი მაშინდელი ქმედითი საზოგადოებისთვის – ის მისი გამაერთიანებელი ორიენტირია.

არტიტული კაფე-კლუბების დაარსება თბილისში რუსეთიდან შემოქმედებითი საზოგადოების აქტიური ემიგრაციის პერიოდს ემთხვევა და მათი დაფუძნებაც იმ პერიოდში თბილისში მყოფი სხვადასხვა ეროვნების მოდერნისტების მიერ ხდება. სავარაუდოა, რომ თბილისში არტიტული კაფე-კლუბების ტრადიცია რუსეთიდან შემოდის და მოსკოვისა და პეტერბურგის კლუბებს უკავშირდებოდა მათი მოხატვაც, თუმცა გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ქართველებიც, თუნდაც გრიგოლ რობაქიძე და პაოლო იაშვილი „კაფეს კულტურას“ ევროპაშიც იყვნენ ნაზიარები.

მაგრამ თბილისის არტიტულ კაფეებს ერთგვარი „წინამორბედებიც“ ჰყავდა, საკუთარი „ფესვებიც“ ჰქონდა სხვადასხვა ლიტერატურული სალონებისა და წრეების სახით, რომლებიც იმხანად თბილისში მრავლად არსებობდა, მაგრამ არსებითი მნიშვნელობა ამ მხრივ, ვფიქრობ, ქალაქურ დუქანსა და 1904 და 1906 წლებში ქუთაისსა და თბილისში დაარსებულ ლადიძის კაფეს ჰქონდა.

ტრადიციული ქალაქური დუქანი, რომლის „ფუნქცია, - როგორც ე. კუხნეცოვი აღნიშნავს, - ბევრად უფრო ფართო იყო, ვიდრე მისი პირდაპირი დანიშნულება – იგი თავისებურ კლუბს წარმოადგენდა“. თბილისური დუქანი, ფიროსმანის მოხატული ან მისი ტილოებით შემკული ინტერიერით; დუქანი – ქუთაისსა და თბილისში „ცისფერყანწელების“, საზოგადოდ, ხელოვანთა ხშირი თავშეყრის ადგილი.

კაფე – საზოგადოებრივი ურთიერთობის ევროპული, ტიპური მოდერნული ფორმა; ლადიძის კაფე კი ქუთაისსა და თბილისში უმთავრესად ინტელექტუალური, წიგნიერი საზოგადოების შეკრების ადგილი – განათებისა და განათლების, როგორც პოლ მენინგი აღნიშნავს, „მაღალი კულტურის“ კერა.

„ქიმერიონი“ სწორედ ამ საზოგადოების მიერ და მათთვის სპეციალურად დაწესებული სივრცე – მოდერნისტული ხელოვნების დამკვიდრების მოდერნული ფორმაა. ის „ცისფერყანწელების“ მიერვე კაფედ იწოდება ხოლო „ქიმერიონში“ მოწყობილი საღამოები თავისი ხასიათით დიდად არც განსხვავდებოდა დუქანში „ცისფერყანწელების“ მიერვე გამართული ტრადიციული ქართული სუფრისაგან.

იგი საზოგადოებრივი კომუნიკაციის ამ ორივე ტიპსა და ორივე



ორიენტაციას ითავსებს: ძველსა და ახალს, მოდერნულსა და ტრადიციულს, „განათება-განათლებასა“ და სუფრა-ქეიფს, წყალსა („ლალიძის წყლები“) და ღვინოს. როგორც სოციალური სტრუქტურა ის არც მხოლოდ კაფე (თუნდაც „ლალიძის კაფე“) და არც მხოლოდ ქალაქური დუქანია (თუნდაც, როგორც რობაქიძე წერს, პარიზის ლიტერატურულ კაფედ გადაქცეული დუქანი). „ქიმერიონი“ თბილისის არტისტული კაფეა და როგორც საზოგადოებრივ-სოციალური სტრუქტურა, ვფიქრობ, ის ერთგვარი ჰიბრიდული ფორმით - „კაფე-დუქნის“ - სტატუსით ყალიბდება.

თბილისის არტისტულ კაფეებს არ ჰქონდა რაიმე განსაზღვრული სოციალური თუ პოლიტიკური მოტივაცია (როგორც პარიზში ან მდუნხენში), არც გამოკვეთილად რომელიმე ერთი ესთეტიკური იდეა (როგორც პეტერბურგის კაბარეებს, კაბარე „ვოლტერს“ ან სტრასბურგის café De L’Aubette - ს) და არც წესდებად გაწერილი ქცევის ეტიკეტი და ატრიბუცია, მაგრამ ჰქონდა საერთო ნიადაგი და საერთო ეთიკა – „ფანტასტური ტფილისი“.

„ქიმერიონი“ 1919 წლის 6 დეკემბერს გაიხსნა. როგორც „ქართველ მწერალთა კაფე-კლუბი“ ის ორ წელიწადში, როგორც ჩანს, საქართველოს გასაბჭოების შემდეგ მალევე წყვეტს არსებობას. რესტორანს მოგვიანებით „წითელი რესტორანი“ დაერქვა. უფრო მოგვიანებით კი კედლები გადაიღება და 1930-იან წლებში, რუსთაველის თეატრის რეკონსტრუქციის დროს „ქიმერიონი“ თეატრის გარდერობად გადაკეთდა.

„ქიმერიონის“ ყოფილი დარბაზის თავდაპირველი სახე დღეისათვის შეცვლილია (სურ.1). აქ აღარაა ესტრადა-სცენა. კაფეში ჩასასვლელი თავის დროზე რუსთაველის პროსპექტის მხრიდან იყო მოწყობილი. კაფეს მოხატულობიდან დაკარგულია სუდეიკინის კედლის ოთხი კომპოზიცია (ქართველი პოეტების, მედუდუკაეებითა და ქართულ ეროვნულ სამოსში გამოწყობილი ქალების, ე.წ. „გატეხილი სარკისა“ და ყვავილებიანი კალათების გამოსახულებით, ასევე, მისივე ვიტრაჟები (თუ გაფერადებული მინები). დ. კაკაბაძის „შემოქმედი და მუზა“ დღეს რუსთაველის თეატრის ცენტრალური ფოფეს გარდერობთან დამაკავშირებელი კიბითაა გადაჭრილი და მისი მხოლოდ ნახევარი ჩანს.

კაფეს მოხატულობის სქემა კი შემდეგნაირად გამოიყურება ; დარბაზში ჩასასვლელი სამხრეთი კიბის მარჯვენა კედელზე ლადო გუდიაშვილის „სტეპკოს დუქანია“ მოცემული. მარცხენა კედელზე „სტეპკოს დუქნის“ (სურ.2) პირდაპირ კი – სუდეიკინის „ქართველი პოეტები“ უნდა ყოფილიყო. „სტეპკოს დუქნის“ მომდევნოდ და დარბაზში შესასვლელი თაღის თავზე ლურჯ ფონზე მუქი წითელი გახსნილი თეატრალური ფარდა ჩანს. იგივე გამოსახულებაა მარჯვენა სათავსოში გასასვლელი დიობის თაღს ზემოთაც.

კიბიდან მარცხნივ გაჭრილი დიობით „ქიმერიონის“ მთავარ დარბაზში შევდივართ. დარბაზის ბურჯების წახნაგებზე და შესასვლელიდან მარცხენა კედლის ნიშაში სუდეიკინის კომპოზიციებია მოცემული (სულ 50). „გატეხილი სარკე“ და კომპოზიცია ყვავილებიანი კალათებით, ვფიქრობ, დარბაზის შესასვლელის პირდაპირ იქნებოდა



განთავსებული. აქ ესტრადა იყო მოწყობილი. ნამუშევრები, ალბათ, მის
ორივე მხარეს იქნებოდა მოცემული. დუღუკის ჰანგებზე მოცეკვავე
ქალების სცენა კი, როგორც ჩანს, შესასვლელიდან მარჯვნივ, თაღის
ნახევარწრიული ფორმით დასრულებულ სიბრტყეზე უნდა ყოფილიყო
გამოსახული. მათ მოპირდაპირედ სამხრეთ კედელზე ნიშები ვიტრაჟებით
იყო გადატიხრული. იქ, სადაც ტროტუარის ცხაურებიდან დღის შუქი
იღვრებოდა დარბაზში. ჯვრული კამარები კი ერთიანად მცენარეული
და გეომეტრიული ფორმის გამოსახულებებით იყო დაფარული. დავით
კაკაბაძის „შემოქმედი და მუზა“, ესტრადის მოპირდაპირედ, დარბაზის
სამხრეთ კედელზე ნახევარწრიული თაღის ქვეშ იყო წარმოდგენილი.

როგორც აღინიშნა, ლადო გუდიაშვილი, სერგეი სუდეციკინი და დავით
კაკაბაძე – სამი მხატვრული ინდივიდუალობაა და მოცემულ ამოცანას
(„ქიმერიონის“ მოხატვას) ყოველი მათგანი საკუთარი მხატვრული
პრინციპებიდან გამომდინარე ახორციელებს. ნამუშევრებში მკაფიოდ
ვლინდება ამ მხატვრებისთვის დამახასიათებელი მხატვრული ხედვა,
სტილი, სრულიად განსხვავებულია მათი თემატური არჩევანიც და არის
ის, რაც ყოველი მათგანისთვის „ქიმერიონთან“ მიმართებით ფასეული
და აღსანიშნავია. ყოველივე მხატვართა მაშინდელი შემოქმედების
თემატური და ჟანრული ინტერესებიდან გამომდინარეობს.

ლ. გუდიაშვილისთვის ესაა თბილისი, მისი ჩვეულ-ტრადიციული
ყოფა. სწორედ ამ პერიოდში ქმნის იგი ყარაჩოღელებისა და კინტოების
თემაზე ცნობილ დაზგურ ნამუშევრებს. მაგრამ მათგან განსხვავებით
სტეპკოს სახე განსაკუთრებული ცხოველმყოფელობითა და
ცხოვრებისეული „უბრალოებით“ გამოირჩევა. ის უშუალო, „ნამდვილი“,
დამაჯერებელია და არა დრამატულ-ექსპრესიული, სახასიათოა,
ერთგვარად თეატრალურიც, მაგრამ არა – მანერული. კომპოზიციის
მწყობრი, სადა, მონუმენტურ-განზოგადებული წყობისა და სხვადასხვა
ჟანრულ-სახასიათო, კონკრეტული ელემენტების შეთავსებით ყოფითი
თემა მონუმენტურ კომპოზიციად გარდაიქმნება. გუდიაშვილი
„ქიმერიონში“ ტიპური თბილისელი მედუქნის, ტიპური თბილისური
დუქნის წარდგენით, რეპრეზენტულ სახეს ქმნის.

ს. სუდეციკინის მრავალსახეობრივი მოხატულობა (სურ.3,4) მისთვის
ჩვეული თეატრის, ნიღბის სამყაროა. მისი ნამუშევრების ეს მთავარი
მოტივაცია – თეატრი, უხვად გამოვლენილი ცალკეულ პერსონაჟებისა
თუ სცენების თემატიკაში, დარბაზის მორთულობასა და ატრიბუტიკაში,
განსაკუთრებით მძაფრად სწორედ კომპოზიციათა მხატვრულ-სახეობრივ
წყობაში ვლინდება. ეს კაფეს სტუმრების, მოცეკვავე-ბალერინების,
მასხარა-კლოუნების, ზღაპრული ქალებისა და ურჩხულების, ნატურმორტის
- ყვავილებიანი კალათების – სახეებია. გამორჩეული ხან მძაფრად
სახასიათო გამომსახველობით, ხან გროტესკულობით ან ზღაპრულ-
ირეალურობით, მაგრამ იმავდროულად ერთგვარი განყენებულობითა
და თოჯინურ-ხელოვნურობით. ზოგადად კი მხატვრული სახის
არაერთმნიშვნელოვანებით, მასში ერთგვარი თამაშისა და გარდასახვის
საწყისის არსებობით. გამოსახულება სიბრტყობრივი, განზოგადებული,
მაგრამ სახასიათო ფორმის, ლაკონიური, მაგრამ ზუსტი მონასმის, ასევე
ლაკონიური და სუფთა ფერის საშუალებით იქმნება და ის ყოველ

კომპოზიციაში სრულიად ნეიტრალური, ერთგვაროვანი ფონზეა მოცემული. შედეგად, ყოველ სახეს წამიერ-შეჩერებული, გაყინული მოძრაობა-მოქმედება, კადრულობა ახასიათებს. ამიტომ, ეს პერსონაჟები არა რაიმე განსაზღვრული შინაარსის მქონე მოქმედების ან სუბიექტის მონაწილენი არიან, არა იმდენად იმყოფებიან მაგიდასთან ჯდომის, ცეკვის, საუბრის პროცესში, არამედ ერთგვარად წარადგენენ, სახასიათოდ, მაგრამ მხოლოდ აფიქსირებენ ამ მდგომარეობას. ნამუშევრების რეალური სუბიექტიც არა მათი მოქმედება-მოძრაობა-მდგომარეობის მიზანი, არამედ თავად ეს მოქმედება-მდგომარეობა, მისი ხასიათი ხდება. ისინი თითქოს თამაშობენ კაფეს სტუმრობას, ბაღერინობას, კლოუნობას, ზღაპრულ არსებობას, მომხიბვლელობას... ანუ, ერთგვარად ქმნიან ნ. ევრეინოვისეულ „თეატრს საკუთარი თავისთვის“. მათი გარემო კი – სრულიად არაემპირიული, ნეიტრალური ფონი – სხვა განზომილებად, განყენებულ, პირობით სივრცედ განიცდება და ის თეატრალიზებული სივრცის საზრისს იძენს. სუბიექტისეული მოხატულობისა და მისი ცალკეულ კომპოზიციათა თემატ, შინა-არსიცა და იდეაც „ქიმერიონში“ ესაა – ის არა მოცეკვავეს, კლოუნს, ურჩხულს, კაფეს სტუმარს, ყვავილებიან კალათას ან თუგინდ კაბარეს, არამედ „თეატრალიზებულ ცხოვრებას“ ან თავად „ცხოვრების თეატრალიზებას“ ხატავს. პეტერბურგის შემდეგ სუბიექტისეული „ქიმერიონში“ კვლავაც გარემოს გარდასახვას – მის თეატრალიზებას – მიმართავს. ამისთვის იგი ორ „თეატრალიზებულ“ სივრცეს ქმნის: ერთს ნამუშევრებში – მხატვრულს და მეორეს – ემპირიულ გარემოში, მხატვრობის არქიტექტურასთან მიმართებით, „მიაქვს“ რა პირველი კაფეში მყოფ ადამიანთან.

დ. კაკაბაძისთან კი იმ პერიოდისთვის მისთვის აქტუალური პორტრეტისა და პეიზაჟის ერთ სურათში გაერთიანების პრობლემა, ფიგურისა და ფონის ურთიერთმიმართების საკითხის განსხვავებული გადაწყვეტა იჩენს თავს. „ქიმერიონის“ კომპოზიციისათვის (სურ.5, 6) ნიშნეულია ფიგურისა და ფონის ერთგვაროვანი სახვითობა, გარემო-პეიზაჟში წინა – ფრონტალური და უკანა – შორეული, მაღალი ხედვის წერტილთა გაერთიანება, ფიგურათა გაზრდილი მასშტაბით, მათი მკაცრად ფრონტალურ-სიმეტრიული გამოსახვით წინა ხედის ხაზგასმა-დამკვიდრება, მაგრამ მაინც მისი და პეიზაჟის ერთ სივრცეში მოქცევა ; ასევე მკაცრ, განზოგადოებულ წყობაში ცალკეულ კონკრეტულ-სახასიათო ელემენტების შეტანა. შედეგად, „შემოქმედსა და მუზაში“, „იმერეთი-დედაჩემის“ შემდეგ შექმნილ კიდევ ერთ თემატურ სურათში, სამშობლო უკვე შემოქმედის შთაგონების წყაროდ, ხელოვანის დანიშნულების მხატვრულ მეტაფორად იკითხება.

ანალიზის შედეგად ის სხაობებიც იკვეთება, სადაც, ერთი მხრივ რუსი, მეორე მხრივ კი ქართველი მხატვრების ნამუშევართა განსხვავება ვლინდება.

როგორც ირკვევა, „ქიმერიონის“ კომპოზიციებში სამივე მხატვართან მოქმედების დროში დაკონკრეტება, სიტუაციის დროითი დაფიქსირება განზოგადებულ (ან ზოგად-ტიპურ) გარემოში ხდება. მაგრამ ეს გარემო, ცალკე სუბიექტთან და ცალკე კაკაბაძე-გუდიაშვილთან, სხვადასხვა ტიპისაა. სუბიექტის კომპოზიციებში ის განუსაზღვრელი,



არაემპირიული – ფაქტიურად ნეიტრალური ფონია, ხოლო გუდიაშვილთან და კაკაბაძესთან – განსაზღვრული; კაკაბაძესთან საქართველოს მთავორიანი პეიზაჟის განზოგადებული სახე, გუდიაშვილთან – თბილისური დუქნის ზოგადი გარემო. სუდეკინთან განუსაზღვრელ სივრცე-გარემოში მოქმედების დროითი განსაზღვრულობა, ერთი მხრივ, ერთგვარი ფოტოგრაფიული მომენტურობის, შეჩერებულობის შთაბეჭდილებას ტოვებს, მეორე მხრივ კი დროიდან „გამოთიშულობის“, განყენებულობის განცდას ბადებს. გუდიაშვილთან თბილისური დუქნის ზოგად გარემოს უფრო სახასიათოს, უფრო ცოცხალს ხდის, ხოლო კაკაბაძესთან სურათის იდეას აკონკრეტებს, კომპოზიციის ერთიან მეტაფორულ, იუმორ-შეზავებულ მეტყველებას განაპირობებს.

განსხვავებულია მხატვრებთან თეატრალობის განცდა-გააზრებაც: გუდიაშვილთან და კაკაბაძესთან თეატრალობა, უფრო კი არტისტულობა, ეს თავად პერსონაჟთა, მათი ხასიათის ერთი ნიშანია, ისეთივე თვისება, როგორც, მაგალითად, მედუქნე სტეპკოსთვის დამახასიათებელი ერთგვარი ვაჭრული მედიდურება-თავმომწონეობა. მათი ჩაცმულობა-მოკაზმულობა (კაკაბაძესთან), გამომეტყველება-მიმიკა (გუდიაშვილთან), პოზა-მიმოხრაა ერთგვარად (ორივესთან), ოდნავ მანერულად ხაზგასმული და ამდენად, თეატრალურიც. სუდეკინთან კი, გარდა იმისა, რომ მისი პერსონაჟების პლასტიკა-ჩაცმულობა-გამომეტყველებაა არტისტულ-თეატრალური, მთელი სივრცე-გარემო კონცეპტუალურად თეატრალურ-თეატრალიზებულად მოიაზრება.

ყოველივე კი, თავის მხრივ, ამ მხატვრების მიერ კედლის მხატვრობის ფუნქციის, მისი მნიშვნელობა-დანიშნულების გააზრების სხადასხვაგვარობაზეც მიანიშნებს.

დ. კაკაბაძისა და ლ. გუდიაშვილის კომპოზიციები კედლის მოხატულობაა – ამ სიტყვების პირდაპირი მნიშვნელობით. „სტეპკოს დუქანი“ და „შემოქმედი და მუზა“ (ორევე თავისებურად) არტისტული კაფეს ფუნქციას ვიზუალურ-სახეობრივად ასახავს კედელზე. ამდენად, მათი დანიშნულება – განმარტებაა. ეს მიუთითებს იმაზეც, რომ გუდიაშვილისა და კაკაბაძისთვის იმ განსაზღვრული აუდიტორიის, ადამიანთა იმ კოლექტივის არსებობა იგულისხმება, რომელსაც ის თავის იდეას, თავის „სათქმელს“ გაუზიარებს და რომლის ნაწილად საკუთარ თავსაც მოიაზრებს. იგივე ითქმის საკუთრივ ასახვის საგნის, ასახვის თემის მიმართაც: ესაა არსებულ, საზოგადო იდეასთან (ხელოვანის დანიშნულება) და ზოგადად არსებულ მოვლენასთან (თბილისური დუქანი, თბილისელი მედუქნე) მხატვრის ერთობის განცდა. არა ის, რომ „ფაქტი არ არსებობს, არის მხოლოდ მისი ინტერპრეტაცია“ (ფ. ნიცშე), არამედ სწორედ ამ „საზოგადოდ არსებულის“ (ოლონდ მისი ინდივიდუალურად გააზრებულის) წარმოჩენა.

კედლის მხატვრობის დანიშნულება ქართველ მხატვრებთან ამ მხრივ ტრადიციულია და ქართული კედლის მხატვრობის ტრადიციას უკავშირდება გარკვეულწილად მათი ნამუშევრების სახვით-ფორმალური წყობაც.

პირველ ყოვლისა ეს კედლის ხაზგასმა-დამკვიდრება და მისი ფუნქციის გააზრებაა: კედელი, როგორც არქიტექტურის მოცემულობა,

რომლის ტექტონიკას, რიტმიკას, სტრუქტურას ექვემდებარება მხატვრობა, კედელი, როგორც სახვითი საშუალება, მისი სიბრტყის მხატვრული ელემენტად გამოვლენა-გამოყენება; და ბოლოს, კედელი, როგორც არა მხოლოდ სივრცის მექანიკური საზღვარი, არამედ ამ სივრცის შინაარსის მეტაფორული განვრცობის საშუალება და, ამდენად, სივრცის სიმბოლური ნაწილიც. ნამუშევრებში ტრადიციულად მეტყველებს სიბრტყის ათვისების ზოგადი ხასიათიც – კომპოზიციის სიბრტყობრივ-ხაზობრივი წყობა – მისი გაწონასწორებულობა და სიმეტრიულობა, სივრცე-გამოსახულების აგება, ფრონტალურობა, უკუპერსპექტიულობა, კომპოზიციისა და ფორმის განზოგადება, ფერთა არაინტენსიური, არამკვეთრი შეხამება, მისი ლოკალური ხასიათი, თავად კოლორისტული არჩევანი – ოქრისა და მოყავისფერო-მოწითალო ტონების მეტობა; თუ პაველ ფლორენსკის განსაზღვრებას მოვიშველიებთ, შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობის ის „ორთოგრაფია“, რომელიც გუდიაშვილთან უფრო ემპირიული, თვალთ იოლად შესამჩნევია, კაკაბაძესთან – ფორმა-მოდელირების გეომეტრიზებულ-წახნაგოვან ხასიათს ერთგვარად „შეფარებული“. უფრო მეტიც – მუქზე ღია ფერის დადებით ფორმის მოდელირების პრინციპი, არსებითად ხაზოვანი ჩაჩრდილვით კისრის ფორმისა და თვალის უპეების მონიშვნის ხერხი, თავის მობრუნებისა და დახრის მანერა, სახეზე ნაკვთების წყობა-განაწილების წესი, წარბებისა და თვალების მუქი კონტურით მოხაზვა, წარბისა და ცხვირის ერთიანი ხაზით გამოსახვა, ცალკეული დეტალების, მაგალითად, ცხვირის, ნიკაპის ფორმა, სხეულისა და სამოსის ერთიანი, ფაქტიურად ლოკალური ლაქით გადმოცემა და ქსოვილის ნაკეცების მუქი ხაზებით მონიშვნა, ფორმის ერთიანი, განზოგადებული კონტურით შემოწერა – ეს ყოველივე, ისევე, როგორც გამოსახულების სიბრტყობრიობასთან ერთად მისი ხაზობრივი მეტყველება, ხაზის სახვითი მნიშვნელობის დამკვიდრება – შუა საუკუნეების, კერძოდ, ქართული კედლის მხატვრობის ზოგადი სახვითი პირინციპებია.

მაგრამ ორივე მხატვართან ტრადიცია ცოცხალი, ქმედითია. კაკაბაძისავე სიტყვებით, „თვისებებისა და ტემპერამენტის“ ახლებური ამეტყველება, ახალი, მოდერნისტული დამოკიდებულებით გამოვლენილი.

ცხადია, იმავე – ზოგად-მოდერნისტულ – სახვით კულტურას იზიარებს სულდჟინიც, მაგრამ მხატვრობა მისთვის, გარდა იმისა, რომ კედლის შემკულობაა, უმთავრესად მაინც საშუალებაა სივრცის გარდასაქმნელად, მისთვის ახალი შინაარსის, სხვა თვისებრიობის მისანიჭებლად. ეს ფუნქცია კი მის მხატვრობას „ცხოვრების თეატრალიზების“ თეორიის – ცხოვრების ხელოვნებით გარდაქმნის – ზოგად-მოდერნისტული იდეის განხორციელების სურვილის გამო ენიჭება. „ახალი შინაარსს“ კი ამ შემთხვევაში მხატვრის მიერ რეალობის სუბიექტური ხედვა და განცდა, მისი წარმოსახვა და ფანტაზია ქმნის. სივრცის გარდაქმნა-თეატრალიზებათან ერთად ეს იმავედროულად გარემოს სუბიექტივიზების სურვილი თუ ტენდენციაცაა. ამგვარ გარემოში კი ინდივიდი ან კოლექტივი, როგორც დამოუკიდებელი მაყურებელი, სუბიექტი ვეღარ იგულისხმება.

ამიტომაც, ლ. გუდიაშვილისა და დ. კაკაბაძის მიერ „ქიმერიონისთვის“



შესრულებულ კომპოზიციებს დამოუკიდებელი მნიშვნელობა აქვთ. ისინი გარკვეული იდეისა თუ რეალობის ამსახველი დასრულებული, თვითკმარი ნამუშევრებია. თბილისის არტისტული კაფეს გარემოში კი მათი ესთეტიკური და იდეური მნიშვნელობა სხვა ხარისხით მეტყველებს. სუდეკინის მხატვრობის ნამდვილი არსი კი მხოლოდ „ქიმერიონის“ სივრცის ფარგლებში და ყველა კომპოზიციის ერთიანობაში გააზრებისას იკითხება.

ამდენად, „ქიმერიონის“ მოხატულობაში კედლის მხატვრობის ფუნქციის ორგვარი გააზრებაც მუდამაინებია.

„ქიმერიონის“ მხატვრობა, მართლაც, სამი მხატვრის ნამუშევრების ერთგვარი კრებითობაა. მაგრამ არის ის მათი მარტივი კრებული, თუ მაინც, გარკვეული კონცეფციითა და სტრუქტურით, არტისტული კაფეს მოხატულობის ერთიანი პროგრამა – მხატვრული სისტემაა.

მართალია, სამივე შემოქმედთან ამოცანა ერთიანი მხატვრული პრინციპებით (გამოსახულების ანტიიდეოლოგიური მიზნით, მასალის – სიბრტყის, ფერის, ხაზის გამოვლენით, მონუმენტური და დაზგური ფერწერის ნიშანთა სინთეზით) ხორციელდება (რაც მხოლოდ საერთო – მოდერნული სახვითი კულტურის არსებობაზე მიუთითებს) და სამივე მხატვარი თბილისის რეალობას გადმოსცემს (ერთი – ტრადიციულ ყოფას, მეორე – „რეალურ“ სიტუაციებს, მესამე – არსებულ დამოკიდებულებას). მხატვრულ სახეებსაც ერთგვარი თეატრალურ-არტისტულობა ახასიათებთ, გამოირჩევიან სახის ზოგადობით, მოდელის ტიპიზაციითა და სახასიათო ნიშან-თვისებებით, მაგრამ ამ საერთო ფაქტორთაგან ვერც ერთი ვერ ჩაითვლება დასმული საკითხვისთვის არსებითად.

საგულისხმოა, რომ „ქიმერიონი“ მის თანამედროვეთაგან გაცილებით უფრო აღმატებული მნიშვნელობის მქონე სივრცედ იყო აღქმული. დავით კასრაძის თქმით, „ქიმერიონი“ „ხელოვნების ტაძარია“, ის „ჩვენი ხელოვნების უმშვენიერესი ძეგლია“, იმ ხანის ხელოვნების, „როდესაც განთავისუფლებული საქართველოს ახალი პოლიტიკის არქიტექტორებმა სახელმწიფოს შენობას მიჰყვეს ხელი“. მართლაც, „ქიმერიონი“ თავისი დანიშნულებით „რესტორანია“, მაგრამ საზოგადოების გარკვეული მიზნითა და ფუნქციით გამაერთიანებელი სისტემაა, კედლის მხატვრობით შემკული რიტუალური სივრცე – „ტაძარია“. და, ბუნებრივია, ეს გარემო „ცისფერყანწელების“, მათი მეგობრებისა და თანამოაზრეების ქმედების წესებს, ეთიკურ ნორმებს, მსოფლხედვას ასახავდა. ამდენად, ამ მხრივ ის „ჩვენი“ დროისაა და „ჩვენი“ – ქართულია; მაგრამ რამდენადაა მისი მხატვრობაც „ჩვენი“ ხელოვნების ნიმუში, და მეტიც, რამდენად განივრცობა მასში შეკრებილი საზოგადოების დამოკიდებულებები და ფასეულობები „ქიმერიონის“ მხატვრობაშიც? ანუ, რამდენად არის კაფეს მოხატულობა სივრცულ-სახეობრივი სტრუქტურის ნაწილი? თუ ისევ დ. კასრაძის სიტყვებს მოვიშველიებთ, არის კი „ქიმერიონი“ განთავისუფლებული საქართველოს ხელოვნების ძეგლი? ანუ იმ დროის კულტურული ნიშანი?

ამასთანავე, რამდენად მართებული იქნება ისიც, რომ „ქიმერიონის“ მოხატულობა ასე ცალსახად ქართულ ხელოვნებად შეფასდეს, როდესაც სამ მხატვართაგან ერთი XX საუკუნის დასაწყისის რუსული ხელოვნების



წარმომადგენელია, როდესაც მოხატულობის უდიდესი ნაწილი მიერაა შესრულებული და მოხატულობის ხელმძღვანელადაც სწორედ ის უნდა ჩაითვალოს?

ამ თვალსაზრისით, თუ ისევ დავით კასრაძის შეფასებას, როგორც ფაქტს, a priori მივიღებთ, სერგეი სუდეაკინი დავით კაკაბაძესა და ლადო გუდიაშვილთან ერთად „ქიმერიონის“ მოხატულობის სახით ქმნის, ისეთ მხატვრულ ფენომენს, იმგვარ მხატვრულ მთლიანობას, რომელიც არსებითად, თავისი თვისებებით XX საუკუნის დასაწყისის ქართული ხელოვნებაა.

მაგრამ აღბათ შესაძლებელია „ქიმერიონის“ მოხატულობა ქართული ხელოვნების ნიმუშად განისაზღვროს, თუკი კაფეს მოხატულობას, როგორც სისტემას, ერთიანობაში შევაფასებთ, მისი ფორმათქმნადობის ზოგადი პრინციპებიდან და მოხატულობის ერთიანი შინაარსობრივი კონცეფციიდან გამომდინარე და არა – ცალკეულ ნამუშევართა მიხედვით.

დღესაც კი, როდესაც „ქიმერიონის“ დარბაზში, მრავალფეროვანი მხატვრული სახეების გარემოცვაში ხვდები, ერთი მხრივ, მთელი ცხოველმყოფელობით იგრძნობა „ქიმერიონის“ ბოჰემური განწყობა, მხატვრულ სახეთა არტისტულობა, მრავალფეროვნება, განსაკუთრებული, თეატრალური – თამაშის, გარდასახვის – ატმოსფერო, ზღაპრულ-მისტიკური გარემო. მაგრამ ეს სიმძაფრე არაა დამთრგუნველი, მრავალფეროვნება – ჭრელი, სისასვე – გადატვირთული, მრავალსახეობა – ქაოტური.

სუდეაკინის მხატვრულ სახეთა გროტესკულობას, ზღაპრულ-ირეალურობას „სტეპკოს დუქნის“ რეალისტური, ცოცხალი გამომსახველობა და „შემოქმედისა და მუზის“ იუმორით შეხავებული მეტაფორულობა აწონასწორებს („ანეიტრალებს“).

მხატვრობა არქიტექტურასთან მიმართებით არ არის დისონანსური, ორივეს ზომიერი რიტმულობით გამორჩეული ცხადი ტექტონიკურობა ახასიათებს. იმგვარი კოორდინირება, როდესაც არც არქიტექტურული ფორმა ხდება ერთმნიშვნელოვნად დომინანტური და არც ნამუშევართა განაწილება – მექანიკური; როდესაც ყველა ცალკეული კომპოზიცია გარკვეულ დამოუკიდებლობას ინარჩუნებს და სივრცის არქიტექტონიკასაც უსვამს ხაზს, როდესაც ყოველივე იმავდროულად მათივე საკუთარი იდეურ-შინაარსობრივი თუ სახვით-ფორმალური წყობის ლოგიკაცაა. მოხატულობა სივრცის ერთიანად შემამკობელი მორთულობაცაა და ცალკეული მხატვრული ერთეულებიც.

კომპოზიციათა მასშტაბი, გამოსახულებათა ზომები არქიტექტურისა და ერთმანეთის მიმართ პროპორციული, შეთანხმებული, თანაბარზომიერია, ისევე, როგორც ადამიანთან, მნახველთან მიმართებითაც.

სიცხადე და ტექტონიკურობა, ზომიერება (რიტმსა და მასშტაბში, ფორმის დანაწევრების ხასიათში), პროპორციულობა აწონასწორებულობა, ამ მიმართებების ერთგვარი სირბილე, თანაბარზომიერება, არასწორხაზოვნება, არამონოტონურობა, არაინტენსიურობა – ეს ის მახასიათებლებია, რომლებიც „ქიმერიონის“ მოხატულობაში ნაწილთა მთლიანობად ორგანიზებისა ან მთელში ნაწილთა შორის მიმართებების



ხასიათს განსაზღვრავენ. ეს ფორმის – მთლიანობის – „მოწესრიგების“
ზოგადი პრინციპებია, რაც ესთეტიკური ფორმის ისტორიულ – ქართულ –
განცდად მიიჩნევა ჩვენს ხელოვნებათმცოდნეობაში.

სამივე მხატვარი (ქართველებიცა და რუსიც) ამ პრინციპებისადმი
ერთი და იმავე დამოკიდებულებას ამჟღავნებს.

ამ თვალსაზრისით უთუოდ საგულისხმოა ის, რომ სუდეეკინის
მოდეაწეობა პეტერბურგში, როგორც არტისტული კლუბების მოხატულობის
ხელმძღვანელისა და მხატვრისა, თბილისისგან განსხვავებულ -
საპირისპირო დამოკიდებულებებს ამჟღავნებს. სუდეეკინის „მაწაწალა
ძაღლისა“ (1912 წ.) და „კომედიანტა თავშესაფრის“ (1916 წ.)
გაფორმება ფასდება როგორც ატექტონიკური, ქაოტური, ასიმეტრიული,
დისონანსური, ინტენსიური, ექსპრესიული. შესაბამისად, პეტერბურგში
სუდეეკინი სივრცის გარდაქმნა-გარდასახვის მეთოდსაც „ქიმერიონისგან“
განსხვავებულს მიმართავს. სარდაფების გაფორმებათა სისტემა
ერთიანად, პაუზების გარეშე მოიცავდა სივრცის შემომსახვრელ
კედლებს, ჭერს; თითქოს უბრალოდ „იყენებდა“ მათ, რათა თავისი
შეუსაბამოდ გაზრდილი ზომებით, მჭახე-კონტრასტული ფერადონებით,
დეფორმირებულ-ექსპრესიული ფორმითა და განათებით საკუთარი
რიტმი, საკუთარი პროპორცია, საკუთარი წყობა შეექმნა. ის არა მარტო
შლიდა, ანაწევრებდა სიბრტყეს, აერთიანებდა კონსტრუქციებს, არამედ
მათ სივრცის შემომსახვრელ ფუნქციასაც ვიზუალურად უკარგავდა.
ჭერში ჩასმული სარკეები, ოქროსფრად შედებილი ნაძერწი ორნამენტები
არა მხოლოდ ფიზიკურად „გააქრობდა“ კედლისა და ჭერის სიმტკიცე-
სიბრტყოვანებას, არამედ მთელ სივრცეს ამორფულს, ილდუზორულს,
ცვალებად-მოუხელთებელს გახდიდა. აქ ადამიანს ალბათ მართლაც
ეკარგებოდა რეალობის განცდა ფიზიკურადაც კი – ის საკუთარ თავსა
და ირგვლივ გარემოს ჭერზეც – სარკეებში ხედავდა; ამგვარ, თავისი
ინტენსივობით „მოძალადე“ სივრცეში მოხვედრილს სხვა არჩევანი
აღარ რჩებოდა – ის უკვე გარდასახული, თეატრალიზებული რეალობის
ნაწილი იყო.

„ქიმერიონში“ კი დარბაზის არქიტექტურა სივრცული მონაკვეთების
თანაბარზომიერ-რიტმული მონაცვლეობით, ერთგავრი წახნაგოვან-
პარალელური სტრუქტურით, დარბაზში ადამიანის გადაადგილებას,
მისი მოძრაობის რიტმსაც იქვემდებარებს. მხატვრობა არ „ძალადობს“
არქიტექტურაზე და, ეთანხმება რა მას, ძალდაუტანებლად ერთვება
ადამიანის მსვლელობაში (ან მის მოქმედებაში. მაგალითად, რეალური და
დახატული კაფეს სტუმარი ერთდროულად, ერთად სხედან მაგიდასთან).
სახეთა მონაცვლეობა და ადამიანის გადანაცვლება (ან ყოფნა –
მაგიდასთან ჯდომა) სივრცესა და დროში ერთმანეთს ემთხვევა. ამ
თანხვედრით მხატვრობა ერთგვარად, შეპარვით ზემოქმედებს მნახველზე,
რადგან ერთიანი დრო ერთი, საერთო სივრცის განცდასაც ბადებს.
კაფეში ჩასული სტუმარიც არანაძალადევად, თითქოს თავისი ნებით,
თანდათანობით ერთვება მასში – გარდასახული რეალობის თანაზიარი
ხდება (ან იქნებ არც ხდება. „ქიმერიონის“ მხატვრობა, ვფიქრობ, ამ
არჩევანსაც ტოვებს).

ს.სუდეეკინი “ქიმერიონის” მოხატულობაში გამოკვეთილ მხატვრულ



ინდივიდუალობად ჩანს, მაგრამ როგორც მოხატულობის თანამონაწილე, იგი ფორმათქმნადობის იმ პრინციპებს „ექვემდებარება“ და იზიარებს, რომლებიც „ქიმერიონის“ მოხატულობის სისტემად ჩამოყალიბების, მთლიანობის, როგორც მხატვრული ამოცანის განხორციელების ეროვნულ (ქართულ) მეთოდად განსაზღვრეთ.

მოხატულობის ერთიანი შინაარსობრივი კონცეფცია, ერთიანი იდეური მეტყველება კი წინასწარ განსაზღვრული ჩანაფიქრით, მისი მიზანმიმართულებით ან იქნებ ინტუიციითაც იქმნება, რადგან საფიქრებელია, რომ გარკვეული შეთანხმება – განსჯის შედეგადაც და გამოუთქმელად, შინაგანად არსებულები – „ქიმერიონის“ ამ სამ მომხატველს შორის მაინც უნდა არსებულებო. ერთიანი თხრობა მხატვრობის არქიტექტურასთან შეთანხმებული ერთიანი რიტმით. ერთიანი პროპორციითა და მასშტაბით, ფორმათქმნადობის ერთიანი პრინციპების დაცვით, სივრცის სტრუქტურისა და მისი ფუნქციური დანაწილების გათვალისწინებით მეთოდურად იქმნება; ის ცალკეულ კომპოზიციათა სქემისა და სივრცეში მათი ურთიერთმიმართებით დამკვიდრებული ლოგიკაა, რომელიც დარბაზში მნახველის მოძრაობის მიმართულების ორიენტირებს, მისი გადაადგილების რიტმს და კომპოზიციების აღქმის თანმიმდევრობას კარნახობს. ეს თხრობა-მსვლელობა ასე ვითარდება: ჯერ „სტეპკოს დუქანი“ და „ქართველი პოეტები“ – როგორც თბილისი და კაფეს მასპინძლები; შემდეგ კაბარეს დამეული ცხოვრების თეატრალიზებული, ზღაპრულ-მისტიკური გარემო და ბოლოს „შემოქმედი და მუზა“, როგორც ხელოვანის დანიშნულების განმარტება-შეხსენება. კომპოზიცია თავისი გაწონასწორებულობით, ფრონტალურობით, ჰორიზონტალური განშლითა და მკაცრი სიმეტრიულობით, ისევე როგორც ფიგურათა შედარებით დიდი ზომებით, არათუ გაიძულეს შეჩერებას, სტატიკურ მდგომარეობაში ყოფნას, არამედ ერთგვარად „გამცნობს“ მთელი ამ მსვლელობის დასასრულს. ამ თხრობაში კი განმსაზღვრელი ქართველი მხატვრების ნამუშევრები ხდება, რადგან, მართალია, მოხატულობის უდიდესი ნაწილი სუდეაკინის მიერაა შესრულებული და მთავარი დარბაზის განწყობასაც მისი მხატვრობა ქმნის, მაგრამ მოხატულობის შინაარსობრივი ღერძი სწორედ გუდიაშვილისა და კაკაბაძის კომპოზიციებზე გადის: სტეპკოს დუქანი“ იწყებს, ხოლო „შემოქმედი და მუზა“ ასრულებს „ვიზუალური თხრობას“. სუდეაკინის თეატრალიზებული სამყარო კი ამ კონტექსტში მხოლოდ ეწერება და საკმაოდ უკონფლიქტოდ. ყველა ეს თემა, ამგვარად გაერთიანებული საერთო იდეურ გამოხატულებას იძენს – მათ ეკარგებათ საკუთარი, დამოუკიდებელი მნიშვნელობა. ამგვარი ერთიანობა კი უკვე მეტყველებს როგორც კაკაბაძე-გუდიაშვილის, „ცისფერყანწელების“, თბილისის მაშინდელი საზოგადოებისა და თავად „ქიმერიონის“, მსოფლმხედველობა და იდეოლოგია. ამ შემთხვევაში მოხატულობა სივრცულ-სახეობრივი სტრუქტურის ნაწილი ხდება – თბილისის არტისტული კაფეს შინა-არსის, მისი დანიშნულების ვიზუალური მეტაფორა, მისი სიმბოლო. ასე ცხადდება „ქიმერიონში“ მაშინდელი მსოფლმხედველობის ერთ-ერთი უმთავრესი – ეროვნულობის ორიენტირი და ხელოვანისა და მისი დანიშნულების ის იდეალი, რასაც ტიციან ტაბიძე „მოჯამაგირეობას“

უწოდებს.

„ქიმერიონის“ კომპოზიციების კაფეს მოხატულობის პროგრამად – სისტემად ჩამოყალიბების ამ „ტექნოლოგიაში“ 1910-იანი წლების ჩვენი მოდერნისტული ხელოვნებისა და კულტურული სივრცის საგულისხმო თვისებები ვლინდება. კერძოდ, ის, თუ როგორია ქართველი მხატვრის თვითგანცდა, თვითმოაზრება „მოდერნისტულ სოციუმში“ : მათ არ ახასიათებთ ავანგარდული „ჩვენ“ – რეალობასა და ესთეტიკას დაპირისპირებული ავტორიტარული და აგრესიული ერთობა, არც ესთეტიკურ სამყაროში ჩაკეტილობა-აუტიზმი – ერთგვარი მოდერნისტული „მე“. ისინი, რა თქმა უნდა, მხატვრული ინდივიდუალობები არიან, მაგრამ მათი ერთობა იმ ფასეულობებით განისაზღვრება, რაც ესთეტიკურ სფეროს სცილდება და რაც ეროვნული და მოქალაქეობრივი ღირებულებები და პოზიციას. მასში იმ პერიოდის თბილისში მყოფ სხვადასხვა ეროვნების შემოქმედთა თანამშრომლობის ხასიათი და მათი ურთიერთმიმართების ბუნებაც ვლინდება.

ამგვარი ერთიანობაში მოხატულობამ თბილისის მოდერნული სივრცის ის თავისებურებაც ასახა, რაც „პერიფერიული მოდერნიზების“ ცნებით აღინიშნება. მაგრამ, რაც მთავარია, ამ ერთად არსებობის უკონფლიქტო თუ ნაკლებ კონფრონტაციული ხასიათი, ამ თანაარსებობის ბუნებაც გამოავლინა. ის, რასაც „ტფილისის ფანტასტურობას“ არქმევს გრიგოლ რობაქიძე და რაც „ქიმერიონის“, როგორც სოციალური სტრუქტურის ფუნქციონირების თავისებურებაში (კაფე-დუქანი) და მასში გამართულ სადამოებშიც (გიორგი ლეონიძის ქორწილი – ევრეინოვის „ეტუალების სკოლა“) აისახა.

ამგვარად „ქიმერიონის“ მხატვრობაში სამი თემა, სამი დამოუკიდებელი ტექსტი, თავისებურად გამოხატავს რა თბილისის არტისტული კაფეს შინა-არსსა და დანიშნულებას, „ცდილობს“ მის ვიზუალურ მეტაფორად იქცეს. მაგრამ, მაინც, მოხატულობა გამთლიანება-გაერთიანების ტენდენციასაც ავლენს და ყალიბდება როგორც ერთიანი მხატვრული სისტემა. ამდენად, „ქიმერიონის“ მოხატულობა ამბივალენტური სტრუქტურა, ამბივალენტური მხატვრული სისტემაა. უფრო ზუსტად, როგორც იმთავითვე ითქვა, მოდერნისტული კულტურისათვის ნიშანდობლივი ორი, თავისი არსით ურთიერთსაპირისპირო ტენდენცია მასში ერთდროულად იჩენს თავს.

რა თქმა უნდა, შეგვიძლია ვადიაროთ ის, რომ „ქიმერიონის“ მოხატულობა მხოლოდ სამი მხატვრის ნამუშევართა მარტივი კრებული არ არის, მაგრამ ვერც მისი სისტემად ჩამოყალიბების წესი და, შესაბამისად, არც მისი მხატვრული მთლიანობა ჩაითვლება უნივერსალურად. „ქიმერიონი“, გარკვეული თვასაზრისით, მართალია, სივცულ-სახეობრივი სტრუქტურაა, მაგრამ, რასაკვირველია, ის არაა „კლასიკური სინთეზი“ და მისი მხატვრობა არქიტექტურა-სივრცესთან მიმართებით ვერ ქმნის იმგვარ უნივერსალურ კავშირებს, როდესაც ნაწილი მთელის სიმბოლური გამოხატულებაა და ყოველი კომპოზიცია თავის თავში მთელის იდეურ საზრისს მოიცავს. „ქიმერიონში“ ეს ასე არ ხდება.

მხატვრული სისტემა აქ მეთოდურად, სხვადასხვა ფაქტორის

გათვალისწინებით იქმნება; მაგრამ რაკი ამ მეთოდით ინდივიდუალური ხელწერა, სამი დამოუკიდებელი თემა და სამი შემოქმედის სუბიექტური ხედვა ერთიანდება, მოხატულობის სისტემად ჩამოყალიბება ნამუშევართა მხოლოდ განსაზღვრული თანმიმდევრობით გააზრების შედეგად ხდება შესაძლებელი. მთლიანობა მხოლოდ ამ გზით, ერთმხრივად და სწორსაზოვნად იქმნება. ეს მეთოდი სისტემის მხოლოდ ასეთს და თანაც ერთჯერად წაკითხვას უშვებს. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ თოიძეების მხატვრობა, რომელიც განცალკევებით, იზოლირებული სივრცის კედლებზეა განთავსებული (და, შესაბამისად, აღნიშნული მეთოდი მასზე არ ვრცელდება), ვედარანაირად „ახერხებს“ ამ სისტემაში შესვლას და დამოუკიდებელ მხატვრულ ერთეულად ყალიბდება. ამდენად, თუ ამ ჩანაფიქრს (წინასწარგანზრახულს ან ინტუიციით ნაკარნახევს) არ მიყვები, სხვაგვარად „ქიმერიონის“ მხატვრობა მხოლოდ ლადო გუდიაშვილის, სერგეი სუდეიკინის და დავით კაკაბაძის ნამუშევრებია, შესრულებული „ქიმერიონის“ კედლებზე. არქიტექტურის დეკორატიული მორთულობა არა, მაგრამ მხოლოდ სივრცის შინაარსის დაკონკრეტებაა (თანაც სამგვარად).

მაგრამ მოხატულობის სწორედ ეს თვისება – „არა-უნივერსალიზმი“ არის მისი თანადროულობის, სუბიექტივიზებული, ინდივიდუალისტურ – მოდერნისტულ – ხელოვნებასთან თანაზიარობის ნიშანი.

ამ ყოველივეს გათვალისწინებით, შეიძლება ითქვას, რომ „ქიმერიონი“ და მისი მოხატულობა მართლაც რომ არის 1910-20-იანი წლების ქართული ძეგლი და ქართული ხელოვნების ნიმუში – თავისი ისტორიული დროისა და გარემოს კულტურული ნიშანი.

Thea Tabatadze

Artistic Café “Kimerioni” and Its Murals. Tbilisi, 1919

“Kimerioni” café-club of the Georgian writers was founded in 1919, in the basement of the present Shota Rustaveli Theatre (before that it used to house a restaurant “Anona”) and was immediately painted by Sergei Sudeikin, Lado Gudishvili and David Kakabadze. It was the concentration place of the contemporary creativity and, together with other Tbilisian artistic cafés, represents “café culture” – a significant phenomenon of the classical Modernism in 1917-1921 Tbilisi.

“Kimerioni” space – a unity of the mural decoration and a particular function – is a synthesized structure, although, here “the synthesis” is not an embodiment of the artistic universality (as in the past), but (further to the spirit of the epoch) comprises inter-opposing tendencies – individualism-subjectivism and striving for synthesis, i.e. it reveals contemporary Weltanschauung. Following factors were crucial for the murals: 1. political situation – newly

gained independence and its accompanying positive mood; 2. Tbilisi – a place of permanent synthesis of the eastern and western cultures, turned into a Modernist city, a centre of the multinational “Tiflisi vanguard”; 3. nature of the Georgian Modernist art – non-nihilistic; denial of all started in the 1920s literature of the Bolshevik era; 4. aesthetics – linking Modernist principles (revealing self-importance of the surface, line, colour) with the national artistic tradition and perception of the art as a “national energy” (Geronti Kikodze).

Artistic café-club was introduced to Tbilisi from Russia, although it had local predecessors – literary salons and urban dukhans (Caucasian taverns; functioning as kind of clubs), Mitropane Lagidze’s cafés (European-Modernist public relations form for the intellectuals) in Tbilisi and Kutaisi. Functionally, “Kimerioni” combined the traits of a dukhan and a café (i.e., both, Modernist and traditional).

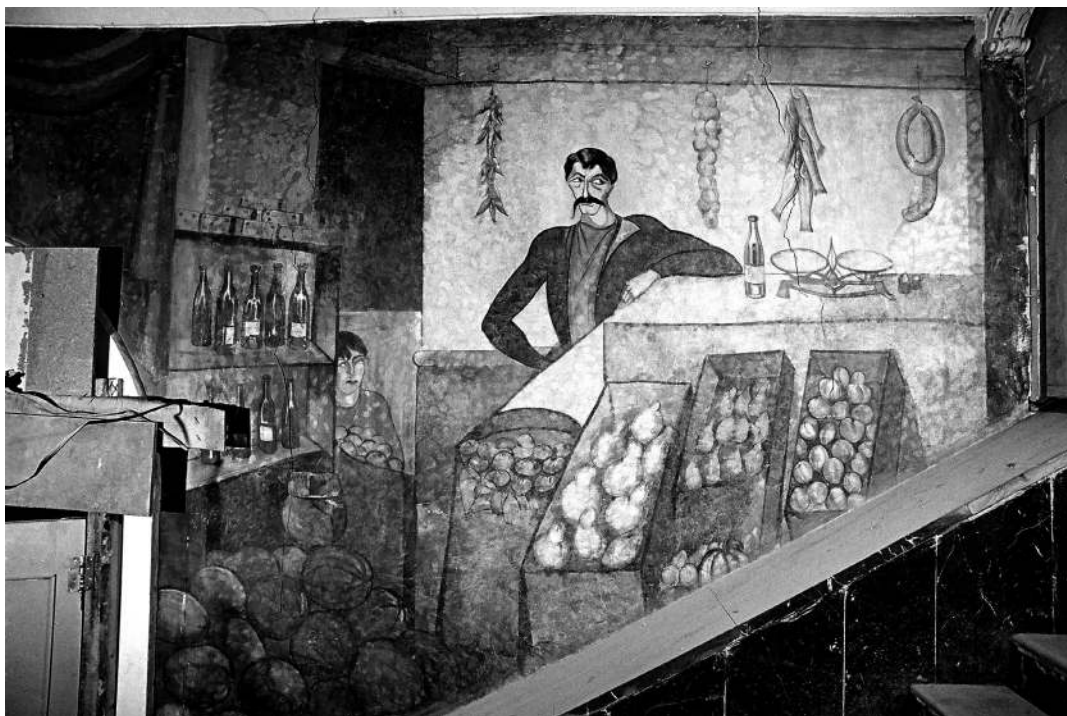
At present part of the compositions painted by S. Sudeikin are lost (their location is reconstructed), while “Artist and Muse” by D. Kakabadze is cut by the staircase dating to 1930s (the painting was plastered at that period). Each of the three painters displays his own vision and selected theme. L. Gudiashvili (“Stepko’s dukhan”) shows Tbilisi everyday life, although more spontaneous, monumental, as compared to his other works. S. Sudeikin is focused on the world of theatre, masks; personages – at the same time generalised and characteristic (or typical), presented in a somewhat unreal environment – seem to play their roles, manifesting a homogeneous “theatricalised world” and theatricalising the real space. In D. Kakabadze’s work, unity of the figures and landscape, frontality and spatiality, generalisation and specific elements, all are applied to show Georgia = motherland, as a source of inspiration for the artist. At the same time, Georgian painters represent particular environment, Sudeikin – indefinite; theatrical is perceived as artistry by Georgian painters, while in Russian painter’s work – everything is theatrical and theatricalised; Georgian painters created mural decoration, which gives explanation to the space and expressed an objectively existing idea (D. Kakabadze), or a phenomenon (Tbilisian dukhan – L. Gudiashvili), which is a traditional function of the mural painting; in terms of the form – it also is akin of the medieval mural painting (both in the general arrangement and rendering of individual elements), although the tradition is not merely maintained but reinterpreted. For S. Sudeikin, the painting is a means of transformation of the space and the life, according to his own will.

Contemporaries identified “Kimerioni” as a “temple of art”, “most exquisite monument of Georgian art” – of the independence building era (D. Kasradze). If the space, indicative of the particular way of life – is doubtlessly Georgia, is it a sample of “Georgian art”, all the more that greater part of the painting is made by a Russian painter? Comparison of “Kimerioni” with the cafés painted by S. Sudeikin in Russia (“Homeless Dog”, “Actors’ Shelter”), makes it obvious that the former is tectonic (which is characteristic of Georgian art in general), while the latter is non-tectonic, “violates” the space and the spectator – thus, S. Sudeikin has adopted “Georgian” system of painting.

Homogeneous concept (intended or, maybe, intuitive) is also discernible in the painting: first, “Stepko’s Dukhan” and “Georgian Poets” (lost composition by S. Sudeikin) – i.e. “the hosts”; then, images of fantastic or theatrical personages; and finally, “Artist and Muse” – explanation of the meaning of art. It is noteworthy that works of Georgian painters are leading in this “procession”, but the thing is that the meaning is revealed through one “reading” and, accordingly, here, the synthesis is not universal; it is mingled with subjectivism and this character proper is indicative of its Modernism.



სურ.1. ქიბერიონის ინტერიერი დღეს



სურ.2. ღადო გუდიაშვილი, სტეპკოს დუქანი



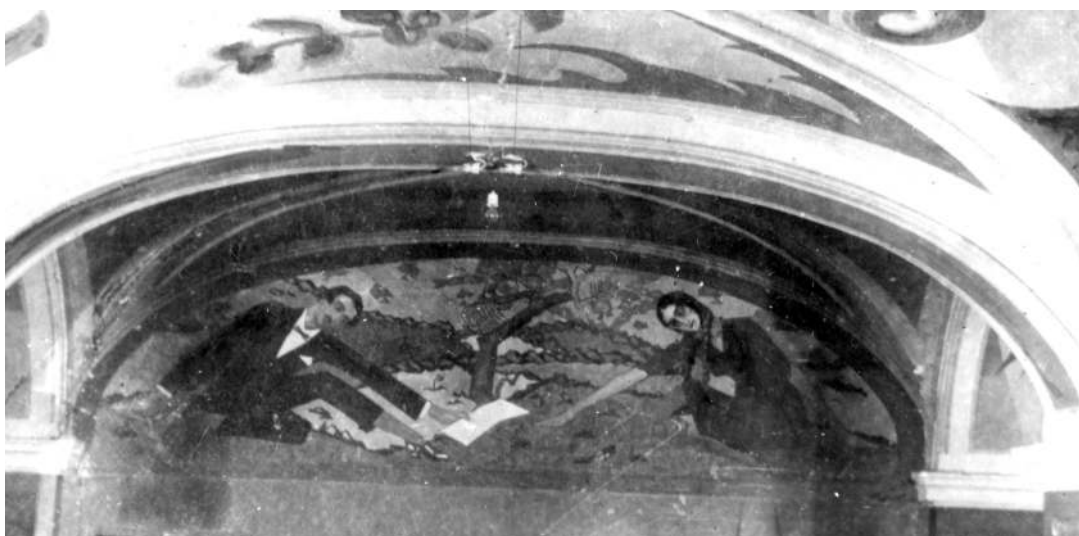
სურ.3.
ს.სუდეკინი,
კაფეს სტუმარი



სურ.4.
ს.სუდეკინი,
ზღაპრული
არსება



სურ.5. დ.კაკაბაძე, შემოქმედი და მუზა,
ფრაგმენტი



სურ.6. დ.კაკაბაძე, შემოქმედი და მუზა

დიმიტრი თუმანიშვილი
გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი
თბილისის ა. ქუთათელაძის სახ. სახელმწიფო
სამხატვრო აკადემია

ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის ისტორიისათვის

ბატონი ლევან რჩეულიშვილის ერთი უკანასკნელ ნაშრომთაგანი გახლავთ ნარკვევი “რენე შმერლინგი – ქართული ხუროთმოძღვრების მკვლევარი”, რომელზედაც იგი დიდი გატაცებით მუშაობდა და 1985 წლის 27 თებერვალს მეცნიერისადმი მიძღვნილ სამეცნიერო სხდომაზე მოხსენებაც წაიკითხა. თავისთავად ნიშანდობლივია მეგობრისა და თანამოსაგრის ნაღვაწისა და ღვწის რაობა-რაგვარობის გარკვევის სურვილი. ბ-ნი ლეო ჯერ კიდევ 1970-იან წლებში ძალზე მნიშვნელოვნად მიიჩნევდა ხელოვნებათმცოდნეობის ისტორიას – საზოგადოდაც და ჩვენშიც – და ამ მხრივ საკლებით თანახმიურია მთელს მსოფლიოში თავჩენილი ყურადღებისა მეცნიერების შორი თუ ახლო წარსულისადმი, როგორც იტყვიან, “ღარგის თვითრეფლექსიისადმი”. მაგრამ ამჯერად სამსჯელოდ სხვა გვაქვს. საკითხის დაყენებიდან გამომდინარე, ბ-ნი ლეო უპირატესად რ. შმერლინგის გამოკვლევებსა და კვლევის ხერხებზე საუბრობს. ამასთან კი, ძალიან კარგად მოეხსენებოდა რა, რომ ხშირად ნააზრის სრულად გასაგებად მოაზრეს, მის პიროვნებასაც უნდა გათვალისწინება, იგი თხრობას ქალბატონი რფონეს არცთუ ჩვეულებრივ ადამიანურ თვისებებზე თავის შთაბეჭდილებებსაც ურთავს და მისი ცხოვრების გზის შესახებ ცნობებსაც.

იმხანად უმრავლეს ჩვენთაგანს ისეთი გრძნობა გვექონდა, რომ რ. შმერლინგის ბიოგრაფიის მხრივ ბევრი არაფერია საკეთებელი – გამოცემული იყო ხომ ბ-ნი გიორგი ჩუბინაშვილის გამოსათხოვარი¹ – არსებითად, ბიოგრაფიის მიმოხილვა – და ბ-ნი ნიკო ჩუბინაშვილის ამდაგვარივე, თუმც უფრო მოკლე წერილიც². ამას გარდა, საყურნალო სახით უკვე იყო დაბეჭდილი ბ-ნი ვახტანგ ბერიძის “მოგონებები”-ც, რ. შმერლინგის საკმაოდ მრავლისმომცველი “სიტყვიერი პორტრეტი”³. ბ-ნი ლეოს მოხსენება ცხადი მიმანიშნებელი გახდა, მოსაძიებელ-საწვდომი კვლავაც ბევრი რომ იქნებოდა, ხოლო ვიდრე ეს შრომა დაისტამბებოდა – ეს კი მხოლოდ 16 წლის შემდეგ, 2001 წელს მოხერხდა⁴ – ეგვე დაგვიდასტურა გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის, თბილისის გოეთეს ინსტიტუტის თანადგომით გამართულმა, ოსკარ და რფონე შმერლინგებისადმი მიძღვნილმა XXXIV სამეცნიერო სესიამა და მისი მასალების პუბლიკაციამაც, სადაც გამოკვლევებთან

1 გ. ჩუბინაშვილი, რენე შმერლინგის სსოვნას. Памяти Рэне Шмерлинг. ქართული ხელოვნება 7-А, თბ., 1972, გვ. 229-244.

2 წიგნში: Р. Шмерлинг, Художественное оформление грузинской рукописной книги IX-XI вв., წ. 2, თბ., 1979, გვ. 212-214.

3 წიგნად გამოიცა 1987 წელს, რ. შმერლინგზე იხ. გვ. 290-293.

4 ლ. რჩეულიშვილი, რენე შმერლინგი – ქართული ხუროთმოძღვრების მკვლევარი. ქართული ხელოვნება, II, თბ., 2001, გვ. 159-163.

ერთად, მემუარული ნაწერებიც მოიპოვება⁵.

რამდენიმე წლის წინათ კი კიდევ ერთი წიგნი გამოსულა, რომელიც გვიბიძგებს ადრე გამოქვეყნებულსაც გადავხედოთ და ზოგიც რამ გაგონილი გავიხსენოთ. მხედველობაში მაქვს ისევ და ისევ თბილისის გოეთეს ინსტიტუტის თაოსნობით მომზადებული მასალები საქართველოში (თითქმის სულ – თბილისში) ჯერაც მცხოვრები გერმანელების თაობაზე⁶. აქ წარმოდგენილია ქ-ნი დაფნე შპრინგჰორნის შეგროვებული ჩანაწერები საუბრებისა ჩვენი ქვეყნის გერმანული წარმომავლობის მოქალაქეებთან, უპირატესად, ქალბატონებთან. მათ ნალაპარაკეში ბევრი რამაა საგულისხმო – ისტორიული ამბებიც, ისიც, როგორ გვხვდავენ ჩვენი უცხოტომელი თანამემამულენი . . . უშუალოდ ყურადსაღები კი ჩვენთვის ქ-ნი ალა შმერლინგის, ქ-ნი რდონეს ერთადერთი ძმის, ელგარის⁷, ერთადერთი ქალიშვილის ნაუბარია.

როგორც ყველა სხვა შემთხვევაში, ქ-ების დ. შპრინგჰორნისა და ა. შმერლინგის საკუთრივ “დილოგს” (პირველის შეკითხვებს, მეორისას კი პასუხებს) “ინტერვიუების” ოჯახზე მცირე ცნობა აქვს წამძღვანებული, საიდანაც ზოგს ისეთს რასმე ვგებულობთ, რასაც სხვაგან ვერსად ვნახავთ⁸. პირველად ისაა სახსენებელი, რომ აქ მოტანილია ქ-ნი რდონეს დედის სახელი და გვარი – ანჟელიკა გინზენბერგ, რაც, ჩანს, არ იციან სხვა ბიოგრაფოსებმა და მემუარისტებმა. ბუნებრივია, ჩვენი მეცნიერების მომავალ მეისტორიეთათვის ეს საარქივო ძიების კიდევ ერთ მიმართულებას მონიშნავს. ამავე დროს, ბევრს ეგონა, ვითომც ოსკარ შმერლინგს ცოლად ფრანგი ქალი ჰყოლია⁹. რაკი ქ-ნი შმერლინგისას ქალიშვილობის გვარი გერმანულია, ნათელი უნდა იყოს, რომ მართალი ბ-ნი ვახტანგ ბერიძეა, რომელიც მასზე წერს – ნახევრად ფრანგიაო¹⁰ – და ეს ნახევარი დედისა იქნებოდა. კაცმა რომ თქვას, ესეც რომ არ ვიცოდეთ, ფრანგებთან მონათესაობაზე თვით სახელი “რდონე”-ც მოწმობს. სხვათა შორის, ქ-მა დ. შპრინგჰორნმა ის გერმანულად ისე ჩაწერა, როგორც ჩაესმა – “Rene”. არადა, ის ფრანგულ ყაიდაზე იწერება – “Renée” და სწერედ ასე – გამკვეთრებულ-გამახვილებული მეორე და რბილი, ო-ნში გარდამავალი პირველი ე-ნით, ამასთან კი, ოდნავ შერბილებული რ-აეთი გამოთქვამდნენ მას ჩინებული მოფრანგულენი – ერთხანს გამგე ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის ბიბლიოთეკისა, ნინო ერისთავი (1902-1985) და მისი

5 მოხსენებათა კრებული (შემდგენელი ინგა ლორთქიფანიძე), თბ., 2000; აქვეა შეტანილი გ. და ნ. ჩუბინაშვილებისა და ვ. ბერიძის ზემოდასახელებული თხზულებებიც.

6 ეს მომცრო წიგნი ერთდროულად გერმანულად და ქართულად გამოვიდა: Daphne Springhorn, Deutsche in Georgien; დაფნე შპრინგჰორნი, გერმანელები საქართველოში, თბ., 2004. ქვემოთ ქართულ გამოცემას ვუთითებ. ქ-ნი ალა კი მას აქეთ – 2006 წელს – გარდაიცვალა.

7 “მოხსენებათა კრებულში”, გვ. 73-ზე ფოტოს განმარტებაში ის “ელგარად” იხსენიება, რაც, ალბათ, კორექტურული შეცდომაა; მისი ცხოვრების თარიღები 1906-1943 ყოფილა (გერმანელები . გვ. 164).

8 გარდა ზემოხსენებულისა, იხ. კიდევ, მაგ., ეთერ თოდუას შედგენილი ოსკარ შმერლინგის ბიოგრაფია (ოსკარ შმერლინგის ნამუშევრების კატალოგი, თბ., 2000, გვ. 2-6, ქართულად და გერმანულად).

9 ბ-ნი პარმენ ზაქარაია ასე წერს კიდევ (მცირე მოგონება რენე შმერლინგზე. მოხსენებათა . . . გვ. 111) – ქ-ნი რდონეს დედა “წარმოშობით ფრანგი იყო”-ო.

10 ვ. ბერიძე, მოხსენებათა . . . გვ. 13.



მონაცვლე ნინო მაღალაშვილი (1914-2005), ამ თანამდებობას 43 წელი მუშაობდა შერჩა; ამგვარი ხმოვანების შენარჩუნებას ვცდილობ პირველი ე-ნის დ-ითა და ო-ნით გადმოცემისასაც.

მეორე, ალბათ, უფრო მნიშვნელოვანი გარემოება ისაა, რომ, თურმე შმერლინგები თბილისის მხატვრულ-კულტურულ ისტორიაში ეგზოტოპიკი ზალცმანების (Salzmann) გვარს ენათესავენ. სახელდობრ, ოსკარ შმერლინგის დედა, მათილდე (Mathilde) ხუროთმოძღვარ ალბერტ ზალცმანის დეიძლი და ყოფილა¹¹. შესაბამისად, ოსკარი და ფერმწერი და სცენოგრაფი ალექსანდრე ზალცმანი ერთმანეთს ბიძაშვილ-მამიდაშვილებად მოუდიოდნენ. მთლად გასაგები არ არის, ამას რატომ არავინ ახსენებს – ბ-ნი ნიკო ჩუბინაშვილი იტყვის გაკვირვებით, რდონემ მუშაობა 1919 წელს საოპერო თეატრში მხატვარ ალ. ზალცმანის თანაშემწედ დაიწყო¹², რაც ახლა უკვე სავსებით ბუნებრივი ჩანს. იქნებ ეს იმიტომაც ასე, რომ ალექსანდრე უცხოეთში გადაიხვეწა და არავინ მოინდომა საბჭოელ ძლიერთა ამა სოფლისათათვის შეესხენებინა, გერმანული გვარის პატრონებს კიდევ ემიგრანტ ახლობელიც ჰყავთო. თავის დროზე კი ზალცმანებთან სიახლოვე, მეტიც, მათი ოჯახის წევრობა (ქ-ნი ალა გვეუბნება, ივანე – ჰანს? – შმერლინგი თბილისში ალბერტ ზალცმანის საკუთარ, ახლაც არსებულ სახლში – დავით აღმაშენებლის გამზირი №115 – ცხოვრობდა) არტისტულ გარემოში ყოფნასაც ნიშნავდა და თბილისის გერმანული კოლონიის შუაგულშიც. ქ-ნი ალაც მიანიშნებს და შმერლინგების ახლობელი, ქ-ნი ნატალდა სოსნოვსკაიაც ასე ამბობდა¹³, მათი ცხოვრების წესი (დიდწილად მაინც), გერმანული იყო. უთუოდ, გერმანული საუბარიც ხშირად ისმოდა. ნიშნეულია, ამ კუთხით, ქ-ნი რდონეს მიმოწერა ს. პეტერბურგელ ერნსტ კვერდფელდთან 9სამწუხაროდ, იგი წაუკითხავი, ხელშეწავლებიდა შეიწირა ცეცხლმა 1991 წლის დეკემბერში ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის ამობუგვისას, ქ-ნი რდონეს თითქმის მთელ არქივთან ერთად) – ის დიდწილად გერმანული იყო და 1937 წელსდა – ვგონებ, ახსნას არ საჭიროებს, თუ რა მიზეზით – ენაცვლება გერმანულს რუსული.

არის ერთი უცნაურობა, თავის ანკეტაში (აღარც ის არსებობს და ესდა მასსოვს, არკი მისი შევსების დრო და მიზანი) ქ-ნი რდონე თავის წარმომავლობად თავად-აზნაურულს ამბობს – ამას დიდი ჩხრეკა არ უნდა, ოფიცრის შვილიშვილია ხომ – ხოლო აღმსარებლობად მართლმადიდებელ ქრისტიანობას. აი, ეს კი დასაფიქრებელია – მოსალოდნელია, ის ლდუთერანი ყოფილიყო. იქნებ მართლმადიდებელი დედამისი იყო? ეგების ამას ნიშნავს ქ-ნი რდონეს ბ-ნ სიმონ ჯანაშიასადმი 4.III.1947 მიწერილი – დედაჩემმა

11 დ. შპრინგჰორნთან უცნაური შეცდომებია გაპარული – გერმანულ გამოცემაში “ალბერტ”-ის ნაცვლად “ალფონს”-ი უწერია (ქართულში ეს ფორმა ერთგანდა შერჩა), მათილდე ზალცმანი კი ორივეგან, შემდგენლის ტექსტშიც და კითხვაშიც, მის ქალიშვილად იხსენიება (შდრ. გვ. 164 და 166).

12 მოხსენებათა . . . გვ. 17.

13 ქ-ნი ნატალდა – როგორც მას ეძახდნენ, საქართველოს ხელოვნების სახ. მუზეუმის ბიბლიოთეკის გამგე, რ. შმერლინგს დეიდად მოიხსენიებდა – ნათესაობა, ეტყობა, “ფრანგული სახით” ჰქონდათ, გერმანულს კი, საკუთარი სიტყვით, ყველაფერს წუნობდა და, ალბათ, ამიტომ უფრო ამწნევედა კიდევ.



თქვენი ჯანმრთელობისთვის ქვაშვეთში სანთელი დამანთებინა, ამის
დრამად სწამს¹⁴. დასანანია, დანამდვილებით რომ ძვირად თუ შევიტყობთ,
როდის, რა მოსახერბით, ვინ მონათლა გერმანელობა-გერმანულობას ასე
შემსჭვალული ყრმა ქალი არა მხოლოდ მაშინდელი რუსეთის იმპერიის,
არამედ მისი ახალი სამშობლოს (გერმანულად კარგად ითქმის – Wahlheimat),
საქართველოს უმთავრეს რჯულზე.

ერთობლივად აღებულ ზალცმან-შმერლინგების ჩამომავალს კი
ქართულ სინამდვილესთან მარტო ეს ერთი “ბმა” როდი აქვს. დღეს
დამტკიცებულად შეიძლება ჩავთვალოთ, რომ ალბერტ ზალცმანი XIX-XX
საუკუნეებისთვის არცთუ უმნიშვნელო, ეროვნულ-განმანათავისუფლებელი
იდეებით დასაფუძვლებული ე.წ. “ქართული სტილის” ერთი შემქმნელთაგანია¹⁵.
ალექს. ზალცმანი, სხვა ყველაფრის იქით, ზაქ. ფალიაშვილის ოპერის
პირველი დამდგმელ-მხატვარია და თუმცა მის ნამუშევარს მკიცხველიც
ჰყავდა¹⁶, მაგრამ უთუოდ არც მაქებარი ჰკლებია¹⁷. ამასთანავე კი, ის
საქართველოს დამოუკიდებლობის პირველი წლისთავის, 1919 წლის 26
მაისის ზეიმის გამფორმებელთა შორისაც ყოფილა¹⁸ და, ეტობა, ვითარცა
ხელოვნების შემფასებელსაც, ერთქმოდა სიტყვა – ქართველ მხატვართა 1919
წლის ცნობილ გამოფენაზე ერთ-ერთ გამოხმაურებაში დამოწმებულია მისი
გამონათქვამი, ნიკო ფიროსმანაშვილის ნატურმორტები ელ გრეკოს შესა-
ფერიად¹⁹. ის ხომ აღარავისთვისაა საკამათო, რა ადგილი აქვს ქართული
წიგნის გრაფიკისა და კარიკატურის ისტორიაში ოსკარ შმერლინგს.
მართალია, ის რუსულ, სომხურ და აზერბაიჯანულ გამომცემლობებთანაც
თანამშრომლობდა, მაგრამ არ გაგვემტყუნება, იაკობ გოგებაშვილის
წიგნების დამსურათებელს, “ცნობის ფურცლის” სურათებიანი დამატებისა
და “ემმაკის მათრახის” მუშაკს (უკანასკნელმა აღნიშნა 1916 წელს “ო.
შ-ლინგის” ქართულ პრესაში გამოჩენის 25 წლისთავი), სწორედ რომ

14 რ. ჯანაშია, რენე შმერლინგის წერილები. მოსხენებათა . . . გვ. 103.

15 შდრ.: ვ. ბერიძე, თბილისის სუროთმოძღვრება, წ. II, თბ., 1963, გვ. 133; თ. გერსამია, “ქართული
სტილი” თბილისის არქიტექტურაში XIX და XX საუკუნეთა მიჯნაზე. “სპექტრი”, 2006, №2, გვ.
43-49; მ. მანია, ევროპელი არქიტექტორები თბილისში (ქართ. და ინგ. ენაზე), თბ., 2006, გვ. 77-78.

16 მაგ., შ. ქიქოძე – იხ. ი. აბესაძე, ქ. ბაგრატიშვილი, შალვა ქიქოძე – კულტურული მემკვიდრეო-
ბა, თბ., 2005, გვ. 11.

17 ბებიანეში, ნინო ჯაფარიძე-თუმანიშვილი (1899-1993) 60-65 წლის შემდეგაც “აბესალომის”
ყოველი ახალი დადგმისას გვეუბნებოდა, ისეთი ბროლის კოშკი, როგორც პირველი გაფორმე-
ბისას იყო, აღარ მახსოვსო – არა მგონია, ეს მხოლოდ პირადად მისი შეხედულება ყოფილიყო.

18 დიმიტრი შვეარდნაძესთან, შალვა ქიქოძესთან, მოსე თოიძესთან და იაკობ ნიკოლაძესთან
ერთად (“ერთობა”, №85, 16.IV, გვ. 2).

19 თ. გარტმანი, ქართველ მხატვართა გამოფენა, ფიროსმანაშვილი. ერთობა, 1919, №110, 21.V.,
გვ. 4. საზოგადოდ, ეს წერილი – რამდენადაც ვიცი, ის ფიროსმანზე მომუშავეთა ყურადღების
არეში არ მოხვედრილა – ფრიად საგულისხმოა – აქ ბევრი რამაა გაანალიზებული, საბო-
ლოდ შეფასებით კი, ფიროსმანაშვილი, “დასავლეთ ევროპის მხატვრობის ეს ანტიპოდი” (გვ.
2), სახედლებულია “ქართველ გენიოსად . . . გულუბრყვილო პრიმიტივის სახით, რომლის
ამოცნობასაც უკანასკნელ წლებში ასე ესწრაფვოდნენ დასავლეთის მხატვრები”; მასთან მიღ-
წველიაო “ტიპური სინთეზი, რომელიც იმთავითვე მწვერვალად ითვლებოდა ძნელად მის-
აწვდომ მხატვრობისა” (გვ. 4). თვით თომა გარტმანი (1885-1956), კომპოზიტორი, ღირსიერი და
მუსიკის კრიტიკოსია, ხარკოვის ახლოს დაბადებული რუს-გერმანელი (რატომაც Гартман-ად
წერს თავის გვარს – Hartmann); თბილისში ის აშკარად ბოლშევიკთაგან აფარებდა თავს, 1921
წელს იგლტოდა და, ბოლოს, ნიუ-იორკს გარდაიცვალა (Энциклопедический музыкальный словарь,
M., 1966, გვ. 109).



საქართველოს გულშემატკივრად დავსახავთ. ქ-ნი ალა შმერლინგი იკონებს, პაპამ, ბინის სივიწროვით შეწუხებულმა, ბაქოს გადასვლა განიზრახა, მერე კი გადაიფიქრაო – მერედა – რატომ? ის დადნამდივლებით არ არის შემთხვევითი, იგი ვაკის სასაფლაოზე გიგო გაბაშვილისგან რამდენიმე ნაბიჯში რომ განისვენებს – ვგონებ, ქ-ნი მერი კარბელაშვილისგან მსმენია, მეგობრის სიახლოვეს დაკრძალვა ბ-ნ ისკარის სურვილი და დანაბარები იყო. და, აბა, რა გასაკვირია, თუ ქ-ნი რდონე, სიტყვის პირდაპირი აზრით, სტუდენტობიდან მოკიდებული, ქართულ სიძველეთა შემსწავლელიცა და ტრფიალიც, თავს ჩვენი ქვეყნისგან განუყოფლად განიცდიდა. ბ-ნი ნოდარ ლომოური გადმოგვცემს, ერთხელ გავიოცე, საუბრისას რ. შმერლინგმა ქართული მწერლობის მიმართ “ჩვენი” რომ თქვაო. მას კი მიუვია: “. . . მე ხომ, არსებითად, ქართველი ვარ; მამაჩემი ქართველი მხატვარი იყო. . . . ქართული ლიტერატურე კი შენზე უარესად როდი ვიცი! ეს ჩემი ლიტერატურაა!”-ო²⁰. ქართველობამაც გაიზიარა, ჩანს, მისი, ახლანდელი მეცნიერული ჟარგონით, “თვითიდენტიფიკაცია” – თუ არა, მაშ რატომ დააქუხებდნენ სვანურ სოფლებში “ზარს” მისი გარდაცვლების გამო, ან მესტიის კაფეს ვიტრინაში რატომ გამოკიდებდნენ მის ნეკროლოგს – ისე, როგორც ახლად წასული ოჯახისშვილების სურათებს ჰკიდებენ ლიხსიქითა ოდების აივნებზე . . .

ქ-ნი რდონეს სწავლა-განათლებასა და შემდგომ მოღვაწეობაზე ქ-ნმა ალამ ისეთი არააფერი იცის, სხვებთან რომ ვერ ამოიკითხავ. ერთ რამეზედა ღირს შეჩერება: ქ-ნი ალა ბრძანებს: “როდესაც თავისი პირველი დისერტაცია წარადგინა, მთავრობის წევრებმა განუცხადეს, რომ ნაშრომი ცვლილებებს მოითხოვდა – შესავალ სიტყვაში ქება-დიდებით არ იყო მოხსენიებული საბჭოთა ხელისუფლება, მთავრობა და სტალინი. დეიღამ [უნდა იყოს: მამიღამ. დ. თ.] უარი თქვა დისერტაციაში ცვლილებების შეტანაზე . . .” (გვ. 168). ზოგი რამ აქ არაზუსტია, ზოგიც, ცოტა ხანში, ჩვენში თუ სხვაგან, სრულიად გაუგებარი შეიქნება. მაგალითებრ, “პირველ დისერტაციას” უმაღლესი სწავლის დამასრულებელ ნაშრომად ჩათვლიან – აქ კი, რასაკვირველია, სადოქტორო, ე.ი. საპროფესორო დისერტაციად წარდგენილი პირველი შრომა იგულისხმება. ცხადია, მისი ბედი არც “მთავრობის წევრებს” გადაუწყვეტიათ, არამედ საბჭოთა კავშირში ნებისმიერი სამეცნიერო ხარისხის და წოდების დასამტკიცებლად 1940-იანი წლების ბოლოს შექმნილ “უმაღლეს საატესტაციო კომისიას”, სახელგანთქმულ “ВАК”-ს (Высшая Аттестационная Комиссия). ეს ამბავი საკმაოდ დაწვრილებით აქვს მოთხრობილი ბ-ნ პარმენ ზაქარაიას. ქ-ნი რდონეს შრომის – ეს IX-XI საუკუნეების ქართული ხელნაწერების შესახებ დღესაც ყველა მედიევისტისთვის ცნობილი ორტომეულია – დაწუნებას იგი დამაჯერებლად უკავშირებს “დასავლეთისადმი ქედის მოხრის” (низкопоклонство перед Западом) საბჭოურ კამპანიას; იმასაც აღნიშნავს, რომ “ვაკ”-ის პლენუმზე დაბარებულ რ. შმერლინგს უსაყვედურეს დასავლელ მეცნიერთა მოხმობა “მაქსიზმის კლასიკოსების” უგულვებელყოფისას²¹. . . როდესაც, ბოლოს და ბოლოს, დასრულდება ბ-ნი გიორგი ჩუბინაშვილის

20 ნ. ლომოური, რენე შმერლინგი – ქართველი მოღვაწე. მოხსენებათა . . . გვ. 124-125.
21 პ. ზაქარაია, დასახ. ნაშრ., გვ. 119-120.

“ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრისთვის” გადაცემული უზარმაზარი არქივის მოწესრიგება, ეს მოვლენები სრული სიცხადით გამოჩნდება. რ. შმერლინგის ბ-ნი გიორგისადმი მოსკოვიდანა და ს. პეტერბურგიდან (მაშინ – ლენინგრადი) გამოგზავნილი წერილებით იხატება მაშინდელი ვითარება – აბსურდულიცა და დამამცირებელიც. იგი აღწერს შეხვედრებს “ვაკ“-ის წევრებთან, რეცენზენტებთან – ადრევე გაცნობილ მეცნიერებთან: იგორ გრაბართან, ვიქტორ ლაზარევთან, ალექსეი სიდოროვთან . . . ყველა მათგანს ესმის თავისივე შენიშვნების და მითითებების უსაფუძვლოება; ქ-ნ რძონეს დათმობაზე წასვლას მისი, მისი დისერტაციის ღირსებათა გამოც სთხოვენ, მაგრამ, ვფიქრობ, არანაკლებ საკუთარი თავის უხერხული მდგომარეობიდან გამოსაყვანადაც. და რაკი ვერ იყოლიებენ, ვინ სხდომაზე მისვლას არიდებს თავს, ვინ რაღაცას ორჭოფულს ღეჭავს, აზრად კი არავის მოსდის, თუნდაც, გვერდი აუაროს “იდეოლოგიურ” მითითებებს, არათუ დაუპირისპირდეს მათ. ისიც ჩანს, ნაშრომის შესწორებაზე დათანხმება ქ-ნი რძონესთვის ბ-ნ გიორგისაც ურჩევია, ალბათ, სხვებსაც . . .

რა თქმა უნდა, ნახსენებია ქ-ნ ალასთან გერმანელების 1941 წელს შუა აზიაში გასახლებაც. ამის შესახებ კითხვას ქ-ნი დ. შპრინგჰორნი ყველას უსვამს, რადგან ეს საბჭოური რეჟიმის ერთ დანაშაულთაგანად ითვლება. იმის მიღმა, თვითონ რას ვფიქრობ “საბჭოებზე”, ობიექტურობისთვის არ უნდა დაგვაიწყდეს, რომ გერმანია (მათ შორის ჰიტლერისგან ლტოლვილთა და გერმანელი ებრაელებისაც კი) ინტერნირება არა მარტო სსრკ-ში მოხდა, არამედ, “ცივილიზებულ”, “დემოკრატიულ” სახელმწიფოებშიც – საფრანგეთშიც და დიდ ბრიტანეთშიც. შმერლინგებიდან ეს განსაცდელი მხოლოდ ქ-ნ რძონეს და დედამისს შეხვდა – ბ-ნი ოსკარი 1939 წელს გარდაიცვალა, მისი ვაჟი უკვე გადაესახლებინათ, მისი მეუღლე რუსი იყო, ქალიშვილი კი – მცირეწლოვანი. ქ-ნი ალა მოკლედ ყვება, რაც, უეჭველივ, უფროსებისგან სმენია – რომ გადაწყვეტილი იყო მამიდამისისა და ბებიის “გაშუააზიება” და ისინი ამისგან ბ-მა სიმონ ჯანაშიამ იხსნა. ამის თაობაზეც, როგორც მომსწრე და მონაწილე, რასაკვირველია, უფრო მეტს გვამცნობს ბ-ნი პ. ზაქარაია – როგორ გადაუზიდიათ ნანცნობებთან შმერლინგების ავლა-დიდება თვით მას, ბ-ნებს ვახტ. ბერიძეს, ზაქარია მაისურაძეს და ლევ. რჩეულიშვილს; როგორ გადაიყვანეს შმერლინგები იოსებ შარლემანის ბინაზე და იქ მისვლიათ ამბავი, რომ აღარ წაიყვანენ – საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივნის, კანდიდ ჩარკვიანის წინაშე ბ-ნი სიმონ ჯანაშიას შუამდგომლობის შედეგად²². ცხადია, ყველაფერი ასე მოხდა, თუმც ერთი რამ კია გაურკვეველი – რატომ დასჭირდათ დედა-შვილს თავისი სახლიდან სხვისას გადასულიყვნენ. შესაძლებელია, ამას ხსნიდეს ოდესღაც ქ-ნი ნინო უგრელიძისგან მონაყოლი – ბ-ნმა სიმონმა შემოუთვალა, ერთ ადგილზე არ გაჩერდეთ, ვიდრე პასუხს მივიღებო; თანაც საკითხის გადამწყვეტად ლავრენტი ბერია სახელდებოდა. რა თქმა უნდა, შეიძლება ეს დროთა განმავლობაში გამოქსოვილი ლეგენდაც იყოს. ოღონდ ასეცა და ისეც, საიდუმლოა მაინც – რანაირად ახერხებდა ბ-ნი სიმონი იმას, რაზედაც სხვანი, თანამდებობრივ მეტად დაწინაურებულნიც, ფიქრსაც ვერ ბედავდნენ; ყაზახეთში გაგზავნა გააუქმებინა კი არა, სატუსაღოდან გა-

22 იქვე, გვ. 117.



მოიყვანა ხომ რამდენიმე წლის შემდეგ ბ-ნი გიორგი ლომთათიძე . . . რომ
თავი და ბოლო ბ-ნი სვიმონ ჯანაშიასადმი ბერიას უზომო კეთილგანწყობაა
– ცნობილია. მაგრამ როგორღა მოიგო ბ-ნმა სიმონმა ბერიას გული ან
როგორ მოხდა, რომ ყოველისშემძლე მფარველმა, სხვათაებრ, საბოლოოდ
თავს რისხვა არ დაატეხა? ამას, აბა, რანაირად შევიტყობთ, არც იქნება და
ძნელად თუ შეიძლება იყოს რაიმეგვარი საამისო საბუთი. და ამიტომაც, რაკი
“ავი სიტყვის” მოყვარულნი ამ ქვეყნად არ დაიღვევიან, მუდამ გამონდება
ვინმე, ვინც ჭორების, ნახევრადსიმართლეებისა და ზერეულედ მოკრეფილი
ფაქტებისგან რასმე სააუგოს შეკეძსავს.

მათ გასაგონად – თუმც ვინ თქვა, რომ ყურს დამიგდებენ? – ბ-ნი
ლეო რჩეულიშვილის ერთ მონათხრობს მოვიყვან: 1938 თუ 1939 წელს,
იგი თავისთან ბ-ნ სიმონს, იმჟამად ენის, ისტორიისა და მატერიალური
კულტურის ინსტიტუტის (ენიმკი) “ძღვეამოსილ” დირექტორს, გამოუძახებია.
რაკი ვერ ვხვდებოდი, რატომ მიხმობდა, ვღელავდიო, ამბობდა ბ-ნი ლეო და
მაშინ კი სულ ერთიანად დაბნეულა, როდესაც კაბინეტში შესვლისთანავე,
მის მოპირდაპირედ მჯდომმა ბ-ნმა სიმონმა ჯიქურ ჰკითხა: “პარტიაში
(რასაკვირველია, კომუნისტურში! დ. თ.) შესვლაზე ხომ არ გიფიქრიათ”-ო. ამის
მეტს, რასაც გინდა ყველაფერს ვიფიქრებდიო – ახლადგადამხდარივით
ყვებოდა ბ-ნი ლეო – და ისე დავიბენი, რას ვლულულულებდი, თვითონაც არ
ვიცოდდიო. და მართლაც, როგორ უნდა წარმოედგინა დაბადებით, აღზრით
“ყოფილებთან” დაკავშირებულს, სხვა თუ არაფერი, ივანე ჯავახიშვილის
დისწულს და გიორგი ჩუბინაშვილის სიძეს, ამას თუ მოისმენდა? და ან
რას იტყოდა – რასაც ჩვეულებრივ ბუტბუტებდნენ ამ წრის ამავე დღეში
ჩავარდნილი ადამიანები: “აზრად არ მქონია . . . მზად არ ვარ . . . თავს
ღირსად არ ვთვლი” და მისთანანი. ბ-ნი სიმონი ხმამოუღებლივ უსმენდა
თურმე და როდესაც ბ-ნ ლეოს, ბოლოს და ბოლოს, სიტყვაც გაუწყდა,
ერთიღა უთხრა პასუხად: “როგორც გენებოთ . . . ოღონდ თქვენ მა თარ
იცნობთ . . . გაგანადგურებენ”.

ვისაც რა უნდა, ის ეგონოს, მე კი, ბ-ნი ლეოსავით, ვფიქრობ, რომ
ეს ამბავი ააშკარავებს ადამიანს, ვინც იმის სრული შეგნებით, ვინ რას
წარმოადგენს, უღიმოდა მისთვის ვერ-მისადებთ, რათა ვიდაცის შეველა და
რადაცის გადარჩენა შესძლებოდა. შეგვიძლია უსასრულოდ ვიდავოთ იმაზე,
სწორია ასეთი ქცევა თუ არა, დასაშვებია თუ დაუშვებელი და ა.შ. ერთი
კია – ეს ერთი უხენაეს მსხვერპლთაგანია, რაც ადამიანს ხელეწიფება
მოყვანისთვის გაიღოს.

უცნაურია, მაგრამ ქ-ნი ალა არას ამბობს რ. შმერლინგის
სახელგანთქმულ ექსპედიციებზე, რომლებშიც ქართული ხელოვნების
ისტორიის ინსტიტუტის თანამშრომლების გარდა, მას სხვა ქალაქებიდან
ჩამოსული სპეციალისტებიც მიჰყავდა, მხატვრებიც, “გარემე” ახალგაზრდებიც
– და თავად ქ-ნი ალაც. ის კი უთქვამს ქ-ნი დ. შპრინგჰორნისთვის –
“დიდა (მამიდა. დ. თ.) დიდი პატრიოტი იყო, საქართველოში ბევრს მოგზაუ-
რობდა”, ბევრს ინიშნავდა და იხატავდა, “უამრავი ლამაზად დასურათებული
სამოგზაურო წიგნაკი ჰქონდა” (გვ. 168). ქართველი ნაცნობ-ახლობლები
ქ-ნ რძონეს დასახასიათებლად უფრო ზოგადად გამოკვეთენ მის თვისებებს
ვითარცა მუშაკისა, “. . . დიდად ნიჭიერი, დაუღალავი, თავდადებული” –

ბრძანებს ბ-ნი გიორგი ჩუბინაშვილი და ამასვე ბ-ნი ნიკო ჩუბინაშვილიც იმეორებს²³; “საქმით . . . შეპყრობილი, არ იქნება გადამეტებული, თუ ვიტყვი, ამ საქმისთვის შეწირული” – ეს ბ-ნი თეიმურაზ საყვარელიძის სიტყვებია²⁴. ბ-ნი ღეო რჩეულიშვილი ერთ აბზაცში ორგზის იმეორებს: “. . . უზომო სიყვარული ქართული ხელოვნებისადმი და თავდადებული შრომა . . . განსაცვიფრებელი შრომისუნარიანობა”²⁵; ბ-ნი პარმენ ზაქარაია კი გადაჭრით იტყვის: “რენეს ხასიათი წმინდა “გერმანული” ჰქონდა. იგი გახლდათ საოცრად აკურატული, შრომისმოყვარე და პასუხისმგებლობის გრძნობით აღსავსე”²⁶. უსათუოდ აღსანიშნავია, რომ ბ-ნი პარმენის განსაზღვრებები თითქმის ზუსტად ემთხვევა თბილისელი გერმანელების თვითშეფასებას. მართალია, ქ-ნმა ალა შმერლინგმა, არსებითად, არ უპასუხა ქ-ნი დაფნე შპრინგჰორნის კითხვას: “რას ნიშნავს თქვენთვის, იყო გერმანელი?” და დღესაც ასე “პროგრესული” “ინტერნაციონალიზმი” იყარა: “. . . შინაგანი მორალური ნორმები და პრინციპები ეროვნებაზე არ არის დამოკიდებული . . . ჩემთვის ეროვნულობის პრობლემა არასოდეს დამდგარა” (გვ. 172-173). უმრავლესობა კი ასე არ ფიქრობს: აი, თუნდაც, ქ-ნი ელზა რენატე მფულემანის აზრი: “ეს ნიშნავს: იყო პირდაპირი, მუშაობდე კეთილსინდისიერად, იყო პუნქტუალური და ფლობდე საკუთარ თავს” (გვ. 156)²⁷.

რ. შმერლინგის “გერმანელობასთან” მიმართებით, უმეტესად ის “უამრავი წიგნაკი” ახსენდებათ, მართლაც ასე მრავლად რომ იყო მის არქივში. ამჟამად ამ ბევრისგან ერთილა გადაგვრჩა და ისიც სავსებით ასაბუთებს ქ-ნი ნათელა ალადაშვილის ნათქვამს: “მეცნიერის დღიურები თავისთავად წარმოდგენდა ხელოვნების ნაწარმოებს, სადაც მხატვრულად გააზრებული იყო ყოველი გვერდის კომპოზიცია, მასზე ტექსტისა და ნახატების განლაგება და მათი ურთიერთდამოკიდებულება”²⁸. ამ შეფასებას ორს რასმე დავამატებ. ერთი, რომ სავსე დღიურები, ქ-ნი რდონეს ყველა ხელნაწერივით, წინდაწინ დახაზულ გვერდებზე ფანქრით იწერებოდა და შემდეგდა შემოევლებოდა მელანი თუ ტუში სათითოდ ყველა პაწია ასოს (ქ-ნი რდონე ხომ გამორჩეულად წვრილად – თუმც ძალზე მკაფიოდ –

23 შდრ.: მოხსენებათა . . . გვ. 12 და გვ. 20.

24 თ. საყვარელიძე, რენე შმერლინგი – მეცნიერი, მკვლევარი და მოღვაწე. მოხსენებათა . . . გვ. 21.

25 ღ. რჩეულიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 159.

26 პ. ზაქარაია, დასახ. ნაშრ., გვ. 112.

27 ეს არა მარტოდენ ჩვენში მოსახლე გერმანელების ახირებაა – თანამედროვე გერმანელი კულტუროლოგი კლაუს პ. ჰანზენიც, რომელიც ერების არსებობას კი სცნობს, მაგრამ ყოველნაირად უსვამს ხაზს ამ, მისი გამოთქმით, “სუპერკოლექტივის” არაერთგვაროვნებას და არაერთნიკურობას, ნაირგვარ გერმანელთა გამაერთიანებელ ნიშნად “საფუძვლიანობასა და სინდისიერებას” ასახელებს (K. P. Hansen, Kultur und Kulturwissenschaft, Tübingen-Basel, 2000, გვ. 212).

ქ-ნი ე. რ. მფულემანის მოწოდებული ცნობები სხვაფრივაც, კერძოდ, იაკობ ნიკოლაძის ბიოგრაფიის გასამართლად არის გამოსადეგი ქართველი ხელოვნების ისტორიკოსებისთვის: მისი მეორე მეუღლე, ბრონისლავა მფულემანი ქ-ნი ელზას მამიდაა და სლავური სახელი იმიტომ რქმევია, რომ მამამისს, საქართველოში ჩამოსულ ალფონს მფულემანს ცოლად პოლონელი მიხაელინა რაკოვსკაია მოუყვანია (გვ. 149 და 170).

28 ნ. ალადაშვილი, რენე შმერლინგი – სვანეთის ხელოვნების მკვლევარი. მოხსენებათა . . . გვ. 34.

წერდა), სასვენ ნიშანს, ჩანახაზსა თუ ჩანახატს – თუ, რა თქმა უნდა, ნახატს სულაც ფერადი, აკვარელით დატანილი არ იყო. ამ რვეულების ან უბის წიგნაკების თვალღერებისას შეუძლებელი იყო იმის მიხედვრა, რანაირად ანაწილებდა ქ-ნი რდონე ძეგლის გასაცნობად გამოყოფილ შეზღუდულ დროში, ფეხმდგომელა ან უხერხულად ჩაცმული, ტექსტს და მუდამ სხვაგვარად “დასმულ” გეგმას, კონსტრუქციული თუ მამკობი ელემენტების გამოსახულებას; როგორ აწყობდა თითქოსდა გამოსაცემად მომზადებულ წინადადებებს ან ასე ზუსტად რა მოაზომინებდა რაღაცის – ვინდა იცის, რის – ჩასამატებლად გამოტოვებულ ადგილს, ხშირად ერთი სტრიქონის შუა წელზე რომ იწყება და, დაუშვით, მეექვსის ბოლოსკენ მთავრდება. მეორეც ის გახლავთ, რომ ასე მარტოდენ საექსპედიციო ჩანაწერები როდი იყო შესრულებული. ამგვარივე იყო საკმაო რაოდენობით (ცხადია, ისევე და ისევე 1991 წლის დეკემბრამდე) შენახული სტუდენტობის დროინდელი კონსპექტები აკვარელით დახატული ორდერებითა და მისთანებით; ანდა მოხატული შუასაუკუნოვანი კოდექსების ერთგვარი “პასპორტები” ყოველ მათგანზე მოკლე მონაცემებით და სანიმუშოდ ამოხატულ-დაფერილი თავსამკაულებით, საზედაო ასოებით, მინიატურებით . . . სათქმელად ისიც ძნელია, რა პირველობდა ამ “შავებში” – დაკვირვებული სწავლულის ამოცნობილი “მასალის” სიუხვე თუ ხელოვანის ალღო და ხელი.

სრულებით არაფერს გვაწვდის ქ-ნი ალა მამიდის ბუნების იმ მხარეებზე, რაც წმინდა-პიროვნულია და მთლიანად არც მოდგმაზეა დამოკიდებული, არც ქართული კულტურის შესისხლხორცებაზე, არც თვით მეცნიერულსა თუ მხატვრულ ნიჭიერებაზე. ამ დროს კი, მისი განსხვავებულობა, უჩვეულობა, ეტყობა, ყველას თვალს უმაღვე ხვდებოდა. და ყველასვე, ვინც ამაზე საუბრობს, მისი, როგორც ადამიანის, გარკვეული ორმაგობა ახსენდება. ერთი მხრივ, ბ-ნი ლეოს თქმით, ის “უკომპრომისო პიროვნება გახლდათ, ურთიერთობაში რთული და დაძაბული . . .”²⁹; “რთული, წინააღმდეგობრივი ხასიათით, იმპულსური, უკომპრომისო, ხშირად კონფლიქტურიც” – ბანს აძლევს მას ბ-ნი თ. საყვარელიძე³⁰. კიდევ უფრო მკაცრად სჯის ბ-ნი ვახტანგ ბერიძე: “. . . რენე რთული და ძნელი ადამიანი იყო: მძიმე, წონასწორობას მოკლებული, შფოთიანი ხასიათი ჰქონდა, თავის შეკავება არ იცოდა. . . . ჩვეულებრივ პრინციპულსა და სამართლიან შენიშვნებს გამოთქვამდა, მაგრამ . . . ისეთი გაწიწმაცებით და ისე მკვახედ, რომ მძიმე განწყობილება იქმნებოდა . . . არ მახსოვს შემთხვევა, რომ ინსტიტუტის თანამშრომელთაგან ვინმესთან მაინც არ ყოფილიყო უბრად . . .”³¹.

რაც უმძრახობას შეეხება, ბ-ნმა ლეომ ამაზე ასე მიაბხო: ზოგჯერ შემომიჩნდებოდა, ცდილობდა წყობიდან გამოვეყვანე და თუ თავისას ვერ გაიტანდა, მომძახებდა “დონდლო, დონდლო!” (Тюфряк) და რამდენიმე დღე ხმას არ მცემდა; ერთხელაც, დილით პალტოს ჯიბეში კანფეტი გაჩნდებოდა – ეს რდონეს მოცემული შერიგების ნიშანი იყო . . .

და მაინც, უმთავრესი, ეჭვს გარეშეა, რ. შმერლინგის, ასე ვთქვათ,

29 ლ. რჩეულიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 159.

30 თ. საყვარელიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 27.

31 ვ. ბერიძე, მოხსენებათა . . . გვ. 15.

“მეორე პირი” იყო, იმ პირველს – შორიდან მზერისას მაინც – ძნელად შესაგუებელი და შესათანხმებელი. ისევ თანამედროვეთა და ახლობელთ მოეუხმინოთ: “რენე შმერლინგი იყო . . . ახალგაზრდა კადრების მზრუნველი აღმზრდელი (გ. ჩუბინაშვილი)³²; “მუდამ დატვირთული თავისი სამეცნიერო პრობლემებით, იგი მაინც პოულობდა დროს (და არცთუ იშვიათად) თავისი ცოდნა და გამოცდილება გადაეცა ახალგაზრდობისთვის (თ. საყვარელიძე)³³; “ექსპედიციებში რენე მარტო ძეგლის დანახვას კი არ გვასწავლიდა ახალგაზრდებს, არამედ მისი შეცნობის, მისი სიღრმისეული წვდომის გაკვეთილებს გვიტარებდა. სადამოლობით . . . შერჩევით, საინტერესო უცხოენოვან ნაშრომებს გვითარგმნიდა” (მაღაქია დვალი)³⁴; “არ დამავიწყდება, როგორ გვიკითხავდა პირდაპირ ფურცლიდან რენე შმერლინგი ახლადმოსულ უცხოურ წიგნს (მან თითქმის თანაბრად იცოდა ფრანგული, გერმანული და ინგლისური)” (ინგა ლორთქიფანიძე)³⁵; “მის გარშეო ხელოვნებით დაინტერესებული მრავალი ადამიანი იყრიდა თავს” (ლ. რჩეულიშვილი)³⁶; “თავისი ღრმა ცოდნისა და იშვიათი ნიჭიერების წყალობით, მას დიდი სარგებლობა მოჰქონდა კოლეგებისთვისაც და, მით უფრო, ახალგაზრდებისთვის . . . მას – თუ მოისურვებდა – შეეძლო ადამიანი მოეხიბლა (მოეჯადოებინა კიდევ). საამისო მონაცემები არ აკლდა – მაღალი კულტურა, მრავალმხრივი განათლება, იუმორის მახვილი გრძნობა . . . “(ვ. ბერიძე)³⁷.

მანამდეც, ვიდრე ეს ნარკვევი გამოვიდოდა; ვიდრე ქ-ნი რუსუდან ყენია გაგვაცნობდა ჩრდილო კავკასიასა და სვანეთში ქ-ნი რფონეს და მის თანამგზავრთა “თავგადასავლებს” – ხან საღალღობოს, ხანაც დრამატულს³⁸ – ვის არ სმენია, ცოტაც და, ლეგენდები რ. შმერლინგის ერთდღიან გასვლებსა და მრავალგზიან მოგზაურობებზე, სადაც ყოველი ჩუქურთმიანი ნატეხი ამომწურავი ლექციის საგანი შეიძლებოდა გამხდარიყო და “დანაშაულად” ერთადერთი რამ ითვლებოდა – ვისიმე წაუსვლელობა³⁹. ვის არ გაუგია, როგორ უძებნიდა და, საჭიროებისამებრ, უთარგმნიდა იგი ასპირანტებს და დისერტანტებს მათთვის აუცილებელ სამეცნიერო პუბლიკაციებს . . .

ამასთან კი, ვგონებ, არანაკლებ ნიშანდობლივია ქ-ნი რფონეს მონაწილეობა ერთობლივ გამოკვლევებში და საკუთარი თაოსნობით სამუშაო ჯგუფების შექმნა. პირად დამოკიდებულებას არ შეუშლია მისთვის ხელი ვახტანგ ბერიძესა, რუსუდან მეფისაშვილსა და ლევან რჩეულიშვილთან ერთად თბილისის მეტეხის ტაძარი შეესწავლა ან მათსა და კიდევ თინათინ ვირსალაძესთან შეამხანაგებთ ხობის მონასტრის ეკლესიის ხუროთმოძღვრების და მხატვრობის ისტორია ერკვია. გარკვეულწილად

32 მოხსენებათა . . . გვ. 7.

33 მოხსენებათა . . . გვ. 27.

34 მ. დვალი, რენე შმერლინგი – ქართული არქიტექტურის მკვლევარი. მოხსენებათა . . . გვ. 45.

35 ი. ლორთქიფანიძე, ბატონი გიორგი – როგორც გვახსოვს. საქართველოს სიძველენი, 7-8, თბ., 2005, გვ. 438.

36 ლ. რჩეულიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 159.

37 მოხსენებათა . . . გვ. 15.

38 რ. ყენია, ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის წარსულიდან. საქართველოს სიძველენი, 7-8, გვ. 429-431.

39 შდრ. მ. დვალი, დასახ. ნაშრ., გვ. 45.



ეს, მართალია, საზოგადოების ცხოვრების მაშინდელი წესითაც იყო შეპირობებული – დიდი მიზნის პირისპირ იმუამად ყველა საშუალებას როდი თვლიდნენ გამართლებულად, პირად ვნებებსა, პირად წყენასა და მისთანებს კი დიახაც მეორეხარისხოვნად რაცხდნენ. მაგალითის მოსაყვანად ისიც არ დაგვჭირდება, ჩვენს სამსჯელოს გავცდეთ. 1942 წელს, “ქართული ხელოვნება – Ars Georgica”-ს პირველ წიგნში ბ-ნმა ვახტანგ ბერიძემ, როგორც ცნობილია, გამოსცა ცოტათი ადრე საკანდიდატო დისერტაციად დაცული და ბ-ნი გიორგი ჩუბინაშვილის ხელში გავლილი ნაშრომი 1046 წლის სავანის წმ. გიორგის ეკლესიის შესახებ. მისი ხუროთმოძღვრული მორთულობის განხილვისას ბ-ნმა ვახტანგმა ხცისის 1002 წლის ეკლესიაც მოიშველია და იგი სავანესთან შედარებით ჩამოუყალიბებლად და უმწიფრად ჩათვალა⁴⁰. 12 წლის შემდეგ ქ-ნმა რფონემ იმავე “ქართული ხელოვნების” მეოთხე წიგნში მოათავსა ასევე საყოველთაოდ ცნობილი წერილი ხცისის ტძარზე და, სხვათა შორის, მის სავანის წმ. გიორგის ეკლესიასთან მიმართებასაც მიუბრუნდა. მისი დასკვნა, საკმაოდ მძაფრად გამოთქმული, ბ-ნი ვახტანგისას პირდაპირ საპირისპიროა – ის, რაც მას ნაკლად მიაჩნია, ქ-ნ რფონეს თვალში, ეპოქისდა შესაბამისად, ფაქიზად ნაგრძნობი და გათვლილია⁴¹. ბ-ნი ვახტანგ ბერიძე ვერა და ვერ ჩაითვლება ადამიანად, ვინც დაუფიქრებლად დაწერდა რასმე ან გაფიქრებული ადვილად დაეთმოზოდა. ნამდვილი კია, რომ იგი ჯერ ხომ Ars Georgica-ს ამ ტომის რედაქტორი გახლდათ, მოგვიანებით ამ საკითხზე ყოველთვის ქ-ნი რფონეს თვალსაზრისს გადმოსცემს და არათუ მდურვის, შეკამათების სურვილიც კი არსად ჩანს. რასაკვირველია, პიროვნულად ბ-ნი ვახტანგი რ. შმერლინგზე ბევრად “სოციალური” იყო. მაგრამ საძიებელ ჭეშმარიტებასთან შედარებით საკუთარის ნაკლები მნიშვნელოვნება მარტო აქედან არ უნდა გამომდინარეობდეს, ეს სწორედაც საზოგადო განწყობა-განწყობილების გამოსატულოებაა, ქ-ნ რფონესთან კიდევ გაზიარება-შეზიარების არცთუ ჩვეულებრივი უნარიტა და მოთხოვნილებით გაასკეცებული. აქედანვეა იმდროინდელი “გუნდურობაც” – რა რჯიდა, მაგ., ქ-ნ რფონეს თრიალეთის თეთრიწყაროსა და ოლთისის ეკლესიები მაინცდამაინც ბ-ნ ნიკო ჩუბინაშვილთან ერთად დაემუშავებინა? რისთვის ამოიყენა მან გვერდში თბილისის შემოგარენის გზამკვლევის შედგენისას ბ-ნი პარმენ ზაქარაია, ხოლო ე.წ. “საქართველოს სამხედრო გზის” მეგზურისა კი ვახტანგ დოლიძე? – სამივე ხომ მისგან საკმაოდ განსხვავებული მკვლევარია, ორი უკანასკნელი კი მაშინ – ახალბედაც . . . რატომ ჰყავს თანაავტორად მას, თვითონაც ქართული პალეოგრაფიის მცოდნეს, ბ-ნი თეიმურაზ ბარნაველი? ვფიქრობ, საამისო საფუძველი ინსტიქტად ქცეული რწმენაა, რომ საერთო (დარგის, მეცნიერების, ქვეყნის . . .) ამოცანის გადაჭრისას უმჯობესია ადამიანები გათითოკაცებით კი არ ეჭიდებოდნენ საკეთებელს, ყველამ იმ წახნაგს მიხედოს, რომელიც საუკეთესოდ იცის. ეს რომ მართლაც ასე იყო კვლავ ბ-ნი ღვოს მონაყოლი მიმტკიცებს: რფონე შმერლინგი ხუროთმოძღვრებას რაკი ჩუქურთმიდან კითხულობდა – გეგმასაც კი ორნამენტივით ხატავდა,

40 ვ. ბერიძე, სავანე, გვ. 102.

41 P. Шмерлинг, Древний Цвимоетский храм близ селения Хциси. ქართული ხელოვნება, 4, თბ., 1955, გვ. 146.



ნებისმიერი წერტილით იწყებდა და ხაზს ელემენტ-ელემენტ გამო-
ყოლებდაო – მოურთავ ძეგლს თუ ნახავდა, წამიყვანდა და მჩვენებდა,
დათარიღებას თავს არ ანდობდაო . . .

იქნებ ვცდებოდე, მჩვენება კი, რომ ყოველივე ზემოთქმულს ქ-ნი რძონეს
ბ-ნი გიორგი ჩუბინაშვილისთვის 1960 წლის ზაფხულში თელავს გაგზავნილი,
ასევე ჯერაც გამოუქვეყნებელი, წერილი უყრის თავს. ექსპედიციებს შორის
თბილისში შეყოვნებული, იგი რაღაც საქმეზე საქართველოს მეცნიერებათა
აკადემიის გამომცემლობაში მისულა. იქ უსაყვედურეს, ლეო რჩეულიშვილი
თიღვაზე მონოგრაფიის შეპირებულ მასალებს აგვიანებს და წიგნი
გეგმიდან ამოვარდებოა. ასეთი უპასუხისმგებლობით გაცეცხლებულმა
ქ-ნმა რძონემ ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტს მიაშურა და იქ,
ქ-ნ სარა ბარნაველთან ერთად, ბ-ნი ლეოც არ დახვდა! მაშინვე ვეციო, წერს
რ. შმერლინგი, არც იმან დამითმო; მაინც არ მოვეშვი, ისიც წამოვაძახე,
თბილისის მეტეხზე შრომის ნაკისრები მონაკვეთი არ გაგიკეთებიაო; სარა,
დაფეთებული, ხან მე მომვარდებოდა, ხან იმასო (ვინც ქ-ნ სარას იცნობდა,
იოლად წარმოიდგენს, რარიგ შეაწუხებდა მას, დაუჯერებლად კეთილსა
და კეთილგანწყობილს, ორი მისთვის ძვირფასი ადამიანის შელაპარაკე-
ბა); ბოლოს ლეომ “ბრიყვი” (дуря) მიწოდა და ასე დავცილდითო. შინ
მიბრუნებულმა გადავწყვიტეო, აგრძელებს ქ-ნი რძონე, რომ ერთმანეთს
ხმას ვეღარ გავცემთ, დღეს კი გამოირკვა, რომ ყველაფერი კარგად
დასრულებულა – ისევ ლეოს შევხვდი, იმან მოგვახარა, გამომცემლობაში
ვიყავი და ყველაფერი მოვაგვარეო, თან კი “მეტეხის” არცთუ ურიგო თავიც
წაგვიკითხაო. ამბავს რ. შმერლინგი კარგი ლექსის დამაბოლოვებელი
სტრიქონისებრ დასამახსოვრებელი წინადადებით ამთავრებს: “Сара была
совершенно счастлива, а я согласилась быть дурой”.

Dimitri Tumanishvili
To the History of Georgian Art History

Collection of interviews “Deutsche in Georgien” published in 2004 by Daphne Springhorn, contains interview of the architect Alla Schmerling († 2006), the only niece of Renée Schmerling, prominent art historian. In her interview, Al. Schmerling provides noteworthy information concerning her family.

The article is aimed at the verification of this information based on the comparison with the published and oral (Levan Rcheulishvili, Mary Karbelashvili, Nino Ugrelidze) memoires of Georgian scholars recollecting Renée Schmerling, in order to diversify and enrich our understanding of her personality.

მაია ციციშვილი
გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა
და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრი
თბილისის ი.ჯავახიშვილის სახ.
სახელმწიფო უნივერსიტეტი

ვალერიან სიღამონ-ერისთავისა და კაზიმირ მალევიჩის „წითელი მხედრები“

რამდენიმე წელიწადია რაც შეიძლებისდაგვარად სრულად გავეცანი ვალერიან სიღამონ-ერისთავის შემოქმედებას და სულ თან მდევს იმ უსამართლობის განცდა, რაც ამ დიდი მხატვრის ხელოვნებას უკავშირდება. წერილის დასაწყისშივე მინდა აღვნიშნო, რომ ეს სრულიად თვითმყოფადი, თავისებურად მოაზროვნე, დახვეწილი გემოვნების მქონე, თავისი ქვეყნის კულტურასა და ბედზე მტკივნეულად მოფიქრალი ქართველი მხატვარი დღემდე არაა სათანადოდ შესწავლილი და ღირსეულად დაფასებული.

ვალერიან სიღამონ-ერისთავიც იმ გამორჩეულ ქართველ მოდერნისტ მხატვართა ჯგუფს განეკუთვნება, რომელთა პროგრესული, ბრწყინვალედ დაწყებული და განვითარებული შემოქმედება, საბჭოთა გარემომ მნიშვნელოვნად შებოჭა და დაამუხრუჭა. სამწუხაროდ, საზღვარგარეთ ჯერ კიდევ უცნობი, ქართული მხატვრობის ეს პერიოდი, საქართველოშიც არაა სრულად, სათანადოდ და ამომწურავად შეფასებული. ამომწურავად ვამბობ, იმიტომ, რომ ამ თაობის თითქმის ყველა მხატვარი, თუ შეიძლება ითქვას, მეორეხარისხოვანიც კი, იყო და რჩება ქართული თანამედროვე მხატვრობისათვის მაგალითის მიმცემად, როგორც ტრადიციული თვითმყოფადი ხელოვნების გამგრძელებელი, ასევე თანამედროვე მხატვრობის მეტად სერიოზულად და ნიჭიერებით აღმქმელი და შემქმნელი, და, რაც მთავარია, დახვეწილი, „კეთილშობილური“ გემოვნების მატარებელი. ალბათ, გასაგებია თუ რისი თქმა მინდა - საგნობრივი ან საერთოდ უსაგნო ხელოვნება დროის შესატყვისად შეიძლება იცვლებოდეს, მაგრამ არსებითი მნიშვნელობა გემოვნებას და ზომიერებას ენიჭება, რაც, ჩემის ფიქრით, ესოდენ გამოარჩევს ქართულ მოდერნისტულ მხატვრობას, ხოლო საბჭოთა ხელოვნების ხანგრძლივი შემოქმედების შედეგად, სამწუხაროდ, ეს თვისებები ხშირ შემთხვევაში დაიკარგა. უაღრესად ბევრი მიზეზია იმისა, რომ ეს მხატვრობა დღემდე სრულად ვერ შესწავლილა: უმეტეს შემთხვევებში დღემდე მიუწვდომელი მუზეუმების ფონდები და კერძო კოლექციები, მძიმე მატერიალური ვითარება, მეტ-ნაკლებად არა სტაბილური გარემო და სხვა.

ბუნებრივია, რომ საბჭოთა სისტემის პირობებში ზოგიერთი მხატვარი ნაწარმოებებს თავისთვის ან მხოლოდ ახლობელთა ვიწრო წრისთვის ქმნიდა. ერთ-ერთ ასეთ ნაწარმოებად ვალერიან სიღამონ-ერისთავის „წითელ ცხენოსანთა შეტევა“ მივიჩნევ, რომელიც რამდენიმე წლის წინ მისი ვაჟის ბინაში ვიხილე.

გარკვეული ხნის შემდეგ თვალში მომხვდა კაზიმირ მალევიჩის მსგავსი სახელწოდების ნაწარმოებიც და გასაკვირი არაა, რომ მათი



დაკავშირების თუ შედარების სურვილი გამიჩნდა. მითუმეტეს, რომ სრულიად განსხვავებული სტილისტური გადაწყვეტის მიუხედავად, ორივეში ბევრი საერთო არსებითი ნიშანი დავინახე. ორივე შემთხვევაში მხატვრებმა საკმაოდ დიდი ზომის, კორიზონტალურად წაგრძელებული ტილო გამოიყენეს. ორივე შემთხვევაში ყურადღება გამახვილებულია ახალ რევოლუციურ ძალაზე, წითელ არმიელებზე. ორივეგან ისინი მიჰქრიან ცარიელ სივრცეში, იქ სადაც არ არსებობს ან დავიწყებულია წარსული და საოცარი სისწრაფით აპირებენ ახალი სამყაროს შექმნას.

რა თქმა უნდა, ეჭვს არ იწვევს ის ფაქტი, რომ ორივე მხატვარს შემთხვევით არ გასჩენია ასეთი ნაწარმოების შექმნის სურვილი, მითუმეტეს, რომ ერთი ქართველი პატრიოტი თავადიშვილი, მეორე კი პოლონელი ავანგარდისტი იყო. ორივე შემთხვევაშიც მსგავსი უნდა ყოფილიყო თემისადმი, ამ ისტორიული მოვლენისადმი ხელოვანთა დამოკიდებულება. პარადოქსულია, მაგრამ საბჭოთა ოფიციალურმა ხელოვნებამ საკმაოდ დიდი ხნის განმავლობაში შერისხული კაზიმირ მალევიჩის ნამუშევრებიდან მხოლოდ ეს ტილო მიიღო. ცხადია, რომ ამ სურათის აღიარებას კ. მალევიჩის მიერ ტილოს უკანა მხარეს მიზანდასახულად მიწერილმა სათაურმა „მიჰქრიან წითელი მხედრები / ოქტომბრის დედაქალაქიდან საბჭოთა საზღვრების დასაცავად“ შეუწყო ხელი. ცნობილია, რომ კაზიმირ მალევიჩი თავისი ნაწარმოებებს ხანდახან უფრო ადრეულ თარიღს აწერდა და ამ შემთხვევაშიც 1928-1932 წლებში შექმნილი ტილოს, მარჯვენა კვედა კუთხეში 1918 წელი აქვს მიწერილი¹. საფიქრებელია, რომ მას მაინც, იმ პირობებში, თავის სიცოცხლეში სურდა ჰქონოდა ერთგვარი აღიარება. ტილოს რეალური თარიღი კი, როგორც ჩანს, უკვე ეჭვს აღძრავდა. ვალერიან სიღამონ-ერისთავის „წითელ ცხენოსანთა შეტევა“ კი 1921 წელსაა დახატული.

ერთი შეხედვით, მაყურებელმა შესაძლოა ვერც შეამჩნიოს დრამატულობის ის სიმბაფრე, რომელიც ორივე ნაწარმოებში განსხვავებულადაა წარმოდგენილი და შესაძლებელია მიზანდასახულადაც კი შენიღბულია სტილური (განსაკუთრებით კ. მალევიჩის) თავისებურებებით.

XX საუკუნის ავანგარდული ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე სახელგანთქმული მხატვარი კაზიმირ მალევიჩი, როგორც ცნობილია, განსაკუთრებული „კონცეპტუალური“ მხატვრული აზროვნებით გამოირჩეოდა. მისი საკმაოდ დიდი ზომის ტილო (91X140) თვალნათლივ სამ ნაწილად გაყოფილი გამოსახულება (ცა, წითელი მხედრები და მიწა) მხატვრის მიერ ახალი, მისთვის უადრესად გამნიშვნელოვანებული სამყაროს შექმნაზე მიგვითითებს. წვრილი ფუნჯით, წითელი საღებავით მონიშნული მცირე ზომის ცხენოსანთა სილუეტები ერთდროულად თან ერწყმიან (ფერთ) და თან უპირისპირდებიან (კონკრეტულ გამოსახულებაზე მინიშნებით) დედამიწის სუფთა ფერების სუპრემატულ ზოლებს. ამავე დროს, ადვილად შესამჩნევია ისიც, რომ წითელი მხედრების ჯგუფი სტრუქტურირებულია. სიბრტყის თითქმის ცენტრში მოთავსებული ცხენოსანთა სამი ჯგუფი თითქოს ოთხი მხედრისაგან შედგება, მაგრამ

1 Ж. Нере, Казимир Малевич, 1878-1935 и супрематизм, М.: Арт-Родник, 2003, гл. 38.

თვალის ოდნავ დაძაბვისას აღმოჩნდება, რომ თითოეული მხედარი ოთხ ნაწილადაა გაყოფილი. მიუხედავად ტილოს ოდნავ შეხებული ფუნჯით მონიშნული მხედრისა თუ ცხენის სილუეტისა, ცხენოსანთა კავალერია ერთიან, კრებით არსებადაა წარმოდგენილი. სურათის ქვედა ნაწილი, მიწა გამოსახულია არა რეალისტურად, არამედ კვეთაში, შრეობრივად. ფილოსოფიურად, მეტაფიზიკურად მოაზროვნე კ. მალევიჩი ცდილობდა ყოფიერების საფუძვლის უაღრესად „მათემატიკურად“ გახსნასა და აგებას. ამ შემთხვევაშიც მას, ალბათ, სურდა დედამიწის შინაგანი ფარული არსის, მისი ფორმულის ჩვენება. საყურადღებოა ისიც, რომ მიწის ამგვარი, შეიძლება ითქვას, თითქმის ნახაზის მსგავსი გამოსახულება ჭრილში თორმეტი ფერისაგან შედგება. სწორედ თორმეტი ფერის გამოყენებით ეცადა მხატვარი მაყურებელში არაერთი ასოციაციის აღძვრას. ჰორიზონტის ხაზი ხაზგასმით ქვევითაა დაწეული. ცას სიბრტყის გაცილებით მნიშვნელოვანი ნაწილი უჭირავს. მოჯირითე ცხენების სიმძიმის ცენტრი მარჯვნივაა გადაწეული. ცხენების წინ გაცილებით მეტი მანძილია დატოვებული, ვიდრე მათ უკან. სწორედ ამიტომ მაყურებელს უჩნდება შეგრძნება, რომ კავალერია მოძრაობს მარცხნივ და ზევით². ცხადია, თემის ამგვარი გადაწყვეტის გამო ნაწარმოები მეტყველი და ემოციურად დამუხტულია. მაგრამ, ამავე დროს, ამგვარ გარემოში მეტად მცირე ზომის ერთგვაროვანი ჯგუფი, თავისი გამოსახულებით თოჯინური კავალერიის შთაბეჭდილების აღმძვრელი, უაზრობისა და აბსურდულობის გრძნობას ბადებს. ამ ე.წ. უკიდვებანო სივრცეში თითქოს უაზრო და უმიზნოა მათი რბოლა. მათი თანამოზიარე არც ოდნავ უფრო ბუნებრივთან ახლოს დახატული ცაა და არც სუპრემატისტულად გადაწყვეტილი მიწა. გაუგებარია, საით მიჰქრიან წითელი მხედრები. მათ გზას არც საწყისი და არც დასასრული უჩანს და მათი შემართებაც უაზროდ და უმიზნოდ გამოიყურება.

ეს ნამუშევარი როგორც დროის, ასევე გადაწყვეტის სტილური მახასიათებლებით, კაზიმირ მალევიჩის შემოქმედების გვიან, პოსტსუპრემატისტულ პერიოდს განეკუთვნება, რაზეც მეტყველებს სწორედ ამ პერიოდში გაჩენილი მკვეთრად ხაზგასმული ჰორიზონტი, სივრცის დაყოფა ნაწილებად, ზოლიანი მიწის გეომეტრიულ-დეკორატიული დამუშავება, ლოკალური ფერებით გეომეტრიული ელემენტების შეპირისპირება და სხვა.

ათილდე წლით ადრეა შექმნილი ვალერიან სიდამონ-ერისთავის „წითელი მხედრების შემოტევა“. ზომით ეს ტილო კიდევ უფრო დიდია 174X300 და ასევე ჰორიზონტალურად წაგრძელებულ სასურათო სიბრტყეზეა დახატული. მალევიჩისაგან განსხვავებით, მხატვარი მოგვიტხოვრობს ამ ეპოქალურ მოვლენაზე. საგულისხმოა, რომ სიდამონ-ერისთავამაც წითელი არმიელები თითქმის უსაგნო გარემოში მოათავსა. მხატვარი ჯერ კიდევ ათი წლით ადრე გვიჩვენებს, რომ ეს ახალი ძალა „არაფრიდან“ იწყებს, მიჰქრის, უტევს და ეს არც მეტი და არც ნაკლები, „წითელი არმიაა“. მალევიჩისავით, სიდამონ-ერისთავიც მხოლოდ ცას, მიწას და წითელ მხედრებს ხატავს. თუმცა ჰორიზონტალურად და დიაგონალურად გაშლილი უკიდვებანო სივრცე, განსაკუთრებით კი წინა პლანი, საკმაოდ რეალისტურადაა

2 А.И. Степанов, Картина Малевича «Скачет красная конница» М., 2003, гл. 5.



გადმოცემული. საკმაოდ ფაქტურულადაა დახატული სხვადასხვა ზომის დატეხილი ლოდები, გამშრალი მიწა და მათზე დაცემული სინათლე, ფარდასავით დანაოჭებული, გაბერილი, უკნიდან წინ გადმოწეული, რიტმული, ტალღოვანი ცა ხელს უწყობს ამ ეპოქალური, რევოლუციური მოვლენის წარმოდგენას. ცისა და მიწის გასაყარზე, ჰორიზონტის ხაზთან, ჯგუფებად დახატულ წითელ დროშებს თვალუწვდენელი სივრცე მოუცვიათ და სწრაფი სიჩქარით აპირებენ მთელი სამყაროს დაპყობას. ყურადსაღებია, რომ მხატვარი იყენებს იმავე ხერხს, რომელსაც დროის ამ მონაკვეთში შექმნილ მის რამდენიმე სხვა ნაწარმოებშიც ვხვდებით. კერძოდ, მიმდინარე მოქმედების გმირი გამოყოფილია, მაგრამ როგორც სხვაგან, ჩვენ აქაც, ვერ ვხედავთ მის სახეს. დაწინაურებული მხედარი, რომელიც სხვებს ეძახის, ზურგიდანაა ნაჩვენები. დაჭერილია წამი, იგი აკავებს ცხენს და აწეული ხელით „თავისნაირებს“, „დანარჩენებს“ უხმობს. რეალისტურად დახატული ეს უსახო მხედრები აქაც ერთიან არსებად აღიქმებიან, მაგრამ წინა სურათისაგან განსხვავებით ამ წითელმა მხედრებმა თითქოს იციან, საით მიჰქრებიან.

აქ, წინა პლანზე, ყველაფერი უფრო კონკრეტულია და ამით მხატვარი თითქოს უფრო იახლოვებს მაყურებელს. უკანა, შორეული პლანი კი, სადაც განზოგადებული ცა, მიწა და მათში რიტმულად ჩასმული წითელი დროშების მახვილებია ჩართული, ერთიანია. მალევიჩის, ერთი შეხედვით, მშვიდ და ერთგვაროვან სურათთან შედარებით, აქ გარემო, ბუნება, მოქმედების თანაზიარია, მღელვარე, ემოციური და სტიქიურია. სურათის ემოციურ დატვირთვაში არსებითი როლი ფერადოვან, საკმაოდ მჟღერ ლაქათა სწრაფ რიტმს ენიჭება. მაგრამ, ამავე დროს, საღებავის არც თუ სქელი ფენით დაწერილი თხელი, მსუბუქი, თითქოს უწონო ფიგურები, მიუხედავად ფერადოვან ლაქათა გრადაციული მონაცვლეობისა, მკვეთრი, შედარებით ნათელი კოლორიტი, სწრაფი, მოძრავი რიტმი, ნაწარმოების უფრო მსუბუქ, გარეთ გამოსულ ემოციურობას განაპირობებენ. იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, რომ 1921 წელს მხატვარმა ჯერ კიდევ არ იცის, თუ როგორ განვითარდება მოვლენები. ვინმემ შეიძლება იფიქროს, მხატვარი მათ ხომ არ თანაუგრძნობდაო. მაგრამ საბედნიეროდ, ჩვენს წინაშე ვალერიან სიდამონ-ერისთავის 1920-იანი წლების დასაწყისში ამ თემაზე შექმნილი ორი ნაწარმოები, რომლებიც შემთხვევით გადარჩა. ესენია: „წითელი მთესველები“ და „ბავშვები ბაღში“, რომლებიც ეჭვს ნებისმიერ სკეპტიკოსს გაუქარწყლებდა.

ორივე ნაწარმოებში საქართველოს დაპყრობის და გასაბჭოების თემა უფრო მძაფრად არის გადმოცემული, მაგრამ საგანგებოდ შენიღბული და სიმბოლურია. ერთი შეხედვით ძნელი მისახვედრია, თუ რა ხდება მიზანდასახულად მჟღერი, ხალისიანი ფერებით დაწერილ სურათში – „ბავშვები ბაღში“. მზის სხივებით მკვეთრად განათებულ ხალისიან გარემოში ყველა ერთობა და ისვენებს. საღებავის სქელი ფენით, თავისუფლად მონიშნული გამოსახულებები კიდევ უფრო უსვამენ ხაზს სინათლის სიკაშკაშეს და მაყურებლის ყურადღება თითქოს გარემოში იფანტება. სურათის აზრობრივ ცენტრს კი ორი მცირე ასაკოვანი გოგონა წარმოადგენს, რომლებიც ერთმანეთისთვის ბურთის წართმევას ლამობენ.

ქედრად წითელ და ლურჯ კაბებში გამოწყობილი, მოხრილი, საბრძოლველად მომზადებული, მათი ჯუჯა, თითქოს პატარა მხეცების მსგავსი სხეულები ყვითელი ქვიშის ფონზე მკვეთრად გამოიყოფა. თითქოს ამ აგრესიული, ალეგორიული ფიგურების ასაკით შეიძლება სურათის თარიღის დადგენაც. ჩანს, რომ აგრესიული, უვიცი ძალა ჯერ ძალიან ცოტა ხნის მოსულია. განსაკუთრებით დაძაბული და გაშმაგებულია ანფასში დახატული წითელკაბიანი გოგონას მხერა და პოზა. ორი უშნო, გროტესკული ფიგურა, ახალი საბჭოთა სინამდვილის ნაყოფი, შემაშფოთებელ შთაბეჭდილებას ახდენს. საპირისპიროდ, გარშემო მყოფი უფრო მოზრდილი ბავშვები მათ მშვიდად და გაკვირვებით უყურებენ. მხოლოდ უკან მდგარი, ერთადერთი ბიჭი, შარვალში ჩაწყობილი ხელებით, უფრო მეტ ინტერესს და ირონიას გამოხატავს. თუ ამ სურათში, სავარაუდოდ, თბილისის ცხელი შუადღის პარკია გამოსახული, რითაც მხატვარი ერთდროულად თან ნიღბავს და თან ამძაფრებს ძირითად იდეას, მეორე ნაწარმოებში „წითელი მთესველები“, პირიქით, ადრეული გაზაფხულის ნათელი დღეა. თუმცა დრუბლებით დასერილი დღეა. სწორედ, თეთრად აყვავებული ხეების ფონზე, მაყურებლისკენ მომზირალი სამხედრო პირი მიაბიჯებს. მის გასწვრივ, დიაგონალურად, სიღრმეში, თანაბარი ინტერვალებით დაშორებულნი, ერთნაირი ახალგაზრდები რიტმული, მყარი, სწრაფი ნაბიჯით მხატვრის სამშობლოში ბოლშევიზმს თესავენ. მათ რიტმულ მოძრაობას, ერთი ფერის, წითელი პერანგების და თეთრი ჩანთების ლაქები ამძაფრებს. „წითელი მხედრების“ მსგავსად ეს უპირისპირო ადამიანები ერთ არსებად აღიქმებიან. აქაც, ადვილი მისახვედრია, თუ როდისაა ეს ნაწარმოები შექმნილი. მთავარი პერსონაჟი, რომელიც ახალგაზრდებს მოუძღვება, ტიპური ახალბედა ბოლშევიკია. მის სამოსს არავითარი სამხედრო ნიშანი არ აქვს. იგი თითქოს ამიერიდან იწყებს თავის მოღვაწეობას და სწორედ ამიტომ დაუინებელი მხერით მომავალ მსხვერპლს აკვირდება. ერთი შეხედვით, თითქოს ბუნება მასში მიმდინარე მოქმედებებში არ მონაწილეობს. მაგრამ მშვიდი გაზაფხული სწორედ თესვის დროა და ის ვინც მოდის, იცის, თუ როდის და როგორ უნდა მოვიდეს.

„წითელ ცხენოსანთა შეტევაში“ ალბათ, ყველაზე მეტად ვლინდება ის თავისებურებები, რომლებიც XIX საუკუნის ბოლოსა და XX საუკუნის დასაწყისში რუსეთში წარმოშობილი ნეორომანტიზმისთვის იყო დამახასიათებელი და მოდერნიზმის ადრეულ ფაზად ან ერთ-ერთ მის ფრთად მიიჩნევა. ნეორომანტიზმი ერთიან, მთლიან მიმდინარეობას არ წარმოადგენდა და სწორედ საუკუნეთა გასაყარისათვის დამახასიათებელ სხვადასხვაგვარ მხატვრულ ძიებათა შედეგი იყო. ცნობილია, ასევე, რომ ვ. სიდამონ-ერისთავი 1907 წლიდან რვა წლის განმავლობაში სწავლობდა მოსკოვის ფერწერის, ქანდაკებისა და ხუროთმოძღვრების სასწავლებელში, სადაც მას რუსული რომანტიზმის ყველაზე ტიპური წარმომადგენლები ა. ვენეციანოვი და, განსაკუთრებით ა. ორლოვსკი ასწავლიდნენ³. რუსული რომანტიზმის თავისებურებას კი რომანტიზმისა და რეალისტური

3 А.Лидова, в кн.: 1989. Сто памятных дат. Художественный календарь. Ежегодное иллюстрированное издание, М., 1988.



ძიებების შერწყმა წარმოადგენდა⁴. არ უნდა იყოს გასაკვირი, რომ თავისი შემოქმედების ამ ეტაპზე, განსაკუთრებით ისტორიული თემებისა და პეიზაჟების გადმოსაცემად, ვალერიან სიღამონ-ერისთავი რომანტიზმს მიმართავს. როგორც ცნობილია, რომანტიკული მსოფლხედველობა ყველაზე სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა და ამ მიმდინარეობისათვის დამახასიათებელმა მოტივებმა და ხერხებმა სხვადასხვა სტილებშიც შეაღწიეს. ძნელია ამ ნაწარმოების კონკრეტულად რომელიმე მიმართულებისადმი მიკუთვნება - აქ უდაოდ რუსული ნეორომანტიზმისა და სიმბოლიზმის ნიშნებიც შეიმჩნევა, ჩნდება გარკვეული ასოციაციები ნ. რერიხის შემოქმედებასთანაც.

რომანტიზმში, როგორც მიმდინარეობაში, თავისი არსიდან გამომდინარე გადმოცემული ემოციები მაინც ყოველთვის განცდის მოჭარბებულ სიმპაფრესა და სიღრმესაა მოკლებული. XIX საუკუნის ევროპულ რომანტიზმში, უკიდურესად გასულიერებული, ღრმა, სევდიანი, მელანქოლიური მხატვრების შემოქმედებაშიც კი, როგორებიც კასპარ დავიდ ფრიდრიხი, უილიამ ბლეიქი და უილიამ თერნერი გახლდნენ, ვერ შეხვდებით სასოწარკვეთის, გამოუვალობისა და უღრმესი ტრაგიზმის ისეთ გამოსატყულებას, რომელიც მალევიჩის სურათებსა და XX საუკუნის ზოგიერთ სხვა აბსტრაქტულ ნაწარმოებებშიც აისახა. ევროპულ რომანტიკოსებთან გარემოსა და ფორმის ესთეტიკურ აღქმას, გარეგნული ესთეტიზმით ტკობას მაინც განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება. მაშინ, როდესაც უსაგნო ხელოვნების ერთ-ერთმა ფუძემდებელმა სრულიად სხვა, მისი ეპოქისათვის ნიშანდობლივი განწყობითა და მხატვრული ხერხებით შექმნილ განეჭვრიტა და გადმოეცა ამ სისტემის აბსურდულობა.

რუსეთთან, საბჭოთა სინამდვილესთან დაკავშირებული ორი, სრულიად განსხვავებულ მხატვრის ერთი თემისადმი მიძღვნილ ნაწარმოებებში გამოაშკარავდა ერთი მოვლენისადმი მათი არსობრივად ერთნაირი დამოკიდებულება, თუმცა განსხვავებული მხატვრული გადაწყვეტა. ცხადია, რომ ორივე მხატვრისათვის ეს მოვლენა უაღრესად მნიშვნელოვანია, გლობალურია, ფაქტობრივად აპოკალიფსური. და სწორედ ამიტომ, ფრიხისებურად წაგრძელებული პანოები ორივე მხტვარმა სამ ნაწილად: ცად, დედამიწად და წითელ არმიელებად დაჰყო. ჩემის ფიქრით, კ. მალევიჩი, მის მიერ ამ დროისათვის უკვე შემუშავებული პოსტსუპრემატისტული მეთოდით, ამ თემას არაჩვეულებრივად გადმოსცემს. მან ეს მოვლენა უკიდურესად გაამძაფრა და სრულიად აბსურდულად, მომავლის არ მქონედ, განადგურებისა და სიცარიელის მომტანად წარმოგვიდგინა. ცისა და მიწის ზღვარზე მყოფმა ცხენოსნებმა დაკარგეს ყოველივე ადამიანური და ნიშნებად გადაიქცნენ. ისინი ფიზიკურად აღარც არსებობენ. და სწორედ აქ არის ის უღრმესი ტრაგიზმი, რომელიც დაკვირვებულ მაყურებელს გადაედება. და რაც მთავარია, ვ. სიღამონ-ერისთავისაგან განსხვავებით, ნაწარმოების შექმნის პროცესში კ. მალევიჩისთვის ამ მოვლენის შედეგი უკვე ცნობილი იყო. ამ შეგრძნებას კიდევ უფრო უსვამს ხაზს მიწის სხვადასხვა სისქისა

4 Д. В. Сарабьянов, Русская живопись конца 1900-х – начала 1910 гг. Очерки, М., 1971, გვ. 27.

და ფერის საკმაოდ აქტიური ზოლებიცა და ცის მკვეთრი ფერადღვანო გადაწყვეტაც. და კიდევ ერთ, საკმაოდ მრავლისმეტყველ ფაქტად ის მეჩვენება, რომ საბჭოთა ცენზურამ მხოლოდ ეს სურათი აირჩია, მაშინ, როდესაც მალევე ინი ხატავდა სრულიად უწყინარ ნაწარმოებებს, ძირითადად, გლეხების ყოფა-ცხოვრებიდან, პეიზაჟებს რამდენიმე სახლით და სხვა. ისიც არ არის გამორიცხული, რომ მალევე ინი თარიღის გადაკეთებითა და სათაურის მიწერით ოფიციალურს დასცინა კიდევ. და ამ სისტემის აბსურდულობა, შესაძლებელია, საკუთარ თავს და იქნებ სხვებსაც დაუმტკიცა?

როგორც ცნობილია, მარკ შაგალისა და ვასილ კანდინსკისაგან განსხვავებით, რომლებმაც თავს უშველეს ევროპაში წასვლით და ჯერ კიდევ ცხოვრებაში მიაღწიეს აღიარებასა და კეთილდღეობას, კაზიმირ მალევე ინი რუსეთში მეტად მძიმე პირობებში მოუწია არსებობა. მისი სახელი მრავალი წლის მანძილზე იყო დავიწყებული. მხოლოდ 1988 წელს გაიხსნა მისი გამოფენა ტრეტიაკოვის გალერეაში (რუსული მუზეუმის, თვით ტრეტიაკოვის მუზეუმის ფონდებიდან და ამსტერდამის სტეფელიკ - მუზეუმიდან).

საქართველოში დაბრუნების შემდეგ, არაერთი ქართველი თვალსაჩინო ხელოვანის მსგავსად, მძიმე პირობების მიუხედავად, ვალერიან სიდამონ-ერისთავმა საკმაოდ სავსე და დატვირთული შემოქმედებითი ცხოვრებით იცხოვრა. მაგრამ კ. მალევე ინისაგან განსხვავებით, ჯერ არ შემდგარა მისი პერსონალური გამოფენა და მის შესახებ არც ერთი გამოკვლევა არ დაწერილა.

Maia Tsitsishvili

“Red Riders” by Valerian Sidamon-Eristavi and Kazimir Malevich

Valerian Sidamon-Eristavi is one of those Modernist artists, whose creative activity is not fully studied and, respectively, valued, due to diverse reasons. “Attack of the Red Riders”, painted in 1921, belongs to those works by this artist, Georgian patriot and nobleman, which seem to have been created to be seen by the friends and keens of the painter only. Despite great difference, essential similar traits (including the format!) with this work are seen in “Rushing Red Riders” (painted in 1928-32, although, 1918 is indicated in the added note – probably, for self-defence purposes) by Kazimir Malevich, famous Modernist artist of the Polish origin. In both works, dramatic expressiveness disguised by the stylistic peculiarities is obvious.

In K. Malevich’s picture 3 zones are discernible – formed by 12 colour strips: a diagram-like

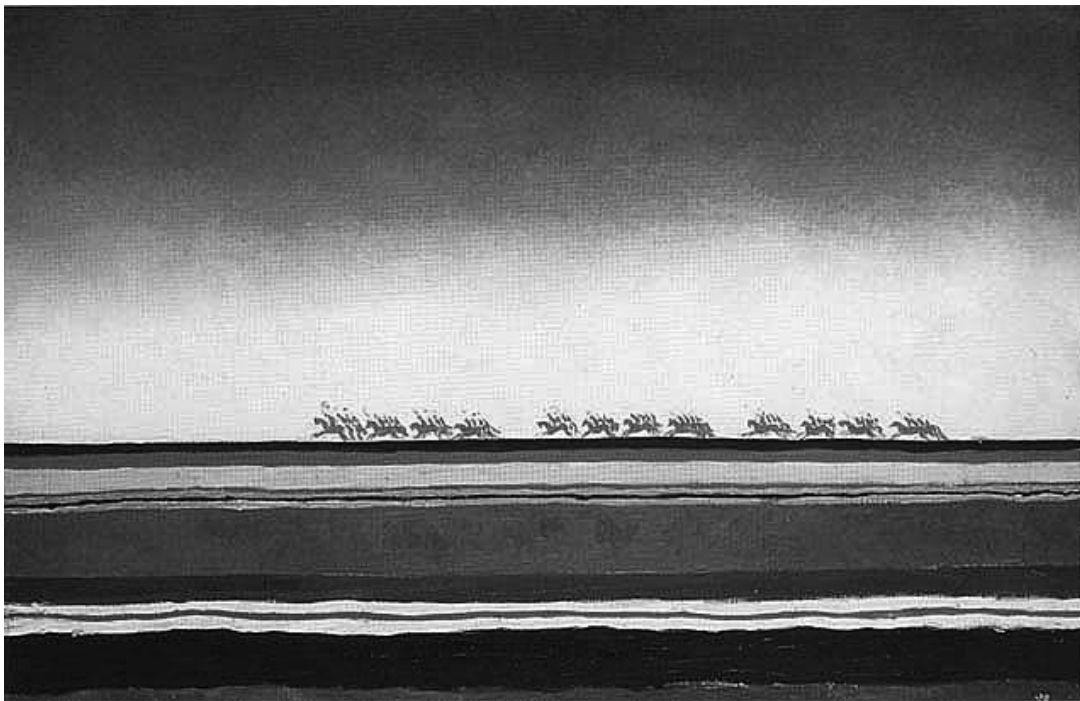
“earth”, riders (3 groups, as if formed by 4 men – actually, here we have 3 figures, each divided into four parts), as if a single collective being and the sky. The distance in front of the riders is much greater than behind them, which contributes to the impression of riders moving to the left and upwards – where there is no past, or it is forgotten. At the same time, this small group looks rather dollish, while its motion seems absurd and senseless; they are alien both to heaven and earth, their enthusiasm is purposeless.

On V. Sidamon-Eristavi's picture, likewise, sky, earth and riders are seen; neither here, any object is found and here “the reds” also come from “nothing”. On the other hand, the earth, as well as the rider separated from the others and moved to the front line (his face is invisible!), who is calling others (i.e. they have some purpose) are realistically rendered, the environment (cloudy sky – groups of red flags on the horizon), partaking in the action – is restless, emotional. Besides, weightless figures, relatively bright colour gamut might even raise the doubts about the artist's positive attitude towards the depicted event – they are dispelled by two others works of the painter, “Red Sowers” and “Children in the Garden”, both created in 1920s. “Children in the Garden”, painted in the cheerful colours, shows seemingly cheerful environment, but in the middle, two girls – ugly dwarfs, definitely allegorical, absolutely different from other bigger children – snatch the ball out of each other's hands; they are an allegory of the newly born offsprings of the “new life”. “Red Sowers” – are faceless people (here, one is also leading the others), absolutely similar, “sow Bolshevism” on the cloudy, though bright spring day.

V. Sidamon-Eristavi did not know, what the future would bring, besides, his painting having something in common with the Russian Neo-Romanticism (in 1907-1915 he studied in Moscow), due to the aesthetic perception, is deprived of the tragic vision caused by the deepest, absolute absurdity manifested in the Post-Supremacist painting of K. Malevich (although, the Soviet officials could not see it and recognised only this picture of the painter).



სურ.1. სიდამონ-ერისთავი. წითელ ცხენოსანთა შეტევა.



სურ.2. კ. მალევიჩი. მიჰკრიან წითელი მხედრები.



სურ.3. სიღამონ-ერისთავი. წითელი მთხველები.



სურ.4. სიღამონ-ერისთავი. ბავშვები ბაღში.



წმიდა ანდრია მოციქულთან და მცხეთის ჯვართან დაკავშირებული ქართული ხალხური დღესასწაული

საქართველოს მთისა თუ ბარის ხალხური კალენდარი ფაქტობრივად ჰეორტოლოგიური კალენდარია, რომელიც გარკვეულწილად აგრარული კალენდრისა და გადმონაშთური სახით შემორჩენილი წარმართული დღესასწაულების შემცველიცაა. მაგრამ, ჩვენი აზრით, ხალხურმა კალენდარმა ისეთი არასაკელესიო დღესასწაულიც შემოგვინახა, რომელიც საქართველოში წმიდა ანდრია პირველწოდებულის წარმართობის წინააღმდეგ ბრძოლას და ამ ბრძოლაში ქრისტიანობის გამარჯვებას ასახავს.

გადმოცემის მიხედვით დღევანდელი მარტვილის ტაძრის ადგილზე დიდი მუხა – ჭყონდიდი იღვა. მასზე თუჯისაგან ან ზოგიერთი გადმოცემის მიხედვით სპილენძისაგან¹ ჩამოსხმული კაცის ფიგურა იყო მიბმული. კერძს *კაპუნიას/როკაპუნიას* იგივე *დიდგიმირს/დოდგიმირს* უწოდებდნენ. ზოგიერთის წარმოდგენით, კაპუნია არწივი იყო, რომელიც ჭყონდიდში ბუდობდა. *კაპუნიას* ქურუმს ჭყონდარი ეწოდებოდა. კერპის დღესასწაულზე თუთაშხობას, ორშაბათს *კაპუნიასთვის* შესაწირად დედას ზუსტად ერთი წლის ანუ წინა წელს *კაპუნობაზე* გაჩენილი პირმშო მიჰყავდა. ზოგიერთი მასალის მიხედვით თუთაშხას (ორშაბათს) მოგვები (*ჭყონდარები*) სხდებოდნენ და კენჭისყრით ირჩევდნენ სამსხვერპლო ბავშვს. არჩეული სამსხვერპლო ბავშვის მშობლები ღვთის რჩეულის საპატივცემულოდ მართავდნენ *საბატონ² დღეს* (შაბათს), საოჯახო დღესასწაულს, ხოლო მეორე *ბუას დღეს* ანუ მზის დღეს, კვირას დიდებული ეტლით მიჰყავდათ შვილი მუხასთან³. მთხრობლის თქმით, თურმე დედა მარტვილის პლატოდან გადმოდგებოდა და გაჰკიოდა: „სკუა მარტვილისი“ ან „მარ ვილი“ ანუ შვილო მე მოგკალი. ასევე მთხრობლის გადმოცემით, თავიდან კერპს *როკაპუნია* ერქვა, ვინაიდან მასთან შეკრებილი მლოცველი აანთებდა ცეცხლს და როკავდა, ანუ ცეკვავდა. *კაპუნიას* დიდების შემდეგ, ქურუმი ბავშვს კერპის გადებულ პირში დებდა, მსხვერპლის სისხლს კი იქ მყოფებს უსვამდა. სავარაუდოა, რომ ჯერ კლაგდა, ხოლო შემდეგ კი კერპს უდებდა პირში. გადმოცემის მიხედვით, როდესაც წმიდა ანდრია წმიდა სვიმონ კანანელთან ერთად მივიდა მარტვილში, გაანადგურა კერპი, მოჭრა მუხა და მის ნაცვლად ჯვარი აღმართა. წმიდა ანდრია მორწმუნეთა თვალწინ შემოკრა დიდ მუხას ნაჯახი და, როდესაც იგი უვნებელი დარჩა, ხალხმა ქრისტეს ძალა ირწმუნა⁴.

1 ოქროს კრავისა და ოქროს ვერძის ზღაპრები. ეთნოგრაფიული მასალა აკაკი ჭანტურიას არქივიდან, კრებულის შემდგენელი არიანე ჭანტურია, თბ., 2003, გვ. 153.

2 დღესასწაულის სახელწოდებას იმ ფორმით ვხმარობთ, რომელიც გივი ელიაშვილს თავის ეთნოგრაფიულ მასალებში აქვს მოტანილი.

3 М.Машурко, Предания основание Мартвильского монастыря. СМОМПК, 1894, №18, ст. III, гв. 376, 377; გივი ელიაშვილი, ჭყონდიდი-მარტვილი (ისტორიული მიმოხილვა), თბ., 1962, გვ. 15.

4 გივი ელიაშვილი, იქვე, გვ. 18.



თურმე წმიდა ანდრიას მახარებელი გაუგზავნია იმ ამბის სახარებლად, რომ დედებს აღარ მოუხდებოდათ თავიანთი შვილების შეწირვა. მახარებელი სოფელ ნახარებაუსთან, რომელიც მარტვილს ემიჯნება, დედას შეხვედრია და უთქვამს: შენს შვილს საფრთხე აღარ ემუქრებაო. მოციქულს ამ ადგილისთვის ხარება ანუ ნახარებაუ დაურქმევია, ხოლო შიკრიკისთვის ხარებავა. იგივე გადმოცემა გვიამბობს, რომ სამეგრელოს მოსახლეობამ წმიდა ანდრიას ქადაგების შემდგომ ქრისტიანობა აღიარა და კერპი შემუხრა. მაგრამ ხალხს კვლავ გაუგრძელებია ჭყონდიდთან შეკრების ძველი ტრადიცია. ისინი კვლავ იკრიბებოდნენ ჭყონდიდთან ზვარაკით, მთელი დამე გათენებამდე გარს უვლიდნენ მუხას და ილხენდნენ. ახლა ბავშვების ნაცვლად ღორებს სწირავდნენ. როდესაც წმიდა ანდრიამ ეს ნახა, ხალხს ჭყონდიდის მოჭრა უბრძანა, რათა კერპი კვლავ არ შექმნილიყო⁵. მოჭრილი მუხის ფიცრებისაგან მან ხალხს ეკლესია ააგებინა, სადაც ქრისტეს ჯვარი დაასვენა. გადაჭრილ ჭყონდიდზე ტაძრის საკურთხეველი აღუმართავთ. „დიუბუას აზრით“ - წერს ექვთიმე თაყაიშვილი - „მარტვილი აშენებულია იმ ადგილზე, სადაც წინათ საკერპო ტაძარი იყო და ზოგიერთი ნამტვრევები ამ ტაძრისა ჩაყოლებულია მარტვილის ეკლესიის კედლებში“⁶.

ნახარებაუშიც მარტვილის მსგავსად წმინდანს ხის ეკლესია აუგია. ხალხი ამბობს: მარტვილი ააშენეს და ნახარებაუ ამოუშენესო. გადმოცემის მიხედვით ნახარებაუს ეკლესიასთან ახლოს წმიდა ანდრიას სამრეკლო აუგია.

ასევე გადმოცემის მიხედვით, სოფ. ბანძაში ძველად ორი გვარი სახლობდა: კეკელიები და გაბუნები. თუ მარტვილის მოსახლეობა მუხას ეთაყვანებოდა ამ ორი გვარისათვის ბანძაში ძელქვის ხე იყო სათაყვანებელი. წმიდა ანდრიას ბანძაში უქადაგია ქრისტიანობა, მოუქცევია მოსახლეობა და ძელქვის ხე მოუჭრია. ზოგიერთი წარმართი მოციქულს გაწყრომია და დამე მძინარესათვის კვერთხი და ფეხსაცმელი წაურთმევია, რათა მისი სამოციქულო მოღვაწეობა შეეფერხებინა. მოციქული იძულებული გამხდარა ფეხშიშველი წასულიყო მარტვილში. მას ახლადმოქცეული ქრისტიანებიც გაუყოლებია. როდესაც მოციქულმა დიდი ჭყონი მოჭრა, ახლადმოქცეულ ბანძელებს უთქვამთ: მართალია დიდი მუხა მოჭერი, მაგრამ ფერდობზე მრავალი ნორჩი მუხა ხარობს. ერთ-ერთს გაახარებენ და ახლა იმას დაუწყებენ თაყვანისცემასო. ამიტომ ყველა მუხა მოჭერიო. წმიდა ანდრიამ უპასუხა: რომ მოჭრათ, ისევ ამოიყრისო, ამიტომ ყველა ამოვთხაროთო. ამ ამბის შემდეგ მარტვილიდან დაბრუნებულ ბანძელებს მუხის მოჭრის ამბავი დღესასწაულად უქცევიათ. ქრისტიანობის წარმართობაზე გამარჯვების ნიშნად მისთვის ჭვეენია/ჭვენიერობა უწოდებიათ⁷.

ჭვენიერობის დღესასწაული ძირითადად იმართება ბანძაში და გადმოცემა მის დაარსებას ამ სოფელს უკავშირებს. გადმოცემის

5 დიმიტრი მეღვინეთხუცესოვი, ჭიაკოკონობა. დროება, 1872, №3, გვ. 4.

6 ექვთიმე თაყაიშვილი, მარტვილის მონასტერი, თბ., 1993, გვ. 3.

7 ნინო ღამბაშიძე, სენაკ - მარტვილის 2005 წლის მივლინების სავლე დღიურები. განსაკუთრებულ მადლობას ვუხდით ისტორიკოსს, გაზეთ „მარტვილის ხარების“ რედაქტორს ივორ კეკელიას გაწეული დახმარებისთვის, რამაც ჩვენთვის ხელმისაწვდომი გახადა წინამდებარე მასალა. П. П. Надеждин, Опыт географии кавказского края, Тула, 1891, гв. 138.

მიხედვით, აქ ძველთაგან ორი გვარი სახლობდა: კეკელიები და გაბუნები, რომლებიც, როგორც ითქვა ქრისტიანობის გავრცელებამდე ძელქვის ხესთან ღოცულობდნენ. დღესაც ამ ორ გვარს ძელქვის ხეზე ტაბუ აქვს დადებული. ტყვია რომ ესროლო, არ მოჭრიანო. როდესაც ბანძაში წმიდა ანდრიამ ძელქვის საკულტო ხე მოჭრა და ბანძელები მოაქცია, წაიყვანა მარტვილში, სადაც, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, წმინდანთან ერთად მუხის ნორჩი ხეები ფესვიანად ამოიღეს, რათა ისინი *ჭყონდიდივით* თაყვანისცემის ობიექტები აღარ გამხდარიყვნენ. ბანძაში დაბრუნებულმა ქრისტიანებმა ეს მოვლენა ახლად დაარსებულ დღესასწაულს დაუდეს საფუძვლად.

ჭვე მეგრულად ნორჩი მუხის ნერგს ნიშნავს. მთას, რომელზეც მარტვილის ტაძარი დგას, *ჭვენიერს* ეძახიან. ბანძელებმა ახლადდაარსებულ დღესასწაულს *ჭვეენია* დაარქვეს, დღეს იგი *ჭვენიერობის* სახელითაა ცნობილი. *ჭვენიერობა* აღდგომიდან მერვე დღეს ანუ კვირაცხოველობის ორშაბათს იმართებოდა. ამ სახელით დღეობა სოფელ კვაუთშიც სცოდნიათ (ღეძაძამის თემი), მხოლოდ ამადლების მომდევნო ორშაბათს. აქ ხის ამოთხრის წესი ადრევე გამქრალა. იცოდნენ ლხინი, ჯარობაში გართობა⁸. ვინც კი ბანძიდან გათხოვილი კეკელია და გაბუნია იყო, ბანძაში დღესასწაულის დასასწრებად ჩადიოდა. გივი ელიავას მასალის მიხედვით, კეკელიები და გაბუნები დილით ჯერ შაორკარის წმიდა გიორგის ეკლესიაში წირვას დაესწრებოდნენ, შემდეგ სოფლის სასაფლაოზე კაცები მუხის ნორჩ ხეს აირჩევდნენ. ზედ მოხუცი კაცი ავიდოდა, არყევდა ტოტებს და მღეროდა „ეისადე კირიე“. გივი ელიავას თქმით, რომელიც დღესასწაულის თვითმხილველი ყოფილა, ეკლესიის ეზოში მამაკაცები საშუალო სიდიდის ხეზე ავიდოდნენ, ისე რომ ტვეა არ იყო და რაც ძალი და ღონე ჰქონდათ ანჯღრევდნენ, სანამ არ ამოგლიჯავდნენ. კაცები ხეს მოთხრიდნენ, გაიდებდნენ მხარზე და ამავე სიმღერით ჯერ სასაფლაოს შემოუვლიდნენ სამჯერ, შემდეგ კი ბანძის ცენტრში მდგარ შაორკარის წმიდა გიორგის ეკლესიას. ამის შემდეგ მოთხრილ ხეს ეკლესიის კედელთან ფესვებით ზემოთ მიაყუდებდნენ. მის ტოტებს პატარ-პატარა ნატეხებად დაამტვრევდნენ და სახლებში წაიდებდნენ. იქ მისთვის სპეციალურად შეკერილ ტყავის პარკში ჩადებდნენ და შეინახავდნენ, რომ მოჯახს მომავალ წლამდე ხვაი და ბარაქა არ მოკლებოდა. რიტუალის დამთავრების შემდეგ გამოიტანდნენ ეკლესიიდან ლელო ბურთს და ორი გუნდი ერთმანეთს ეჯიბრებოდა. იმართებოდა ლხინი, ჯარობა. „ზოგიერთი“ – წერს გივი ელიავა – „ვალის თანახმად კლაავდა საქონელს და უსასყიდლოდ ურიგებდა ხალხს“⁹.

ჭვენიერობის ტრადიცია ყველაზე კარგად ბანძაში შემორჩა. სხვაგან ამ დღეს, ჩვენამდე მოღწეული მასალების მიხედვით, მხოლოდ მარულა და ცხენბურთი სცოდნიათ. თუმცა სოფ. ნაჯახარში, ვედითკარში ხის ამოგლეჯის წესს *სოფიობასაც* ეძახდნენ და მის სახელს მეგრულ სიტყვას *სოფუას* – მოთხრას უკავშირებენ. ვედითკარი დღეს დიდი, დამოუკიდებელი

8 გივი ელიავას მასალები, ხელნაწერი, დაცულია მარტვილის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში.

9 ივორ კეკელიას მასალა, 2005 წლის დასახელებული მივლინება, ხელნაწერი; გივი ელიავა, დასახ. მასალა, იქვე; К. Д. Читанова, Музыкальная культура равнинного населения Западной Грузии, диссертация на соискание ученой степени кандидата исторических наук, 1987, გვ. 45-46.

სოფელია, მაგრამ ადრე ბანძაში შედიოდა¹⁰. კვირაცხოვლობის შემდგომ ორშაბათისა და ამღლების შემდგომი ორშაბათის გარდა ხის ამოთხრის წესი *თანაფას* ანუ აღდგომასაც იცოდნენ. კვირა დღეს მუხის ამოგლეჯის წესი სამეგრელოში XX საუკუნის დასაწყისისთვის ჯერ კიდევ შემორჩენილი ყოფილა¹¹. ჩვენი მასალების მიხედვით მამაკაცს ძალა და სიძლიერე რომ შემატებოდა აღდგომის წინა დღეს მუხას, ზოგი ცაცხვს დაარგვევინებდა. ასე რომ, ხის ამოძირკვის ტრადიციას, ხის დარგვის ტრადიციაც მოსდევდა თუ ახლდა თან. აღდგომას, დღის ბოლოს, ზოგიც მომდევნო სამშაბათს, ხალხი ხეს ირჩევდა. შეიკრიბებოდნენ. ვინც ხის ამოგლეჯის ტრადიციას უძღვებოდა, ის იტყოდა: „ეს ჩვენი ვალია, ვინც ქრისტეს სიცოცხლე ხელყო, ამოიძირკოს მისი ძველი და ახალი!“ ხეს 50-100 კაცი ეჭიდებოდა ამოსაგლეჯად. უკვე ამოგლეჯილს მინდორში დააგდებდნენ და იტყოდნენ: „გახმესო“. ამ ხეს ვერაგინ ახლებდა ხელს, უნდა გამხმარიყო და თავისით გდებულიყო. ამ წესით წყველიდნენ იმას, ვინც ქრისტე დაასმინაო. ხალხი ამბობდა – ასე ამოიძირკოს სატანაო¹².

ხალხის გადმოცემით, წმინდა *ჭვენია* მარტვილში ცხოვრობდა *ჭყონდიდთან* ახლოს, რომელშიც ბოროტი სული *კაპუ/კაპუნია* სახლობდა და რომელიც მეგრელებს არწივის სახით ჰყავდათ წარმოდგენილი. მას ყოველ წელს ერთი ადამიანის სული სურდა. წმიდა *ჭვენიამ* ორშაბათ დღეს დაამარცხა ბოროტი სული – *კაპუნია*, დაიხსნა ხალხი მსხვერპლად შეწირვისაგან და ეს დღე გამარჯვების დღედ გამოაცხადა¹³. საინტერესოა, რომ სამეგრელოში, მარტვილში წმიდა ანდრიას მიერ ჭყონდიდის მოჭრის, ჯვრის აღმართვის და შესაბამისად წარმართობაზე ქრისტიანობის გამარჯვების დღესასწაული (*ჭვენიერობა/სოფიობა*), რომელსაც მუხის ან სხვა რომელიმე ხის ამოძირკვის გარდა ბურთით რიტუალური თამაში, ლელოობა მოსდევდა, აღდგომიდან მერვე დღეს ანუ კვირაცხოვლობის ორშაბათს იმართებოდა. ვფიქრობთ, ხსენებული თამაში წარმართობა-ქრისტიანობის ბრძოლასა და ამ უკანასკნელის გამარჯვებას უნდა გამოხატავდეს. ამის საბუთად ვფიქრობთ, 1894 წლის პირველ მაისს ფოთში, იმერლების, გურულების და მეგრელების მონაწილეობით გამართული ლელოობაც გამოდგება. ლელო მეგრელებს მოუგიათ. გახარებულებს ხე ფესვიანად ამოუგლეჯიათ. ლელოობა ხის ამოგლეჯის ტრადიციასთან ერთობლივ რიტუალურ კონტექსტში ვფიქრობთ, მართლაც იძენს ზემოთხსენებულ აზრს. ხალხი *ჭვენიერობის* დღესასწაულს დღემდე უკავშირებს ანდრიას მიერ კერპის დამხობას და შესაბამისად ქრისტიანობის წარმართობაზე, ჯვრის ბოროტებაზე გამარჯვებას; მარადიული სიცოცხლის გამარჯვებას, სიკვდილის დათრგუნვას. თავად მეგრელთა გადმოცემით წმინდა *ჭვენიამ* დაამარცხა ბოროტი კერპი *კაპუნა* და ხალხი მსხვერპლ შეწირვისაგან გაათავისუფლა. ალბათ, არ უნდა იყოს რთული, რომ წმინდა *ჭვენიაში* წმიდა ანდრიას ხალხური სახელი დაეინახოთ. ყოველივე ზემოთქმულს

10 ივორ კეკელიას მასალა, ჩვენი 2005 წლის საველე დღიური; გ. ელიავა, დასახ. ნაშრ., გვ. 16.

11 П. Се-нов, Пасха у туземцев Кавказа. Кавказ, 1900, №95, გვ. 3.

12 ნინო ღამბაშიძე, დასახ. საველე დღიური.

13 ქეთევან ჭითანავა, დასახ. ნაშრ., გვ. 46; ს. მაკალათია, სამეგრელოს ისტორია და ეთნოგრაფია, თბ., 1941, გვ. 309.

ხაზს უსვამს დღესასწაულის აღნიშვნის დროც: ძირითადად აღდგომიდან მერვე დღე, თავად აღდგომა ან ამადღების ორშაბათი.

ჭვენიერობა ხალხის მიერ შექმნილი ხალხური ქრისტიანული დღესასწაული – მისტერია უნდა იყოს. ამ დღესასწაულის განუყოფელ ნაწილს წირვა და მსახურების დასასრულს სასულიერო პირის ლელოში აქტიური, მისთვის შესაფერი ფორმით მონაწილეობა წარმოადგენდა. ის, რომ *ჭვენიერობა* ხალხის მიერ დაარსებული დღესასწაულია ვფიქრობთ, ამაზე იოანე ზოსიმეს კალენდარიც უნდა მეტყველებდეს. ამ კალენდრის მიხედვით კვირაცხოვლობის შემდგომი კვირის ყველა დღეს, ორშაბათის გარდა, მიხენილი აქვს საეკლესიო დღესასწაული¹⁴. შესაძლოა, ხალხმა ქრისტიანობის წარმართობაზე გამარჯვების დღესასწაული, ამ მოვლენის რელიგიური შინაარსიდან გამომდინარე, აღდგომას და აღდგომის უახლოვეს დღეს დაუკავშირა, რომელიც, იოანე ზოსიმეს კალენდრის მიხედვით, თავისუფალი იყო საეკლესიო მსახურებისგან. ამასთანავე, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ტრადიცია წმიდა ანდრიას მიერ ბოროტი სულის, კერპის დამარცხების დღედ ორშაბათს აღნიშნავს. ამავე დროს, როგორც ითქვა, ორშაბათი *კაპუნია/დოდგიმირ/დიდგიმირ/როკაპუნია*ს სადღესასწაულო დღე იყო. ანუ, გადმოცემის მიხედვით, ხალხმა კაპუნობის დღესასწაულის აღნიშვნის უშუალო დღეს მისი დამხობისა და ქრისტიანობის წარმართობაზე გამარჯვების დღე დააწესა. თურმე თავად ფაღავას ილია ჭავჭავაძე *ჭვენიერობაზე* მიუწვევია. დღესასწაულის შემდეგ სტუმრისთვის უკითხავთ, როგორ მოგეწონათ ჩვენი რიტუალიო. ილიას უპასუხია: ამას *ჭვენიერობა* კი არა მშვენიერობა უნდა ერქვასო¹⁵.

როდესაც წმიდა ანდრია მოციქულის საქართველოში მიმოსვლას ვეცნობით, ვიგებთ, რომ მან აღმოსავლეთ საქართველოშიც იღვაწა. ამჯერად ჩვენ მოციქულის მცხეთასა და მის სანახებში ქადაგების საკითხი გვაინტერესებს. მართალია, მრავალი ათწლეულის განმავლობაში ჩვენ გვარწმუნებდნენ, რომ წმიდა ანდრიამ მხოლოდ დასავლეთ საქართველოში იქადაგა და იგი აღმოსავლეთში არ ყოფილა, რაც ვფიქრობთ რუსული კოლონიალური პოლიტიკის ერთ-ერთი ასპექტი იყო (რაც თავის მხრივ ღრმა და ცალკე საუბრის თემას წარმოადგენს), სიმართლეს არ შეეფერება. ამას ადასტურებს ქართული საისტორიო წყაროები. ის, რომ წმიდა ანდრიამ მთელ საქართველოში იქადაგა, კარგადაა ხალხის მეხსიერებაში შემონახული. ეთნოგრაფიული მასალა, რომელიც რთული და სისტემურია, ნათლად ასახავს რელიგიის ისტორიასთან დაკავშირებულ ჩვენში განვითარებულ ამა თუ იმ მოვლენას და ქართველთა რელიგიურ მსოფლმხედველობას.

როგორც ცნობილია, ნატროევი თავის ნაშრომში აღნიშნავს, რომ წმიდა ანდრიამ აღმოსავლეთ საქართველოშიც იქადაგა. იგი არ შესულა მცხეთაში, მხოლოდ ქალაქის მოპირდაპირე, აღმოსავლეთით მდებარე მთაზე აღმართა ხის ჯვარი.¹⁶ ეს მთა მცხეთის გოლგოთა უნდა იყოს, სადაც IV საუკუნეში ჩვენთვის საინტერესო მოვლენები განვითარდა. ძალზე საგულისხმოდ გვეჩვენება, რომ მოციქულმა, გადმოცემის მიხედვით, აქ თავისი წესისამებრ არა

14 კორნელი კეკელიძე, ეტიუდები 5, თბ., 1957, გვ. 279.

15 ნინო ღამბაშიძე, დასახელებული საველე დღიური.

16 А. Натроев, Мухета и его собор Святицховели, Тифлис, 1900, გვ. 122.

რკინის ჯვარი აღმართა, არამედ ხის. შესასძლოა ამ ფაქტს ჯერ კიდევ XX საუკუნის დასაწყისისთვის შემონახული გადმოცემაც ხსნიდეს. კერძოდ, ამ გადმოცემის მიხედვით ხე, რომელიც მცხეთის გოლგოთის მთაზე მოჭრეს და რომელიც „მოქცევაჲ ქართლისაჲს“ მიხედვით სასწაულმოქმედი, მარად მწვანე და კურნება-სიცოცხლის მიმნიჭებელი ხე იყო,¹⁷ თავად წმიდა ანდრიამ დარგო. ეს გადმოცემა XX საუკუნის დასაწყისში მცხეთის ჯვრის ბერს, გიორგის, პეტრე გელეიშვილისათვის¹⁸ უამბნია და ტაძრის სამხრეთის კედელზე მიუთითებია, რომ თითქოს იქ, კედელზე, გამოსახული ერთ - ერთი რელიეფი წმიდა ანდრია მოციქულის იყო. სტატიის ავტორს მცხეთის ჯვრის სამხრეთის კედელზე გამოსახული რელიეფის წარწერა მოაქვს და ამბობს, რომ რელიეფზე წმიდა ანდრია კი არა, წმიდა სტეფანეა გამოსახული, რაც, როგორც ცნობილია, სინამდვილეს შეესაბამება.¹⁹ „წმიდაო სტეფანე ქობულ სტეფანოზი შეიწყალე“ - ვკითხულობთ სამხრეთი ფასადის ამ ცნობილი რელიეფის ცნობილ წარწერაზე.²⁰ გადმოცემა, ერთი მხრივ, მცხეთის გოლგოთის სასწაულმოქმედი ხის დარგვას წმიდა ანდრიას უკავშირებს და, მეორე მხრივ, გადმოცემა მოციქულს მცხეთის ჯვრის სამხრეთ კედელზე გამოსახულ წმიდა სტეფანესთან აკავშირებს. ამ კონტექსტში სხვაგვარ უღერადობას იძენს ისიც, რომ კახეთში *ძელიცხოვლობის* დღესასწაულს, იგივე *შვიდმაისობას*, რაც მცხეთის ჯვრის ერთ-ერთი დღესასწაულია, წმიდა ანდრიას უკავშირებენ.²¹

„მოქცევაჲ ქართლისაჲში“ მოცემული ფაქტობრივი მასალის გაანალიზების საფუძველზე გურამ ყიფიანმა სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქვა მოსაზრება, რომ *ზადენის* კერპი არა წიწამურში, არამედ სწორედ გოლგოთის (წინაქრისტიანული სახელით *ზადენის*), მთაზე უნდა ყოფილიყო აღმართული. მისი თქმით, მცხეთის მოსახლეობას მხოლოდ ერთმანეთის პირისპირ *არმაზ-ზადენის* მთებზე მდგარი *არმაზისა* და *ზადენის* კერპები შეეძლო ხილულად დაენახა და „შიშის ზარი დაეცა“ მათთვის. ასევე გურამ ყიფიანის აზრით, ქვა, რომელზედაც წმიდა ნინომ იოანე ეპისკოპოსს მიუთითა და რომელსაც ეპისკოპოსმა წმიდა ნინოს თხოვნით „დასწერა ჯვარი“, *ზადენ* კერპის ბაზისი და სამსხვერპლო უნდა ყოფილიყო. წყაროს მიხედვით *არმაზსაც* და *ზადენსაც* მსხვერპლად პირმშობებს სწირავდნენ.²²

ვფიქრობთ, ამ გარემოებათა გათვალისწინებით შესაძლოა ვივარაუდოთ, რომ წმიდა ანდრიამ I საუკუნეში მცხეთის გოლგოთაზე დარგო ხე (შესაძლოა ჯვარიც აღმართა), რომელიც შემდგომ, IV საუკუნეში, მოიჭრა,

17 მოქცევაჲ ქართლისაჲ, ახლად აღმოჩენილი სინური რედაქციები, გამოსცა და წინასიტყვაობა დაურთო ზაზა ალექსიძემ, თბ., 2007, გვ. 14.

18 ხსენებული სტატია, რომელიც „მოგზაურის“ მითითებულ ნომერში დაიბეჭდა, არის ხელმოუწერელი მეწინავე სტატია, რამაც გვაფიქრებინა, რომ, როგორც წესი, იგი ჟურნალის რედაქტორს უნდა ეკუთვნოდეს. როგორც ცნობილია, „მოგზაურის“ რედაქტორი პეტრე გელეიშვილი გახლდათ. რედაქტორის ვინაობის გარკვევის საქმეში გაწეული დახმარებისათვის დიდ მადლობას ვუხდით დოდო ჭუმბურიძეს - ნ. დ.

19 ხელმოუწერელი (პეტრე გელეიშვილი), ჯაჭვის-წმ. ჯვრის მონასტერი, „მოგზაური“, იანვარი № 1, 1901, გვ. 24.

20 Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тб., 1948, გვ. 146.

21 მერი კონიაშვილი, ქართულ ხალხურ დღეობათა კალენდარი, კახეთი (მასალები), 1979.

22 გურამ ყიფიანი, წმიდა ნინო და ძველი საქართველოს დედაქალაქი, თბ., 2004, გვ. 15-16; მოქცევაჲ ქართლისაჲ, დასახ. რედაქცია, გვ. 40-41.



ჯვრებად გამოითალა და იმავე ბორცვზე 7 მაისს აღიმართა ანუ მოციქულის მიერ დარგული ხე ქრისტიანობის გამარჯვებისა და ტრიუმფის ნიშნად ჯვრად მოგვევლინა და აღიმართა. წყაროს უქონლობის გამო ძნელია ამის მტკიცება, მაგრამ ერთი რამ უტყუარია, კერძოდ ის, რომ ამგვარი გადმოცემა და მსოფლმხედველობა ხალხში ბოლო დრომდე არსებობდა, რაც, ერთი მხრივ, ისტორიული ფაქტის გარკვეული ანარეკლიც შეიძლება იყოს და, მეორე მხრივ, რელიგიური მსოფლმხედველობის. ფაქტობრივად, იმავე ხალხური წარმოდგენების მიხედვით გამოდის, რომ წმიდა ანდრია მარტვილში, დასავლეთ საქართველოში მოჭრა წარმართული საკულტო ხე, დაამხო კერპი და ქრისტიანობაზე მოაქცია ადგილობრივი მოსახლეობა. მცხეთაში, აღმოსავლეთ საქართველოში ზადენის, შემდგომ გოლგოთას მთაზე დარგო ხე, ანუ პირდაპირი და გადატანითი მნიშვნელობით, ჩააგდო ქრისტიანობის თესლი, რომელმაც სასწაულებრივად იხარა და ქართული ქრისტიანობის საძირკველად იქცა.

ვფიქრობთ, ასევე საინტერესოა ისიც, რომ თუ ანდრია პირველწოდებული მარტვილში მუხას ჭრის, კერპს, რომელიც *არმაზისა* და *ზადენის* მსგავსად ჩვილებს იწირავდა, ამხობს, მცხეთაში ის ლოთის მსგავსად ფაქტობრივად სიცოცხლის ხეს რგავს. თუ ლოთი, გადმოცემის მიხედვით, სამოთხის სიცოცხლის ხის თესლს რგავს, წმიდა ანდრიას მიერ დარგული ხე სიცოცხლისა და კურნების მიმნიჭებელია წყაროს მიხედვით. ლოთის მიერ დარგული ხისგან ქრისტესთვის განკუთვნილი ჯვარი ითლება, რომელიც ჯვარპატიოსნად და ძელი ცხოველად იქცა. წმიდა ანდრიას მიერ დარგული ხისგან გამოითალა ჯვრები და როგორც ცნობილია, მათ შორის ერთი მცხეთის გოლგოთაზე აღიმართა, რის შემდეგაც, წყაროს მიხედვით, მთელ ქართლის სამეფოში კერპები დაემხნენ. მოგვიანებით, როგორც ასევეა ცნობილი, აქ ქართული ეროვნული ხუროთმოძღვრების ორიგინალური ნიმუში აიგო, რომლის დღესასწაული ავტოკეფალური ქართული ეკლესიის დღესასწაულად დამკვიდრდა. ამდენად, წმიდა ანდრია უხილავად ქართლის გაქრისტიანებაში IV საუკუნეშიც მონაწილეობს და თუ შეიძლება ასე ითქვას, მის მიერ „ჩაგდებულმა თესლმა“ სამი საუკუნის შემდეგაც შემუსრა კერპები. „სიცოცხლის ხისგან“ გამოთლილმა სიცოცხლის მიმნიჭებელმა ცხოველმყოფელმა ჯვარმა კერპების სახით სიკვდილი დაამხო და მარადიული სიცოცხლისაკენ გახსნა გზა.

ქართველთა რელიგიური მსოფლმხედველობის ამ მოზაიკაში რელიეფურად იკვეთება ერთი, დღეს მივიწყებული, მაგრამ იმიერ-ამიერ საქართველოში არსებული დღესასწაული. როგორც ზემოთ ითქვა, მარტვილის რაიონში, აღდგომიდან მერვე დღეს ანუ კვირაცხოველობის ორშაბათს მოსახლეობა წმიდა ანდრიას მიერ კერპის შემუსვრის, ჯვრის აღმართვისა და ქრისტიანობის წარმართობაზე გამარჯვების ნიშნად *ჭვენიერობის* დღესასწაულს აღნიშნავდა. თურმე იმავე დღეს მცხეთის ჯვრის ერთ-ერთი დღესასწაულიც აღინიშნებოდა.²³ მარტვილის მსგავსად ტრადიცია მცხეთის ჯვარსაც წმიდა ანდრიას უკავშირებს.

ასევე აღდგომიდან მერვე დღეს ანუ კვირაცხოველობის ორშაბათს ხალხი თურმე იმერეთშიც, კერძოდ, სოფ. იანეთშიც აღნიშნავდა. სოფელ

23 A. Натроев, დასახ. ნაშრ., გვ. 17.



იანეთის შუაში პატარა ტყე ყოფილა, რომელსაც *ძალის კვირის ტყე* ეძახდნენ. ძველად ამ ტყის შუაგულში დიდი სიპის ქვა იდო, რომელზედაც ჯვარი იყო ამოჭრილი. მას *ძალის ჯვარის ქვა* ერქვა. მისი სიგრძე 2 ადლი (ოთხი-ხუთი მტკაველი) იყო, სისქე ნახევარი ადლი. ეს ქვა სასწაულმოქმედი ყოფილა. მასზე თურმე ზამთარში ხავსი ჩდებოდა, ზაფხულში კი ისევ უხავსოდ იყო. ხალხის თქმით, ვინც იმ ტყეში ხეს მოჭრიდა, მას ან ხელი გაუხმებოდა, ან თვალის სინათლე წაერთმეოდა და ასე დასჯილი მანამდე იქნებოდა, სანამ ქვასთან სანთლებს არ მიიტანდა და ცოდვების მიტევებისთვის მუხლმოდრეკით არ ილოცებდა. ადგილობრივი სასულიერო პირების განკარგულებით და შემწევობით მოსახლეობას ქვის სოფელთან მდებარე ღმრთისმშობლის ტაძარში გადაბრძანება გადაუწყვეტია. ერთ დღესაც ხარებით, ურმით, ღონიერი მამაკაცების დახმარებით შეეცადნენ ჩანაფიქრის განხორციელებას, მაგრამ მიუხედავად დიდი მცდელობისა, ქვა ვერ დაძრეს. დაამატეს ორმოცი კაცი და რის ვაივაგლახით წაიდეს და ეკლესიაში დაასვენეს. ხალხის თქმით, ვინც კი *ძალის ჯვარის ქვას* ხელი ახლო, ყველა ავად გამხდარა. ქვის ეკლესიაში გადატანის ინიციატორი მღვდელი კოპალეიშვილი და რამდენიმე გადამტანი დაღუპულან, ხარებიც მეორე დღესვე დახოცილან. შეშინებია ხალხს, *ძალის ჯვარის* ძალა ჩვენც დაგვხოცავსო და იმავე რაოდენობით მისულან ქვის უკან გადმოსატანად და ძველ ადგილზე დასადებად. მომხდარა საოცრება. ქვის უკან გადმოტანას ამდენი ხალხი აღარ დასჭირვებია. ამ საქმისთვის სულ ოთხი კაცი საკმარისი აღმოჩენილა. ამ სასწაულის შემდეგ იანეთელებს საკვირველი და სასწაულმოქმედი ქვის მოლოცვა დაუწყესებით და ამ საქმისთვის ახალკვირის ანუ კვირაცხოვლობის მეორე დღე, ორშაბათი აურჩევიათ. ამ დღეს სოფელები *სტეფიანეობას* უწოდებდნენ. ჩვენი აზრით, მოცემულ გადმოცემას თუ დავეყრდნობით, იანეთელების *ძალის ჯვარის ქვის* მოლოცვა და დღესასწაული კი არ უნდა დაეარსებინათ, არამედ აღედგინათ. მოცემული სტატიის მიხედვით, წმინდა ქვა, ასევე წმინდა ტყეში ადრეც ყოფილა. სოფლის მოსახლეობა ქვასთან მიიყვანდა რამდენიმე ღორს, სურსათ-სანოვაგეს, ღვინოს სანთლებს, ხურდა ფულს მიიტანდა. აირჩევდნენ რომელიმე მამაკაცს, რომელსაც *ხატის კაცს* ეძახდნენ. მას ყველა მლოცველი სათითაოდ პურის პატარა კვერს, ჭიქა ღვინოს, კაპიკიან ან ორკაპიკიან თაფლის სანთელს მისცემდა. *ხატის კაცი* ამ ყველაფერს ხელში დაიჭერდა და შემომწირველს დალოცავდა: ღმერთო! კეთილად მოუხდინე დღევანდელი მოლოცვა და ამ კაცს და მის ოჯახში მყოფიარეს შინ და გადაღმაო. ხატის კაცი ყველას რომ დალოცავდა, იქ მყოფები ეკლესიის ბაირადებით ქვას შემოუვლიდნენ, თან ერთ ხმაზე გალობდნენ და „ყვიროდნენ“: კირიალესოლოხოო, კირიალესოლოხოო. საინტერესოა, რომ ამ დღეს სამეგრელოში, იქ სადაც *ჭყენიერობა* იმართებოდა, იქაც *კირიალესას* ან *ვისადე კირიეს* გალობდნენ. შეგროვილ კვერებს იანეთელები ბავშვებს გადაუყრიდნენ და ისინიც გახარებულები ბოჭავდნენ. ფული და სანთელი ქვასთან რჩებოდა. რიტუალის შესრულების შემდეგ იმართებოდა *ჯარობა*: ბურთის თამაში, ცეკვა, ქეიფი. მლოცველი იანეთში სხვა სოფლიდანაც მრავალი მიდიოდა. 1896 წელს მღვდელმთავრის ბრძანებით იანეთელმა მღვდლებმა ქვა მიწაში დამარხეს. ამ ამბავს იმ წელს ექვსი თვის



განმავლობაში დიდი გვალვა მოჰყოლია. ხალხმა ჩათვალა, რომ ეს ჯვრის დამარხვის გამო მოხდა და სამღვდელეობას *ძალის ჯვრის* მიწიდან ამოღების თხოვნით მიმართა. უარის მიუხედავად, იანეთელებმა ქვა მაინც ამოიღეს და თავის ადგილზე დადეს. იმავე დღეს წვიმა მოვიდა. მღვდლები გაბრაზებულან, რომ ხალხმა მღვდელმთავრის კურთხევა არ შეასრულა და ამ საქციელისთვის კერპთაყვანისმცემლობა უწოდებიათ, თან უთქვამთ: „ქვას ძალა და მადლი ვინ მისცა, ან სასწაულს როგორ იქმს“. მღვდლები თანხლებ პირებთან ერთად წასულან, *ძალის კვირის ქვა* ნატყეხებად დაუმტვრევიათ და გზაზე დაუყრიათ. გარკვეული დროის შემდეგ *ძალის კვირის* ტყეც გაუჩეხიათ, ხე-ტყე გაუყიდათ და ამონაგები ფული ღმრთისმშობლის ხსენებული ეკლესიისთვის შეუწირავთ. 1901 წლისთვის ხსენებული დღესასწაული იანეთში უკვე აღარ იდღესასწაულებოდა.²⁴ მოცემული მასალიდან გამომდინარე, იანეთელების თაყვანისცემის ხასიათი შესაძლოა გარკვეულ წილად წარმართულის მსგავსი იყო, რამაც, ალბათ, *ძალის ჯვრის* გარშემო განვითარებული მოვლენები და მისგან გამომდინარე შედეგები გამოიწვია, მაგრამ იგი აშკარად ქრისტიანობას უნდა უკავშირდებოდეს. ამგვარი გაუგებრობები, თუნდაც ჩვენში ქართველ მთიელთა წარმართებად მონათვლის ტენდეციები ხშირია, რაც სავალალო შედეგების მომტანია და სამუდამოდ გვაცილებს, თუ გვიკარგავს პირველი საუკუნეების ქრისტიანობასთან დაკავშირებულ ცოდნას, რომელიც ჯერ კიდევ ელის „მზის შუქზე“ გამოსვლას. ზემოთხსენებული გაუგებრობების თავიდან ასაცილებლად, მხოლოდ სამეცნიერო კვლევის წარმართვის შემდგომ შეიძლება გახდეს შესაძლებელი კერძო რიტუალის თუ რწმენა-წარმოდგენის კუთვნილების საკითხის გარკვევა და თუ ის სინკრეტულ ხასიათს ატარებს, მისი ქრისტიანულ-წინაქრისტიანული ფენების გამიჯვნა. ამ საქმეში კი ეთნოლოგიას დიდი წვლილის შეტანა შეუძლია, რაც დღეს, სამწუხაროდ, არასათანადოდია შეფასებული.

იანეთობა რომ ჯვართან და აღდგომასთან დაკავშირებული დღესასწაული უნდა ყოფილიყო, ვფიქრობთ *ძალის ჯვრის ქვისა* და *ძალის კვირის* ტყის სახელწოდებებიდანაც უნდა გამომდინარეობდეს. კვირაძალი თ. სახოკიას თქმით: „ნიშნავს დროს შაბათ საღამოდან, როცა ეკლესიაში საღამოს ღოცვის ზარს ჩამოჰკრავენ. ამ წუთიდან შაბათს დარჩენილი დრო კვირის (უქმის) ნაწილად ითვლებოდა და მასზე ვრცელდებოდა კვირის ძალა ანუ იგი იყო კვირაძალი. ამის შემდეგ შაბათის მთელ საღამოს არ შეიძლებოდა ფიზიკური მუშაობა, კვირაძალის უფერი სიტყვა - პასუხი და სხვ. ეს ნაწილი შაბათისა, როგორც განუყოფელი ნაწილი კვირისა, ისევე წმინდად უნდა შენახულიყო, როგორც თვით მეორე დღე - კვირა“.²⁵ ამდენად, საუფლო დღე კვირა, ქრისტეს მკვდრეთიდ აღდგომის დღე, ძალაში შაბათს შედიოდა; სწორედ ამ დროიდან დგებოდა უქმე. სიტყვა *ძალს* ნიკო და დავით ჩუბინაშვილები განმარტავენ როგორც: მდაბიურად ძალა, ღონე, ძლიერება, სიმტკიცე, ძალადობა, მძლავრობა. *ძალნი* ანგელოზთა მესამე

24 კოსტა იანეთელი, სოფელი იანეთი, მოგზაური, აგვისტო და სექტემბერი, №№ 8 და 9, 1091, გვ. 852-857.

25 თედო სახოკია, ქართული ხატოვანი სიტყვა - თქმები, თბ., 1979, გვ. 384.



დასსაც ეწოდება.²⁶ ილია აბულაძის ძველი ქართული ენის ლექსიკონში ვკითხულობთ, რომ *ძალი* არის: „ძალა, შეძლება, „ძლიერება“, „ერი“, ჯარი, სასწაული, ვითარება, აზრი, შინაარსი“.²⁷ ხსენებულ სიტყვას სულხან - საბა განმარტავს, როგორც „წელის აყრა; ძალითი; ძალნი - ანგელოზთა დასი“.²⁸ ამდენად, ჩვენს შემთხვევაში *ძალის ჯვარი* (ფაქტობრივად ჯვარის, ჯვრის ძალი) და ძალის კვირა ანუ *კვირა ძალი* კვირა დღესა და ჯვარში გამჟღავნებულ ქრისტეს აღდგომას ნიშნავს. ე.ი. იანეთის ცნობილი ქვაც და ტყეც ჯვარს, აღდგომას, ქრისტეს და მდაბიური, ხალხური ენით მათ ძალასა და მადლს უკავშირდებოდა.

თუ ამასთანავე გავიხსენებთ, რომ მცხეთის ჯვარი ქვაზე იყო აღმართული და მისი ერთ-ერთი დღესასწაული კვირაცხოვლობის ორშაბათი, აღდგომიდან მერვე დღე იყო, მცხეთის ჯვარსა და *იანეთობას* შორის კავშირის დანახვა შესაძლებელი უნდა იყოს. იგი ერთგვარ *ძალის ჯვრის* ანუ *ჯვრის ძალის* ქვადაც წარმოგვიდგება, რაც ზადენის კერპის იმ წარმართულ სამსხვერპლოს და საკურთხეველს გვახსენებს, რომელზედაც წმიდა ნინოს მითითებით მცხეთის ჯვარი აღიმართა.

საგულისხმოდ და საინტერესოდ გვეჩვენება ისიც, რომ მცხეთის ჯვრის სამხრეთი კედლის ფასადის ერთ - ერთ რელიეფზე გამოსახულია წმიდა სტეფანე პირველდიაკონი, ხალხური გადმოცემის მიხედვით წმიდა ანდრია, რომელიც სტეფანოზ II - ს აკურთხებს. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მუხლმოყრილი სტეფანოზის თავზე ვკითხულობთ წარწერას: „წმიდაო სტეფანე, ქობულ სტეფანოზი შეიწყალებ“. როგორც ცნობილია, მცხეთის ჯვრის აღმშენებლად სტეფანოზ I ითვლება, თუმცა ერისმთავრებს: დემეტრეს, ადარნასეს და სტეფანოზ II, რომელიც ქობულ - სტეფანოზით მოიხსენიება და რომელსაც სწორედ ჩვენთვის საინტერესო რელიეფზე გამოსახულს აკურთხებს მისი მფარველი წმიდა სტეფანე, გარკვეული წვლილი აქვთ შეტანილი ამ ტაძრის მშენებლობაში.²⁹ ამასთანავე, სტეფანოზ II მცხეთის ჯვრის დღესასწაული დაუწესებია, კერძოდ მცხეთის ჯვრის კრება ყოველ პარასკევს. მცხეთის სიონში მანვე ხუთშაბათობით განაწესა ღმრთისმშობლის ხსენება, ხოლო მცხეთას საეპისკოპოსო ეკლესიაში ანუ სამთავროში ყოველ სამშაბათს წმიდა სტეფანე პირველმოწამის, სპარსელებისგან წამებული ყოველი მოწამის და წმიდა აბიბოს ნეკრესელის კრება და ხსენება.³⁰ ნატროვის მიხედვით, მცხეთის ჯვრის ის დღესასწაული, რომელიც აღდგომიდან მერვე დღეს აღინიშნებოდა, წმიდა ნინოს მიერ მცხეთის გოლგოთაზე ერთ - ერთი ჯვრის ქვაზე აღმართვის მოსაგონრად

26 ნიკო ჩუბინაშვილი, ქართული ლექსიკონი, აღ. ღლონტის რედაქციითა და გამოკვლევით, თბ., 1961, გვ. 440; დავით ჩუბინაშვილი, ქართულ - რუსული ლექსიკონი, სასტამბოდ მოამზადა და წინასიტყვაობა დაურთო აკაკი შანიძემ, თბ., 1984, გვ. 1161.

27 ილია აბულაძე, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი, თბ., გვ. 523.

28 სულხან - საბა, ლექსიკონი ქართული, ავტოგრაფული ნუსხების მიხედვით მოამზადა, გამოკვლევა და განმარტებათა ლექსიკონის საძიებლები დაურთო ილია აბულაძემ, თბ., 1993 ტ. 2 გვ. 350.

29 გ. ჩუბინაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 85, 146, 155.

30 ქართლის ცხოვრება, ტექსტი დადგენილია ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, ტ. I, თბ., 1955, გვ. 229; მიხეილ - გობრონ საბინინი, საქართველოს სამოთხე, პეტერბურგი, 1882, გვ. 215 - 216.

დაუწესებიათ.³¹ საინტერესოა, რომ *იანეთობას*, რომელიც აღდგომის მერვე დღეს აღინიშნებოდა, ხალხი *სტეფიანობასაც* უწოდებდა.³² ხომ არ შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ *იანეთობა* მცხეთის ჯვრის დღესასწაული იყო. ვფიქრობთ დღესასწაულის თარიღი აღდგომიდან მერვე დღე, სახელწოდებები: *სტეფიანობა და ძაღის ჯვარი*, რომლის თაყვანისცემის ობიექტს ჯვრიანი ქვა და *ძაღის კვირის* ტყე წარმოადგენდა, მცხეთის ჯვრის დღესასწაულზე მიანიშნებს. ასევე, დღესასწაულის სახელწოდება - *სტეფიანობა* - შესაძლოა ერთ - ერთ ან ორივე აღმშენებელ სტეფანოს და მის თუ მათ მფარველ წმიდა სტეფანე პირველდიაკონს გულისხმობდეს და ამით თავის მცხეთის ჯვართან კავშირზე მიანიშნებდეს. კვირაცხოვლობის ორშაბათი არც ერთი კალენდრის მიხედვით არ ჩანს წმიდა სტეფანესთან დაკავშირებული. იოანე ზოსიმეს კალენდრის მიხედვით მას ამავე კვირის ოთხშაბათს მოიხსენიებდნენ. სტეფანოზ II - ს კი, როგორც აღვნიშნეთ თავისი მფარველი წმინდანის მოსახსენებლად სამშაბათი დაუწესებია.

მეორე მხრივ, *იანეთობის* დღესასწაულის მუსიკალური მხარე, ბურთაობა, თარიღი *ჭვენიერობასთან* ავლენს კავშირს. როგორც წესი ეთნოლოგიაში ხშირია შემთხვევები, როდესაც ერთი და იგივე მოვლენისადმი მიძღვნილი დღესასწაულები სხვადასხვა წინ წამოწეული ასპექტის გამო, რაც სახელწოდებაშიცაა ხოლმე ასახული, ისე განსხვავდებიან, რომ კვლევის გარეშე მათი ერთმანეთთან დაკავშირება ერთი შეხედვით ჭირს.

ამის საილუსტრაციოდ შეიძლება გამოდგეს *დამბადებლის* სახელით ცნობილი კახური დღესასწაული, რომელიც ასევე აღდგომიდან მერვე დღეს, კვირაცხოვლობის ორშაბათს აღინიშნება და აშკარად მიცვალებულის მოსახსენებელი დღისთვის დამახასიათებელ ნიშნებს ატარებს. ესენია: საფლავზე გასვლა, სურსათის გატანა, იქ პურობის გამართვა, ცხენების ჭენება.³³ ღრმა კვლევისა და დამატებითი ეთნოგრაფიული მასალის გარეშე ამ დღესასწაულზე მსჯელობა ძნელია, თუმცა წინასწარ შეიძლება ითქვას, რომ, ერთი მხრივ, თარიღის მიხედვით იგი ზემოთხსენებლ დღესასწაულებს უკავშირდება, მეორე მხრივ კი, ქრისტეს აღდგომის მეცხრე დღეს, რომელიც კვირაცხოვლობის სამშაბათს აღინიშნება, დღეს როდესაც ეკლესიებში მიცვალებულებს იხსენიებენ. როგორც ცნობილია, ზოგადად გარდაცვალებიდან მეცხრე დღე პანაშვიდის გადახდისა და საფლავზე გასვლის დღეა. აქედან გამომდინარე, შესაძლოა ხსენებული დღესასწაულის თარიღი ერთი დღის ცდომილებით აღინიშნება, რაზედაც მხოლოდ დამატებითმა კვლევამ შეიძლება გავცეს პასუხი.

აღდგომიდან მერვე დღის ქართული და, შესაძლოა, ხალხური დღესასწაული წმიდა ანდრიასა და წმიდა ნინოს მიერ ორ უდიდეს წარმართულ ცენტრში უდიდესი კერპების დამხობის, ქრისტიანობის წარმართობაზე გამარჯვების ამსახველი დღესასწაულია. იგი საქართველოს გამაქრისტიანებლებს: წმიდა ანდრიას, წმიდა ნინოს, მცხეთის ჯვარს და მარტვილს ერთმანეთთან აკავშირდებს, საკუთარ თავში მოიცავს და მათ თითქოსდა ერთი დიდი, საერთო მოვლენის მონაწილეებად ხდის. შესაძლოა მხრივ,

31 ნატროვეი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 17.

32 კოსტა იანეთელი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 853.

33 მერი კონიაშვილი, დასახ. მასალა.

ეს დღესასწაული დროში, სივრცეში, დროის ისტორიულ მსვლელობაში წმიდა ანდრია პირველწოდებულის მიერ მთელი საქართველოს გაქრისტიანებასთან დაკავშირებულ მოვლენებს აერთიანებს; სხვადასხვა კუთხის ხალხურ დღესასწაულს, ერთი მხრივ, უკავშირებს მცხეთის ჯვარს და, მეორე მხრივ, მარტვილსა და მცხეთას, დასავლეთ და აღმოსავლეთ საქართველოს, რაც ნათლად შემოგვინახა ქართველი ხალხის რელიგიურმა აზროვნებამ და საქართველოს ეკლესიის რუის-ურბნისის კრების დადგენილებამ. “მოციქულთაგან ერთი – პირველწოდებული ანდრია, მოციქულთა თავის, პეტრეს ძმა ჩვენამდე მოვიდა, სახარების საცხონებელი ქადაგება მთელ საქართველოში იქადაგა, ერის ურიცხვი სიმრავლე ორმაგი ეშმაკეულობის საცდურისაგან განაშორა და ასწავლა ერთი ღმერთის, ქრისტეს და მათი თანაარსის სულიწმიდის თაყვანისცემა”³⁴ – ვკითხულობთ რუის-ურბნისის საეკლესიო კრების ძეგლისწერაში.

Nino Gambashidze **Georgian Folk Festival Linked with St. Apostle Andrew and** **Mtskheta Church of Holy Cross**

Folk calendar of the Georgian highlands and lowlands is, actually, a heorthologic calendar, to a certain extent comprising agrarian calendar and surviving pagan feasts. Folk calendar seems likely to have preserved a non-ecclesiastic feast representing combat of St. Apostle Andrew with the paganism in Georgia, resulting in the victory of Christianity. This is the cvenieroba feast, which is celebrated on the eight day after Easter, or on Easter, or, in very rare cases, on Monday after Ascension.

Sources narrating about the journey of St. Apostle Andrew in Georgia, evidence that he was also active in eastern Georgia. The same is confirmed both by the Georgian historical sources and ethnological material, which fully reflect various events linked with the history of religion and religious Weltanschauung of the Georgians. As is well known, St. Andrew had preached in eastern Georgia. He had not entered the city, just erected the Cross on the mountain to the East, opposite the city, presumably, on the hill of the Mtskheta church of Holy Cross.

The article is concerned with the discussion of all known legends manifesting links between St. Andrew and Mtskheta church of Holy Cross; this includes the note that one of the feast of the Holy Cross church was also celebrated on the eight day after Easter, on Monday of the next week.

34 რუის-ურბნისის საეკლესიო კრების ძეგლისწერა (1105 წ.) (კანონები), დიდი სჯულისკანონი, საქართველოს ეკლესიის კალენდარი 1987, თბ., 1987, გვ. 464.

It was discovered that up to 1901, in the vill. Ianeti (Imereti, western Georgia) the feast of Dzalis Jvris Kva (Power Cross Stone) was celebrated on the eighth day after Easter. Based on the undertaken study, it can be supposed that this should be the feast of Mtskheta church of Holy Cross.

In Kakheti (eastern Georgia) Dambadeblis Dge (the Day of Life-giver) is celebrated on the eight day after Easter. Preliminary study shows that this feast is linked with the commemoration of the deceased. At present, scantiness of the ethnographic material makes in-depth discussion of the feast impossible.

On the one hand, Georgian and, maybe, folk feast of the eight day after Easter is linked with the Enlighteners of Georgia: St. Apostle Andrew and, later, St Nino and Mtskheta church of Holy Cross; on the other hand – with the destruction of idols and victory of Christianity. Actually, the essence of the feast under discussion is the celebration of the victory of Christianity over the paganism. Besides, this feast unites the events linked with the Christianisation of Georgia by St. Apostle Andrew within time, space and historic flow of time; folk festival of various provinces is, on the one hand, linked with Mtskheta church of Holy Cross and, on the other hand, connects Martvili and Mtskheta, western and eastern Georgia, which is vividly preserved in the religious mentality of the Georgian people and Acts of the Ruis-Urbnisi Council of the Georgian Church.



მცხეთის წმინდა ჯვრის მონასტრის მცირე ტაძრის დაცვის პრობლემები

უკვე მეოთხედ საუკუნეზე მეტია, რაც უარყოფითი შედეგებით სრულდება მცხეთის წმინდა ჯვრის მონასტრის მცირე ტაძრის აღდგენის მცდელობები.

2008 წელს საქართველოს კულტურის, ძეგლთა დაცვის და სპორტის სამინისტრომ დააფინანსა მცხეთის წმ. ჯვრის მცირე ტაძრის და მიმდებარე ტერიტორიის რეაბილიტაციის პროექტი, რომელიც დადებითად შეფასდა ამავე სამინისტროს კულტურული მემკვიდრეობის დეპარტამენტის ქვეკომისიის მიერ.¹

საპროექტო დოკუმენტაციის შემადგენელ სახელოვნებათმცოდნეო კვლევაში მოცემულია საარქივო-ბიბლიოგრაფიული მონაცემები მცხეთის წმ. ჯვრის მცირე ტაძრის შესახებ; მისი შესწავლის, დოკუმენტაციის და განახლება-გადაკეთების ისტორია; ადრე ჩატარებული სარემონტო და სარესტავრაციო სამუშაოების შეფასება; ეკლესიის დღევანდელი მდგომარეობის აღწერა; მოსალოდნელი საფრთხე და რეაბილიტაციის მეთოდის დასაბუთება.

მცირეოდენი ცვლილებებით ამჯერად წარმოვადგენთ აღნიშნული კვლევის ნაწილს, სადაც ადრე ჩატარებული სარესტავრაციო სამუშაოების ანალიზისა და დღევანდელი მდგომარეობის გათვალისწინებით მოცემულია მცხეთის წმ. ჯვრის მონასტრის მცირე ტაძრის დაცვის მეთოდის დასაბუთების მცდელობა.

მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძარი XX საუკუნის დასაწყისში მოექცა გიორგი ჩუბინაშვილის სამეცნიერო კვლევის არეში (სურ. 1). ეკლესია პირველად აიხიმა 1918 წელს; ანაზომები დაზუსტდა 1919 წელს; 1922 წელს გამოიკა ჯვრის მონასტრის მცირე ეკლესიისადმი მიძღვნილი პუბლიკაცია, სადაც მოცემულია ნაგებობის მხატვრული შეფასება, ისტორიული ცნობების მიმოხილვა, ფოტო და გრაფიკული მასალა.² 1924 წელს, როდესაც ჯვრის მონასტერში მიმდინარეობდა სარემონტო-სარესტავრაციო სამუშაოები, მცირე ტაძარზე გაგრძელდა კვლევა და კიდევ ერთხელ დაზუსტდა გრაფიკული მასალა. როგორც გ. ჩუბინაშვილი აღნიშნავს, ამ დროს მცირე ტაძართან დაკავშირებით წარმოიშვა გადაუჭრელი საკითხები.³

1936 წელს გამოცემულ, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ ნაშრომში გარკვეული ადგილი დაეთმო ჯვრის მცირე ტაძარს. გ. ჩუბინაშვილი მოკლედ აფასებს ნაგებობის მხატვრულ-ისტორიულ

1 პროექტის ავტორი - იოსებ ბანძელაძე, კონსტრუქტორი - გიგლა ჭანუყვაძე, ხელოვნებათმცოდნე - ციცილო ჩახუნაშვილი. პროექტის ტექნიკურ დამუშავებაში მონაწილეობდნენ: არქიტექტორ-რესტავრატორები: რევაზ შაშიაშვილი, მირანგულ მუკბანიანი, დავით ადიკაშვილი, არქიტექტორი ლაშა შარტავა.

2 გ. ჩუბინაშვილი, მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძარი. ტფილისის უნივერსიტეტის მოამბე, 1922-23, გვ. 22-65.

3 Г. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тб., 1948, გვ. 6, სქ.6.

მნიშვნელობას.⁴ მისივე ავტორობით 1948 წელს დაისტამბა მონოგრაფია, რომელიც ძირითადად მცხეთის ჯვრის ტიპის ტაძრებს ეძღვნება, თუმცა გარკვეული ადგილი მცირე ეკლესიასაც აქვს დათმობილი – მოცემულია ნაგებობის აღწერა, დათარიღება, მხატვრულ-ისტორიული ანალიზი. როგორც მკვლევარი აღნიშნავს, მცხეთის წმ. ჯვრის მცირე ტაძარი რიგი ნიშნებით წარმოადგენს მხატვრული ტენდენციების განვითარების დამასრულებელ ეტაპს ძველ ქართულ ხუროთმოძღვრებაში. ამავე დროს, ნაგებობაში შეინიშნება ახალი მხატვრულ-შემოქმედებითი ელემენტები, რომლებიც შემდგომში პოვეს განვითარებას.⁵

განახლების პერიოდები და ცვლილებები რესტავრაციის დროს
მცხეთის ჯვრის მცირე ეკლესიას პირველადელი სახით არ მოუღწევია ჩვენამდე. გადაკეთება მოხდა ძველსავე დროში. გ. ჩუბინაშვილის აზრით, თავდაპირველად იგი წარმოადგენდა მაღალ სუბსტრუქციაზე მდგარ, ჯვარისებრი გეგმის მქონე, ორფერდა სახურავით გადახურულ ნაგებობას, რომლის ცენტრალური ნაწილი შიგნით ჯვრული კამარით იყო დასრულებული. სამხრეთიდან და ჩრდილოეთიდან, შესავლელების წინ შენობაზე მიდგმული იყო ჯვრულკამარიანი, გასხნილი კარიბჭეები. მოგვიანებით ნაგებობა დაუკავშირეს მის სამხრეთით აგებულ დიდ ტაძარს (586-605 წწ.), ხოლო ჩრდილოეთი კარიბჭე აღმოსავლეთით გააგრძელეს და ეგვიპტურად აქციეს (ნახ.1).⁶

1938 წელს საქართველოს სსრ განათლების სახალხო კომისარიატთან არსებული კულტურის ძეგლთა დაცვის განყოფილების ინიციატივით ჯვრის მონასტერში ჩატარდა მცირე მასშტაბის სარემონტო და გამაგრებითი სამუშაოები. არქეოლოგიური მეთვალყურებით გაიწმინდა ჯვრის მონასტრის მცირე ეკლესიის სუბსტრუქციაში არსებული სამარხები (4 სათავსი); მოიხსნა მცირე და დიდ ტაძრებს შორის არსებული მიწის ფენა, რის შედეგადაც გამოვლინდა კიბის 6 საფეხური.

შემდეგი სარესტავრაციო სამუშაოები 1960-იან წლებს მიეკუთვნება. როგორც საარქივო დოკუმენტებიდან ირკვევა, 1960 წელს შეიკრიბა სპეციალური კომისია, რომელმაც საჭიროდ სცნო გარკვეული ღონისძიებების ჩატარება ჯვრის მონასტერში.⁷ მცირე ტაძრის შესახებ დაიგეგმა შემდეგი სამუშაოები: „შეკეთდეს მცირე ტაძრის დასავლეთი საყრდენი კედელი და მოეწყოს ქვის პარაპეტი სახიფათო ადგილებზე; ამოიწმინდოს ტაძრის კრიპტა და ხვრელი გადაიხუროს ლითონის გისოსით“.⁸

კლდის ქანის გამაგრება 1977 წელს კვლავ პრობლემად რჩებოდა. არქივში დაცული ერთ-ერთი დოკუმენტიდან ირკვევა: „დასავლეთით კლდის ბაქანი საგრძნობლად არის დაბზარული და საუკუნეების მანძილზე განიცდის წყლის ეროზიას, სასწრაფოდ უნდა დამუშავდეს და

4 გიორგი ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, ტ. 1, ტფილისი, 1936, გვ. 59-63.

5 Г. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, გვ. 3-25

6 იქვე, გვ. 6-18.

7 მასალები დაცულია საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს არქივში.

8 კომისიის შემადგენლობა: ვახტანგ ბერიძე, ლევან რჩეულიშვილი, ვახტანგ ცინცაზე, რუსუდან გვერდწითელი.

განხორციელდეს ღონისძიებანი” (სურ.3). პროექტი დამუშავდა 1978 წელს (ავტორი -ვახტანგ ცინცაძე), შემდეგ მოხდა მისი განხორციელება.

1962 წელს შეკეთდა დიდსა და მცირე ტაძრებს შორის დამაკავშირებელი გასასვლელის გადახურვა (პროექტის ავტორი რუსუდან გვერდწითელი). პროექტის დასაბუთებაში აღნიშნულია შემდეგი: „ჯვარისებრი კამარის წყობის სისტემა უკვე თითქმის აღარ გაირჩევა, ხოლო მისი დასავლეთი ნაწილი უხეშად, პირვანდელი ფორმის ანგარიშგაუწევლად, უბრალო სწორი ფიცრებისაგან გაკეთებული ყალიბის ხმარებით არის შეკეთებული ცემენტის ხსნარით. გადახურვის ცენტრალური ნაწილისა და საბჯენი თაღების გასამაგრებლად და დასაცავად, საჭიროა აღდგენილ იქნას ჩამონგრეული ცილინდრული თაღების თითო-თითო ვერტიკალური რიგი საბჯენი თაღების მეზობლად, ხოლო ამის შემდეგ, გადახურვის შერჩენილი ნაწილის ზევიდან თუნუქის სახურავის მოწყობა”.⁹

1976 წელს გამოქვეყნებულ პუბლიკაციაში ვახტანგ ცინცაძე აღწერს ჯვრის მონასტრის დიდი და მცირე ტაძრების მძიმე მდგომარეობას. მცირე ტაძრის შესახებ იგი აღნიშნავს: „მცირე ტაძარი კიდევ უფრო ცუდ მდგომარეობაშია, ვიდრე დიდი. საჭიროა შედგენილი იქნას გამაგრება-კონსერვაციის პროექტი, რისთვისაც უნდა მოხდეს ძეგლის დეტალური აზომვა, შესწავლილი უნდა იქნას ძეგლის თავდაპირველი ხუროთმოძღვრული ფორმები, შემდეგ გაკეთდეს რეკონსტრუქციის პროექტი და დასასრულ აღდგენა-კონსერვაციის პროექტი ყველა ეს სამუშაო დაუყონებლივ უნდა შესრულდეს მიმდინარე წელს, ისე, რომ სარესტავრაციო სამუშაოები დაიწყოს მომავალი წლიდან”¹⁰ ამ წერილის გამოქვეყნებიდან დაახლოებით 6-7 წლის შემდეგ მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძარი აიზომა, შედგარესტავრაციის პროექტი (ავტორი იოსებ ბანძელაძე).

1985 წელს ძეგლთა დაცვის მთავარი სამმართველოს სამეცნიერო-მეთოდურ საბჭოზე წარდგენილი იქნა მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძრის რესტავრაციის ორი ვარიანტი:

1. სრული აღდგენის პროექტი
2. კონსერვაციის პროექტი

საბჭომ მხარი დაუჭირა სრული აღდგენის პროექტს. 1985 წელს დაიწყო სარესტავრაციო სამუშაოები. 1985-1989 წლებში განახლდა ტაძარში ასავლელი ქვის კიბის დაზიანებული საფეხურები; ჩრდილოეთი ფასადის წყობა; დასავლეთი ფასადის კიდურა სარკმლის ღიობები; აღმოსავლეთ ფასადზე ფრონტონის ძირამდე მოხდა საფასადო წყობის შევსება ადგილზე დარჩენილი ბუდეების მიხედვით.

პროექტის ყველაზე საკამათო და საპასუხსაგებო მომენტს წარმოადგენდა ნაგებობის ცენტრალური ბირთვის ჯვრული კამარის აღდგენა, თუმცა სარესტავრაციო სამუშაოები აღიშნული ფაზის განხორციელებამდე იქნა

9 რუსუდან გვერდწითელი, დიდსა და მცირე ტაძრებს შორის მდებარე გასასვლელის კონსერვაცია-გამაგრების პროექტის მეცნიერული დასაბუთება. მასალები დაცულია საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს არქივში.

10 ვახტანგ ცინცაძე, მცხეთის ჯვრის ტაძარი, აღდგენა-კონსერვაციის პირველი რიგის სამუშაოების პროექტი და მოსახრება ძეგლის მეცნიერული დაცვის შესახებ. ძეგლის მეგობარი, № 40, 1976.

შენერებული პროექტის ავტორის მიერ. მოგვიანებით ჩატარებული სამუშაო უარყოფითად შეაფასა UNESCO – ს მსოფლიო მემკვიდრეობის ცენტრის ექსპერტებმა.

2002 წელს კვლავ განახლდა სარესტავრაციო სამუშაოები. ამ დროისათვის მოხდა წყობის ნაწილობრივი განახლება დასავლეთ ფასადზე და აღმოსავლეთი ფასადის ფრონტონზე; კარნიზის ნაწილობრივი აღდგენა (ნახ 2). ჩრდილოეთი ეგვიტერის კარიბჭეში დაიდგა ახლად გამოთლილი ქვის სვეტი (სურ.2). 2003 წელს სამუშაოები კვლავ შეჩერდა და როგორც წინა ეტაპზე, ამას მოყვა UNESCO – ს მსოფლიო მემკვიდრეობის ცენტრის ექსპერტების უარყოფითი შეფასება.

2003 წელს მცხეთის წმ. ჯვრის მონასტრის მცირე ტაძრის სარესტავრაციო სამუშაოების შეფასების და დაცვის მომავალი სამუშაოების დაგეგმვის მიზნით საქართველოს ისტორიის და კულტურის ძეგლთა დაცვის მთავარ სამმართველოში შეიქმნა სპეციალური კომისია,¹¹ რომლის მუშაობის შემაჯამებელ დოკუმენტში აღნიშნულია შემდეგი:

1. დამუშავდეს მცხეთის წმ. ჯვრის მონასტრის დაცვის და განვითარების ზოგადი კონცეფცია
2. მრავალდისციპლინარული ჯგუფის მიერ მომზადდეს მცხეთის ჯვრის დიდი და მცირე ეკლესიების დაცვის და მოვლა-პატრონობის გრძელვადიანი პროგრამა
3. მცირე ტაძრის გადასარჩენად ჩატარდეს გადაუდებელი ღონისძიებები, რაც ითვალისწინებს ავარიულ მდგომარეობაში მყოფი კონსტრუქციული ნაწილების გამაგრება-კონსერვაციას; ეკლესიის გადახურვას, რისთვისაც სამეცნიერო საბჭოზე ადრე განხილული წინადადების გარდა უნდა დამუშავდეს სხვა ვარიანტები; დაუფონდებლივ უნდა მოიხსნას ახლად გამოთლილი ბუტაფორიული სვეტი ჩრდილოეთ ეგვიტერში

ზემოთ ჩამოთვლილი პუნქტები არ შესრულებულა, ხოლო უარყოფითი შეფასებები – გაგრძელდა. საქართველოს მხარის მიერ 2005 წელს მომზადებული ანგარიშის შედეგად UNESCO-ს მსოფლიო მემკვიდრეობის ცენტრმა მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძრის შესახებ წარმოადგინა შემდეგი სახის კომენტარი: „რეკონსტრუქცია ძალიან არაბუნებრივად გამოიყურება. კედლის გარე მოპირკეთებისათვის გამოყენებულია ახალი ქვები, რის შედეგადაც დაფარულია თავდაპირველი ნაგებობის მნიშვნელოვანი ნაწილები, რაც თავისთავად არღვევს ძეგლის ავთენტურობას.“ აღნიშნულია აგრეთვე, რომ შემორჩენილი ქვის სტრუქტურის და კედლების შენარჩუნება და გამყარება რეალურ პრობლემას წარმოადგენს. გამოთქმულია შეშფოთება, რომ შენობა სახურავის გარეშეა დარჩენილი, რაც საფრთხეს უქმნის ნაგებობის ორიგინალური ნაწილების ქვის სტრუქტურას.

მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძარზე ჩატარებული სარესტავრაციო სამუშაოები უარყოფითად შეაფასა 2008 წლის ივნისში საქართველოში მოვლინებულმა UNESCO-ს მისიამ. ანგარიშში აღნიშნულია: „მისიამ

¹¹ კომისიის შემადგენლობაში შედიოვნენ: მერაბ ბოჭორიძე (კომისიის თავმჯდომარე), ირინე ელიზბარაშვილი, ბაადურ კუპრეიშვილი, მანანა სურამელაშვილი, იოსებ ბანძელაძე, ნიკოლოზ ზახუნაშვილი, ნიკოლოზ ვაჩიშვილი, მაია შავიშვილი, ციცინო ჩახუნაშვილი.



მოინახულა შეუსაბამო სარესტავრაციო სამუშაოები, რომელიც ამჟამად შეჩერებულია კონსერვაციის შესაბამისი გადაწყვეტილების მიღებამდე”.

უარყოფითი შედეგის მიზეზები

მცხეთის წმ. ჯვრის მონასტრის მცირე ეკლესიის საფასადო წყობის უმეტესობა ჯერ კიდევ ასი წლის წინ იყო დაზიანებული (სურ 3). ამ მიზეზის გამო 1985-2002 წელს ჩატარებული სარესტავრაციო სამუშაოების დროს აღდგენამ ფასადის დიდი მონაკვეთები მოიცვა. მიუხედავად იმისა, რომ ახლად გათლილი კვადრებით ძირითადად აღგილზე არსებული ქვის ბუდეები შეივსო, გაუარესდა ტაძრის ვიზუალური მხარე. მკვეთრად იჩინა თავი სხვაობამ ფასადის ძველ და აღდგენილ მონაკვეთებს შორის, რასაც ამძაფრებს ქვის ფერის სხვადასხვაობა და კედლის სიბრტყეთა დონეების ცვალებადობა აღდგენილ და არსებულ ნაწილებს შორის (სურ. 4-6).

რესტავრაციის ორივე ეტაპზე აღგილი ჰქონდა პროექტის მართვასთან დაკავშირებულ დარღვევებს: 1985-1989 წლებში სარესტავრაციო სამუშაოები მიმდინარეობდა შემსრულებელსა და პროექტის ავტორს შორის მუდმივი წინააღმდეგობის ფონზე: ფასადის საპირე წყობის განახლებისას გამოყენებული იქნა ცემენტის ხსნარი, რიგ შემთხვევაში თვითნებურად იქნა შეცვლილი კვადრების ზომები.

2002 წლის აღდგენითი სამუშაოები განხორციელდა მექანიკურად დახერხილი ქვებით; გაურკვეველია როგორ გაჩნდა ჩრდილოეთ ეგვტერში ახლად გათლილი სვეტი, რაც არ იყო სამეცნიერო-მეთოდურ საბჭოსთან შეთანხმებული. მთლიანობაში რესტავრაციის ორივე ეტაპის საწარმოო სამუშაოები ხასიათდება შესრულების დაბალი დონით.

მოსალოდნელი საფრთხე

2004 წელს ჯვრის მონასტერი წარდგენილი იქნა WORLD MONUMENTS FUND-ის პროგრამის – „მსოფლიო ძეგლთა ზედამხედველობა“ – კონკურსზე, რის შედეგადაც იგი შეტანილი იქნა 2006-2008 წლის “მსოფლიოში 100 ყველაზე დაზიანებულ ძეგლთა ნუსხაში”.¹²

საფრთხე, რომლითაც ჯვრის მონასტერმა ამ ფონდის ყურადღება მიიპყრო დღესაც სახეზეა. სირთულის მიხედვით იგი შემდეგი სახითაა დალაგებული:

1. ეროზია
2. არაადეკვატური მოვლა-პატრონობა
3. ადრე ჩატარებული არასწორი კონსერვაცია
4. წყლის შეღწევა შენობაში
5. საზოგადოების გაუცნობიერებლობა

მოკლედ შევეხებით თითოეულ მათგანს, რაც შედარებით გაგვიადვილებს

¹² 2007 წელს WORLD MONUMENTS FUND® საშუალო კრესის ფონდის ევროპული მემკვიდრეობის დაცვის პროგრამის ფინანსური დახმარებით განხორციელდა პროექტი, რომლის მიზანს წარმოადგენდა ჯვრის მონასტრის დიდი და მცირე ეკლესიებისთვის საბაზისო დოკუმენტაციის მომზადება და სამუშაოების დაგეგმვას ნაგებობის მომავალი დაცვისა და მოვლა-პატრონობისათვის (შემსრულებელი – ასოციაცია „საზოგადოება და კულტურული მემკვიდრეობა“). პროექტის საბოლოო ანგარიში დაცულია საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ეროვნული სააგენტოს არქივში.

რესტავრაციის მეთოდის დასაბუთებას.

1. უკანასკნელი ხანების კლიმატური და სხვა ცვილებების გამო ქვის ეროზია მსოფლიო პრობლემას წარმოადგენს. როგორც დრომ აჩვენა, დაცვის მიზნით გამოყენებული ქიმიური საშუალებები დროთა განმავლობაში შეუქცევად პროცესებს იწვევს, რაც აჩქარებს ქვის დაშლას. მომავალში მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძარზე ქვის ზედაპირის გასაძლიერებლად და აღსადგენად გამოყენებული უნდა იქნას ტრადიციული მასალები.

2. მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძრის ერთი თვალის შეველება საკმარისია იმის გასარკვევად, რომ ძველი არ არის მოვლილი. ამ ბოლო ხანებში ტაძრის კედლებზე იმატა „სამახსოვრო“ წარწერებმა. აღსანიშნავია, რომ დიდი ტაძარი ამ მხრივ შედარებით დაცულია. როგორც ჩანს, მცირე ეკლესიის კედლებზე წარწერების გაჩენაზე მისი მოუვლელობის და უყურადღებობის ფაქტორიც მოქმედებს.

3. ადრე ჩატარებული არასწორი რესტავრაცია გარკვეულად უკავშირდება არაადეკვატურ მოვლა-პატრონობას. ასეთი მნიშვნელოვანი ნაგებობა არ უნდა იქნას მიყვანილი იმ მდგომარეობამდე, რომ მოითხოვოს მკვეთრი ჩარევა ხუროთმოძღვრულ ორგანიზმში. დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ ამგვარი მოქმედება შემდგომში კიდევ უფრო დიდ ჩარევას იწვევს.

4. საყოველთაოდ ცნობილია, რომ წყლის ზემოქმედება ძალზე სავალალოა ძველი ნაგებობებისათვის. განსაკუთრებით იმ შემთხვევაში, თუ იგი ინტერიერში აღწევს. მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძრის ცენტრალური ბირთვი 2002 წლიდან ინტენსიურად ირეცხება. უკვე სახეზეა საშიში ცვლილებები, რასაც ამ ადგილებში არსებული მუდმივი ქარიც უწყობს ხელს.

5. საზოგადოებას არ აქვს გაცნობიერებული ნაგებობის მიიმე მდგომარეობა. ამ მხრივ აუცილებელია მეტი პროპაგანდა, რამაც კარგად მართვის შემთხვევაში შეიძლება დადებითი ეფექტი მოიტანოს. გასათვალისწინებელია ის გარემოებაც, რომ ერთმანეთისაგან გათიშულმა ჯგუფებმა დამოუკიდებლად დაიწყონ მოქმედება, რაც ძალზე სახიფათო იქნება.

გარდა ზემოთ აღნიშნული ფონდისა, 2006-2007 წლებში ჯვრის მონასტრის მდგომარეობა კრიტიკულად იქნა შეფასებული სხვა საერთაშორისო ორგანიზაციების და პროფესიული ჯგუფების მიერ. ერთ-ერთი მათგანია ICOMOS – ის (ძველებისა და ღირშესანიშნავი ადგილების საერთაშორისო საბჭო) მიერ დაარსებული პროგრამა „HERITAGE AT RISK“ („მემკვიდრეობა რისკის წინაშე“). ამ პროგრამის ფარგლებში ჯვრის მონასტერს მიეძღვნა სპეციალური სტატია, სადაც მოკლედ იქნა შეფასებული მისი მნიშვნელობა და მოსალოდნელი საფრთხე.

2007-2008 წლებში მკვეთრად გაუარესდა ტაძრის მდგომარეობა. დაჩქარებულად დაიწყო კედლის წყობის დაზიანება ინტერიერში. კონსტრუქციული კვანძები კრიტიკულ ზღვარზეა მიყვანილი (სურ.7).

ნაგებობის უმძიმესი ფიზიკური მდგომარეობის ნათელსაყოფად მოვიყვანთ ნაწყვეტს 2007 წელს შესრულებული საინჟინრო დასკვნიდან: „ამჟამად, მცირე სამლოცველო სხვადასხვა ზომის ბზარებითაა დაქუცმაცებული. დიობები ამ დანაწევრების კერებადაა ქცეული და ყოველი

ნაკვთი დამოუკიდებელ ელემენტს წარმოადგენს. რამდენიმე წლის წინათ დაწყებული სარესტავრაციო სამუშაოები მიტოვებულია, რაც დაუშვებლად უნდა იქნას მიჩნეული, ვინაიდან სამლოცველოს დაქუცმაცებული კედლები, რომლებსაც ალაგ-ალაგ მოპირკეთების შრეები შემოცლილი აქვთ ატმოსფერული მოვლენების ინტენსიური ზემოქმედების ქვეშ იმყოფებიან და იმავდროულად შეიძლება კვლავ იქცნენ სეისმიური შერყევების მსხვერპლად. ჯვრის კომპლექსის მცირე სამლოცველოს აღდგენითი სამუშაოები გადაუდებელი აუცილებლობაა”.¹³

ამგვარი შეფასებების ფონზე გვახსენდება ექვთიმე თაყაიშვილის მოწოდება ჯვრის მონასტრის გადასარჩენად (1914 წ.), სადაც იგი განსაკუთრებით ამახვილებს ყურადღებას მცხეთის წმ. ჯვრის დიდ ტაძარში წყლის შეღწევაზე.¹⁴

მოვიყვანო ე. თაყაიშვილის ცნობილი წერილის ფრაგმენტს ჯვრის მონასტრის შესახებ: „საქართველოში აუარებელი ძვირფასი ნაშთია ხუროთ-მოდღერებისა, მაგრამ მათ შორის ჯვარის მონასტერს განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. ჯვარის მონასტერი შესანიშნავი ნაშთია არა თავის სიდიდით და ჩვეულებრივ ჩუქურთმათა სიმრავლით, არამედ თავის სიძველით, უძველეს ფორმების დაცვით. . . უნდა ვუშველოთ ამ შესანიშნავ ძეგლს ქართულის ხუროთმოდღერებისა, ამ თოთხმეტი საუკუნის მოწამეს საქართველოს თავგადასავლისა . . . ყველამ გამოვიღოთ წველილი დიდმა და პატარამ, ერმა და ბერმა, განათლებულმა და გაუნათლებულმა. . . მომავალი თაობა არ გვაპატიებს თუ ეს ძეგლი ჩვენს თვალს წინ დაინგრა.“¹⁵

აღდგენის მეთოდის დასაბუთება

დღევანდელი მდგომარეობის გათვალისწინებით, მცხეთის წმინდა ჯვრის მცირე ტაძრის გადარჩენის ერთ-ერთ ამოცანას წარმოადგენს ხუროთმოდღერულ ორგანიზმში ჩარევის დონის იმგვარად განსაზღვრა, რომ არ დაიკარგოს როგორც ტაძრის ჯერ კიდევ შემორჩენილი ძველი ფენები, ასევე, მისი რთული ისტორიის ამსახველი ეტაპები.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მცირე ტაძარს ჩვენამდე თავდაპირველი სახით არ მოუღწევია, შუა საუკუნეებში მან განიცადა სერიოზული ცვლილებები. რესტავრაციის დროს ჩვენ ვერ შევჩვედებით მშენებლობის ერთ რომელიმე, თუნდაც მხატვრულად გამორჩეული, პერიოდის წარმოჩენაზე. მცხეთის წმ. ჯვრის მცირე ტაძრის მშენებლობის ისტორიის ყველა ეტაპი მნიშვნელოვანია. აქედან გამომდინარე, ტაძარი უნდა აღდგეს გვიანდელი დანამატების შენარჩუნებით.

უკანასკნელი ხანების გლობალური კლიმატური ცვლილებები, ტაძრის

13 საინჟინრო დასკვნის ავტორი ინჟინერ-კონსტრუქტორი გიგლა ჭანუყვაძე.

14 ამ მხრივ არც ახლანა სახარბიელო მდგომარეობა. კრამიტის საფარის დაზიანების გამო მცხეთის წმ. ჯვრის დიდი ტაძრის ინტერიერიც სველდება.

15 ექვთიმე თაყაიშვილი, უნდა ვუშველოთ ჯვარის მონასტერს! გაზ. „სახალხო ფურცელი“, 1914, №31.

მდებარეობა, სადაც მუდმივად უბერავს ქარი, განაპირობებს შენობის გადახურვის აუცილებლობას და ინტერიერის ატმოსფერული ნალექებისაგან დაცვას. დროებითი გადახურვა, რისი მცდელობაც უკვე ორჯერ იყო, არ აღმოჩნდა საიმედო.

ნაგებობის ფასადები მუდმივად განიცდის ზემოქმედებას, რის გამოც იგი ზიანდება. როგორც ჩანს, ასევე იყო ძველსავე დროში. საფასადო წყობის ქვებს სხვადასხვა მასალებით ამაგრებდნენ და ცვლიდნენ. მაგალითად, მოვიყვანო მცირე დეტალს, რომელიც უკავშირდება შუა საუკუნეებში მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძრის დასავლეთ ფასადზე წყობის დაზიანებული კვადრების ზედაპირის აღდგენა-გამაგრებას კერამიკული მასალით და კირხსნარით, რასაც არქიტექტორ-რესტავრატორმა იოსებ ბანძელაძემ მიაქცია ყურადღება.

რეკომენდაციები დაცვისა და რესტავრაციისთვის

ჩვენ შევეცადეთ წარმოგვედგინა მცხეთის წმ. ჯვრის მცირე ტაძრის განახლების პერიოდები და ცვლილებები რესტავრაციის დროს; ჩატარებული სარემონტო და სარესტავრაციო სამუშაოების შეფასება; უარყოფითი შედეგის მიზეზები და მოსალოდნელი საფრთხე. თუ შევაჯამებთ მიღებულ დასკვნებს, საკმაოდ რთულად მოსაგვარებელი პრობლემების წინაშე დავდგებით. ტაძრის დაცვის შესახებ გადაწყვეტილების მიღების დაყოვნება კი მისი განადგურებით შეიძლება დასრულდეს, რაც დიდი დანაკარგი იქნება ქართული კულტურისათვის. მცხეთის წმ. ჯვრის მცირე ტაძარი წარმოადგენს ადრეული შუა საუკუნეების არქიტექტურული მემკვიდრეობის ძეგლს, რომელიც მნიშვნელოვანი ხუროთმოძღვრული ანსამბლის განუყოფელი ნაწილია და საქართველოს ისტორიის უმნიშვნელოვანეს მომენტებს უკავშირდება.

მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობის და ფიზიკური მდგომარეობიდან გამომდინარე, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია ნაგებობის ნაწილობრივი რეკონსტრუქცია. ტაძრის აღსადგენად ჩვენ ვერ მოვიძიებთ ანალოგებს და პარალელებს, რადგან მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძარი თავისებურად უნიკალურ ნაგებობას წარმოადგენს. რესტავრაციისთვის აუცილებელი ყველა საკითხი ძირითადად ადგილზე არსებულ მონაცემებზე, საარქივო მასალის გათვალისწინებით და ზუსტ ანაზომებზე დაყრდნობით უნდა გადაწყდეს. მთავარი ძალისხმევა უნდა იყოს მიმართული იმ ავთენტური ნაწილების შესანარჩუნებლად, რაც ჯერ კიდევ საკმაოდ აქვს შემორჩენილი ნაგებობას. მაქსიმალურად უნდა იქნას გამოყენებული ტრადიციული მასალები და ხერხები კედლის წყობის გაჯანსაღებისათვის. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ ადრე ჩატარებული რესტავრაციის დროს ადგილი ჰქონდა შეუქცევად პროცესებს, რის გამოც იმ პერიოდში დაშვებული დაშვებული შეცდომების მხოლოდ ნაწილობრივ გამოსწორებაა შესაძლებელი.

ნაგებობის მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობის, ფიზიკური და კლიმატური მდგომარეობის გათვალისწინებით შეიძლება გამოიკვეთოს მისი გადარჩენის სამი უმთავრესი მიმართულება:

1. აღდგენა უნდა მოხდეს სხვადასხვა პერიოდის სამშენებლო

- ფენების შენარჩუნებით.
2. ტაძარი უნდა გადაიხუროს, რათა შეწყდეს ატმოსფერული ნალექების და ქარის ნაკადის შეღწევა ინტერიერში; შეძლებისდაგვარად, უნდა აღდგეს შიდა სივრცის მთლიანობა.
 3. აუცილებელია საპირე წყობის განახლება ფასადებზე და ინტერიერში, რასაც წმინდა კონსტრუქციული დანიშნულებაც გააჩნია.

განვიხილოთ რა მონაცემები არსებობს ზემოთ ჩამოთვლილი მიმართულებების მიხედვით:

1. VI საუკუნის შუა წლებში ჯვრის მცირე ტაძარი ააგეს მასზე ადრინდელი შენობის ადგილზე. ძველი ნაგებობიდან ახალ შენობაში ხუროთმოძღვარმა ჩართო კედელი, რომელზეც ფაქტობრივად, დაშენებულია ტაძარი. მოგვიანებით ეკლესიის ჩრდილოეთი კარიბჭე აღმოსავლეთით გააგრძელეს და აფსიდიან ეგვტერად აქციეს. ამჟამად ნაწილობრივ შემონახული აფსიდი ძველ კედელზეა მიბჯენილი. მას საფასადო წყობა არ აქვს და არსებული მონაცემების მიხედვით, არც როდის ჰქონია. გიორგი ჩუბინაშვილი აღნიშნავდა, რომ აქ არსებული ძველი ნაგებობიდან შემორჩენილი კედელი აამაღლეს, რათა მას დაეჭირა ეგვტერის აფსიდი.¹⁶ იმისათვის, რომ შენობის ეს ნაწილი გადაიხუროს, უნდა შეივსოს ეგვტერის აფსიდის წყობა.

2. გადახურვის კონსტრუქციები მხოლოდ დიდსა და მცირე ტაძრებს შორის არსებულ გასასვლელს აქვს ნაწილობრივ შენარჩუნებული. მეთოდური თვალსაზრისით, ერთ-ერთ ყველაზე საკამათო და პასუხსაგებო მომენტს წარმოადგენს ნაგებობის ცენტრალური ბირთვის ჯვრული კამარის აღდგენა. 2002 წელს ძეგლთა დაცვის სამეცნიერო-მეთოდურ საბჭოზე დაისვა საკითხი ეკლესიის ცენტრალური ბირთვის ხის ფერმებით გადახურვის შესახებ, რომელიც მოექცეოდა ორფერდა სახურავის ქვეშ (სამუშაოები პროექტის განხორციელების აღნიშნულ ფაზამდე შეწყდა).

ამ ბოლო ხანებში არაერთი ეკლესია აღდგა ასეთი სახით. მხატვრული თვალსაზრისით, ამ მიდგომამ შედარებით კარგი შედეგი შეიძლება გამოიღოს სივრცითი ღერძის მქონე შენობაში. ცენტრული ნაგებობისთვის, როგორცაც ჯვრის მცირე ტაძარი წარმოადგენს, იგი შეუსაბამოა. ვფიქრობთ, დღეს შეიძლება მივიღოთ გადაწყვეტილება წმ. ჯვრის მცირე ეკლესიის ცენტრალური ნაწილის ჯვრული კამარის აღდგენის შესახებ. კარგად განხორციელების შემთხვევაში ეს ხელს შეუწყობს შიდა სივრცის მთლიანობის წარმოჩენას. ადგილზე არსებული მონაცემებიც იძლევა ამის საშუალებას.

ჩრდილოეთი ეგვტერის გადახურვის წარმოდგენა და შესაბამისად, აღდგენა უფრო რთულია. ფიზიკური მდგომარეობიდან გამომდინარე კი მისი ღიად დატოვება არ შეიძლება. უმჯობესი იქნება შენობის ამ ნაწილისათვის პირობითი გადახურვის მოწყობა, რომელიც მოექცევა ცალქანობიანი სახურავის ქვეშ. ასეთ გადაწყვეტას არ ექნება თავდაპირველი ფორმის აღდგენის პრეტენზია.

3. წინა რესტავრაციების დროს ფასადებზე არსებული ბუდეების

¹⁶ Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 9.

ახლად გათლილი კვადრებით შევსებას ნაგებობის ვიზუალური მხარის გაუარესება მოყვა. ტაძრის მიმდებარე ფიზიკური მდგომარეობიდან გამომდინარე, საფასადო წყობის პერიოდულად განახლება გარდუვალია, მაგრამ ეს უნდა შესრულდეს ფაქიზად და ზედმიწევნით, ძველი წყობის მაქსიმალური შენარჩუნებით. გარკვეულ მონაკვეთებზე შესაძლებელია თითოეული კვადრის ზედაპირის აღდგენა ნალესობით, რასაც ჯერ კიდევ შუა საუკუნეებში მიმართავდნენ ოსტატები ჯვრის მცირე ტაძარზე.

დასკვნა

ზემოთ აღნიშნული რეკომენდაციები ნაგებობის თითქმის სრულად აღდგენას გულისხმობს, რაც ემთხვევა 1985 წელს სამეცნიერო-მეთოდურ საბჭოზე მიღებულ გადაწყვეტილებას. უკანასკნელი სამი ათეული წლის მანძილზე ამ მეთოდით მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძრის აღდგენის მცდელობას უკვე ორჯერ მოყვა უარყოფითი შედეგი და ბუნებრივია, დაისმის საკითხი მისი მართებულობის შესახებ. როგორც ჩატარებული სამუშაოების შეფასებამ აჩვენა, შეცდომები ძირითადად საწარმოო სამუშაოების არასწორი დაგეგმვის და მართვის გამო იქნა დაშვებული. რაც მთავარია, ჯეროვნად არ იქნა შეფასებული პროექტის განხორციელების სირთულე და განსაკუთრებული ხასიათი. 1994 წლიდან, როდესაც მცხეთის ჯვრის მონასტერი UNESCO – ს მსოფლიო მემკვიდრეობის ნუსხაში შევიდა, არ მოხდა სათანადო თანამშრომლობა საერთაშორისო დონეზე.

ისიც გასათვალისწინებელია, რომ აღნიშნული მეთოდის განხორციელება არ არის „ეფექტური“ რესტავრაცია და არც ნაგებობის „თავდაპირველი სახით აღდგენა“. იგი ძირითადად მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძრის ჯერ კიდევ შემონახული ძველი ფენების დაცვას ემსახურება.

Tsitsino Chachkhunashvili

Problems of Protection of the Minor Church of the Mtskheta Holy Cross Monastery

In 2007, Ministry of Culture, Monuments Protection and Sport had funded elaboration of the rehabilitation project of Mtskheta church of Holy Cross (6th c.) and its immediate environs. Protective measures of this church studied by G. Chubinashvili in 1910-40s, were carried out in 1938 (repairs; excavations of the tombs in the substructure) and 1962 (repairs to the roofing of a passage connecting katholikon and the minor church – R. Gverdtsiteli); other interventions were also planned (1960), studies of diverse issues were undertaken (1976-1977 – V. Tsintsadze). In 1985 two versions (1. complete restoration; 2. conserva-

tion) of the intervention project (Joseph Bandzeladze) were elaborated. First version was approved and implemented during 1985-1989 (restoration of the stairs, north facade masonry, west facade window, east facade masonry – up to the bottom of the pediment); after a considerable spell, works were continued in 2002 (partial renovation of the masonry on the west facade and east pediment, partial restoration of the cornice, arrangement of a new stone column in the north annex). Results of both phases of intervention were had received negative evaluation of the UNESCO experts; recommendations proposed by the Commission of the Main Board for the Protection of the Monuments of History and Culture of Georgia were not carried out. For the greatest part, negative results of 1985-2002 interventions are rooted in the imperfection of the implementation of physical works (incorrect size of the new stones, use of the cement solution).

Mtskheta minor church of Holy Cross faces following threats: 1. Erosion (which is increased by the chemicals used during the restoration); 2. Inadequate maintenance; 3. Incorrect restoration; 4. Water damage (especially affected is the central bay, where the groined vault is collapsed); 5. Public unawareness. Based on this, Mtskheta monastery of the Holy Cross was inscribed on the World Monuments Watch 2006-2008 List of 100 Most Endangered Sites.

Following measures are proposed for the future restoration: 1. Chronological layers of diverse epochs should be preserved (the church is built over older walls; north porch was prolonged to the east; south porch was altered, in order to ensure connection with the katholicon); 2. The church should be roofed (ground vault should be restored in the central bay; north annex should conventionally be roofed with a pent roof and the annex apse masonry should be filled in); 3. Facing masonry should be restored (according to the old beds; in some places, based on an old method – filled in with plaster).



სურ. 1. მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძარი, სამხრეთი შესასვლელი. ფოტო
ერმაკოვის კოლექციიდან, XX საუკუნის 20-იანი წლები.



სურ. 2. მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძარი, სამხრეთი შესასვლელი.
ფოტო იოსებ ბანძელაძისა, 2006 წელი.



სურ. 5. მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძარი. ფასადის სამხრეთ-დასავლეთი კუთხე. 2006 წელი.



სურ. 6. მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძარი, საკურთხევლის აფსიდი და სამხრეთი კედლის ფრაგმენტი.



სურ. 7. მცხეთის ჯვრის მცირე ტაძარი, აღმოსავლეთი ფასადის ფრაგმენტი. ფოტო იოსებ ბანძელაძისა. 2006 წელი.

ქეთევან ცეცხლაძე
თბილისის ა. ქუთათელაძის სახ.
სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია

დავით კაკაბაძე – “იმერეთი დედაჩემი”¹

დავით კაკაბაძის შემოქმედების ბუნების ამოსავალ წერტილად სამყაროს შემეცნების სინთეზურობა უნდა მივიჩნიოთ. მისი ხედვისა და აზროვნების ამ თვისების გამო შემოქმედების სხვადასხვა ეტაპზე მხატვარი თითქოსდა რადიკალურად განსხვავებულ, არადა ერთმანეთისაგან მომდინარე სერიებს ჰქმნის. მისი ყველა ნაწარმოები ლოგიკურად ეხმიანება ერთმანეთს, ერთმანეთით არის ნასაზრდოები და მთლიანობაში, იმ ფენომენს წარმოგვიდგენს, რომელსაც დავით კაკაბაძის მხატვრობად მოიხსენიებენ.

შემოქმედების ადრეული ხანიდან უწინარესად ავტოპორტრეტების სერია გვახსენდება, რომლის მიზანსაც ადამიანისა და სამყაროს ერთ მხატვრულ სივრცეში გაერთიანება წარმოადგენს – მცდელობა, რომელიც კომპოზიციაში “იმერეთი- დედაჩემი” განსრულდება. ამ თემას მხატვარი შემდგომში აღარ უბრუნდება. ამის მიზეზი დავით კაკაბაძის პიროვნულ თავისებურებაშია საძიებელი. ის ხომ მკვლევარი-მეცნიერია, რომლის იდეები და მსოფლადქმაც მის მხატვრობაში ცხადად არის არეკილი. მხატვარი საგანთა თუ მოვლენათა არა დროით შემოფარგლულ, ცვალებად სახეს ეძიებს, არამედ ცდილობს შეიმეცნოს მათი მუდმივი მდგომარეობა, რომელიც მის შემოქმედებაში განზოგადებულ მხატვრულ სახედ განსრულდება.

თეორიულ ნაშრომში “ხელოვნება და სივრცე” დავით კაკაბაძე წერს: “პორტრეტს სურათების რიგში განსაკუთრებული ადგილი უკავია.

ის თავისუფლება, რომლისკენ ადამიანი ყოველთვის მიისწრაფვის ძლიერ შეზღუდულია პორტრეტში.

პორტრეტში გამოსახული უნდა იყოს სახე იმ ადამიანისა რომელიც იხატება.

ადამიანი, როგორც მსოფლიოს სრული დამთავრებული სხეული, უახლოვდება ქვეყნის ყველა საგანს.

მაგრამ, ადამიანი როგორც ინდივიდი, უახლოვდება მხოლოდ ზოგიერთ შესაძლო საგანს.

პორტრეტი ინდივიდის სახეა და ამავე დროს თანამედროვე ცხოვრების სახეც.

პორტრეტში გამოხატული უნდა იყოს, არამც თუ გარეგანი ინდივიდუალური სახე ადამიანისა, არამედ შინაგანი სახეც. ამას გარდა, პორტრეტში გამოხატული უნდა იყოს სახე საზოგადოდ ადამიანისა.”

მხატვრის ყოველი ნამუშევარი მრავალმხრივი და მრავალმნიშვნელოვანია. მის მიერ ასახული ადამიანი “ზოგადადამიანური” ნიშნითაა გამორჩეული. საზგასმულია მისი ზოგადი არსი და არა ცვალებადობა. შესაბამისად ის მუდამ დროის კატეგორიისაგან განდგომილად მოიაზრება. გარემო-სივრცე, რომელიც ადამიანს, მის ყოფას თუ მდგომარეობას ახასიათებს,

1 დასურათებისთვის იხ. ლ.მამალაძე-ანთელავას წერილს დართული სურ. 3. (გამომც.).



მნიშვნელოვნებით წარმოგვიდგება. ადამიანი – გარემო და დრო, დავით კაკაბაძის მთელი ცხოვრების შემოქმედებითი ძიების საგანია.

თემატური სურათი “იმერეთი-დედაჩემი” ის გამორჩეულად სრულქმნილი ნამუშევარია მხატვრისა, სადაც გარკვევით ჩნდება, როგორც ადრეული ეტაპის ძიებათა დასასრული, ისე დასაწყისი ახლისა. აქ ორი ჟანრი – პორტრეტი და პეიზაჟი ერთ მთლიანობადაა შენივთული, ისე, რომ არა მხოლოდ ავსებს, განასრულებს კიდევ ერთმანეთს. ალბათ ამის წყალობითაცაა მეტად თავისებური, შეიძლება ითქვას, ამაღლებული ხატი რომ იქმნება მიწიერი, ადამიანური (დედისა) და ზეციური (ბუნების) საწყისების შეყრისა. ამ ფერწერულ ტილოზე სხვადასხვა მხატვრული ფორმა იმგვარადაა თანაარსებული, რომ არც ერთი არაა უპირატესი მნიშვნელობისა, აქ არაფერია ზედმეტი ან შემთხვევითი და ყოველი ელემენტი ერთმანეთის გამომსახველობიდან თუ მნიშვნელობიდან მომდინარეა. ფერიც იმდენად სცდება მხატვრულ დატვირთვას, რომ სიმბოლურ მნიშვნელობასაც იძენს და ისევე, როგორც ცალკეულ დეტალთა თანხმიერი ერთობლიობა, საბოლოოდ შეაპირობებს კიდევ კომპოზიციის მხატვრულ-იდეურ მნიშვნელოვნებას.

ხსენებული ფერწერული ტილოს მშვიდი, გაწონასწორებული კომპოზიციური სქემის მიუხედავად, თვალი ნებაუნებურად იწყებს მოძრაობას, რომლის მიმართულებასაც პირველ და მეორე ხედს შორის, მწვანეში ჩაფლული პატარა წითელსახურავიანი სახლი განსაზღვრავს. ის კომპოზიციის გეომეტრიულ შუა ღერძზე გადის, ისე რომ მისგან ყურადღება იმთავითვე წინა ხედზე გადაინაცვლებს, სადაც დედის ფიგურაა გამოსახული. მნახველის მზერა შორეული პეიზაჟისკენ აგრძელებს მოძრაობას, რათა ისევე უკან დაავბრუნდეთ. ეს ორი “საწყისი”, თითქმის თანაბარმნიშვნელოვნად აღიქმება, რასაც სრულად ეხმიანება სახელწოდება სურათისა. დავით კაკაბაძის შემოქმედებაში ნაწარმოების სათაური, ხომ ისეთივე მნიშვნელოვნებისაა, როგორც ყოველი სახვითი ელემენტი- ხაზი თუ ფერი. ამ კონტექსტში. მხატვრის სიტყვები რომ მოვიშველიოთ, “... სურათის სახელს აქვს თავისი ფასი. სურათის სახელში უნდა მოჩანდეს მთელი მისი შემადგენლობა, რადგან სურათის რკალი მისი სახელით იჭედება...”

იმერული სოფლის ეზოში, გადაჭრილ ხის ჯირკზე ხნიერი დედა ჩამომჯდარა. დედა ძაფს ართავს, ოღონდ ესაა, აქ რთვის კონკრეტული პროცესი როდია ნაჩვენები. პროფილში წარმოდგენილი ფიგურის პოზა სტატიკურია, სახე გარინდებული, თავისსავე ფიქრებში წასული, რაზეც მისი მზერა მიუთითებს და, ამდენად, ის თითქოს და განშორებულია როგორც მაყურებელს, ისე გარემოს. დედის ფიგურა, შორეული პეიზაჟის ფონზე ახლო ხედითაა ნაჩვენები და თითქმის მთლიანად მოიცავს სურათის მარცხენა ნაწილს. სწორედ ეს ფაქტორი, შეიძლება ითქვას მის სტატიკურ პოზასთან ერთად განსაზღვრავს კიდევ ფიგურის მონუმენტურ, მნიშვნელოვნებით გამორჩეულ წარდგენით ხასიათს. დედის ფიგურა ერთიან მთლიან სიბრტყეშია მოქცეული, მისი ფორმები ნაკლებ გამოკვეთილია. კაბის ქვედა ბოლო ერთი მთლიანი მუქი ლაქითაა მონიშნული, ზედას კი, რომელიც შედარებით მსუბუქადაა ნაწერი თითქმის იგივე ტონალობის, მონაცრისფრო ელფერი დაჰკრავს. უფრო მოცულობითია დედის მხრები და ხელები.

მუხლებზე, კაბის მუქი ფერიდან გამოყოფილი თეთრი, ნაქსოვი თავშალი გადაუფენია, რომელიც მნიშვნელოვან ფერადოვან მხატვრულ მახვილს წარმოქმნის. ერთ მთლიანად წარმოდგენილი სხეულის საპირისპიროდ დედის სახე და ხელები უფრო გულმოდგინედაა გამოყვანილი, თითქოსდა უფრო ხელშესახები. “დედის” მკაცრი პროფილი, ქალურ სინაზეს მოკლებული მისი ხელები, დაღარული სახე – ის შინაარსობრივი მახვილებია, რომელიც მის დახასიათებას ემსახურება. თუმცა აქვე, თითქმის დახუჭული თვალები, “ჩუმად” მეტყველი მხერა, მას ემოციურად განაშორებს კონკრეტული მოქმედებისაგან და სახასიათო გარეგნობის მიუხედავად ისე აღიქმება, როგორც განზოგადებული სახე-სიმბოლო დედისა. გარემო-სივრცე ამ პროცესის სრული თანამონაწილეა. სურათში არ ჩანს წელიწადის დრო, დღის რომელიმე მონაკვეთი, არ ჩანს შუქის წყარო. ნათელი, რომელიც ავსებს უკანა შორეულ ხედს, ერთდროულად ისე წარმოდგება როგორც ფონი, როგორც თავისუფალი “ცის” არე და კონკრეტული პეიზაჟი. მის ორგანიზებაში მეტწილად გადამწყვეტ როლს ხაზი და ფერი თამაშობს. მუქი კონტურით მოსაზღვრული ინტენსიური ფერადოვანი ლაქები, განსაკუთრებულად ქდერადია. ამ ერთგვარი კონტრასტულობის გამო ეს ფერწერული მახვილები ერთდროულად ისე წარმოგვიდგება, როგორც რეალურ ფორმათა მომცველი “სუფთა” ლაქები. ყოველი თუ შეიძლება ითქვას, გეომეტრიზებული სიბრტყით-სახოვანი, ლოკალური ფერის ფორმა, თავის თავში, თვითონვე მოიცავს შუქის ელემენტს - თვისება, რომელიც დ.კაკაბაძის მოგვიანო ნიმუშებში ნაკლებად თუ წარმოჩინდება. ლანდშაფტის მოკლე-მოკლე მონაკვეთთა შემომსაზღვრელი ხაზი ზოგან სქელია, განსაკუთრებულად გამოკვეთილი, ზოგან კი შედარებით ბაცი, მაგრამ ყველგან, ყველა შემთხვევაში მაორგანიზებელი ფუნქციის მატარებელი. თუმცა ისე, როგორც ფონად აქა-იქ გარკვეულ რიტმულ მახვილებად მოცემული ხეების მუქი ვერტიკალები. გამოდის, რომ სურათის ერთი შეხედვით თითქოსდა ხალიჩისებრ-სიბრტყოვანი ფონი, თვალმოუხელოთებელ სივრცედაც განიცდება.

სურათი, მხოლოდ პირობითად, მუქ და ნათელ ნაწილებად შეიძლება დაიყოს. ეს ნაწილები სრულად ეხმიანება ერთმანეთს და საბოლოოდ ამთლიანებს კიდევ კომპოზიციის წინა და უკანა ხედს. მათ შორის მოქცეული ღობის მუქი ფერადოვანი ლაქა, კომპოზიციის საზოგადოებრივი სტრუქტურის ერთ-ერთი, ლამის ძირითადი განმსაზღვრელია. ხოლო უკანა ხედის სიმწვანეიდან თითქოსდა გამომკრთალი წითელი სახურავი, ის ფერადოვანი მახვილი, რომელიც, შეიძლება ითქვას, სურათის აღქმის მთელ თანამიმდევრობას განსაზღვრავს. მაგრამ, აქვე, ისიც ხომ უნდა ითქვას, რომ ამ გარინდებულ დროსა და გარემოში მხატვარს სიცოცხლის სიმბოლოდ, მოულოდნელად თეთრი პეპელა შემოყავს, რომელიც მხოლოდ წამიერად არღვევს მთელი კომპოზიციის განსაზღვრულ რიტმსა და აგებულებას, რათა მდუმარებაში მოქცეული განყენებული ხატება დედისა ჩვენს თვალწინ არსებულ რეალობად აქციოს. ასე რომ, ზოგად-კონკრეტული “სახე” დედისა იქნებ მეტსაც გვაფიქრებინებს. სადღაც, ამგვარი განწყობით მოაზრებული სახე-სიმბოლო ღმრთისმშობელის იკონოგრაფიულ გამოსახულებებსაც მოგვაგონებს. მით უფრო თუ გავიხსენებთ ხარების დღესასწაულის კომპოზიციებს, სადაც



ღმრთისმშობელი რთვის პროცესში წარმოგვიდგება – განყენებულ დროსა და სივრცეში.

მხატვრის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი “ინფორმაციულობა”, შორს დგას თხრობითობისაგან, თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ ამგვარი თვისება მისი მხატვრობისა ასე მკაფიოდ თავიდანვე გამოხატული არ ყოფილა. რიგ მის ადრეული ეტაპის ნამუშევრებში (1918/1919 წლების ჩათვლით), ერთგვარი “სდუჟეტურობის” გამო, კონკრეტული დროისა და მომენტის განცდაა შესამჩნევი – ჩნდებიან კონკრეტული პერსონაჟები, რომლებიც არაერთმნიშვნელოვან კავშირში არიან სივრცესთან, თითოეული ნაწარმოები შინა-არსობრივი თვალსაზრისითაა დატვირთული, რასაც კიდევ უფრო მეტად გამოარჩევს ნამუშევრის სათაური. ამ პერიოდის ნაწარმოებები “თხრობითობის” თვალსაზრისით შუალედური ხასიათისაა. კომპოზიციის “იმერეთი-დედაჩემი” გარდა ამ მხრივ სამაგალითოა “წითელი მთა”. მოგვიანებით მისი შემოქმედება თავისუფლდება ამგვარი ნიშნისაგან და ფერწერული ნამუშევრებიც შედარებით მეტად არის განზოგადებული. ალბათ, მართებული იქნება თუ ვიტყვი, რომ განზოგადების გზაზე მიმავალი მხატვრის შემოქმედების ათვლის წერტილად უტყუარად გვევლინება ფერწერული ტილო – “იმერეთი-დედაჩემი”. სწორედ აქ, ამ თითქოსდა უანრულ სურათში მკაფიოდ იხილვება როგორც “ახალი მხატვრული ენის” გამომხატველი სახვით-ფორმალური ნიშნები, ისე გარკვეული კავშირიც შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის სხვადასხვაგვარ ნიმუშებთან.

ბუნებასა და ადამიანის მიმართ, მხატვარს, როგორც ჩანს, თავისებური, ერთგვაროვანი დამოკიდებულება აქვს. კონცეფცია პორტრეტის რაობისა, იქაც, იმ შემთხვევაში ვლინდება, როცა იგი ლანდშაფტს წარმოგვიდგენს. აბსტრაგირებული, განზოგადებული სიმბოლოდ ქცეული ბუნება, ისევე ხასიათდება, როგორც პორტრეტი ადამიანისა. ამასთან ბუნება, მუდამ, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში “ადამიანურია” – შორეული ხატება კი არა, მედიდური და გამეფებული ყოველივეზე, რომელსაც ქვევიდან უცქერ, არამედ შენიანი და ახლობელი, თუმცა უდროო და მეტად განზოგადებული, უფრო საყოველთაო მნიშვნელობისა, ვიდრე კონკრეტული.

სურათის სახელწოდება, კომპოზიციის აგებულება თუ მარადიულ დროში აღქმული მშობლიური გარემო, ვფიქრობ, იძლევა იმ თავისებურ განწყობას სურათის აღქმისას, რაც საბოლოოდ კონკრეტულ პორტრეტს “სახე-სიმბოლოდ” გარდასახავს.

“იმერეთის” მთელი სერიიდან თუ ერთი რომელიმე გამოვარჩიეთ და დამოუკიდებლად განვიხილეთ, ისე როგორც კომპოზიცია “იმერეთი-დედაჩემი”, ის ერთი ამით როდი კნინდება, მაგრამ ერთობლიობაში ყველა სულ სხვაა რაღაც უფრო დიდისა და სრულის მაჩვენებელი. შეხედავ ერთ რომელიმეს და იქვე მეორე გახსენდება, მეორეს და იქვე მესამე... და ასე დაუსრულებლად – დასტურად იმისა, რომ ეს არ არის იმერეთის თემაზე შესრულებული ნამუშევრების მრავალი ნიმუში, არამედ ნამდვილი სერიაა, სადაც თითოეულს თავისი ინდივიდუალური, განუმეორებელი სახე აქვს და ყველა ერთმანეთისაგან მომდინარეა, ყველა ფიზიკურ-ფორმალურსა და სულიერ კავშირშია ერთმანეთთან. მათვის საერთოა ის ერთგვარი სიმკაცრე და შეუვალობა იმერეთის ბუნებისა, რომელიც ლანდშაფტების



სტრუქტურებულ ფორმებში ვლინდება, ხოლო უშუალოა და გახსნილობა, რომელიც ასევე თითოეული ნიმუშის თანმდევია, ფერწერულობაში, სივრცობრიობასა და დინამიკაში იღვრება.

მხატვრის მიერ ასახული იმერეთის ბუნება, რომელსაც ესოდენ გამორჩეული სურათიც “იმერეთი –დედაჩემი” მოიცავს, ტილოზე შექმნილ მაკროკოსმოსში წარმოდგება, როგორც დამოუკიდებელი, თავის თავში დასრულებული და “სრული” სუბსტანცია. მკაცრად მოწესრიგებული კომპოზიცია – რაღაც მთელის “ნაწილია”, თუმცა ის ამგვარად ნაკლებად თუ განიცდება. სურათის “ჩაკეტილობა” ხელოვნური ჩარჩოებით როდია განპირობებული, ამას თავად კომპოზიციური აგებულება, მისი ხასიათი განსაზღვრავს. პეიზაჟის არქიტექტონიკულობისა და დასრულებულობის წყალობით, მისი შინაგანი დინამიკა და ერთგვარი უკიდევანობა სივრცისა, თვითკმარ, განზოგადებულ მხატვრულ სახე-ხატად არის გარდასახული. მხატვრის მიერ დანახული ის უსასრულო სივრცე, რომელიც შეიძლება ჩარჩოს ფარგლებსაც კი სცილდებოდეს, არა და არ ეხება კომპოზიციის სტრუქტურას – ის ხელშეუხებელია, ისე, რომ სივრცე კვლავ გაშლილი და ღიაა.

დავით კაკაბაძე – ოსტატი-შემოქმედი, სურათის მხატვრულ-ფორმალური გააზრებითა თუ ხელოვნებისადმი მეტად თავისებური დამოკიდებულებით, შეიძლება ითქვას, უკიდურესი მოკრძალებითა და “ანონიმურობით”, ჩვენს ძველ ოსტატებს მოგვაგონებს.

მხატვრის თავიდანვე გაცნობიერებული მიზანი, რომ მისი შემოქმედება ყოფილიყო “თანამედროვე და ეროვნული” – ვფიქრობ, მიღწეულია. ის ხომ ახალ ეპოქას ქმნის ქართულ მხატვრობაში, რომლის გზაც, აღებული გეზიც დღესაც ნათლად ჩანს ჩვენი თანამედროვე მხატვრების შემოქმედებაში, რომლებიც სახვითი მეტყველების ენად, “საგნებით” მეტყველებას “ფერით და ხაზით” აზროვნებას ამჯობინებენ.

Ketevan Tsatskheladze
David Kakabadze – “Imereti – My Mother”

Essence of David Kakabadze’s creative activity – synthesized perception of the world, contributes to the creation of series of works, seemingly differing, but, actually, logically resulting from one another. On the early stage of his creative activity, D. Kakabadze was mainly focused on the uniting of the human images and the landscape into a single artistic image, which was completed in the work “Imereti – My Mother”, inter-merging the landscape and

the portrait (according to D. Kakabadze, the latter was to show an individual, as well as his time-preconditioned and general-human characteristics) and giving birth to further strivings. The picture comprises two equally significant bases (figure and landscape), perception of which is directed by the red roofed house, depicted on the crossing of the planes and the vertical axis. Differing rendering of forms, unity of the concrete action and serenity, etc., all contribute to the transformation of the particular painter's mother into an image-symbol of "motherhood" (it might even be reminiscent of the images of the Virgin – during the annunciation She was also spinning). Likewise generalised is the landscape, in which contoured colour spots form colour accents, particular object shapes and are themselves luminous (due to which, the background can be perceived as both, the "sky" and the mountainous view). In the picture (conventionally) divided into dark and bright parts, a white butterfly is depicted as introducing life – reality – into an abstract space and time.

"Imereti – My Mother" (alongside its informative fullness) is already free from the narrative, which is discernible in earlier works (e.g., "Red Road") and is not found in the later ones (e.g. "Red Mount").

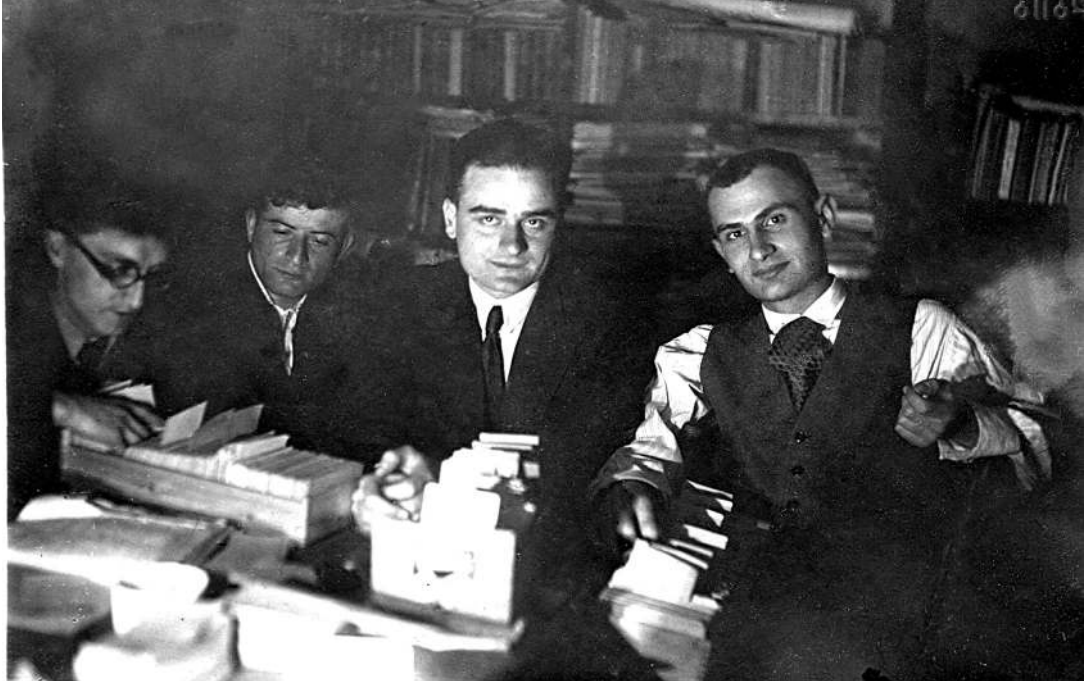
The nature is also represented as a portrait by the painter – generalised, universally significant and non-concrete, as it is, it is still "human" and "congenial". It is noteworthy that on the picture, the nature is dynamic and boundless and, at the same time, due to the architectonic and compositional perfection, it is perceived as a self-sufficient artistic image.

ლევან რხეულიშვილი, 1960-იანი წლები

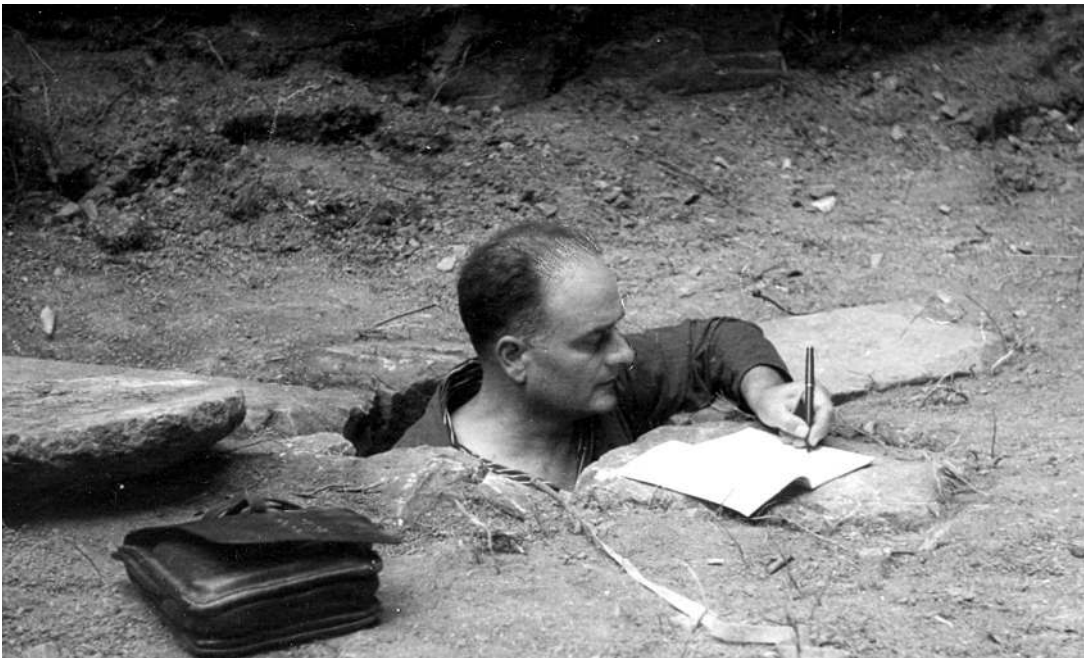


ეროვნული
ბიბლიოთეკა





მარცხნიდან მარჯვნივ: ბეჟან ლორთქიფანიძე, ვალერიან კედია, ლევან რჩეულიშვილი, ვახტანგ ბერიძე. 15.IV.1935.



ლევან რჩეულიშვილი “სვინის ძირი”-ს შესწავლისას. 1953.



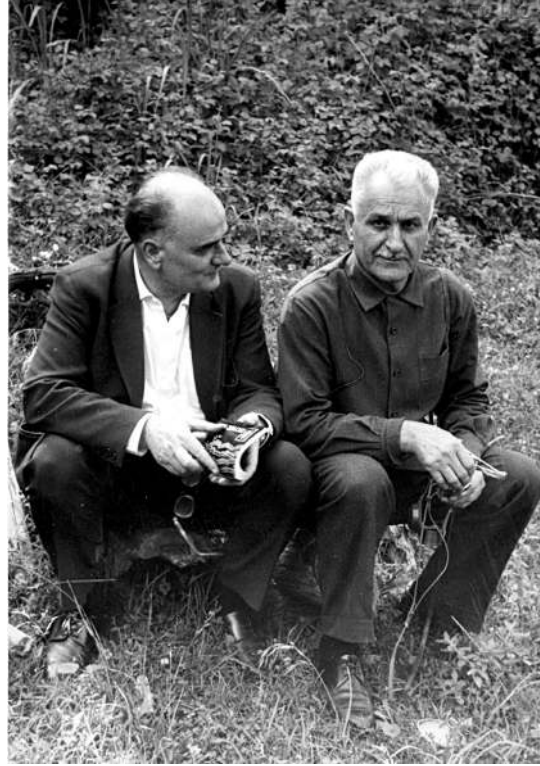
ვასტანგ ბერიძე და ლევან რჩეულიშვილი. IX.1969.



მოსკოველ სტუდენტებთან ერთად მცხეთის ჯვრის დათვალიერებისას. მარცხნიდან მეორე – ლევან რჩეულიშვილი, მეოთხე – ირაკლი ყიფშიძე



ლევან რჩეულიშვილი, რევაზ ბერიძე, ირაკლი შენგელია, ლილი იოსელიანი. შოთაობა, ახალციხე



ლევან რჩეულიშვილი და
ალ.გვენცაძე. 25.VI.1966.



მარცხნიდან მარჯვნივ: I რიგი – რუსუდან მეფისაშვილი, ვახტანგ ცინცაძე, რდონე შმერლინგი, ლევან რჩეულიშვილი, თინათინ ვირსალაძე, ზაქარა მაისურაძე, ბარბარე ვაჩნაძე-აღნიაშვილი, ვახტანგ ბერიძე, სარა ბარნაველი, პარმენ ზაქარაია; II რიგი – გიორგი მასხარაშვილი, ვახტანგ დოლიძე. IV.1944.



მარცხნიდან მეორე – ლონგინოზ სუმბაძე, მესამე – ლევან რჩეულიშვილი. 1960-იანი წლები



ბატონო ლეო, ძალიან გვენატრებით

ყოველი ადამიანის ცხოვრებაში არის ვიღაც, ვინც განსაკუთრებით ღრმა კვალს ტოვებს მასზე, ზემოქმედებს მისი ხასიათის, მომავლის ჩამოყალიბებაში, განსაზღვრავს მას, როგორც პიროვნებას. ზოგ ადამიანს ამ მხრივ უფრო წყალობს ბედი, ზოგს ნაკლებად.

ლევან რჩეულიშვილთან, ბატონ ლეოსთან შეხვედრა ბედისწერის ნამდვილი საჩუქარი იყო ყველასთვის, ვინც თბილისის სამხატვრო აკადემიაში სწავლობდა და თავის პროფესიად ხელოვნების ისტორიკოსობა აირჩია. თუმცა არა მხოლოდ ჩვენთვის, არამედ ყველასთვის, ვინც კი ამ არაჩვეულებრივი ადამიანის ორბიტაში მოხვდა სხვადასხვა მიზეზით – თუნდაც დედაჩემისთვის, რომელიც მისი ექიმი იყო; მხატვრებისთვის, ვისაც იგი ხელოვნების ისტორიას ასწავლიდა; რესტავრატორებისთვის, ვის პროექტებსაც განიხილავდა, მუსიკოსებისთვის, ვინც მისი ოჯახის ხშირი სტუმარი იყო და მრავალი სხვისთვის – ყველასთვის.

მაგრამ ჩვენ, მის მიერ დაარსებული ხელოვნების თეორიისა და ისტორიის განყოფილების სტუდენტებს მან მაინც განსაკუთრებულად ბევრი რამ მოგვცა, იმდენად ძლიერად განსაზღვრა ჩვენი ცხოვრება, რომ აქამდე ვერ შევგუებოვართ უმისოდ ყოფნას.

იგი იმ დიდებული ადამიანების პლეადას განეკუთვნებოდა, რომელთათვის ღირსება, ერთგულება, თავდადება, უკომპრომისობა ღიბონი სიტყვები როდი იყო. ძალიან ძნელია, იყო გიორგი ჩუბინაშვილის სიძე და მისსავე დარგში მოღვაწეობდე – მან ღირსეულად ატარა ეს მძიმე პატივი.

ჩვენი კათედრა მის ხელში რაღაც დაუჯერებლად „სხვანაირი“ იყო, არასაბჭოთა ყაიდის – თუმცა არაფერი პოლიტიკური აქ არ ხდებოდა, მაგრამ საერთო განწყობა, პედაგოგთა შემადგენლობა (ყველა საგანში დარგის საუკეთესო მეცნიერებს იწვევდა ჩვენთვის), სასწავლო პროგრამა (რომელიც არსად იყო დამტკიცებული), ურთიერთობები, ფასეულობები, საუბრის ლექსიკაც კი ისეთი იყო, გეგონება, სხვა ქვეყანაში ვიყავით.

მართლაც არაჩვეულებრივი პედაგოგები შეგვირჩია – ვახტანგ ბერიძე, გაიანე ალიბეგაშვილი, ეკა პრივალოვა, ნათელა ალადაშვილი, მერი კარბელაშვილი, რუსუდან ყენია, კიტი მაჩაბელი, ლეილა ხუსკივაძე, ნინა ასათიანი, იუზა ხუსკივაძე, ნოდარ ჯანბერიძე, გიორგი მასხარაშვილი, გიორგი ხოშტარია, ელენე მაჭავარიანი, ნიკოლოზ ქადეიშვილი, ედმონდ კალანდაძე, გურამ ქუთათელაძე, ზურაბ ნიჟარაზე, რენო თურქია, მარიამ ლორთქიფანიძე, ნოდარ ლომოური, გივი ჟორდანიანი, ნოდარ ტუფინაშვილი, ჯანრი კაშია და მრავალი სხვა, გამორჩეული და ნიჭიერი პიროვნება, რომელთა ხელში ვიზრდებოდით და ვყალიბდებოდით.

მახსოვს, როგორი მორიდებით და აღფრთოვანებით შევეყურებდით ბატონ ვახტანგ ბერიძეს და ბატონ ლეოს – დინჯად რომ მიაბიჯებდნენ საუბარ-საუბრით, შეიძლება სულაც რამე ბანალურზე, მაგრამ ამ ორ ადამიანს ერთად რომ ვხედავდით, ნამდვილად გვეუფლებოდა გრძნობა, რომ



ვიდაცამ დიდი მოვლენის წინაშე დაგვაყენა, მოვლენისა, რომლის ფასსა და მნიშვნელობას იქნებ ვერც კი ვხვდებოდით.

დიდი მადლია, როცა შეგიძლია გულწრფელად იყო აღფრთოვანებული შენი მასწავლებლით, ეთაყვანებოდე მას. მითუმეტეს, როცა ეს მასწავლებელი სულაც არ ითხოვს შენგან ბრმად მიყოლას, უსიტყვო მორჩილებას ან მის ჩრდილში დარჩენას. პირიქით, ბატონი ლეო სულ თავისუფლებისკენ და დამოუკიდებელი აზროვნებისკენ მოგვიწოდებდა. ეს კია, ამის მისადწვევად ძალიან ძნელ გზასაც გვისახავდა – მუხლჩაუხრელი შრომის, საქმის სიყვარულის, მუდმივი სწავლის და განათლების.

სიახლისკენ და ახალგაზრდობისკენ მუდამ გახსნილმა, ბატონმა ლეომ შეძლო სტუდენტებთან ურთიერთობაში მოეძებნა ის ოქროს შუალედი, როცა არც თრგუნავ ახალგაზრდას საკუთარი უპირატესობით და არც ქება-დიდებათ მეტისმეტად ანებივრებ მას. თუმცა უპირატესი მისთვის ნამდვილად უფრო მხარდაჭერა და წაქეზება იყო.

ბატონი ლეო შესანიშნავი და იშვიათი პედაგოგი იყო – მთელი არსებით მოწოდებული, სტუდენტის თუნდაც სულ მცირედი, ღუპით დასანახი მონაცემებიც კი გაეხსნა, გამოევიტინა, განევიტარებინა. ჩვენ ის საოცარი პატივისცემით გვექცეოდა – ყველა ჩვენს თავდაჯერებულ სისულელეს ცივ წყალს კი არ გადაახსმდა, აქაო და ეს რა მოგიროშიათო (როგორც, სამწუხაროდ, ხშირად იქცევიან უფროსები), არამედ ყურადღებით გვისმენდა, ჩვენთან ერთად მსჯელობდა, მერე კი ნელ-ნელა თვითონ მიგვიყვანდა ხოლმე იმ დასკვნამდე, რომ ჩვენი „გენიალური“ მიგნება არც ისე გენიალური ყოფილა და შემდგომ ფიქრს და კვლევას ითხოვდა, რაშიც ყოველთვის გვეხმარებოდა. ხოლო თუ მართლაც საინტერესო და საგულისხმო რამ მოსაზრებას წამოგვაყენებდით, თუნდაც სრულიად ნედლსა და დაუმუშავებელს – ჰარიქა, როგორი ენთუზიაზმით დაგვიჭერდა ხოლმე მხარს, წიგნებს გვიზიდავდა, არც ერთი წუთი თავისი დროისა არ ენანებოდა, ოღონდ რამე გამოსულიყო. ცხადია, ცნობიერად თუ გაუცნობიერებლად, ჩვენც ვგრძნობით, რამდენი რამ იღებოდა ჩვენში და პასუხსმგებლობაც გვემატებოდა – ამდენი ზრუნვა ფუჭად ხომ არ უნდა დაკარგულიყო.

იგი ცდილობდა, ჩვენი საკუთარი თავის რწმენა გვექონოდა – უაზრო თვითკმაყოფილება კი არა, არამედ მაღალ პასუხისმგებლობაზე დაფუძნებული რწმენა საკუთარი შესაძლებლობების, დამოუკიდებლად გააზრების უნარი. მას არ ეშინოდა ახალგაზრდების – პირიქით, მისი უდიდესი სიხარული სწორედ ახალი თაობა იყო.

ამასწინათ ასამათ ოქროპირიძემ საინტერესო დაკვირვება გაგვიზიარა – აღმოჩნდა, რომ ყოველ ჩვეთაგანს ბატონი ლეოს უსაყვარლეს მოწაფედ მიგვაჩნდა თავი! იმიტომ, რომ იგი თითქოს მართლაც არავის გამოარჩევდა, ყველას ერთნაირად თავზე გვევლებოდა.

მან იცოდა, რომ ნდობის გამოსატყობით შეიძლება ადამიანს ბევრი სასიკეთო საქმე გააკეთებინო. ასე იყო, როცა ახლადკურსდამთავრებულ ილიკო ზაუტაშვილს სომხური ხუროთმოძღვრების ისტორიის კურსის წაკითხვა ანდო – რა თავგამოდებით იმუშავა მაშინ ილიკომ, რათა ბ-ი ლეოს ნდობა გაემართლებინა!

მახსოვს, როდესაც სოფიკო იოსელიანმა სადიპლომო ნაშრომისთვის ვალენტინ შერპილოვის შემოქმედება აირჩია, რომელიც ერთგვარად



„შერისხულების“ წყებას განეკუთვნებოდა, ბატონმა ლეომ დიდო ენთუზიაზმით დაუჭირა მხარი, ბევრს ესაუბრებოდა და სწორადაც წარმართა მისი კვლევა, რაღაც ისეთი მინიშნებები მისცა, რამაც განსაკუთრებულად ფასეული და არატრაფარეტული გახადა ეს ნაშრომი და სოფიკოც ძალიან აფასებდა ამას.

ბატონი ლეო ყველა ჩვენთაგანის შესაძლებლობებს კარგად აფასებდა, მშვენივრად ხედავდა, ვისგან რა გამოვიდოდა. ნიჭიერი ადამიანისთვის ხომ არაფერს დაიშურებდა – ასე მიიღო ჩვენს ფაკულტეტზე თემურ მაჭავარიანი, თუმცა მშვენივრად იცოდა, რომ ის მეცნიერი არასდროს გახდებოდა, სამაგიეროდ უნიჭიერესი ფერმწერი დაინახა მასში და ძალ-ღონე არ დაუშურებია, რათა თემურისთვის მხატვრობისკენ გაეკაფა გზა. ასევე სულ ცდილობდა ნუცა წულაძის ნიჭიერების გამოვლენას, რომელსაც თითქოს ჯაბნიდა მისი მორიდებულება და ერთგვარი მორცხვობა. განსაკუთრებით დიპლომის დაცვის დროს, რომელიც ორი წლით გადაიდო, ბატონი ლეო არ მოეშვა და მაინც აიძულა დაეწერა ნაშრომი, იმტომ რომ ძალიან აფასებდა.

ლ. რჩეულიშივილი მკაცრი და მომთხონიც იყო, გაბრაზებაც ნამდვილი „კახური“ იცოდა, თუ საჭირო იყო, არ დაგინდობდა, თანაც ვერაფერს გამოაპარებდი. II კურსზე არქიტექტურული ძეგლის აზომვას გვასწავლიდა, გაგვაგზავნა ბეთანიაში, მცირე ეკლესიის ასაზომად. ზაფხული იყო, ახალგაზრდები და თავქარიანები ვიყავით, - ერთი ჯგუფი, ლიკა მამალაძის მეთაურობით უფრო ადრე ავიდა ბეთანიაში და გეგმა აზომა, სხვანი დაგვიანებით მივედით და ჭრილები ავზომეთ. მერე მე ვიკისრე ამ ე.წ. კროკების საფუძველზე ნახაზების გამოხაზვა. და, ვაი რომ ზომები ერთიმეორეს არ დაემთხვა, გეგმა და ჭრილები ვერ მოვარგეთ ერთმანეთს – წარმოიდგინეთ, რა „სიზუსტით“ გვიმუშავია! მერე ვცადეთ ამ ყველაფრის „მოგვარება“ და რაღაც შუალედური ზომებით გავაკეთეთ ნახაზები. აბა, ბატონ ლეოს რას გამოაპარებდი – სულ თავზე დაგვახია ჩვენი ნაცოდვილარი და თავიდან გაგვაგზავნა ბეთანიაში.

ჩვენთვის ხატვა-ფერწერისთვის სამეცადინოდ გამოყოფილ სახელოსნოში პრაქტიკელს ჰერმესის თაბაშირის ასლი იდგა, უხელ-ფეხო, მხოლოდ ტორსი. ერთხელ, როგორც ხშირად მომხდარა, ჩვენთვის საკმაოდ ჩვეულ სიცილ-ხარხარში, ხუმრობასა და ანცობაში რატომღაც ვეცით ამ ქანდაკებას და წითელპომადიანი ტუჩებით დავეკოცნეთ. ბატონი ლეოს რეაქცია ზევსის რისხვაზე უარესი იყო – როცა მტყუნანი ვიყავით, არაფერ შეღავათს მოგვცემდა ხოლმე, შავ დღეს გვაყრიდა, მაგრამ არ მახსოვს შემთხვევა, რომ რექტორატის წინაშე არ დავეცავით - არასდროს გაუწვირივართ, არასდროს მოუხსნია პასუხისმგებლობა ჩვენს ნამდვილ თუ დაბრალებულ დანაშაულებზე.

თანაც როგორ ზრუნავდა, რომ ჩვენ ნამდვილად კარგი მეცნიერები დავმდგარიყავით – ყველა სახელოვნებო დარგში გვქონდა პრაქტიკული მეცადინეობები, რომ თუნდაც შემოქმედებითი თვალსაზრისით უნიჭობს, ამა თუ იმ დარგის მთელი სტრუქტურა და საიდუმლოებები გვეცოდნოდა – ფერწერა იქნებოდა, ნახატი, ხუროთმოძღვრება, კერამიკა, ხალიჩების ქსოვა თუ სხვა რამ.

ბატონი ლეო კატეგორიულად ითხოვდა, ორი უცხო ენა მაინც

გვცოდნოდა ქართულის და რუსულის გარდა, რათა ნამდვილი სამეცნიერო მუშაობა შეგვძლებოდა; როცა გადავწყვიტე, შუა საუკუნეების მხატვრობაზე მემუშავა, მაშინათვე ქალბატონ სოფიო მირზაშვილთან გამაგზავნა, რომ მას ჩემთვის ასლების კეთება ესწავლებინა, ანუ შუა საუკუნეების მხატვრობის ტექნოლოგიას ჩავწოდოდი.

არქიტექტურული ძეგლის აზომვასაც საგანგებოდ გვასწავლიდა, რათა ჩვენი კვლევა და მსჯელობა პროფესიულად გამართული ყოფილიყო. სწორედ ანაზომების ჩატარებასთან არის დაკავშირებული კიდევ ერთი მშვენიერი მოგონება – ზაფხული, კაშკაშა მზე, ახალგაზრდული სილადე, ღვინით გაჟღენთილი დოქით ამოტანილი ყინულივით ცივი და გემრიელი წყაროს წყლის გემო, მინდვრის ყვავილების სურნელი, წეროვნის კოხტა ეკლესია და ბატონი ლეოს კეთილი ხუმრობა ჩვენს მიერ „საექვედიციოდ“ წამოდებულ უამრავ სანოვაგეზე – “თითო გალეტი უნდა ჩაიგდოთ ჯიბეში და ისიც გეყოფათ”.

მეორე კურსზე დამიბარა, მომცა ინგლისურენოვანი ჟურნალის რამდენიმე ნომერი, მიმითითა ცნობილი ხელოვნებათმცოდნის რუდოლფ ვალენტიანერის სტატიები და დამავალა, გამომეკვლია მისი მუშაობის მეთოდი. ეს ძალიან ნიშანდობლივია – იგი ცდილობდა უკვე საწყის კურსებზე ესწავლებინა ჩვენთვის კვლევითი აზროვნება – არა უბრალოდ ინფორმაციის აღება სამეცნიერო ლიტერატურიდან, არამედ მიდგომისა და მეთოდის ამოკითხვა. მაშინ გავიგე პირველად, რას ნიშნავს სამეცნიერო კვლევის მეთოდი.

ბატონი ლეო სულ მუდამ გვიჩიჩინებდა სამეცნიერო მუშაობის დისციპლინის თაობაზე – ძალიან ხშირად მუსიკას იყენებდა შესადარებლად და გვეუბნებოდა, როგორც პიანისტმა ყოველდღე უნდა დაუკრას გამები, რათა ფორმა არ დაკარგოს, თუნდაც ძალიან იშვიათად ჰქონდეს კონცერტი, ასევე თქვენ ყოველდღე უნდა წერდეთ და კითხულობდეთ რაიმეს, რათა ფორმა არ დაკარგოთ, არ მოდუნდეთ, მეცნიერულ აზროვნებას არ გადაეჩვიოთ – მერე ძალიან გაგიჭირდებათო ყოველივეს აღდგენა.

მან გვასწავლა ხელოვნების ნაწარმოების “მოსმენა”. ეს მის სამეცნიერო ნაშრომებშიც კარგად ჩანს - მცდელობა მხატვრულ ფორმაში ამოკითხო ამ ნაწარმოების შექმნის მოტივაცია, მისი დამკვეთის და შემოქმედის პიროვნული თვისებები, მისწრაფებები და სხვ. ხშირად უთქვამს, “აცალე, თვითონ დაგელაპარაკოს, გაიხსნას, მოუსმინე მას” და მართლაც, ეს მიდგომა, როგორც ჩანს, ძალიან ეფექტურია ნაწარმოების წვდომისთვის, მის დასანახად მთელს მის მრავალფეროვნებასა და სირთულეში, მის ისტორიულ თუ სოციალურ კონტექსტში. ამ დროს თითქოს „ცოცხლებიან“ პროვნებები და ამით განუზომლად ღრმავდება და იზრდება წინანდელ ეპოქებზე ჩვენი ცოდნა.

ლექციების დროს, ესა თუ ის მხატვრული მოვლენა უკეთ რომ დაგვეჩვენა და მისი არსი შეგვეფასებინა, სრულიად არაორდინარულ შედარებებს იყენებდა ხოლმე (მაგალითად მოსკოვში, ნეტარი ბასილის ტაძარს ტორტს რომ ადარებდა), უმეტესად მუსიკის ან ბუნების სფეროდან, სხვას აზრადაც რომ არ მოუვიდოდა, ჩვენთვის კი თითქოს საიდუმლოს ფარდა აეხადაო – ამაშიც მკაფიოდ ვლინდებოდა მისი შემოქმედებითი უნარი. რამდენიმე სიტყვით მოვლენის მთელს არსს გადმოცემდა ხოლმე.

მგალითად, იტალიიდან ჩამოსული, გვიყვებოდა თავის შთაბეჭდილებებს სიქსტეს კაპელაზე: „როცა შედიხარ, კედლებიდან, სადაც კვატროჩენტისტების ფრესკებია, ისეთი სიმშვიდე და სიწყნარე მოდის, ზემოთ რომ აიხედავ კი საშინელი ხმაური დგასო“. ზუსტი და სხარტი დახასიათებების პოვნა ემარჯვებოდა: კახური ხასიათი ერთ ფრაზასი აქვს აღწერილი: „კახელების ჯიუტი სიცოცხლისუნარიანობა რომ არა.....“ – წერს თელავზე გამოცემულ წიგნში.

პირადად ჩემი პირველი „სამეცნიერო“ ნაშრომიც სწორედ ბატონი ლეოს დავალებით გავაკეთე – გაგრის ეკლესიის აზომვა, გამოკვლევა, დათარიღება, ტიპოლოგიური ინტერპრეტაცია – ჩემთვის ეს ძალიან რთული ამოცანა იყო, მაგრამ მისი დახმარებით იგი დაუჯერებლად მომხიბვლელ სამუშაოდ იქცა. არადა, თავად ბატონ ლეოს უოეკვარას კომპლექსი უკვე ჰქონდა გამოკვლეული, მაგრამ სულაც არ „შეენანა“ ეს შესანიშნავი „ლუკმა“ ახალბედანთვის დაეთმო. მისივე მცდელობით გამოქვეყნდა ეს მცირე ნაშრომი და ასე ვიქეცი აფხაზური ხუროთმოძღვრების კვლევის „კლასიკოსად“.

ხშირად ვნანობთ, რომ ბატონმა ლეომ ასე ცოტა სამეცნიერო ნაშრომი დატოვა. ახლა კი ვხვდებით, რომ ეს შედეგი იყო დიდი მსხვერპლგაღების – მან თავისი დარგის მომავლის აღზრდა აირჩია და თავისი საკუთარი სამეცნიერო ამბიციები სრულად დაუქვემდებარა ამ დიდ მიზანს – დარგის განვითარებას და მომავალს. და აბსოლუტურად დარწმუნებული ვარ, რომ ერთხელაც არ უნანია.

ბატონ ლეოსთან ჩვენი ოჯახების ურთიერთობაც მაკავშირებდა, ჩვენს შორის ბევრი ძაფი იყო გამონასკეული, რომელიც სცილდებოდა მასწავლებელ-მოწაფის დამოკიდებულებას. ასე მოხდა, რომ მოსკოვში ვიყავი, როდესაც მის მეუღლეს, არაჩვეულებრივ სათნო ადამიანს, ქალბატონ რუსუდან ჩუბინაშვილს ოპერაცია გაუკეთეს, რომლის დროსაც ის გარდაიცვალა და მე მომსწრე გავხდი დიდი ადამიანის ჩუმი და მღუმარე სევდის, დარდის, რომელიც სიტყვებით არ გადმოიცემა. ამაშიც სხვანაირი იყო, სხვათაგან გამორჩეული, კლდესავით ძლიერი. ბატონი ლეო მართლაც ძალიან ძლიერი ადამიანი იყო, ფიზიკურადაც და მორალურადაც – კახეთის მაღლიანი მიწის ძალა ჰქონდა შესისხორცებული.

მისი ფიზიკური ძალა თითქოს არც იყო თვალში საცემი. მხატვარი ირაკლი ყოფშიძე გვიყვებოდა, თუ როგორ წაიყვანა ბატონმა ლეომ მათი კურსი რომელიდაც ძეგლზე, რომლის გარშემო მრავლად იყო დიდრონი ჩუქურთმიანი ქვები. ახალგაზრდა მხატვრებს ბატონი ლეოს ბერეტი ჩუმჩუმი მხიარულების საგნად გაეხადათ – აბა, რა ვაუკაცის შესაფერიაო! ჰოდა, ბატონ ლეოს შეუთავაზებია, ეს ორნამენტური ქვები ტაძარში შეიტანეთო. მაგრამ მათ ვერ მოახერხეს – ძალიან მძიმე აღმოჩნდა. ბატონ ლეოს კი ცალი ხელით აუწევია ქვა, თანაც უცნობებია, ეს ქვა მეთერთმეტე საუკუნისააო და ისე შეუტანია ტაძარში.

არაჩვეულებრივი იუმორის გრძობა ჰქონდა – მის მხერაშიც რომ მუდამ კიაფობდა – არა როხროხა, ხმაურიანი ხორხოცი, არამედ დახვეწილი გონებამახვილობა. ერთხელ კახეთში წაგვასხა სამი კურსი ანუ მრავალრიცხოვანი აცუნდრუკებული საზოგადოება, სულ რომ ონავრობისკენ გვეჭირა თვალი, თუმცა იგი მშვენივრად ახერხებდა ჩვენს



მართვას, ისე რომ ვერც კი ვამჩნევდით ამას. ნეკრესის მონასტერში ავედით, იქ ბევრი ქვევრი ვნახეთ და ვიდრე ბატონი ლეო ამოვიდოდა, გადავწყვიტეთ “შეგვეშინებინა” - პაატა ჯაში, საშკა ბაგრატიონი და კიდევ რამდენიმე ბიჭი ჩაძვრენ ქვევრებში, ჩვენ ტოტები და ფოთლები დავაყარეთ „კამუფლიაჟის“ მიზნით, და როცა ბატონი ლეო მონასტრის გაღავანში შემოვიდა, ბიჭებმა მოგუდულად დაიწყეს “ქვესკნელის“ ხმების ამოშვება. ბატონმა ლეომ ეს არც კი შეიმჩნია, ვითომ არც ესმისო, დინჯად მოგვიყვა, თუ როგორ გაწმინდეს ამასწინებზე ქვევრები და იქ უამრავი ქვეწარმავალი იპოვეს. უნდა გენახათ, რა სისწრაფით ამოხტნენ „მომღერლები“!

უამრავი ამბის გახსენება შეიძლება – ჩვენი ურთიერთობა აკადემიის მერეც ხომ გაგრძელდა ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში; ერთი საუკეთესო მოგონებათაგანი ჩემთვის აფხაზეთის ექსპედიციაა ბატონ ლეოსთან ერთად. სწორედ მისი დამსახურებაა, რომ იმ დროის შთაბეჭდილებები არასდროს გახუნებულა. აფხაზეთის ხუროთმოძღვრება, დოღმენებიდან მოყოლებული, სრულიად ახალი კუთხით წარმოგვიდგინა, როგორც რაღაც საოცრად „ჩვენებური“ და მაინც გამორჩეული. მაშინ განსაკუთრებული ძალით ვიგრძენით, რომ მართლაც „ჩვენს“ მიწაზე ვართ. რამდენი რამ გვასწავლა, რამდენი რამ დაგვანახა! თუმცა მეტრის პოზა არასდროს ხიბლავდა. უბრალო და თავმდაბალი იყო, როგორც ყველა დიდი ადამიანი, რომელმაც ისედაც კარგად იცის თავისი ფასი.

იქნებ კარგიც იყოს, რომ ბატონი ლეო არ მოესწრო ჩვენი ინსტიტუტის დაწვა-განადგურებას 1991 წელს და შემდგომ წლებში ჩვენს ავბედითობას. მეორე მხრივ კი, იმ უმძიმეს დროს იგი რომ ჩვენს გვერდით ყოფილიყო, იქნებ ამ გასაჭირსაც სხვანაირად გავუმკლავდებოდით.

გვენატრება და ძალიან გვაკლია იგი, ძალიან გვინდა ახლაც აქ იყოს, ჩვენს გვერდით, ჩვენ საყრდენად და დამცველად, თავისი მოციმციმე თვალებით, მომხიბლავი ღიმილით, ცოტა ირონიული და მუდამ კეთილი მზერით, თავისი ბერეკტით და პორტფელით, დინჯი ნაბიჯით და სიკეთისა და სიყვარულის უსახღვრო ძალით.

Mariam Didebulidze
We Miss You so much, Dear Master

The author recollects Prof. L. Rcheulishvili, who had deeply influenced the life of many Georgian art historians.

დასკვნა ინა გიორგის ასულ გომელაურის მიერ ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილ ნაშრომზე: “XIII საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლი მღვიმევი”¹

სადისერტაციო ნაშრომი ყვირილის ხეობაში დაცულ მღვიმევის სამონასტრო კომპლექსის გამოკვლევას წარმოადგენს. სამეცნიერო ლიტერატურაში ყვირილის ხეობის ისტორიული ხუროთმოძღვრების ძეგლები საკმაოდ ცნობილი და შესწავლილი არიან. ერთგვარ გამონაკლისს მღვიმევის ანსამბლი წარმოადგენს, რადგან სპეციალური კვლევის საგნად აქამდე მხოლოდ მისი მხატვრობა იყო გამხდარი, ხოლო არქიტექტურა კი შეუსწავლელი რჩებოდა. სადისერტაციო ნაშრომი ამ ხარვეზს ავსებს და ამით მას უკვე გარკვეული მნიშვნელობა ენიჭება ყვირილის ხეობის ძეგლთა შესწავლისათვის. თუ ამას დავემატებთ იმ გარემოებას, რომ მღვიმევის ძეგლი ქართველი საზოგადოების განვითარების ერთ ურთულეს მაგრამ, ხელოვნების თვალსაზრისით, ნაკლებ შესწავლილი პერიოდის ძეგლია, მაშინ გასაგები ხდება საკანდიდატო ნაშრომისათვის შერჩეული თემის საჭიროება და მნიშვნელობა ქართული კულტურისა და, კერძოდ, ხუროთმოძღვრების ისტორიის შესწავლის საერთო საქმეში. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მღვიმევის არქიტექტურა, მხატვრული თვალსაზრისით, ქართულ ხუროთმოძღვრების ძეგლთა შორის მაღალხარისხოვან და ბრწყინვალე ნიმუშად ვერ ჩაითვლება – იგი დისერტანტის გამოთქმით “მეორეხარისხოვანი” ძეგლია. მაგრამ ასეთი ძეგლის კვლევა არა თუ გამართლებულია, არამედ საჭიროცაა, ვინაიდან მათ შესწავლის გარეშე არ შეიძლება ქართული ხელოვნების განვითარების რთული პროცესების მთლიანი სურათის აღდგენა. ამგვარად, მღვიმევის ძეგლის შესწავლა გამართლებულია და იგი უსათოდ გარკვეულ შენაძენს წარმოადგენს ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარების სურათის სრული აღდგენისათვის.

სარეცენზიოდ წარმოდგენილი შრომის გაცნობამ დაგვარწმუნა, რომ დისერტანტს კეთილსინდისიერად შეუგროვებია საკვლევი ობიექტის შესახებ ფაქტიური მასალა. არსებული ლიტერატურული ცნობები მღვიმევის შესახებ ამომწურავადაა წარმოდგენილი. ხოლო ტექსტთან დართული გრაფიკული და ფოტო რეპროდუქცია ძეგლის საჭირო და საკმარის დოკუმენტაციას იძლევა. როგორც ნახაზები, ისე არქიტექტურული ჩანახატები შესრულებულია თვით ავტორის მიერ საკუთარივე ანაზომების მიხედვით. ეს უკანასკნელი კი, თავისთავად, გარკვეული წვლილია ქართული არქიტექტურის ისტორიის ძეგლთა მეცნიერულ ფიქსაციისა და შესწავლის საქმეში.

1 * ჩვენი ავტორის, ლ. რჩეულიშვილის (1909-1986) ჯერაც დაუბეჭდავი მცირერიცხოვანი ნაშრომებიდან ამჯერად შევარჩიეთ რეცენზია ქ-ნი ინა გომელაურის შრომაზე (1950-იანი წწ.), თავისთავად საგულისხმო და საქმისა თუ ერთმანეთისადმი იმ დამოკიდებულების შესახებ ვთქვამთ, ოდესღაც ჩვენშიც ჩვეულებრივი რამ რომ ყოფილა (გამომც.).



შრომა შესდგება მანქანაზე დაბეჭდილ 160 გვერდიან ტექსტისაგან და 44 ტაბულაზე განთავსებულ ილუსტრაციების ალბომიდან.

გამოკვლევის ტექსტი 9 ნაკვეთად არის გაყოფილი:

1. შესავალი გვ. 1-8
2. თავი I
ძეგლის აღწერა. შიგა სივრცე. გარეგანი სახე
3. თავი II
მხატვრულ-ისტორიული ანალიზი. შიგა სივრცე. გარეგანი სახე
4. თავი III
ორნამენტული მორთულობა. შესავალი. ცალკეულ მოტივთა განხილვა
5. თავი IV
მცირე ეკლესია
6. თავი V
ისტორიული ცნობები
7. თავი VI
დასკვნა
8. გამოყენებული ლიტერატურა
9. ტაბულების სია

გარდა ამისა, ნაშრომს წინ დართული აქვს წინასიტყვაობა.

მიღებული თანმიმდევრობა და პრობლემათა დაყენება ტექსტში მოფიქრებულად არის განაწილებული და საერთო კომპოზიცია ნარკვევისა კარგ შთაბეჭდილებას სტოვებს. მაგრამ, უფრო მეტი სიმკაფიოებისათვის სასურველია ცალკეულ თავთა დასათაურებაში მეტი სიზუსტის შეტანა. მაგალითად: 1) თავი I, რომელიც მთლიანად ძეგლის აღწერას აქვს დათმობილი, 3 ქვეთავად არის გაყოფილი, ხოლო შინაარსისა და მიხედვით, ეს თავი ორ ძირითად, ერთმანეთისაგან განსხვავებულ, ნაკვეთისაგან შესდგება, სახელდობრ: მონასტრის სხვადასხვა ნაგებობის ზოგად აღწერიდან და დიდი ეკლესიის ვრცელ, დეტალურ აღწერისგან და, ცხადია, აჯობებდა ეს გარემოება გამოხატული ყოფილიყო დასათაურებაშიც. 2) თავი II და III, ფაქტიურად, დიდი ეკლესიის არქიტექტურის მხატვრულ-ისტორიულ ანალიზს აქვს მიძღვნილი, ამიტომ მისი გაყოფა ორ ცალკე თავად არაა მიზანშეწონილი.

როგორც სათაურიდან ჩანს, დისერტანტს მღვიმევის რთულ სამონასტრო კომპლექსიდან შეუსწავლია და მონოგრაფიულად დაუმუშავებია მხოლოდ ერთი ძეგლი, მთავარი ნაგებობა – “დიდი ტაძარი”. დანარჩენის შესახებ კი მხოლოდ ზოგადი ცნობებია მოცემული. აქაც ერთგვარ გამონაკლისს შეადგენს “მცირე ეკლესია”, რომელსაც ცალკე თავიც კი აქვს ნაშრომში დათმობილი.

ტექსტის უდიდესი ნაწილი, აღწერის შემდეგ, სწორედ დიდი ეკლესიის მხატვრულ-ისტორიულ ანალიზს უჭირავს. კვლევის დედა-აზრი და მიზანდასახულება მიმართულია მღვიმევის დიდი ტაძრისათვის აშენების თარიღის დადგენისა და მის შესაძლო სიზუსტით შემოფარგვლისაკენ. ამ დასახულ მიზანს ავტორი შესავალშივე მკაფიოდ აყალიბებს და თავიდანვე აძლევს ორიენტირს მკითხველს: “წარმოდგენილი შრომა არის

ცდა ქართული ხელოვნების ამ მეტად საინტერესო ძეგლის არქიტექტურის მხატვრულ-ისტორიული ანალიზისა და მომწიფებულ შუა-საუკუნეთა ქართულ ხუროთმოძღვრებაში მისი ადგილის დადგენისა” (გვ. 7). ამ ძირეულ ამოცანის გადაწყვეტაში ავტორი მკითხველის წინაშე ფართოდ შლის თავის კვლევის უნარს, მეცნიერულ მომზადების დონეს და კარგ ცოდნას სპეციალურ ლიტერატურისაც ამ საკითხში.

ძეგლის მხატვრული ანალიზი გაშლილია ქართული ხელოვნების ისტორიული განვითარების მსვლელობის ფონზე, თანახმად იმ სტილისტიკური საფეხურებისა, რომელიც დადგენილია გ. ჩუბინაშვილის მიერ. ავტორი კარგად იცნობს საბჭოთა ხელოვნებათმცოდნეობის ამ მიღწევას და სათანადოდ იყენებს მას, ისევე, როგორც სპეციალურ გამოკვლევებს მღვიმევის ეპოქის ხუროთმოძღვრების შესახებ. მხატვრულ-ისტორიული ანალიზი მღვიმევის ძეგლისა შიდა სივრციდან იწყება, გადადის შემდეგ გარეგან სახის ანალიზზე და მთავრდება ორნამენტული მორთულობით. განხილულია როგორც ზოგადი, მთლიანი კომპოზიციური მონაცემები ძეგლისა, ისე მისი კერძო ნაკვეთები და თვითეული ორნამენტული მოტივი ცალკე გარჩეულია. ამგვარად, მხედველობისა და ყურადღების გარეშე არაა დარჩენილი უმნიშვნელო წვრილმანიც კი. მღვიმევის ძეგლში გადაწყვეტილი მხატვრული პრობლემები დისერტანტს, ძირითადად, სწორედ და დამარწმუნებლად აქვს გამოვლინებული. მღვიმევის შიდა სივრცის, გარე გაფორმების, ჩუქურთმათა მოტივების შერჩევის თუ ჭრის მანერის ადეკვატურ მოვლენებს მკვლევარი XIII საუკუნის ბოლოს აგებულ შენობებში პოულობს, უშუალო სტილისტიკურ პარალელებად მღვიმევისათვის საფარა, ზარზმა, ცაიში, ტფილისის მეტეხი, ხობი, ჭულე და სხვა, ამ პერიოდის ძეგლებია მიკვლეული. ამავე დროს, დისერტანტი იძლევა სურათს ქართულ ხუროთმოძღვრების განვითარებისას XI საუკუნიდან XIV საუკუნემდე და ამ პერიოდის ევოლუციურ ცვლილებების ფონზე უფრო მეტად სარწმუნოსა ხდის იგი “დიდი ეკლესიის” აგების თარიღს.

ეს პერიოდი, დისერტანტის განმარტებით, არის ხანა საქართველოს ისტორიის ყველაზე უფრო მძიმე ცხოვრებისა, “მონღოლთა ბატონობის უმწვავესი პერიოდი, როდესაც ქვეყნის პოლიტიკურმა და ეკონომიკურმა დაქვეითებამ საშიშ დონეს მიაღწია”. ეს ხანა ქართული ფეოდალური მთლიანი სახელმწიფოს რღვევის ხანა არის. ავტორი თავის ძეგლშიც ხედავს მთელ რიგ ნიშნებს, რომელნიც აშკარად გამოხატავენ ქვეყნის საერთო ვითარებას. ერთგვარი “დაუდევრობა” შიგა სივრცის მხატვრულ გაფორმებაში, ჩუქურთმის სახეთა დაწვრილმანება, მშრალი ნახატი, დაბალი ოსტატობა ჩუქურთმის ჭრისა და სხვა ნიშნები მღვიმევის არქიტექტურაში, დისერტანტის დაკვირვებით, ეპოქის ცხოვრების ანარეკლებია. მღვიმევის ტაძრის აგების თარიღის დაზუსტებას დისერტანტი სხვა საშუალებითაც ცდილობს. მესხეთე თავი, რომელიც დასათურებულია “ისტორიული ცნობებით”, მიძღვნილი აქვს ფრესკულ მხატვრობაში გამოსახულ კახაბერიძეთა საგვარეულოს წარმომადგენლების იდენტიფიკაციას XIII საუკუნის დასასრულის რაჭის ერისთავებად. აქ დისერტანტი ფრესკული წარწერების პალეოგრაფიულ ექსკურსებით, ისტორიულ ცნობების ანალიზით სცდილობს თარიღი უფრო დააზუსტოს და შესაძლებელადაც



კი თვლის “ძეგლის . . . შენება დასრულებულიყო . . . 80 წლების პირველ ნახევარში”-ო.

ამგვარად, დისერტანტს მთავარი საკითხი ძეგლის კვლევისა ბოლომდე ყოველ მხრივ მოფიქრებული და დასაბუთებული აქვს.

დისერტანტმა საკვებით დასძლია დასახული ამოცანის ძირეული პრობლემები; თარიღის დადგენა, ძეგლის მხატვრული ბუნების გახსნა და მისი განხილვა ისტორიულ განვითარების სვლაში.

მაგრამ, ძირითადად კარგად გამართულ ნაშრომს თავისი ჩრდილოვანი მხარეებიც გააჩნია. თავიდანვე მინდა აღვნიშნო, რომ ეს მცირე ნაკლები მონოგრაფიულ ნარკვევს არ უკარგავს საერთო შთაბეჭდილებას, მაგრამ მოითხოვენ ისინი ზოგიერთ საკითხის უფრო მეტ დამუშავებას, ხანდახან კი გაღრმავებულ ძიებას ანდა უფრო მეტ სიზუსტეს.

უპირველეს ყოვლისა, საჭიროდ მიმაჩნია, აღვნიშნო ის გარემოება, რომ დისერტანტი მღვიმევის ტაძრის მხატვრულ-ისტორიულ ანალიზიდან სრულიად სთიშავს ძეგლის გეგმით კომპოზიციას. მღვიმევის ძეგლის გეგმა საინტერესოა არა მხოლოდ მღვიმევის საკითხთან დაკავშირებით, არამედ, საერთოდ, ქართულ არქიტექტურის ისტორიისათვისაც. იგი, როგორც სწორად აღნიშნავს დისერტანტი, “ორნავიანი ნაგებობაა”. მაგრამ ორნავიანი შენობები კი საქარდველოში მარტო მღვიმევის ძეგლით არ არის წარმოდგენილი. ისინი რეგისტრირებული არიან დანკალში, ქილდაში, ობოლეთში, ძველში, ვანში, ქვემო-წერაქეში და სხვა. უკვე ეს ჩამოთვლილი მაგალითები მაჩვენებელია იმისა, რომ მღვიმევის კომპოზიცია შემთხვევითი და კერძო მაგალითი კი არ არის, არამედ ქართულ საკულტო ხუროთმოძღვრებაში საკმაოდ ცნობილი, თუმცა იშვიათად ხმარებული თემაა. ასეთი გეგმით აგებული ეკლესიები ჯერჯერობით სპეციალური შესწავლის საგნად არავის არ დაუსახავს, თუმცა მათზე უკვე მოიპოვება ჯერ გამოუქვეყნებელი, მაგრამ საკმაოდ მასალა – განაზომებისა და ფოტოს სახით. ეს მასალა დისერტანტის ყურადღების გარეშე არ დარჩენილა და რამოდენიმე გეგმაც მოყვანილი აქვს ალბომში (იხ. ტაბ. 19). ამ მასალაზე დაყრდნობით, იგი ასკვნის კიდევ, რომ თუმცა “ყველა მათგანი დაუთარილებელია მაგრამ, ზოგადი ხასიათით, ისინი ქართული ხელოვნების განვითარების სხვადასხვა ეტაპს უნდა ეკუთვნოდნენ”-ო (გვ. 27-28). ეს საინტერესო დაკვირვება დისერტანტისა, სამწუხაროდ, შემდეგ მიმოხილვაში არავითარ ანარეკლს აღარ პოულობს. ნაცვლად იმისა, რომ დისერტანტს ეჩვენებინა მღვიმევისებურ ტაძართა კომპოზიციის გენეზისი, განვითარება ქართული ხელოვნების ამ სხვადასხვა ეტაპზე და, ამით, ცხადყო ის სპეციფიკა ან ის წვლილი, რომელიც შეაქვს მღვიმევის ოსტატს ამ კომპოზიციის დამუშავებაში, იგი ორნავიანი თემის არსებობის ფაქტის კონსტატაციის იქით აღარ მიდის.

ამ მნიშვნელოვან პრობლემის დაუმუშავებლობამ ერთგვარი გაურკვევლობის დადი დაასო რიგ საკითხების გაშუქებასაც. მაგალითად: ნაშრომში არაა გამორკვეული მღვიმევის ეს “ორნავიანი” კომპოზიცია ორიგინალურია თუ ნახესხები, ანდა თვით ეს კომპოზიცია გარკვეული ტიპია თუ სახეობა უგუმბათო შენობებისა (იხ. გვ. 28, 29). დისერტანტი ამ საკითხების გადაჭრაში ვერ იკავებს გარკვეულ პოზიციას და სრულიად



ლიად სტოვებს მათ: “როგორი უნდა ყოფილიყო ასეთი ძეგლების წარმოშობის ისტორია”-ო – სწერს იგი – “ისინი წარმოადგენენ თუ არა გარკვეულ ტიპს, ან სახეობას უგუშობათო შენობის ცნობილ ტიპისას – ამ საკითხზე დღესდღეობით მასალის სრულ შეუსწავლელობის გამო პასუხის გაცემა ძნელია”-ო (გვ. 28). ცოტა ქვემოთ კი ეს გაურკვეველობა მღვიმევის ოსტატის კონკრეტულ შემოქმედებაზეც გადააქვს: “აქ ბუნებრივად ისმის კითხვა:” – განაგრძობს დისერტანტი – “იყო თუ არა ცნობილი მღვიმევის ამშენებლისათვის ანალოგიური შენობის სქემა. გარკვევით რამის თქმა ამ მხრივ ძნელია, მაგრამ ცხადია, რომ თუ მსგავსი მასალა ხუროთმოძღვარს კიდევაც ჰქონდა ხელთ, მას იგი ამ შემთხვევისათვის სრულიად მიზანშეწონილად აურჩევია და გონივრულად, შეიძლება ითქვას, გონებამახვილურადაც შეუთანხმებია ადგილის სპეციფიკურ პირობებისათვის. **წინააღმდეგ შემთხვევაში უნდა ვიფიქროთ მხოლოდ, რომ საქმე გვაქვს ჩვეულებრივ დარბაზული ეკლესიის სახის გართულებასთან, რომელიც სწორედ საამშენებლო ადგილის თავისებურებით შეიძლებოდა ყოფილიყო ნაკარკახევი**” (გვ. 29).

რადგან ჩვენ გვაქვს ქათული ხუროთმოძღვრების განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე მღვიმევისებური კომპოზიციის არა ერთი ნიმუში, ამიტომ საკითხის ასეთი დაყენება არაა სწორი! ასეთი მიდგომა ერთგვარ დეზორინტაციასაც კი უკეთებს მკითხველს ამ პრობლემის გადაწყვეტის საქმეში – ეს საჭიროებს უფრო მეტ სიმკაფიოეს და უფრო გაღრმავებულ ძიებასაც. ვფიქრობთ, რომ სწორედ საკითხის დაუმუშავებლობასთან არის დაკავშირებული ერთგვარი გაურკვეველობაც, ვითომ მღვიმევის ეკლესიის ინტერიერი თავისი საერთო ხასიათით “ორიგინალურ” სურათს წარმოადგენს. ავტორი მღვიმევის შიდა სივრცის ამ “ორიგინალობის” დასახსნაბუთებლად იძლევა ასეთ დახასიათებას: “ფართოთ გახსნილი ნახევარწრიული თაღები, რომელნიც ნაგებს ერთმანეთიდან გამოყოფენ, ამავე დროს ეწინააღმდეგებიან მათ აღქმას სივრცის ცალკე ორგანიზებულ ერთეულებად” (გვ. 30). უნდა აღინიშნოს, რომ მღვიმევის ინტერიერის ეს აღნიშნული თვისება სწორედ ყველა ასეთ “ორნავიან” ინტერიერის საერთო ნიშანდობლივი თვისებაა და ამიტომ იგი ამ ნიშნების მიხედვით “ორიგინალურად” ვერ ჩაითვლება.

XIII-XVI საუკუნეების არქიტექტურისათვის ჩვენ გვაქვს სპეციალური ნაშრომი ვ. ბერიძისა “სამცხის ხუროთმოძღვრება XIII-XVI სს.-სა”, რომელშიც მკვეთრად მოცემულია XIII-XIV საუკუნეთა პერიოდის სამცხის ხუროთმოძღვრების დამახასიათებელი სტილისტიკური ნიშნები. ამ გამოკვლევაში მრავალი დებულება ზოგადად უსათუოდ სახელმძღვანელოა ამ პერიოდის მთელი ქართული ხელოვნებისათვის. მაგრამ, ამავე დროს, სამცხის ხუროთმოძღვრებას აქვს თავისი ერთგვარი “რაიონული” სპეციფიკაც და ზოგიერთი მხატვრული მოვლენა სრულიად კანონზომიერი ამ ძეგლთათვის არაა ტიპიური და სავალდებულო მთელ ქართულ ხუროთმოძღვრებისათვის. ჩვენ დისერტანტს სამცხის ხუროთმოძღვრებამ და ზემოთ აღნიშნულმა გამოკვლევამ მტკიცე საყრდენი მისცა ძეგლის მხატვრულ მოვლენების გარკვევაში, მაგრამ, ზოგჯერ სამცხის ხუროთმოძღვრების კერძო, სპეციფიკური მონაცემები, ჩვენის აზრით, არასწორადაა გამოყენებული მღვიმევისათვის.

მაგალითად: 1) XI საუკუნიდან XIV საუკუნემდე აღმოსავლეთ საქართველოში აგებულ ძეგლების ფასადთა გაფორმების განვითარებაში შემჩნეულია ერთგვარი კანონზომიერება. ეს კანონზომიერება გამოიხატება იმაში, რომ XI საუკუნისათვის შემუშავებული და ფართოდ გავრცელებული ხერხი ფასადების დეკორატიული არკატურით გაფორმებისა თანდათან ჰკარგავს თავის ცხოველმყოფელ სიძლიერეს და გამოდის სრულიად ხმარებიდან. სამცხის XIII და XIV საუკუნეთა ძეგლებში ეს პროცესი უკვე დამთავრებული ჩანს. დეკორატიული არკატურა, როგორც მთავარი მარგანიზებული სისტემა ფასადის გაფორმებაში, აქ უკვე უარყოფილია (საფარა, ზარზმა, ბიეთი და სხვა), მაგრამ დასავლეთ საქართველოში კი ეს პროცესი, როგორც ჩანს, სხვა სახით მიმდინარეობდა, რადგან საკვლევ პერიოდის ყველა ცნობილ ძეგლში დეკორატიული არკატურა ჯერ არსად არ არის უარყოფილი – ამის მაგალითებია: ცაიში, ხობი და სხვა. მღვიმევის ოსტატიც ხმარობს ამ ხერხს. ამგვარად, იგი თავის რაიონისათვის არ წარმოადგენს გამონაკლისს და ჯერ კიდევ ადგილობრივ ცოცხალ ტრადიციების გავლენის ქვეშ იმყოფება.

როგორც ჩანს ეს პროცესი დეკორატიული არკატურის სისტემის დაშლისა, რომელიც შეიმჩნევა ქართულ ხუროთმოძღვრებაში, XII-XIV საუკუნეთა მანძილზე, ფოდალური საქართველოს ყველა რაიონში ერთი სიძლიერით და ტემპით არ ხდება. დასავლეთ საქართველოში ეს პროცესი ხანგრძლივია და მღვიმევის აგების პერიოდისათვის აქ მათი არსებობა სრულიად კანონზომიერი ჩანს.

დისერტანტს არა აქვს გათვალისწინებული ეს გარემოება და ამ საკითხში არასწორ გაშუქებას აძლევს მღვიმევის ძეგლსაც. იგი მღვიმევის დეკორატიულ არკატურის არსებობის ფაქტს ხსნის “უკვე დავიწყებულ ფორმათა შორეულ გამოძახილად” (გვ. 54) – რაც, ჩვენი აზრით, არაა სწორი. ასეთი ფორმულირება სწორი იქნებოდა სამცხისათვის და არა ამ პერიოდის ყვირილის ხეობის ძეგლისათვის.

ამ ერთგვარმა მექანიკურად გამოყენებულმა სამცხის ხუროთმოძღვრების შესახებ ზოგადმა დებულებამ გარკვეული შეუთანხმებლობა და წინააღმდეგობის კვალიც კი დატოვა ტექსტში. ჩვენი დისერტანტი “გარეგან სახის” მხატვრულ ანალიზში არა ერთ გვერდს უთმობს იმის გარკვევას, თუ რა მხატვრულ პრინციპებზეა აგებული მღვიმევის ფასადთა დეკორატიული გაფორმება. იგი სწერს, რომ: “ის, რასაც პირველად შეიგრძნობთ მღვიმევის დეკორის ხასიათში, არის ერთიანი შეუჩერებელი, მაგრამ ცვალებადი რიტმით განვითარებული მოძრაობა. აქ გაშლილ მორთულობას თავისი შინაარსით მართლაც უწყვეტი ხასიათი აქვს . . . მღვიმევი ხუროთმოძღვარს მთელი მორთულობა თითქოს ერთიან უწყვეტ ლენტად სამოსელივით შემოუხვევია შენობის ტანისათვის” (გვ. 44). დისერტანტის სწორი დაკვირვებით გამოდის რომ, ამ შეუჩერებელ რიტმის და მოძრაობის მთავარი მარგანიზებული ძარღვი არის, რასაკვირველია, დეკორატიული არკატურა, რომელიც ხან რგვადად შემოსახული, ხან კი ოთხკუთხად შემოტეხილი, ზოგჯერ ერთი მეორესთან მიჯრით დადებული, გარს უვლის შენობას; ე.ი. აქაც მღვიმევიში, ისევე როგორც სხვა ქართულ ძეგლთა გაფორმებაში, თაღს მხოლოდ მხატვრული როლი აქვს დაკისრებული

და იგი წმინდა დეკორატიული შინაარსითაა გამოყენებული. მაგრამ, შემდეგში, ეს სწორი დაკვირვება დისერტანტისა ერთგვარად უარყოფილია დასკვნით ნაწილში. რადგან დისერტანტი, როგორც აღვნიშნეთ, სთვლის, რომ “დეკორატიული არკატურის არსებობა ძეგლში . . . აიხსნება მხოლოდ, როგორც ადრინდელი ხანისათვის დამახასიათებელ ფორმების გადმოღება”, ამიტომ იგი დასძენს: “თაღის ფორმის და შინაარსის გაგებისადმი მიდგომა ნამდვილი ეკლექტიზმითაა აღნიშნული . . . არკატურის თითოეული ელემენტი სრულიად შემთხვევით როლს ატარებს, **სრულიად გაუგებარია თაღის როლი, მისი მნიშვნელობა**, როგორც ფასადის დამანაწევრებელი ელემენტისა . . . როგორც ვხედავთ, ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ძველი ფორმების მექანიკურ გაიგებარ გადმოღებასთან”-ო (გვ. 53). ამგვარად, სრულიად საწინააღმდეგო და შეუფერებელი დასკვნებია გაკეთებული ცოტა ზევით სწორად გარჩეულსა და გაანალიზებულ შენობის ფასადის დეკორის შესახებ. ერთის მხრით, გამოდის, რომ მღვიმევის ფასადთა არკატურა გარკვეულ მხატვრულ როლს ასრულებს საერთო დეკორატიულ სურათის შექმნაში. და, მეორეს მხრივ კი, სრულიად გაუგებარია მისი როლი, მისი მნიშვნელობა. აქ აშკარა წინააღმდეგობაა. უნდა აღვნიშნო, რომ “ეკლექტიზმი” სრულიად შეუფერებელი ცნებაა ამ პერიოდის მხატვრულ მოვლენებისათვის. ეკლექტიზმი ნიშნავს ეპოქისათვის სრულიად გაუგებარს, შეუფერებელსა და ყოველგვარ მხატვრული შემოქმედების გარეშე სხვა სტილიდან ნასესხებ ფორმების გამოყენებას. აქ კი არკატურა ჯერ კიდევ ტრადიციულია და, მეორეს მხრივ კი, თვით ავტორიც ხშირად ამ ეკლექტურობის საწინააღმდეგო მოვლენებს ამტკიცებს.

2) ამავე სახის მეორე შეუსაბამობა ჩანს მღვიმევის ტაძრის საკურთხეველის აფსიდის სარკმლიანობის საკითხის გარჩევაშიც. აქ დისერტანტი კვლავ “კანონმდებლად” სამცხეს სთვლის. საქმე იმაშია, რომ მღვიმევეში ორი სარკმელია გაჭრილი იმ დროს, როდესაც სამცხის ამ პერიოდის ყველა ძეგლში თითოა აფსიდში დატანებული (საფარა, ზარზმა, ბიეთი, დაბა, საყუნეთი).

დისერტანტი სთვლის, რომ მღვიმევის ოსტატი “ამ შემთხვევაში უარყოფს აფსიდის ტრადიციულ, მრავალსარკმლიან სისტემას და ამავე დროს არ იყენებს XIII ს. დასასრულიდან გავრცელებულ არც იმ ახალ სახეს, რომლის მიხედვითაც ერთ სარკმელს ჭრიან” – სწერს იგი და შემდეგ განაგრძობს – “აღნიშნული დროის თითქმის ყველა ძეგლისათვის სწორედ ასეთი ერთსარკმლიანი საკურთხეველია დამახასიათებელი” (გვ. 34-35). მაგრამ, სინამდვილეში კი, ზემოთ აღნიშნული ხობისა და ცაიშის ძეგლები ამ მხრივაც თავისებურებას წარმოადგენენ, სამცხესთან შედარებით. მათაც, მღვიმევისებურად გამოწვეული აფსიდები აქვთ და, ნაცვლად ერთისა, რამოდენიმე სარკმელი აქვთ დაყოლებული. თუ მხედველობაში მივიღებთ ტფილისის მეტეხსაც, რომელსაც აგრეთვე რამოდენიმე სარკმელი აქვს აფსიდში, მაშინ გასაგები გახდება, რომ ამ პერიოდის ერთსარკმლიანობა საკუთრივ სამცხის ხუროთმოძღვრების ნიშანდობლივი თვისებაა და არა ზოგადი მოვლენა.

შემდეგ, დისერტანტს არა ერთხელ აქვს ხაზგასმული ის გარემოება, რომ მღვიმევის შექმნის პერიოდში XIII-XIV საუკუნეებში

დამახასიათებელიაო “ძველი მოტივების გადმოღება”. ამ ტენდენციების გამოვლინებას იგი ხედავს ინტერიერში: სვეტის პროფილში, იატაკის წყობაში, გარეთ: ფასადთა დეკორატიულ არკატურაში და სხვა მრავალ მოტივში. გარდა ამისა, აღნიშნავს იმასაც, რომ ასეთი გადმონაშთები ძველისა თანაარსებობენ ეკლესიის აგების პერიოდის ფორმებთან ერთად და ამიტომ ვხედავთ: “თავისებური ორგვაროვნების სურათს” (გვ. 41). ამის გამო დისერტანტი სთვლის, რომ მღვიმევის ძეგლიც “მოკლებულია სტილისტიკურ მთლიანობას”, მაგრამ, ამასთან ერთად, დისერტანტი სრულიად მართებულად აღნიშნავს, რომ ეს ძველი ფორმები შემთხვევითსა და მექანიკურს, შეუვნებელს გადმოღებას კი არ წარმოადგენენ, არამედ მათ “მხატვრულად გადამუშავებულს” მაგალითებს წარმოადგენენ (თუმცა ზოგჯერ საწინააღმდეგოც ჩანს). მაშასადამე, ქართულ ხუროთმოძღვრების მოწიფულ საუკუნეების სტილს, თავის განვითარების ამ ფაზაზე სრულიად გარკვეული სახე აქვს. იგი, ერთმხრივ, იძლევა ფორმებსა და ნორმებს და, მეორეს მხრივ კი, ძველის რემინისცენციებს. ასეთია მისი სტილისტიკური მთლიანი სახე. დისერტანტს ეს გარემოება კარგად აქვს განმარტებული და, ამ მხრივ, სადაოც არაფერია. მაგრამ ამ მოვლენას ავტორი ზოგად ფორმულირებაში არასწორ განმარტებას აძლევს და ხსნის მას “სტილისტიკური მთლიანობის მოკლებულობით”. ე.ი. გამოდის, რომ სტილის ამ ფაზას არ ახასიათებს სტილისტიკური მთლიანობა. ჩვენ მიგვაჩნია, რომ ასეთი ფორმულირება არაა სწორი, რადგან, თუ მხატვრულ ეპოქას მთლიანად ახასიათებს რემინისცენციები და ისინი გადამუშავებულნი არიან ახალ შინაარსში, ამით უკვე გვაქვს მთლიანობა სტილისა – როგორც არის თვით მღვიმევი და ამ ეპოქის ყველა ძეგლი. ვფიქრობთ, რომ ეს გარემოება დისერტანტმა უნდა გაითვალისწინოს მით უმეტეს, რომ რამოდენიმეჯერ ნახმარი “ეკლექტიურობაც” გარკვეულ მიმართულებას აძლევს მკითხველს სტილის ამ ფაზის ვითარების არასწორ გაგებისაკენ.

სადისერტაციო ნაშრომი არაა დაზღვეული კორექტურულ და წმინდა მექანიკურ შეცდომებისგანაც, მაგრამ, უნდა მკვლევარის სასარგებლოდ ითქვას, რომ ასეთები აქ უმნიშვნელო და მცირერიცხოვანია. საწიროა, მიექცეს ყურადღება ილუსტრაციაზე მითითებებს, რადგან ხშირად ასეთებში შეცდომებია გაპარული. ესეთები მეტად გვხვდება გვ. გვ. 86, 88, 89. შემდეგ, გვ. 39-ზე არა სწორად არის მითითებული “სიონის დასავლეთის გალერიეს” აფსიდის სარტყელზე – ბოლნისის სიონს კი, როგორც ცნობილია, დასავლეთ მხარეს გალერეა არა აქვს და სხვა.

აი, ის შენიშვნათაგანი, რომელიც დაგვებადა ინა გიორგის ასულ გომელაურის მიერ სამეცნიერო ხარისხის საძიებლად წარმოდგენილ ნაშრომზე.

ზემოთაც აღვნიშნეთ და დასასრულს კიდევ ვუსვამთ ხაზს იმ გარემოებას, რომ აღნიშნული ნაკლები ვერ სცვლის ძირითად დადებით მხარეებს ნაშრომისას – ისინი უფრო შემთხვევით ხასიათს ატარებენ და, ძირითადად, სწორად გამართულ კვლევას არ აბათილებენ.

მთავარი დამსახურება მკვლევარისა იმაშია, რომ თავისი საკვლევო ობიექტი, მღვიმევის ძეგლი იზოლირებულად კი არ განიხილა, არამედ დაუკავშირა იგი ქართულ არქიტექტურის საერთო განვითარების



მსვლელობას და ამით დამარწმუნებლად შემოხაზა მისი ადგილი ევოლუციაში.

ნაშრომში სწორად გახსნილი მღვიმევის ძეგლის მხატვრული თვისებები და მათი განხილვა XI-XIV საუკუნეთა მხატვრულ მოვლენათა ცვალებადობის ფონზე უდაოდ დისერტანტის კარგი კვლევის უნარის მაჩვენებელია.

ამგვარად, საერთო შთაბეჭდილება სადისერტაციო ნაშრომისაგან კარგია. იგი საჭირო და სასარგებლო ნარკვევია ქართულ არქიტექტურის ისტორიისათვის და ამიტომ მისი დაბეჭდვა უსათუოდ სასურველიც არის. ამ მონოგრაფიულ ნარკვევში დისერტანტი მომწიფებული მკვლევარი ჩანს და ეს კი მაძლევს საშუალებას ვიშუამდგომლო სამეცნიერო საბჭოს წინაშე, რათა ინა გიორგის ასულ გომელაურს მიენიჭოს ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხი.

Archive

Levan Rcheulishvili

Comments on the Doctoral Thesis of Ina Gomelauri “13th c. Monument of Georgian Architecture in Mgvimevi”

In his comments (1950s), Prof. L. Rcheulishvili (1909-1986) evaluates doctoral thesis of Ina Gomelauri and expresses his viewpoint on the issues discussed in it.

